DE WERINHERO,

SAECULI XII

MONACHO TEGERNSEENSI,

ET

DE PICTURIS MINUTIS, QUIBUS CARMEN SUUM THEOTISCUM DE VITA B. V. MARIAE ORNAVIT.

DISSERTATIO

QUAM

AD CONSEQUENDOS AB AMPLISSIMO

UNIVERSITATIS BEROLINENSIS

PHILOSOPHORUM ORDINE

SUMMOS

IN PHILOSOPHIA HONORES

DIE XXX. M. JULII A. MDCCCXXXI.

PUBLICE DEFENDET

AUCTOR

FRANCISCUS KUGLER

SEDINENSIS.

BEROLINI,

TYPIS AUGUSTI PETSCHII.

Tu ergo, quicunque es, Fili carissime, cui Deus misit in cor, campum latissimum diversarum artium perscrutari et, ut exinde quod libuerit colligas, intellectum curamque apponere, non vilipendas preciosa et utilia quaeque, quasi ea tibi sponte aut insperato domestica terra produxerit.

THEOPHILUS PRESBYTER

Universitäts-Bibliothek München

I.

§. 1.

E ratione, qua inter Germanos artes in formis fingendis versantes magis magisque excultae sunt, ita ut sub finem mediae aetatis proprio modo maxime florerent, satis apparet, eas primum formis e temporibus antiquae artis propagatis sibique constantibus vinctas, deinde cum iis luctatas esse, denique vero illis traditis formis prorsus devictis libere incessisse. Cujus quidem artium magis magisque procedentis culturae monumenta (de qua re parum adhuc, optime autem a C. F. de Rumohr [1]) disputatum est) breviter hac in introductione exponere mihi proposui. Quae tamen de hac quidem re mihi videntur, plerumque picturis minutis, quibus codices manuscripti ornati sunt, probare studebo, tum quod ea, de quibus hoc libello agetur, ad eandem artium speciem pertinent, tum quod in summa monumentorum inopia picturae minutae optima, saepe una sunt exemplaria.

§. 2.

Inter Christianos ars temporibus minime faventibus initium cepit.

Graecae enim artis summus ac praestantissimus flos jam pericrat, cum Romani operam ei dare inciperent. His tamen haud raro certas quasdam formas imitari sufficit, ut ipsum animum negligerent [2]). Simplex ornamentum convertebatur in copiosissimum

[1]) *Italienische Forschungen. Berlin u. Stettin*, 1827. I.
[2]) *Stieglitz: Geschichte der Baukunst. Nürnberg*, 1827. p. 269.

splendorem, deorumque imagines, quae olim perfecta quadam ac suavi ratione elaboratae a beatissimo et ingeniosissimo populo colebantur, magis magisque impensis tantum et libidini servire incipiebant. Ita factum est, ut, cum minori severitate artificia et struerentur et aestimarentur, ipsa etiam forma despiceretur, et cum moribus ars quoque in pejus verteretur.

Quo accedit, quod primi Christiani artis studio plurimum adversabantur, partim indulgentes quodammodo Iudaeorum legi, ne artes colerentur, vetanti [3]), partim, ne Ethnicorum similes viderentur, quorum ars propria fuerat, neve illecebris artificiorum a severa contemplatione avocarentur. Artifex ab omnibus contemptus [4]), a catholica quidem ecclesia baptismate indignus habebatur, donec arti suae operam navabat; atque baptizatus si ei studebat, a pontifice maximo sacer judicabatur [5]). Immo erant homines obcaecati, ut Christi effigiem humilem et obsoletam putarent [6]), qua opinione omnis ejus informatio funditus sublata erat. Videntur tamen hujus rei ansam praebuisse Jesaiae Prophetae hi fere loci falso intellecti [7]):

„Sicut obstupuerunt super te multi, sic inglorius erit inter viros aspectus ejus et forma ejus inter filios hominum." —

„Non est species ei, neque decor: et vidimus eum, et non erat aspectus, et desideravimus eum: Despectum et novissimum virorum, virum dolorum et scientem infirmitatem: et quasi absconditus vultus ejus et despectus, unde nec reputavimus eum." etc.

Antiquissimis illis temporibus nihil reperimus formatum et expressum, nisi symbola quaedam in annulis signatoriis vel in scutellis et lucernis, ut columbam, agnum, piscem, gallum, navem, ancoram,

---

[3]) Origenes adv. Celsum. IV, 31. [4]) Tertullianus de idolatria. c. 11; adv. Hermogenem. c. 1. [5]) Bingham: Origines Eccles. IV, p. 223. [6]) Origenes adv. Cels. VI., 71. [7]) Jesaias LII, 14; LIII, 2. 3

lyram, palmae frondes, crucem, caetera [1]). Bonum pastorem, quem in cyathis et sarcophagis invenimus, improbat adhuc severus Tertullianus [2]). Qua quidem ipsa artificii specie ad proximos gradus artis Christianae transiri putandum est.

§. 3.

Cum vero insequenti tempore Christianorum animi res ethnicas non ita acerbe ferrent, cum philosophia errores mentis humanae ostendi non amplius putarent, sed diligenter et accurate ei studere incepissent [3]): incitabantur et ipso studio artium, ut rationem, qua in artificiis fabricandis pagani usi erant, non modo non condemnarent, sed etiam in Christianis rebus conformandis imitarentur. Atque ut mittam exponere, quomodo informaverint vulgares res allegoricas, a veteribus jam effictas, ut pro personis inductum solem et lunam (in Christi de cruce pendentis effigie), ut montes, flumina, urbes [4]): haec, inquam, ut mittam, effinxerunt etiam in imaginibus certas quasdam res fabulosas, ut Orpheum [5]) aliaque, quae quidem velut Sibyllinae vaticinationes ad Christianam doctrinam referebantur. Atque si omittimus artis non sane perfectam et absolutam praestantiam artificumque minus insignem facultatem et usum: temporum illorum, quibus sunt antiquissima Christianorum monumenta facta, recordantibus nobis, animi ac sensus videtur admiranda altitudo, quae absoluta quadam gravitate cum auctoritate habitus ac status conjuncta tantopere cernitur, ut per insecuta barbariae saecula usque ad celeberrima

---

[1]) *Münter: Sinnbilder und Kunstvorstellungen der alten Christen.* Altona 1825. [2]) Test. de pudicitia VII. 10. [3]) *Schöll: Geschichte der griechischen Litteratur*, II (*Uebers. von Pinder*), *Zeitr. V. Abschn.* LXVIII. p. 676. *sqq.* [4]) Seroux d'Agincourt: histoire de l'art par les monumens depuis sa decadence au IVe siècle jusqu'à son renouvellement au XVIe. T. V, tab. XXVIII XXX. [5]) Bottari: Sculture e Pitture sagre, estratte dai Cimiteri di Roma ecc. T. II, tab. LXIII, LXXI. (Roma 1746).

saeculi XVI opera haec potissimum monumenta recentiores artifices imitarentur [4]).

Praestantissima autem opera, inferiore illa aetate facta, antiquae artis saepe similia, ad nostra usque tempora servata sunt in catacumbis Romanis, opera caelata in parietibus sarcophagorum et tegumina picta sepulcralium quarundam aedium [5]). Musiva autem in basilicis proximo jam tempore facta sunt, in iisque jam apparet certa quaedam fingendi ratio, quam certo, sibi constanti modo sequebantur postea, ut in fingendo minus liberi essent [6]).

Sed quod attinet ad artem in picturis minutis fabricandis versantem, quae fuerit prima illa artis periodo, laudanda est pergamena, servata Romae in Vaticano, plus triginta pedes longa, in qua simili modo atque opera caelata circa Trajani columnam Josuae res gestae, graeca adlita inscriptione, depictae sunt [7]). Haec pictura licet septimo vel octavo saeculo facta sit, quod ex scriptura intelligitur: tamen sine dubio instituta est ad normam certi cujusdam monumenti, quod ab antiquissimis Christianis olim factum erat. Etsi enim in articulis, manibus ac pedibus non absoluta perfectio cernitur, quae quidem in omnibus media aetate a Graecis factis desideratur; tamen in inveniendi ratione, vestitu, armatura et allegoricis urbium fluminumque fictionibus praestantioribus antiquitatis figuris maxime similes sunt [8]).

---

[4]) *Rumohr* l. l. p. 137; *Abeken.* III: „*Betrachtungen über den Ursprung der neueren Kunst.*" [5]) Deformata cernuntur in Bottarii libro supra laudato, deinde etiam apud Boldetti: Osservazioni sopra i cimiteri de' santi Martiri e antichi Christiani (Roma 1720); tum apud Aringhi: Roma subterranea novissima (Paris 1659); denique apud Bosio: Roma sotterranea (Roma 1042). [6]) Ciampini: Vetera monumenta, in quibus praecipua musiva opera illustrantur. (Roma 1747). [7]) D'Agincourt l. l. V. tab. XXVIII — XXX; II. p. 53. — Rumohr l. l. p. 166. [8]) Hoc loco commemorandum mihi est opus quoddam sculptile, ex ebore factum, vulgaribus diptychis multo praeclarius, quod picturarum illarum monumentis valde simile est, quodque eodem tempore factum nec minus praestans illius aetatis

§. 4.

Sed ars illa apud antiquissimos Christianos non diu floruit. Quamquam enim inter Byzantinos ars diutius viguit, quam apud Italos, cum in Italia gentium migrationibus factis maxima bella, potissimum inter Gothos orientales et Byzantinos, atque etiam Carolo Magno defuncto, gererentur omnimque rerum incredibilis perturbatio esset: tamen, ut ipsius regni, ita artis etiam species tantum supererat atque, etiamsi sensim sensimque, ad certum interitum se vertit:

---

monumentum dicere ausim. Tabula est quaedam septem digitos alta, quinque longa, quae exstantibus figuris integris quadraginta sanctos effectos praebet, et ex Bartholdica copia, quae dicebatur quondam, in Museum regium, quod est in arce regia Berolinensi, (*Kunstkammer*), deportata est. In superiore ejus parte Christus sedet in solio, sinistra parte manu librum tenens, dextra brachio inde a cubito defracto utroque latere genibus nisi et capita demittentes angeli, qui manus velatas protendunt: juxta Christum nota je. In inferiore parte, de cujus sinistro latere aedes subtiles, Byzantino stilo elaboratae, apparent, quadraginta virorum et juniorum et seniorum effigies, quatuor ordinibus uno super alterum collocatae, ita ut singulae inferiorem superiorum pectora adtingant, partim tollentes oculos ac manus tendentes, partim psallolum demisso capite et manu utraque connexa. Superior corporis pars denudata est; nonnullae imagines amplis brachiis vestitae, aliae subligaculo circa lumbos amictae. Infra autem legitur inscriptio:

ΟΙ ΑΓΙΟΙ ΤΕΣΣΑΡΑΚΟΝΤΑ

Quibusdam locis rubicundi et caerulei coloris aurique vestigia sunt. Forma quidem corporis nimis longa est, brachia breviora: sed tamen in superiore denudata corporis parte satis artificem structuram nudi corporis cognovisse perspicitur. In subtilioribus partibus mirum quanta ars appareat, inque capitibus pluribus, licet minimis, multa vis inest atque gravitas. — Historia hic expressa legitur in Bollandi Actis Sanctorum Martii. III, p. 618. De sanctis martyribus Quadrato episcopo, Theodoro, Emmanuele, Sabino et aliis XL. in Oriente: — „sponsione inter se facta, constituerunt fideliter agere ac mori pro Christo. Itaque ante ipsi sponte adeunt ad Praesidem provinciae, — Christum fideliter praedicantes atque confitentes Christianos esse. — Praeses multis eos tormentis excrucians, ad extremum decollari praecepit."

ipsis autem, ut videtur, bellis temporumque ratione accidit, ut postea demum quodammodo Italia vigere et florere inciperet.

Difficile est, vestigia per obscuram hanc artis periodum sequi, cum monumenta hujus temporis partim bellis vel tunc vel postea gestis, partim a posteris, quod studium eis erat rerum novarum, diruta sint. Paucorum tamen, quae servata sunt, pauca sunt delineata; ita ut difficillimum sit, indolem et naturam artis hujus periodi prorsus perspicere.

Ex Architectura sola prorsus cognoscitur, qua ratione ars mediae aetatis ex antiqua arte exsisteret et sensim sensimque ab ea liberaretur, ita ut illa, quae germanica vel gothica dicitur architectura, oriretur [1]). Firmis enim sibique constantibus geometriae principiis munita [2]) tantum aberat, ut arbitrio cujuscunque mutaretur, ut potius, cum rebus publicis administrandis inserviens majori amplitudine indigeret, libertate et audacia magis magisque augeretur. —

Artem autem, praecipue pictoriam, illis barbariae temporibus inde a saeculo IX usque ad saeculum XII respicientes, apud Byzantinos primum majorem artificum facultatem et plura copiosiora exemplaria a majoribus accepta invenimus, quorum ad normas novas facere licebat; deinde tamen Barbaris propriam ornamentorum, vestium, morum et rituum rationem conspicimus. Specimen melioris periodi hujus artis, saeculo X factum, menologium Basilii Porphyrogeniti est, in Vaticano servatum [3]), cujus in picturis minutis propriam quandam nec infelicem inventionem et varietatem compositionis, interdum etiam bene facta quaedam capita nec displicentem simulum adornandorum rationem invenimus. Novae tamen insequenti tempore a Byzan-

---

[1]) Quod quidem optime demonstravit Moller: *Denkmäler der deutschen Baukunst, Darmstadt* 1815. [2]) *Stieglitz l. l. p. 280.* [3]) D'Agincourt, l. l. V, tab. XXXI — XXXIII; II, p. 55. — *Rumohr l. l. p. 306.* — Gori mon. Basil. Bapt. Flor. p. 23. IV. 4.

tinis artificibus adhibitae actiones et compositiones ineptae sunt omnique sensu carent: ut effigies B. Virginis Mariae cum Christo infanti, Servatoris cruci affixi, qui non, ut in artificiis in occidente elaboratis, victor doloris, sed tumido et pendente alvo, laxatis flexisque genibus et capite demisso a Graecis ad supplicia quotidiana assuefactis repraesentatur.

Tradita autem exemplaria cum non relinquerentur, sed potius cumularentur tenui schedâ imagini superinjectâ adumbrata (*durch Pausen, Durchzeichnungen*), illa artificiorum tenuitas et macies exstitit, ex qua una cum aurato picturarum fundo hic stilus facillime intelligitur.

In Italia hac periodo adeo ars in pejus versa et mutata est, ut nullo tempore in simile quidquam incidamus. Quod quidem nonnullae, Romae in bibliotheca Barberina servatae vittae perganenae, in quibus praecationes et formulae et picturae minutae cernuntur, etsi non in numero pessimorum exemplarium sunt referendae, satis demonstrant [4]).

§. 5.

In Germania autem per Carolum Magnum Romanorum artificum usus et architecturae principia in regiones Rhenanas sunt propagata. Ejus in aula etiam picturae scholam videmus, quae et ipsa ex vetere quadam Romanorum schola videtur exstitisse [1]), in citeriorem quoque Rheni partem, fortasse per Arnulphum regem [2]), prolata, cum magnis Caroli Magni largitionibus commoti Germani studio artium operam navarent.

Hujus artis rationem ut speciminibus quibusdam ostendamus, picturas minutas codicis cujusdam bibliorum sacrorum laudamus, olim Romae in

---

[4]) D'Agincourt l. l. V. tab. XXXVII, XXXVIII. — *Rumohr* l. l. p. 245.

[1]) *Rumohr* l. l. p. 220. [2]) *Zirngibl: Von der Geburt und Wahl des Königs Arnulph; v. Neue historische Abhandlungen der Baierschen Akademie der Wissenschaften III.*

aede sacra S. Pauli, nunc, templo illo igne deleto, in coenobio S. Calixti trans Tiberim servati [3]). Prima in pagina imago Caroli Magni cernitur, singulari personae ejus conditione indicata et plicis in longitudinem, Romanarum statuarum ratione, extensis. In sequentibus picturis, etsi confusa est compositio et forma vitiosa, saepe eadem simplicitas et certa quaedam proprietas apparet. Haud raro Francico solo vestitu personae indutae sunt. Et artifex ipse in prologo Francicum nomen Ingoberti sibi tribuit, ut ab Italicis differat artificibus. Praestantissima autem sunt singularum picturarum ornamenta (*Ornament*) ad quae facienda geometriae figuras, non naturae formas adhibuit artifex [4]).

Haud minora opera sub imperatoribus Carolum M. insequentibus exstiterunt. Idem est stilus. Eorum innumero referri possunt primum praestantissimus evangeliorum codex ms. Caroli Calvi, olim servatus in coenobio S. Emmerami Ratisbonensi [5]), nunc exstans in bibliotheca regia Monacensi; deinde ejusdem imperatoris biblia sacra, atque ille evangeliorum codex ms., quem instituendum curavit Lotharius imperator, in bibliotheca regia Parisiensi servata [6]).

§. 6.

Rumohr, quem in principiis hujus introductionis exponendis, cum, quae illi videntur, probanda existimem, secutus sum, hanc a Carolo M. institutam et sequentium imperatorum temporibus adhuc permanentem artium scholam sequentibus pertur-

---

[3]) D'Agincourt l. l. V. tab. XL — XLV; II. p. 59. — Alemanni de Later. pariet. ed. c. p. 80. ad. tab. IX. — Montfaucon Ant. de la monarchie Franc. I. p. 175. — *Rumohr* l. l. p. 223. [4]) Codex similibus ornamentis dives Psalmorum versionem latinam continens, servatur in bibl. reg. Berolinensi (ms. theol. lat. fol. 58.). [5]) Colomann Sanftl: Dissertatio in aureum ac pervetustum SS. Evangeliorum codicem ms. Monasterii S. Emmerami. Ratisbonae 1786. [6]) Dibdin: a bibliographical antiquarian and picturesque tour in France and Germany. London 1821. II, p. 156. 163.

bationibus non impeditam arbitratur, quominus proprio modo coleretur, sed potius usque ad Henricum II., quo imperante maxime floruerit, proximosque imperatores esse servatam, cum Italica ars, hoc tempore omnino in pejorem partem mutata, non offensa esset, Byzantina autem ars casu tantum, nec continuo in eam valuisset [1]). Nulla tamen monumenta, quibus stilus Francicae illius artis certe cognoscatur, in Germania adhuc cognovi, nisi vetus illud monumentum Christi de cruce tollendi, quod in terra Lupia invenitur, opus caelatum in una quadam illarum rupium, quae *Eggosersteine* appellantur [2]).

Immo ab hoc stilo diversissimus stilus inde a saeculo X usque ad saeculum XII satis usitatus fuisse videtur, quod quidem pictis minutis complurium codicum ms., qui in variis exstant Germaniae bibliothecis [3]), intelligere mihi licebat. Hic stilus in Britannia, ex qua jam antiquissimis temporibus exculta religio Christiana in Germaniam propagata est, exstitisse videtur, quippe qui in libris certe in Britannia scriptis, perfectus inveniatur [4]). A priori tamen stilo hoc potissimum differt, quod cum corpora nimia gracilitate neque accurata membrorum aequabilitate, ut solebat, adhibita delineata sint, tum sinus vestium volant vel potius volitant, atque manus et pedes nimia sunt longitudine [5]).

Graeci etiam artifices, imprimis Ottone II., qui Theophaniam, filiam Nicephori, Byzantini imperatoris, in matrimonium duxerat, et Ottone III, qui Graeca humanitate excellebat, imperantibus, haud parvam vim habuisse videntur [6]); ita ut non dubi-

---

[1]) *Rumohr* l. l. p. 228. sqq. [2]) *Ansicht der Eggostersteine im Fürstenthum Lippe von W. Strack. Bückeburg*, 1825. [3]) Ut in bibliotheca regia Berolinensi. Ms. theol. fol. No. I. 359. [4]) Dibdin: the bibliographicae Decameron I, f. d. p. LIV. LVI; — bibliographical etc. tour I, p. 165. 169. [5]) Dibdin: bibl Dec. I, f. d. p. LVII. not. [6]) Haud scio, an hic ad locum quendam in *Theophili Presbyteri* diversarum artium schedula, cujus recentiorum codicum unum saeculo XII scriptum (cf. *Schönemann: System der Diplomatik* II, p. 114),

laudum sit, quin Germanico-byzantinam scholam, quam sub Henrico II imperatore invenimus [7]), inde derivemus. Praestantissima hujus scholae monumenta, quae post Henricum II propriis terrae scholis evanescere videtur, exstant in ecclesia cathedrali Bambergensi. Laudo primum simulacrum Christi cruci affixi, collocatum in altari, quod est in Choro occidentali, deinde opera caelata, et ea, quae super utraque in lateribus exstructa porta, et ea, quae in cirenitu ejusdem chori conspiciuntur, quorum imprimis excellet effigies Annunciationis; cujus simulacri delineationem, propere quidem tactam, in libello meo, qui inscribitur *Skizzenbuch* [8]), ausus sum edere.

§. 7.

Tempora ultimi utriusque Salici imperatoris, et Lotharii II ac Chunradi III, Ghibellinorum primi, parum Germanicae magis colendae arti favisse videntur.

Sed Friderico I imperium adepto ars inter Ger-

Lessingio imprimendum curavit (*Zur Geschichte und Litteratur. Aus den Schätzen der Herzogl. Bibliothek zu Wolfenbüttel, Beitrag VI. Braunschweig* 1781), respicere licuit, eum Graeci imprimis artem pictoriam coluisse dicantur. Ita enim legitur in Prologo: „Quam (div. art. sched.) si diligentius perscrutaris, illic invenies quicquid diversarum colorum generibus et mixturis habet Graecia; quicquid in electrorum operositate seu nigelli varietate nosti Roscia (Cod. Lipsiens.: Rutigia; Cod. Cantabrigiens.: Tuscia, v. Raspe Essay on oil-painting p. 76.); quicquid ductili vel fusili seu interrasili opere distinguit Arabia; quicquid in vasorum diversitate seu gemmarum insitione sculptura auro decorat Italia; quicquid in fenestrarum preciosa varietate diligit Francia; quicquid in auri, argenti, cupri et ferri, lignorum lapidumque subtilitate solers laudat Germania." — D. Theophilo Presbytero v. *Fiorillo: Kleine Schriften artistischen Inhalts.* 1803 p. 197. — Etsi Italicam autem pictoriam quodammodo valuisse concedendum esse videtur, cum Ottonem III ex Italia celeberrimum pictorem, Johannem episcopum, secum accessivisse, qui aedem sacram, Aquisgrani a se conditam et S. Mariae dedicatam, picturis ornaret, v. Chapeaville SS. Rer. Leodiens I, 230. [7]) *Rumohr* l. l. p. 317. [8]) *Berlin.* 1830. ad p. 78.

manos iterum nova ac propria ratione vigere et efflorescere coepit. Sicut nunc autem bellis et dissidiis inter imperatores et pontifices maximos indoles medii aevi optime cognoscitur, singulis quibusque primariis partibus inter se segregatis et quodammodo oculo objectis: ita etiam propria poesis eodem tempore exstitit praeter expectationem culta, propria architectura, qua jam sub Friderico II praestantissima exstructa sunt opera, propria simul pictura, quae sub finem saeculi XIV in Belgio et initio saeculi XVI media in Germania maxime floruit. Non mirandum est, quod ars pictoria tam sero floruerit. Nam cum poetae, quibus non, ut in arte pictoria, certa quaedam forma erat servanda, vitae regulis et institutionibus magis magisque mutatis liberius, quae sentiebant et cogitabant, eloqui possent: cum architectura climate aliisque rebus sub Friderico I eo esset adducta, ut paucis annis post mortem illius prorsus mutaretur: illa, quae in formis effingendis versatur ars, in coenobiis a vita remotis potissimum tractata, imprimis illo primi Christianae artis temporis impulsu adhuc commota, notiones tantum singulas, sensim sensimque coortas, novis formis expresserat, quas tamen formas ad normam veterum illarum formarum certa et sibi constanti ratione excolucrat.

Insignia artis hoc tempore tractatae specimina laudandae sunt illae picturae minutae, quae in libro Horti deliciarum, ab Herrade de Landsperg, abbatissa coenobii Hohenburgensis instituto, iuveniuntur [1]), in quibus eadem severitas et dignitas, saepe quidem significata tantum, imprimis in sacris rebus cognoscitur, quae in illis antiquorum Christianorum artificiis valde apparuit. Etiam in his numina mythologica allegorice adhibita videntur, ut Jordanus fluvius in Christo baptizando, Aeolus et

---

[1]) *Engelhardt: Herrad von Landsperg, Aebtissin zu Hohenburg od. St. Odilien im Elsafs, im XII. Jahrhundert; und ihr Werk:* Hortus deliciarum. *Stuttgart und Tübingen* 1818.

Neptunus, Dies et Nox, qui in historia mundi procreati conspiciuntur. Aliae vitae rationem exhibentes picturae, plerumque allegoria etiam adhibita, illam animi quidem altitudinem non ostendunt, sed quae voluit artifex, optime indicatur [2]). Etsi autem in his picturis rationem singularum denudati corporis partium, imprimis quod attinet ad artus, vitiosam esse apparet, etsi capita, praecipue oculi, quorum pupilli uno tantum puncto designantur, aliquantum rigere videntur: pluribus tamen capitibus valde propria indoles et natura ostenditur; ubi eadem persona iterum videtur haud parva faciei et staturae similitudo de industria adhibita, animadvertitur. Immo artifex (sive Herrad ipsa sive alia monacharum) imagines omnium, quae tum erant numero sexaginta, monacharum coenobii pingere ausa est [3]), quod quidem, nisi unicuique effigiei nomen virginis more illius temporis esset adjunctum, haud facile fieri poterat.

Similes his imaginibus, neque minus grandes, adumbrationes sunt, quae in Chunradi de Carolo Magno poemate germanico inveniuntur, cujus codex ms. exstat in bibliotheca Heidelbergensi [4]).

§. 8.

Saeculo XIII., rebus et civium et equitum magis constitutis, ab hujus hucusque a clericis tantum tractatae artis stilo varius exstitit stilus, — simul cum in architectura ex arcus orbiculati (*Rundbogenstil*) gravi mole ille, qui dicitur gothicus arcus (*Spitzbogenstil*), levis et in acumen surgens, oriretur — qui veteres sibi constantes formas relinquit, immo interdum iis prorsus oppositus esse videtur.

---

[2]) Commemorandae autem sunt, propterea quod vestes tum usitatas, moresque illius temporis nobis optime ante oculos proponunt. [3]) *Engelhardt* l. l. tab. XII. [4]) *Wilken: Geschichte der Bildung, Beraubung und Vernichtung der alten Heidelbergischen Bücher-sammlungen. Heidelb.* 1817. *p.* 347; — ubi una illarum adumbrationum invenitur.

lude propriam Germanorum artem initium cepisse censemus.

Specimina hujus stili laudarem picturas, quae in variis juris Saxonici codicibus inveniuntur [1]), nisi mihi persuasum esset, jure ac merito mihi posse opponi, eas picturas, forma magis minusve neglecta, plerumque nihil nisi symbola esse existimanda.

Praestantissima monumenta artis pictoriae, quae erat hac stili vere Germanici periodo, picturae minutae sunt, quae in collectione Germanorum poetarum lyricorum, a Manesse circiter annum 1300 instituta [2]), inveniuntur. His picturis, quibus poeta secundum carminum suorum argumentum vel meditans, vel carmen dictitans, vel amatam osculans, vel venans etc. ostendit, intimus sensus, maxima et conceptarum rerum simplicitas et effictarum teneritas inest, ut postea vix simile aliquid inveniens non dubitemus, quin vitiosam adhuc et duram delineationem ignoscamus. —

Celebriores autem sunt complures saeculi XV libri sacri, quorum effigies maxime omnium picturarum minutarum excellunt, ex quibus nonnullae a summo mediae aetatis pictore, Johanne van Eyck, et sorore ejus, Margaretha, factae esse videntur.

§. 9.

Sicuti autem sub finem saeculi XII propriam architecturam conspicimus, cum arcus orbiculatus cum ratione levis et in acutum surgentis arcus conjungatur, et ab uno stilo transeatur in alterum [3]),

---

[1]) *F. F. Kopp: Bilder und Schriften der Vorzeit. Mannheim, 1819. I. Abschn. II; II. Abschn. I. — Teutsche Denkmale, herausgegeben und erklärt von Hatt, v. Babo, Kitenbenz, Mone und Weber. Lief. I: Die Bilder zum Sächs. Land- und Lehn-Recht. Heidelberg, 1820. — Büsching: Wöchentl. Nachrichten, Jahrg. III, Bd. IV, Heft I.* [2]) Codex ms. exstat in bibliotheca Parisiensi. [3]) Quod quidem, ut exemplum afferam, a Mollero l. l. demonstratur in aede sacra oppidi Gelnhausen.

ita etiam similiter in arte pictoria ex uno in alterum stilum transiri videmus, qui quidem transitus maxime elucet ex picturis quae inveniuntur in Werinheri poemate de vita B. V. Mariae; quod poema et ipsum tempore factum videtur, quo veterrima Germanorum poesis, Francica nominata, in poesin Suevicam commutata est [3]). Multae harum picturarum cum maxima cogitationum libertate illas adhuc veteres sibique constantes formas conjungunt.

Priusquam autem ad ipsas has picturas et Werinherum, eorum factorem, transimus, ad locum, in quo erat ille, recte judicandum liceat mihi, historiam Coenobii Tegrinseensis, ubi Werinherus educatus studio artium et litterarum operam dedit, breviter exponere, potissimum quatenus ii, qui ante illum fuerant, hoc in coenobio artes litterasque coluerint.

II.

§. 10.

Doctrina Christiana primum inde a Francouia sub Chlotario II, initio saeculi VII. in Bavariam erat propagata [1]). Ita factum est, ut Bonifacius, Germanorum apostolus, hic jam fundamentum inveniret, in quo, dimidio fere saeculi VIII, opus populi, ut doctrinam Christianam amplecteretur, adducendi exstruere posset [2]). Ille sub Odilone duce ejusque filio Thassilone quatuor instituit episcopatus, aedes sacras coenobiaque condenda curavit, imprimisque illo ordine, quem S. Benedictus, Nursiae natus, instituerat, propagando efficit, ut animi

---

[1]) *Hoffmann: Fundgruben für Geschichte Deutscher Sprache und Litteratur. Breslau, 1830. I. p. 205 sqq.*

[2]) Reich: Annales Sublonenses I. p. 497. [3]) *Zingerle: Neue akademische Abhandl.* I. p. 191.

animi hominum litteris et artibus magis magisque colerentur. Regulis enim S. Benedicti in universum eo adducentibus, ne vita in coenobiis ignave ageretur [3]), praecipitur, ut cum multis rebus, tum arti operam navetur [4]).

Hoc tempore, cum multa in Bavaria instituta sunt coenobia, tum Tegernseense [5]). Adalbertus enim et Otcarus comites, qui erant fratres, ex regio Agilolfingorum genere orti [6]), meridianam Bavariae partem, *Sundergouc* appellatam, tenentes, hoc coenobium, S. Benedicto addictum, sub duce Hugiberto in honorem S. Quirini fundaverunt. Anno 754 templum coenobii consecratum est, Adalberto abbate centum et quinquaginta monachis, quorum primos S. Othmarus miserat ex coenobio S. Galli, praeposito. Qui quidem patrimonio suo haud parvo coenobium donavit; rex autem illud in suam ipsius tutelam recepit. Ita factum est, ut jam ab initio coenobium opibus valeret, et abbates ejus in comitiis, et provincialibus et imperialibus, locum ac suffragium tenerent.

Carolus Magnus vero imperator, cum Bavariam in potestatem Francorum redegisset, ut in omnibus imperii sui partibus, ita hic quoque scholis fundandis et doctrinae propagandae maxime studuit. Cujus filius Ludovicus edixit, ut Oblati separatim a Laicis doctrina eruditentur [7]); cui quidem edicto coenobium quoque Tegernseense obsecutum esse,

---

[3]) Regula S. Benedicti, cap. 48: „Otiositas inimica est animae, et ideo certis temporibus occupari debent fratres in labore manuum, certis item horis in lectione divina." [4]) ibid. cap. 66: „Monasterium autem — ita debet construi, ut omnia necessaria, id est aqua, molendinum, hortus, pistrinum, vel *artes diversae* intra monasterium exerceantur" — cap. 57: „*De artificibus* monasterii." [5]) Historia fundationis monasterii Tegernseensis, in Pezii thesaur. anecdott. eccles. T. III, P. III, p. 475 sqq. — Restauratio monast. Tegerns. per Ottonem II. Imp. in Monumentis Boicis T. VI p. 154. — *M. Freiherr von Freyberg: Aelteste Geschichte von Tegernsee. München* 1822. p. 15. [6]) *Freyberg* l. l. p. 191. *Beilage*, No. I. [7]) Hartzheim: Concil. German. II, p. 6 cap. 45. — Mabillons Acta Sanctor. Ord. S. Benedicti Sacc. III. P. I. in praef. n. 40.

ex tabula quadam elucet, in qua decem scholastici (i. e. doctores) nominantur *), qui numerus pro una schola nimius videatur. Non certo quidem scimus, in quo statu fuerit hoc tempore coenobium nostrum, sed, si nobis ex statu aliorum vicinorum coenobiorum conjecturam facere licet, ad artium et litterarum studium haud sine ardore incumbere monachi inceperunt. Imperio vero posterorum Caroli M. tabescente pluribusque bellis insequentibus, fieri non potuit, quin artium litterarumque studium negligeretur. Quo accidit, quod tempus, quo Arnulphus fortiter quidem ac strenue regnavit, nimis breve fuit, ut cultura parum augeretur *).

Jam vero terram invaserant Hunni, omnia vastantes, incolas innumerabiles in servitutem ducentes. Multa coenobia incendio sunt deleta, in his Tegernseense. Vi Hunnorum autem anno 955 fracta, Arnulfus, et post eum Henricus, Bavarorum duces, fundum quoque, qui solus coenobiis manserat, iis eripuerunt, clientibusque suis, qui grave bellum contra Hunnos sustinuerant, dederunt.

§. 11.

Henricus dux, mortuo Ottone I imperatore, imperium studuit adipisci; sed filius imperatoris, Otto II, eos qui Henrico favebant, in fugam vertit, et illo ipso Ultrajecti in vincula conjecto, Bavariam Henrico, Suevorum duci, avunculo suo, dedit. Hic monasterium Tegernseense restituit ann. 979; imperator autem illud in suam ipsius tutelam recepit et Hartwicum abbatem coenobio praeposuit. Om-

---

*) Haec tabula impressa est in Günthneri libro: *Geschichte der litterarischen Anstalten von Baiern* I, p. 14; et in Freybergii supra laud. p. 21 not. *) Commemorandum tamen est, ad hunc Arnolphum in historia artium, in Bavaria cultarum, respiciendum esse; Ratisbonae enim regiam magnificentissimam et splendidissimam condidit (Dissert. de Translatione Corp. S. Dionysii p. 137 sqq.) et coenobio S. Emmerani ciborium, auro factum, gemmis ornatum dono dedit (Mabillon: Iter Germanicum, in analectis p. 10. — conf. *Gerkens Reisen* II. p. 91).

nia, quae coenobio a principio fuerant privilegia, et quae adderentur, tutanda et defendenda abbati mandata sunt. Monachis autem concessum est, ut pro suo arbitrio abbatem suum crearent, et a vectigalibus regi pendendis vacarent [1]).

Hartwico mortuo, Gosbertus anno 982 coenobio abbas praepositus est, qui in annalibus Tegernseensibus [2]) „gente nobilis" dicitur, „litterarum stu„diis clarus, calvus sincipite, statura longus, hospi„talis erga universos, diebus lectioni, noctibus ora„tioni vacans, ornans ecclesiam hanc aedificiis, li„bris, campanis, fenestris, laquearibus." Ejus auspiciis studium praecipue auctorum veterum exerceri coeptum est, et mutuum commercium inter monachos Tegernseenses et aliorum coenobiorum viros doctos exstitit. Primus doctorum Tegernseensium erat Froumundus, qui quantopere ad auctores veteres tractandos incubuerit, pluribus ejus epistolis carminibusque lyricis nobis servatis probatur [3]). Ex his autem carminibus non tantum imitatio illorum exemplarium elucet, sed propria vis et vigor iis inest, et quamquam forma est aliena, multa tamen inveniuntur, quae propriam populi indolem et naturam indicant [4]). Tantopere litteris colendis et aliis doctrina instituendis studebat, ut ordinem presbyterii recusaret [5]). Ita factum est, ut schola Tegernseensis maxime frequentaretur vel ipsis a peregrinis [6]). Tantum autem abfuit, ut Froumundus ea, quae ad utilitatem coenobii pertinebant,

---

[1]) Mon. Boic. VI. p. 151. [2]) Chronicon Monast Tegernseens. ap. Pez. l. l. T. III, P. III, p. 504. [3]) Pez l. l. T. VI. P. I, p. 160 sqq. [4]) Ut exemplum afferam (ibid. p. 172, n. 7.):

„Frater Froumundus Liutoldo mille salutes
Et quot nunc terris emergunt floscula cunctis."

[5]) ibid. p. 169, n. 5; in eos, qui Froumundum ad suscipiendum Presbyterii ordinem urgebant:

„Imprimis studio placet esse sub artibus uno —
Discere decrevi libros, alosque docere."

Postea tamen promotum eum inveninus ad ordinem Presb. v. Ellingeri ep. ad Fromm. Pez l. l. p. 151, n. 1. [6]) Quare in fine codicis cujusdam ms. Tegernseensis (*Günthner* l. l. p. 169)

facere negligeret, ut potius, a Gosberto missus, fundos et praedia, quae coenobio erant, circumeundo lustraret [7]), et sub Beringero, uno insequentium abbatum, molesto munere Portarii fungeretur [8]).

Artem codicum ms. diligentissime ornandorum, jam tunc temporis usitatam, in monasterio Tegernseensi non neglectam esse, ex parvo poemate, carminibus Frommundi adjuncto, videmus [9]).

Sub Gosberto abbate in primas pictas tesseras vitreas incidimus, a Comite Arnoldo coenobio donatas; quod quidem epistola quadam, qua Gosbertus illi pro beneficio accepto gratias agit, probatur [10]). „Merito, inquit, pro vobis Deo supplica„mus, qui locum nostrum talibus operibus bonorum „sublimastis, qualibus nec priscorum temporibus „comperti sumus, nec nos visuros esse sperabamus. „Ecclesiae nostrae fenestrae veteribus pannis usque „nunc fuerunt clausae. Vestris felicibus temporibus amicomus sol primum infulsit basilicae no„strae pavimenta per discoloria picturarum vitra, „cunctorumque inspicientium corda pertentant mul„tiplicia gaudia, qui inter se mirantur insoliti ope„ris varietates. Quocirca, quousque locus iste cer„nitur tali decoratus ornatu, vestrum nomen die „noctuque celebrationibus orationum adscribitur." Hoc dono factum est ut in monasterio Tegernseensi officina vitrearia instituretur, quam jam sub Beringero maxime floruisse infra videbimus.

Etiam sub Gosberto primum officinam campanarum faciendarum inveninus, quae prima fuisse

---

veniamus: „Ego Frommundus cepi hunc libellum (Explanationes Remigii in opus paschale Sedulii poetae) scribere, sed pueri nostri, quos docui, meo juvamine perscripserunt." — Quare Otilonus in libro de tentationibus et scriptis (v. Pez l. l. T. III. in dissert. isagog. p. X) „ubi *cum aliis pueris* in Coenobio, Tegernseo dicto, tabulam datam esse" dicit, „et multos ibi libros se scripsisse." [7]) Pez l. l. T. VI, P. I. p. 165. n. 12. [8]) ibid. p. 166. n. 15. [9]) ibid. p. 189. n. 26: Versus Udalperti in codicem Psalmorum: „Ornavi, ut potui" etc. [10]) ibid. p. 122. n. 3.

videtur in Bavaria, excepta illa, quae erat in coenobio Frisingensi. Gosbertus enim ab amico peregrino petit [11]), „ut sibi transmittatur aliquantum cu„pri, stagni, sive etiam plumbi; quibus enim omni„bus exhaustas esse suae patriae civitates, nec ullo „pretio aliquid istiusmodi posse comparari." Sed tres anni praeterlapsi sunt, priusquam aes ad campanas faciendas adhibitum est, donec episcopus Frisingensis, precibus Gosberti commotus, Adalricum artificem ad opus faciendum mitteret [12]). Hac re Froumundus fortasse commotus erat, ut collectioni epistolarum institutionem quandam „de mensura „cere et Metallion in operibus fusilibus" [13]) adjungeret.

Ex fine illius ad Arnoldum comitem scriptae epistolae [10]) elucet, in schola Tegernseensi etiam artes doctas esse. „Vestrae deliberationi", inquit Gosbertus, „dimittimus illos pueros probandos, si il„lud opus adhuc ita sint edocti, uti vobis est ho„norificum nobisque necessarium: vel si aliquid eis „deesse inveniatis, liceat eos remittere vobis causa „meliorationis."

§. 12.

Interim Ottone II imperatore in Italia defuncto (ann. 982 Henricus ille dux statim e custodia effugerat, ut Hezilonem, qui Ottonem ducem, adversarium suum, insecutus erat, ducatu privaret. Sed Ottone III imperatore facto, partes, quae bello inter se contenderant, in gratiam redierunt. Hezilo a ducatu abdicavit, et Henricus (II) dux Bavarorum factus est, quem ann. 995 defunctum filius ejus, Henricus III, insecutus est. Qui quidem cum aliorum coenobiorum, tum Tegernseensis statum mutandum esse intellexit, ubi votum in paupertate vivendi non persolventes, bona, quae omnium communia erant in

---

[11]) ibid p. 129. n. 16. [12]) Meichelbek Hist. Frising. T. I. p. 471. n. 2. [13]) Institutio haec impressa invenitur in Günthneri (p. 397) et in Freybergii (p. 291) libris supra laudatis.

singulorum rem converterunt. Gosbertus, qui malum hoc comprimere non potuit, ab ipso Henrico, ut cohiberet, petivit. Ita factum est, ut Henricus dux, Gosberto mortuo, monachorum jus abbatis creandi negligens, Gotthardum abbatem crearet, virum sapientem, generosum, veteribus auctoribus eruditum [1]). Attamen ii, quibus coenobii statum prorsus mutari non placebat, effecerunt, ut Gotthardus e munere suo non gaudium ac voluptatem sed moerorem perciperet, quare paulo post ab eo se abdicavit. Nihilominus tamen ille et insequenti tempore, episcopus Hildisheimiensis factus, amicitiam cum abbatibus coenobii nostri gerebat, eosque apud imperatorem et principes adjuvabat.

At coenobium erat in statu deteriori: dissidia inter familiam, nullus advocatus, qui bona a manibus latronum defenderet. Quare dux Bavarorum, iterum monachorum jus abbatis creandi negligens, Eberhardum abbatem fecit, quidem statim, ut advocatus fieret coenobio, curavit, sed valetudinis imbecillitate ann. 1001 a munere suo se abdicare coactus est.

Quo facto monachi Beringerum abbatem creaverunt. Cujus quidem administratione coenobium, ab Henrici II, Sancti appellati, et ejus uxoris, S. Cunigundae aliorumque piorum hominum beneficiis affectum, maxime florere incepit. Adhuc vixit Froumundus. In Officina vitraria non solum ea, quibus coenobium ipsum egebat, sed etiam, quae facienda aliunde mandabantur, facta sunt [2]). Inter Beringerum aliosque abbates maxima erat amicitia, ita ut peritos artifices inter se sibi mitterent [3]). Et ipse Beringerus aedem sacram monasterii ornandam curavit: „sub eo," dicit annalium scriptor, „turres

---

[1]) Pez l. l. p. 133. n. 1: „Mitte nobis librum Horatii et epistolas Tullii." [2]) Pez l. l. p. 141. n. 8: Epistola Beringeri, abb. Tegerns. ad Gotscalchum episcop. Frising: Se petita vitra post Pascha missurum; — ibid. p. 142. n. 4: Ad R. abbatissam: Cur petitum vitrum non miserit. [3]) ibid. p. 146. n. 12.

„erectae sunt et parietes circa altare principale auro „et argento decoratae. Est etiam haec domus li„bris, campanis alioque ecclesiastico cultu per eum „adornata [4])."

Eum insecutus est Burchardus, qui non minus templo amplificando, quam litteris colendis operam navavit [5]). Quo mortuo Ellingerus abbas creatus est (ann. 1017), qui singulari gratia et favore Henrici II imperatoris et Cunigundae fruebatur. Ejus et Gotthardi commendationibus commotus imperator magnis largitionibus monasterium affecit, et omnes ejus jura se defensurum professus est [6]). Sub Ellingero legatum, quo scholastici alerentur, primum fortasse totius Bavariae, commemoratur [7]). Litteris et artibus erat eruditus, ita ut animalia, quae Plinius in historia naturali descripsit, ille in margine delinearet [8]) et codices quosdam sacros, qui in coenobio Altahensi et Tegernseensi servabantur, picturis ornaret [9]). Monasterium quoque ut amplificaretur et adornaretur, curavit. „His temporibus," inquit scriptor annalium, „crypta hujus monasterii sub „Ellingero abbate ampliatur et sanctuarium in capite „Ecclesiae testudinato opere decoratur [10])." Ita etiam legimus in Phoenice Tegernseensi [11]):

„Fornicibus pictam qui jusserat hic fore cryp„tam."

Attamen, etsi Ellingerus favore imperatoris fruebatur, adversarii ejus effecerunt, ut munere suo privaretur, aedificiis monasterii incendio deletis et opibus ecclesiae per latrones raptis. Quare ipse Ellingerus accusatus ad poenam luendam in monasterium Altahense migrare coactus est. Postea vero in coenobium Tegernseense rediit, ut monachus vitam ibi degeret.

---

[4]) Pez. T. III, P. III, p. 508. [5]) ibid. p. 508. [6]) Monum. Boic. VI, p. 7. [7]) ibid. p. 16: „Imperavit quoque (donator servilis mansi, Adalpero de Sachsinheim) ut eadem alimonia sine piscibus et absque vino daretur alicui de suis aut *scholastico* vel elemosinario. [8]) *Günthner* l. l. p. 192. [9]) ibid. p. 369. [10]) Pez, T. III, P. III, p. 510. [11]) Phoenix Teg. p. 41.

Quo facto, ann. 1048 Seifridus abbas factus est, qui quidem et ipse litteris artibusque colendis operam dandam esse bene intellexit [12]). Quare sub eo „collata est Imperatori Henrico III a clericis „bibliotheca magna auro et argento composita ac „scriptura decenter ornata [13])." etsi opibus quidem coenobium non abundaret. Periculum vero coenobio immunebat, fama perlata, Henricum IV, imperatorem, unum e clientibus ejus, ut solebat, abbatem creaturum esse [14]). At libere Seifridus, quae sentiebat, imperatori scripsit [15]). „Si vero, inquit, istos „ullus coenobitas vendicat in servitutem, profecto „hoc deficiet omne artificii exercitium; qua posthinc, „quos taedet vivere, nullum his desiderium est pin„gere aut scribere." Quare factum est, ut numero suo non privaretur. Diem obiit supremum anno 1068.

§. 13.

Interim gravia illa bella, sub Henrico IV imp. gesta, comparata sunt, quibus Bavari etiam affligebantur. Jam anno 1053 Cunradus dux, cujus mala administratione seditiones commotae erant, auctore, ut videtur, Gebhardo, episcopo Ratisbonensi, a ducatu remotus, et filius imperatoris adhuc impubes dux creatus est, administratione in Gebhardum collata. Qui cum postea consiliorum clandestinorum in Henricum III imperatorem, suae sororis filium, arguius esset, imperator administrationem Bavariae, paulo antequam moreretur, uxori suae tradidit, quae paucos post annos Ottonem, comitem Nordhemium, e familia Saxonica ortum, ducem Bavarorum creavit. Cui tamen ut diffideret imperator, multis rebus adductus est. Quare a ducatu (ann. 1070) motus et, quamquam diu obtitit, dedere sese coactus est. Quo facto, auctore Rudolfo, duce Suevorum, Guelfus, filius Azzonis, marchionis Atestini, invitis Bavaris dux praepositus est. Cum vero imperator a

---

[12]) Pez T. VI. P. I. p. 241, n. 6. [13]) Pez T. III. P. III, p. 512. [14]) Pez T. VI, P. II, p. 239, n. 4. [15]) ibid. p. 236, n. 1.

pontifice maximo ab ecclesiae coetu exclusus esset, ut tota in Germania, ita etiam inter Bavaros duae partes exstiterunt, populo a partibus imperatoris stante, perfido autem Guelfo a partibus Rudolfi, Anti-Caesaris. Quare, Rudolfo occiso, ducatus ei abrogatus est. Imperator vero, in gratiam cum eo rediens, ducatum iterum in eum contulit (ann. 1097).

His ipsis turbulentis temporibus Tegernseense coenobium praeclara Eberhardi II administratione (inde ab ann. 1068 usque ad ann. 1091) maxime floruit. Ille et architecturae et iis, quae aedificiis exornandis inserviunt artibus, magnopere fovens, complura, quae corruerant aedificia coenobii majori cultu restituit. „Post haec", inquit scriptor annalium [1]), „pavimentum in Choro et Ecclesia vario lapidum „artificio decoravit, cujus pavimenti propter ruinas „et novas structuras vestigia nulla amplius compa„rent. Ecclesiam S. Mariae construxit, basilicam „S. Michaelis fundavit, et super eandem basilicam „armaria locatur" (i. e. bibliotheca; quae eo loco potissimum collocata fuisse videtur, ne incendio deleretur, vel a latronibus auferretur). „Claustrum „muro circumciuxit et fornicibus adornavit. Eccle„siam lapideam in villa Gemunden erexit."

„Hujus abbatis temporibus quidam monachus „Werinherus (I) [2]), qui a quibusdam causa civi„litatis Weczil dicebatur [3]), artificiosus anaglypha „in scripturis et in picturis et in ornamentis libro„rum de auro et argento subtilis, qui industria sui „laboris, suffragioque praedicti abbatis Eberhardi „tabulam, in superiore parte triangulatam, de auro „et argento et electro et gemmis et lapidibus orna„tam, et quinque vitreas fenestras et quoddam fusile „opus, de aere factum et lavacro aptum, huic con-

---

[1]) Pez T. III. P. III, p. 515. [2]) Cavendum est, ne, quod de hoc Werinhero (I) vel de Werinhero (II), Camerario (de quo infra) dicitur, ad nostrum Werinherum (III), Scholasticum, pertinere putemus. [3]) Nomen Wezilonis saepius pro nomine Werinheri usurpari dicit Eccardus in libro suo Franciae orientalis II, p. 513.

„tulit Ecclesiae, in quo Werinherus et in tabula „Weezil intitulatum invenitur."

„Hic cum adornasset domum Dei laquearibus, „picturis, campanis, libris, vitreis fenestris, obdor„mivit in Domino anno 1091." —

Insequentium autem duorum abbatum auspiciis ea, quae fundaverat Eberhardus, pacis tranquillitate et donis, quae pii homines in coenobium conferebant, adjuta, magis etiam vigere et efflorescere potuerunt. Neque Cunrado abbate facto (anu. 1134) quidquam impedivit, quo minus monasterium floreret, etsi terra cruentis bellis lacerata est. Cum enim Guelfus vita decessisset, Lotharius Saxonicus, imperator, Guelfi filio, Henrico Superbo, filiam suam in matrimonium dederat, ut hoc modo contra adversarium suum, potentem Ghibellinum, majores opes sibi compararet. Lothario autem anno 1137 defuncto, Cunradus III, Ghibellinus, imperator factus, Leopoldum marchionem Austriae, ducem Bavarorum fecit. Adversus hunc Henricus vehementer bellavit, infatigatus, invictus; ipse autem cum diem suum obiisset, filius ejus, Guelfus III, in bello gerendo perseveravit, etiam contra Henricum, Jasomirgott appellatum, insequentem Leopoldum. Tandem vero vicerunt imperator et Henricus J. Quibus temporibus Cunradus abbas a partibus stetit imperatoris, qui summus fuit monasterii patronus, et qui coenobium ab advocatis, saepe in bona ejus invadere conantibus, tutaretur necesse erat. Idem Cunradus effecit, ut Eugenius III, pontifex maximus, privilegia monasterii sanciret [4]). Vir fuit praestans, litterarum et artium studiosus; ejus tempore jam Werinherus noster, ut infra videbimus, vixit. Eo administrante multa in coenobium dona sunt collata. Quem quidem anno 1155 defunctum Rupertus abbas insecutus est, comes Noviburgensis.

---

4) Mon. Boic. VI, p. 169: Privilegium Eugenii III, P. M. ann. 1150.

§. 11.

Interea Fridericus I imperator Henricum J., imperium detractantem, ducatu expulerat, atque Henricum, Leonem appellatum, Saxoniam ducem, simul ducem Bavarorum creaverat. Hoc vero expulso et sacro indicato, Otto, comes Wittelsbachiensis, majorem Bavariae partem recepit. Quibus temporibus exstitit maximum illud schisma, quo per duodeviginti annos ecclesia Romana perturbata est. Bavarorum etiam duae coortae sunt partes, quarum alterae alteri pontifici maximo favebant. Quorum dissidiorum mala, quibus terra vexata est, Rupertus a dioecesi sua quam maxime studuit cohibere, et mirari licet, quod amicitiam Alexandri III, pontificis maximi, non dimittens, et ipsius imperatoris, Friderici I, amicus permanserit. Imperator autem, Ruperti constantiam in rebus sacris magni aestimans, cum, ut plurima coenobii aedificia restitueret, adjuvit; advocatum autem, quem injuriae monasterio illatae Rupertus accusavit, satis coercuit, et privilegia, olim ab Henrico II concessa, sancivit iisque nova adjunxit [1]). Eodem modo in Rupertum se praestitit Pontifex maximus, qui, etsi alia beneficia in eum jam contulisset, litteras ei misit, quibus omnia ecclesiastica privilegia, quae olim erant concessa, sancita et iis nova adjuncta sunt [2]).

Rupertus et divinarum et humanarum rerum peritus erat, complures viros nobilissimos, ipsum imperatorem consuetudine tenuit devinctos. Simul excellebat modestia et verecundia. Ita factum est, ut instituerit, ut, sicut olim fieri solebat, die antepaschali sex et triginta homines, summa in paupertate viventes, pedibus ab abbate et fratribus lavatis, cibis alerentur, vestibus induerentur.

Quantopere artium et litterarum studio faveret, variis rebus probatur. Aedem enim sacram monas-

---

[1]) ibid. p. 174: Privil. amplissimum Friderici I. Imp. ann. 1163. [2]) ibid. p. 186. Privil. Alex. III, P. M. ann. 1178.

terii renovandam constituit, quare a Decano collegii Frisingensis litteras, quibus collaudabatur, accepit: „Honae," inquit scriptor [3]), „ac honestae in„tentionis vestrae propositum de structura Ecclesiae „lapideae, quam aedificare coepistis, laudamus, et ut „vetustam diruatis, consulimus, illud tantum monen„tes, quod veteris Ecclesiae destructio adeo caute „fiat, quod altare immotum et inviolatum permaneat."

Praepositus S. Hippolytani in Austria ei mandavit, ut juvenem artis pictoriae peritum clericum sibi mitteret. Haec autem est epistola [4]): — „Quae„sumus liberalitatem vestram, ut juvenem illum, arte „pictoria satis peritum, qui apud vos est, H. nomine, „in partes nostras transmittatis, quatenus adminis„culo ejus picturae decorem, quem in Ecclesia nostra „coepimus, favente Deo perficiamus. Equidem quan„tum in coepto opere per ipsum proficiemus, tan„tum profecto meritis vestris concedere coram Deo „non dubitamus. Praeterea supradictum juvenem „cum honore faciemus ad vos remeare."

Fridericum etiam imperatorem haec legimus ei mandasse [5]): — „Fridericus, Dei gratia Rom. Im„perator et semper Augustus, fideli suo R., Abbati „de Tegrinsee, gratiam suam, et omne bonum. — „Audivimus, quod boni sint scriptores in claustro „tuo, et nos valde indigemus libro Missali et Lec„tionario. Mandamus itaque dilectioni tuae affec„tuose rogando, quatinus sicut nos diligis, et de te „bene confidimus: Missalem nobis scribi facias et „in alio volumine Epistolas et Evangelia secundum „ordinem Clericorum."

Habebat enim Rupertus scribas mercede conductas, qui libros describerent [6]). Quo accedit, ut monachi Tegernseenses praestantissimum haberent atramentum, ita ut a monachis aliorum monasteriorum rogarentur, ut cum ipsis illud communicarent:

---

[3]) Pez T. VI, P. II, p. 17, n. 24. [4]) ibid. p. 16, n. 21. [5]) Pez T. VI, P. I, p. 409, n. 4. [6]) Pez T. VI, P. II, p. 11, n. 24.

„Audivi", scribit H. quidam Werinhero (III) amico [7], „apud vos haberi incaustum, quo pro rogate Domi„nos, ut ex parte sua quique aliquid mihi transmit„tat." Librorum compingendorum erant peritissimi; quare alimnde libri compingendi iis tradebantur [8]).

Varias litterarum disciplinas, poesin et latina et germanica lingua cultam, in coenobio Tegernseensi tractatas esse, infra de Werinhero disputantes videbimus. Poesin lingua germanica tractatam esse, etiam ex epistola quadam, a Bertoldo marchione ad Ruppertum scripta, jucunde cognoscitur. „Quoniam", inquit [9]), „amicus in necessitate probatur, et item, qui „est amicus, semper diligit, rogo affabilitatem et „pietatem tuam, sicut bene confido de te, ut annuere „digneris petitioni meae, et concedas mihi libellum „Teutonicum *de Herzogen Ernesten*, donec velocius „scribatur mihi, quo perscripto contigue remittatur „tibi. Quod si feceris, pareus et promtus in om„nibus, quod est amicorum, apparebo."

Magnopere autem, ut coenobium floreret, duo viri effecerunt, eodem nomine appellati, Werinherus (II) Camerarius et Werinherus (III) Scholasticus. Uterque alter juxta alterum tabulae cuidam addidit nomen suum [10]).

Werinherus (II) de Aufhofen, Camerarius, res frumentarias et aerarium monasterii administraus, simulque munere Custodis et Sacratistae fungens, optime de coenobio meritus est, peculio suo castrensi ad emendos fundos (sex enim nominantur in tabulis praedia) et ad ornatum in thesauro Sangendum consumto. Qui quidem Werinherus et in annalibus et in tabulis summa cum laude commemoratur [11]). „Hic solus", inquit scriptor annalium, „tempore abbatis Cunradi pro sua religio-

---

[7]) Codex ms. Tegerns. de quo infra. [8]) Pez l. l. p. 15, n. 14. [9]) ibid. p. 13, n. 2. Verisimile est, hunc libellum *de Herzogen Ernste* illum fuisse, cujus auctorem perhibent Henricum de Veldeck, cujusque fragmenta edidit Hoffmann: *Fundgruben* I, p. 228 sqq. [10]) Mon. Boic. VI, p. 131. [11]) Pez l. III, P. III, p. 521. — Mon. B. VI, p. 122 sqq.

„sitate ab interdicto Archiepiscopi Salzburgensis hic „interposito, divina celebrare est permissus. Obiit „anno 1199."

§ 15.

Restat igitur, ut ad Werinherum (III) Scholasticum transeamus, de quo agere hoc libello nobis propositum est. Ex quo genere, quo anno, quo loco natus sit ille, ignoramus; neque eorum, quae ei evenerunt, multa nobis cognoscere licet. Ex una ejus epistolarum, quae exstant, intelligimus, eum ab adolescentulo in coenobio Tegernseensi educatum et doctum esse [1]). In alia epistola, quae ad Curandum abbatem, quem Rupertus est insecutus, ergo a Werinhero adhuc juvene scripta est, ille de infamia quadam sibi illata queritur [2]). Haec autem est epistola:

„C. Domino et Patri, W. cotidianae orationis „vigilantiam et fidelis servitutis constantiam."

„Quotiescunque, Domine mi, ad animam revo„co, quantum me astrictum hucusque habuistis in „vestrae paternitatis vinculo, afficior praemio men„tis gaudio. Saepe enim mecum revolvo, qualiter „me a puericia fovistis in misericordiae et clemen„tiae gremio, fotumque lacte affectionis paneque sa„lutiferi dogmatis roborastis, roboratum quoque ad „normam vestrae conversationis omni modo insti„tuistis. Unde nequeo mirari satis, ubi vel qualiter „offenderim oculos vestrae majestatis. Quae antea „tantae clementiae vinculo colligastis, nunc soluto, „immo rupto vinculo alienastis. Hoc autem eo po„tissimum dico, quia dum vobis astiti in proximo, „virga deposita baculum correptionis suscepi more „insolito in tantum, ut nunc conversus suscipiam „gladium vibratum, arcum tetensum et paratum. „Vultus autem valde fuit immutatus. Sed testis „mihi est Deus, eum non offendisse ullus meus re-

---

[1]) Pez T. VI, P. II, p. 20, n. 4. [2]) Pez T. VI, P. I, p. 377, n. 136.

„cens reatus. Scio et sum certus, coelum terrae „commiscere prius, quam vos a statu coeptae cle- „mentiae erga me immutari penitus. Dubium non „est, Domine mi, de sede majestatis vestrae paulu- „lum vos descendisse, et aures vestras vobis adu- „lanti, mihi detrahenti praebuisse, qui ut respuatur, „a vobis eliminetur, ejulando, geniculando oro in „Domino, ut quisquis is est, qui sperat mihi inferre „scandalum, cognoscat vestrae almitatis nullo modo „posse violari sigillum. Verum quidquid horum „apud vos impetravero, mihi reportet vestra clemens „relegatio, ut detersa nube tristitiae clarescere inci- „piam splendore laetitiae. Istum legatum misi vo- „bis satis aptum, ut satis excuset, vos irascique re- „cuset. Versibus his tribus per virtutes notularis.

„Nobilis es gemma, magnatum nobile stemma,
„Et vir linguosus, sapiens, nimis ingeniosus,
„Nobilis et forma, virtutis et inclyta norma,
„Nil poteris fari, neque dictari, nec arari."

Ex hac epistola apparet, eum gratiae ablatis sibi conciliandae stilo elegantissimo maxime studere, qui more illius temporis eo potissimum constat, quod similiter cadentes enuntiationes, in principio autem vel in fine totius scripti versus, regulis doctrinae metricae compositi, adhibentur. — Superioribus litteris [1]), modo laudatis, sub eodem Cunrado, ergo a Werinhero etiam adhuc juvene scriptis, ut videtur, de simili infamia queritur. Haec autem est epistola:

„R. venerabili Priori et sacrae venerationis „Conventui S. Quirini W. pauper et modicus, tam „devotam, quam debitam cum intimis orationibus „obedientiam."

„Licet parvitatem meam tanquam abortivum, „quod de vulva matris suae projicitur, longo jam „tempore a visceribus pietatis vestrae, Patres et Do- „mini, a cisse videamini, tamen indissolubili na- „turalis et verae dilectionis vinculo cor meum om- „nibus vobis conglutinatum procul dubio noveritis.

„Ego quidem prosperis hucusque successibus *) per „misericordiam Domini polleo: sed intuitum vestrae „Serenitatis nos, ut par esset, minime respicientem „aegre fero. Nam quorundam relatione didici, non „adeo leniter, ut decet, mei vos habere memoriam, „quasi petitiones, imo jussiones et consilia vestrae „legationis parvi penderim, et ad matrem meam, sci„licet Tegrinsensem Ecclesiam, cui per oblationem „commendatus, et cui, quod vivo, debeo, cujus et „ab ipsis infantiae rudimentis lacte sum educatus, „remeare dissimulaverim. Quae si diligentius pro „data vobis intelligentia considerare volueritis, non „adeo offensum erga me fortassis animum habebitis, „cum ergo Serenitatis vestrae qualiscumque discipu„lus, et sincerum erga vos dilectionis affectum ha„beam, et dudum jam ad locum primitiarum con„versionis meae reverti voluerim, sed non valeam. „Nam si, fuga dilapsus, ad vos rediero, damnosum „utrinque gloriae nostrae crimen infero. Si vero „per memet ipsum licentiam obtinere tentavero, ne„quaquam, ut experimento didici, vel Abbatem sive „congregationem ad optatum desiderii mei inflectere „potero. Haec et his similia per fratrem vestrum „Per., quem solum ad me direxistis (nam si quem „alium miseritis, ignoro) per hunc, inquam, plenius „cognoscere poteritis, si tamen fraternam usque modo „erga me habitam saepius revolvere charitatem vo„lueritis. Sed quia toties, ut dicitis, pro me labo„rantes jam taedio vos affectos esse audio, Sancti„tati vestrae, utpote indignum et ingratum me in„gerere minime audeo. Attamen Pietati vestrae pro „eo, cui *idem velle et idem nolle* adjacet, non in„congruum existimo laborandum, quem in omnibus „sinistris eventibus, si qui sunt, quod absit, absen-

tem

*) Videtur, a suo ipsius monasterio missus, in Salzburgensi, ni fallor, monasterio S. Petri versari, quod quidem apparet, si unam ex sequentibus epistolis cum hac comparamus. Causa, cur ibi retineatur, nobis incognita est.

„tem corpore, praesentem autem spiritu, vobis con-
„stat compassurum."

Fortasse hae duae epistolae sunt comparandae et causa infamiae illius, Werinhero juveni illatae, ea existimanda, quod ille, commotus poetico ardore, qui ei, ut infra videbimus, inerat, quique ad vitam libere agendam hominem omnino adducit, disciplinam monasterialem non satis observavit. Quam conjecturam haud scio an ex epistolis amatoriis (de quibus infra) facere nobis liceat.

Haec autem est epistola [4]), qua Werinhero scribuntur, quae ei videntur exoptata fuisse:

„Conventus, in Christo collectus loco Tegrinsensi, „fratri W. fraternam dilectionem."

„Scribere decrevimus tuae Fraternitati quodam „compassionis affectu, litterarumque tuarum profectu „summus incitati, quippe quos tua a nobis dilapsio „utcunque perturbavit. Sed quia reditum tuum praes-„tolantes, per te id minime posse fieri audivimus, „revocare te, quia frater noster es, statuimus. Sed „qualiter praesens negotium sit agendum, per prae-„sentium latorem non moreris litteris remandare, „sciens, Dominum nostrum abbatem, ex debito velle „exigere, nulli pro te velle supplicare."

Quibus litteris adjungenda esse videtur illa comis et maxime polita epistola Monacharum S. Petrensis coenobii ad Cunradum abbatem, qua fortasse gravi cuidam epistolae abbatis respondeatur. Werinherus autem illa collaudatus remittitur. Haec est epistola [5]):

„Domino C. Abbati reverendo et omni honore „amplectendo, cunctisque sibi in Christo filiis, sub „signis B. Quirini militantibus, pusillus grex S. Pe-„tri, orationis sinceritatem et obsequii veritatem."

„Quod fama probitatis et exemplo pietatis in „omni loco bonus Christi odor estis, gratulamur, et „ne aliquid sinistri ab Aquilone vobis aspiret, vi-

[4]) Pez T. VI, P. II, p. 56, n. 94. [5]) Pez T. VI, P. I, p. 374, n. 132.

„ribus totis reluctemur. Quia enim in ramis cha-
„ritatis, in qua vos fundati statis, nos utque haere-
„mus, non nostra tantum, sed quae vestra sunt,
„quaerimus, quod in nobis minus habuerimus. Fra-
„trem hunc vestrum, imo et nostrum, W., Domino
„Archiepiscopo et venerabili abbate nostro absen-
„tibus, a quibus cum reservandum accepimus, pa-
„vidi et invidi vel ad horam remittimus, nec re-
„mitteremus, nisi quod cum a Paternitate magiste-
„rii vestri quantocyus rediturum credimus. Denique
„humiliter et honestissime nobiscum demoratus, pro-
„priae fraternitatis quanta sit disciplina, conversa-
„tione ac doctrina nobis declaravit et operibus, ip-
„siusque monasterii iucundissimam deinceps familia-
„ritatem nostris impressit cordibus." —

Hae et aliae multae epistolae cum magna actorum copia collectae sunt, ut videtur, a Werinhero ipso in codice quodam ms. Tegerns., qui servatur in bibliotheca regia Monacensi [7]). —

Werinhero, quod ex epistolis ejus elucet, cum multis erat amicitia, potissimum, quod attinet ad lit-

---

[7]) Ungelhardt in programmate (de quo infra, n. 11), auctore Krabingero, haec dicit de codice (p. 21): „Codex membranaceus est, forma quarta minima; signatus est inter codices qui theodiscis instructi sunt glossis numero (provisorio) 42. Tegernseenses signaverunt illum E. 33. Folia complectitur 137. — Praeter illas formulas epp. continet varia, quae ad grammaticam, ad theologiam, historiam etc. pertinent, locosque e classicis romanis scriptoribus — quae sub hoc saec. XIIIni scripta sunt fere omnia. — Codicem hunc a Werinhero ipso scriptum esse clarum et duobus aliis codicibus Tegernseensibus inspectis, quibus eaedem litterarum formae adhibitae conspiciuntur, et quos a Werinhero scriptos esse e subscriptione elucet, quae amborum adjecta est. Hunc librum Werinherus diaconus et monachus patravit. Horum codicum primus continet Haymonis chronica forma quarta, alter Petri Damiani librum de abdicatione episcopatus, Tundali apparitionis etc. eadem forma. — Habetur denique in hoc ipso nostro codice epistola latina interspersis verbis theodiscis, (fol. 100 b) a puella quadam ad amasium suum scripta, ad cujus epistolae marginem adnotationem Docenius stilo cerussato scripsit, quae sic habet: „*Die Schrift ist die der Fragmente von Wernher's Gedicht.*" (Scil. cujus fragmentum in Docenii miscellaneis, II, p. 103, exstat)."

terarum studium, cum veteribus auctoribus valde esset eruditus. Quare in introductione ad formulas epistolarum monet, ne Albericus monachus, quem Benno Episcopus Misnensis dixit virum temporis sui disertissimum [8]) ad imitandu mdeligatur; „quia," inquit, „tales reciprocationes et barbaras musitationes, „quas in libro dictaminum fecit, sapientes nostri sae„culi spernunt; sed artis analogiam a Prisciani con„stitutionibus cottidie fingendo et visitando et cae„teris Doctoribus addiscas; usus vero et stilum „epistolas scribentium et maxime Tullii, Macrobii, „Sallustii et Terentii sumas, quorum lectione allec„tus exempla rapias et similia condas, quas, quan„tum potuimus, in hoc opere imitati sumus."

Monachus quidam Benedictoburanus, litteris studens, petiit ab eo, ut Glossas in Macrobium et Virgilii Georgica ad se mittat [9]).

Idem Werinherus institutiones scripsit ad poesin tractandam (Regulas Rhythmimachiae [10]). —

Carmen, quod inscribitur ludus paschalis de adventu et interitu Antichristi, et in eodem Codice ms. invenitur [11]), a Werinhero compositum esse videtur. Quo ludo, cum magnas ac solemnes pompas et certamina in conspectum producere poeta sibi proposuerit, simplici quidem, haud raro tamen grandi ratione agitur, simulque certa quaedam species totius illius temporis paucis lineamentis adumbrata nobis proponitur. Gentilitas, Synagoga Judaica, Ecclesia Christiana cum Imperatore Romano (ad quem illustrandum et celebrandum prima ludi pars facta esse videtur [12])) et aliis Regibus primum cernuntur.

---

[8]) Pez T. VI, P. I, p. 265. [9]) Pez T. VI, P. II, p. 55; n. 93. — „Quapropter obsecratione efflagito, carissime, ut Glossas super Macrobium mihi per aliquem fidelem transmittere non graveris. Et si quae super Georgica apud vos sint, cognatum meum V., quatenus transmittat, rogo, deprecaris." [10]) ibid. n. 92. [11]) De quo ludo disseritur ab Engelhardto in programmate quodam. Erlangae 1831. — Editus est a Pezio T. II, P. III, p. 185 sqq. — Conf. *Schmidt, Geschichte der Deutschen* III, p. 102. [12]) Quae res, ut infra videbimus, Werinherum auctorem esse, ostendere videatur.

Imperator flagitat, ut omnes reges potestati suae subjecti tributum pendant. E cantu ejus elucet, quomodo tunc temporis imperium intellexerint. Ita incipit:

Sicut scripta tradunt historiographorum,
Totus mundus fuerat fiscus Romanorum.
Hoc primorum strenuitas elaboravit.
Sed posterorum desidia dissipavit.
Sub his Imperii dilapsa est potestas,
Quam nostrae repetit potentiae majestas.
Reges ergo singuli prius instituta
Nunc Romano solvent Imperio tributa.
Sed quod in militia valet gens Francorum,
Armis imperio rex serviat eorum.

Franci, qui tributum recusant, pugna devincuntur et sacramento obstringuntur, ut Imperatori obsequantur. Caeteri reges sine certamine se subjiciunt. Jam apparet Antichristus, qui populos vel persuadendo, vel donando, vel cogendo adducit, ut ipsum divinum esse credant et sacramento obstringantur. Quod attinet ad Germanos, ait:

Excellens est in armis vis Teotonicorum,
Sicut testantur experti robur eorum.
Regem muneribus est opus mitigari:
Est cum Teotonicis incautum procliari.
Hi secum puguantibus pessima pestis,
Hos nobis subjicite donis si potestis.

Donis tamen recusatis, pugna ab iis devincitur; falsisque tantum miraculis iis persuadet. Jam insequitur ille Ecclesiam, necat sanctos Prophetas. At subito fulmine ictus evanescit; sui effugiunt. Reges et populi ad Ecclesiam redeunt.

Hoc tamen ludi paschalis carmen cum carmine de vita B. V. Mariae non amplius licet comparare, cum in illo lyricae poesis rationem non reperiamus, nisi solus prophetarum cantus comparationem quandam admittat. Hic est cantus:

Verbum Patris habens divinitatem
In Virgine sumpsit humanitatem,
Manens Deus effectus est mortalis,
Semper Deus effectus est temporalis.

Non Naturae usu sic testante
Hoc factum est, sed Deo operante.
Nostram sumpsit infirmitatem,
Ut infirmis conferret firmitatem.
Hunc Judaei mortalem cognoverunt,
Immortalem quem esse nescierunt.
Nec sermoni, nec signis credidere:
Sub Pilato Christum crucifixere.
Moriendo mortem mortificavit,
A Gehenna credentes liberavit.
Hic surrexit, vere non moriturus,
Regnat semper, in proximo venturus.
Hic saeculum per ignem judicabit,
Universos in carne suscitabit,
A reprobis salvandos separabit,
Malos damnans bonos glorificabit. etc. —

Hunc ludum paschalem sequitur in codice modo laudato Carmen vernale nondum impressum, fortasse imitatio Philomelae Albi Ovidii Juventini [15]). Mafsmann, qui in epistola quadam ad me scripta me certiorem de hoc codice facit (quare maximas ei gratias ago) id carmen a Werinhero factum esse putat. Ita autem incipit:

„Jam uernali tempore — terra uiret germine — „sol nouo cum iubare — frondent nemora — cau„dent lilia — florent omnia — Eft celi ſereuitas — „ueriſ ſuauitaſ — uentorum tranquillitaſ — eſt tem„periеſ clara et dieſ — cantant uolucreſ — Meru„lus cincitat — acredula rupilluiat — turdus tru„culat — et ſturnus puſitat — turtur gemitat — „palumbeſ plauſitat — perdix cicabat — auſer „craccitat — ciguuſ dreuſat — pauo p[illegible]ulat — „gallina gacillat — ciconia clocturat — pica cou„cinuat — birundo et triſphat apeſ — bombilat — „meropſ ſincidulat — Bubo bubilat — et guculus „guculat — paſſer ſonſitrat — et coruuſ crocitat „etc. (fol. 7[b] — 7[d])."

---

[15]) Wernsdorf Poetae latini minores. 1790. VI, 2, p. 388.

In Formulis epistolarum duae inveniuntur epistolae, quae inspersis versibus, lingua germanica factis, finiuntur. Quorum una, quae a puella (ut supra, n. 7, vidimus) ad amatum scripta est, a Mafsmanno ab eodem Werinhero facta putatur. Haec autem est epistola:

„Suo sua sibi sc. Dicit quidam sub nomine „Ouidii de amore. *Sperabam esse* ff. f. Quem ta„men uersum aput me uolo aliaſ esse uerſum. Nam „ſperabam non esse opus nullis ſcriptiſ: ſet *rurſuſ „ad arma uocor, et quoſ non uolui, cogor inire „modoſ. Sermonem ceptum quiſ enim retinere ua„lebit?* Nolo uero ſiſ mihi moleſtuſ, dum deprimo „*animi quem concipit eſtuſ.* Scripſi tibi, ut uerum „fatear, familiariuſ, quam ante te nulluſ uirorum un„quam a me extorquere ualuerit. Voſ quippe uiri „aſtuti uel, ut meliuſ dicam, uerſuti noſ ſimpliceſ „puellulaſ capere ſoletiſ in ſermone, quod plerum„que ex mentiſ ſimplicitate procedenteſ uobiſcum in „campum uerborum noſ percutitiſ iaculorum uestro„rum, ut putatiſ, iuſta ratione. Hinc eſt quod lit„teraſ tibi proxime a me deſtinataſ monſtruoſiſ non „exiſtentibuſ quibuſdam animalibuſ, ſignificatione ta„men rerum non carentibus, adequaſti et poſt mo„dum identidem executuſ eſ, per quod criminari „tuam amicam non timuiſti. Nimiſ, H., irreuereuti „et infronito animo modum excedendo frena ca„rentiſ (l. eauentiſ) ſermoniſ improuide laxaſti, dum „chimere et hernini (sic) uerba, ut putabar (l. pu„tabam), bona uerba (vox delenda) et ſolitariam „(sic), de conſcientia bona et fide non ficta pro„cedentia, equiparaſti. Quod aliunde non esse du„cor ſirmiſſime ducor (vox delenda) credere, niſi „inde quod *daz der boch*, uel ex inde quod putatiſ, „quod poſt mollia quoque noſtra dicta transire de„beatiſ ad acta. Sic non est; *neterit* (sic): *wande „ich mochte dir deſte wirſ geualle, ob ih mih* proſ„ternerem *in allen, den ih guotlichen zuo ſpriche: „wande du mir daz uercheret haſt*, notabiliſ factuſ „eſ mihi. *deſne ſoltu dun niemere: ſriunt, uolge*

„*miner lere: die ne mach dir gelcaden nieth: wande* „*warelt du mir nieth liep*, ego permitterem te cur„rere in uoraginem, ut ita dicam, ignorantie et ce„citatis. *Daſ ne biſt abe du nieth wert*, quia in te „sunt fructus honoris et honestatis. *Ih habete dir* „*wol mere geſcriben, niv wan daz du biſt alſo wole* „*getriben*, quod scis colligere de paucis. *Statich* „*unde ſalich du iemer ſi.*"

Finis alterius epistolae jamjam impressus est[14]). —

Opus vero Werinheri excellentissimum, quo et poetam et pictorem se praestitit, est illud de vita B. V. Mariae carmen, picturis ornatum, de quo infra disputabimus. Alia Werinheri carmina, nondum edita, commemorat Eccardus [15]).

Biblia Pauperum, quae in Coenobio Tegernseensi servabantur, facta saeculo XII, Günthnerus, commotus similitudine, quam habent cum picturis carminis de vita B. V. Mariae, ab eodem Werinhero instituta esse existimat [16]); quae tamen nondum reperta sunt in bibliotheca regia Monacensi, ubi Codices ms. Tegernseenses nunc servantur. —

Neque minus aliis litterarum disciplinis noster eruditus fuisse videtur, ut Geographia, quippe qui tabulam geographicam institueret, ad quam instituendam Rupertus, ab amico quodam Werinheri rogatus, eum promte adjuvit [17]). —

---

[14]) *Iwein*; *hsgb. von Benecke und Lachmann* pag. 390.
[15]) Eccardi catechesis Theotisca p. 112; — „et sic in hoc Poemate atque alio itidem Manuscripto; Carmine de Historia Veronicae, appositisque versibus diversi argumenti, qui Wernerum Presbyterum (*den Pfaffen Wernhere*) authorem habent."
[16]) *Günthner* l. l. p. 369. [17]) Pez T. VI, P. II, p. 55, n. 93. — Quam tabulam Günthnerus tabulam Peutingerianam, quae dicitur, esse existimat, id quod studet probare (p. 298). Hoc quidem Mannertus in sua illius tabulae editione (Tab. Itineraria Peut., primum aeri incisa et edita a Franc. Christ. de Scheyb. 1753. Denuo cum codice Vindobonni collata, emendata, et nova Conradi Manneiti introductione instructa studio et opere Academiae litterarum regiae Monacensis, Lipsiae 1824) silentio praetermittit, dicit autem transcriptorem fuisse tabulae monachum XIII saeculi, nec vero ejus auctorem aestimandum. Illae autem

Aetate provectam quietae hortorum culturae cum studere videmus; hortum in coenobio Tegernseensi atque Benedictoburano instituit [18]). Liceat mihi alteram modo laudatarum epistolarum, quae panegyricus quasi in Werinherum est, hic inserere. Haec est epistola:

„W. amabili Philosopho Christi eruditissimo„que Athletae laureati Ducis Quirini, F., fratrum „S. Benedicti utinam vel infimus atque caetera quam„vis indignus Patris discipulus."

„Virtutem et sapientiam Dei licet in hac beata „congregatione generali amicorum contubernio ac „benevolentia gratulemur, speciali tamen dulcedine „in tuo foedere, Magister doctissime jocundari con„suevimus, quippe cujus orationum assiduitatem „etiam pro nobis multum valere confidimus, et apud „quem fiducialius prae innumeris familiaribus om„nia praesumimus. Regnant enim in te, qui es coe„lestis pecuniae repositorium, cautissima nutrix, cus„tosque virtutum, Evangelica humilitas et ejus ra„dix, perfecta charitas, a quibus consequenter ortae „sorores individuae obviaverunt sibi concurrentes „et colludentes tibi, Misericordia et Veritas. Quam „recto igitur gradu ad beatitudinis centrum niteris, „qui non scientiam inflantem, sed charitatem aedi„ficantem accedens, cum vero corde in plenitudine „fidei amplecteris.

„Nosti siquidem daemones etiam Graeca locu„tione a scientia nomen trahere, quam et per An„gelicae naturae subtilitatem et per temporum re„rumque adipiscuntur longaevam diuturnitatem. At-

---

tres humanae imagines quae in designationibus Romae (segm. V), Constantinopolis (segm. VIII.) et Antiochiae (segm. X.) cernuntur, hae in editione non satis accurate depictae sunt, ita ut de ratione pingendi certo judicare non possimus. Coronae, quibus capita imaginum ornantur, minoris sunt simplicitatis, quam in imaginibus, quae sunt in carmine de Vita B. V. Mariae, nec prinsquam saeculo XIII factae videntur. Arbores quae cernuntur, minima quidem amplitudine, libere tamen pictae sunt, id quod apud Werinherum non conspicitur.

[18]) Pez T. III, P. III, p. 642; ibid. p. 643 n. 13.

„tamen dejecisti eos, ait Propheta, dum allevarentur. „Quorum serpentina virulentia primi parentes ho„minum decepti sunt et ejecti, dum ad affectandam „Divinitatis scientiam inaniter extollerentur. Nam „ipsa elationis altitudo, tametsi contra Dialecticae „artis regulam, ruina est, ascensus praecipitium est, „tumor vacuitas est. Qui cum a summae forma es„sentiae recedituv, quae arto calle invenitur, pes „superbiae nec ad momentum stare potest. Hujus „pedis nervus per victoriam Angelicae colluctationis „cum Jacob in te penitus marcuit; quando carnalis „affectus, qui ad peregrinationis laborem abeunti „viguit, ad requiem patriae redeunti per verbum „Dei debilitatus decidit, aruit. Deinceps ergo Israel „adpellatus, utili claudicatione stigmatizatus quasi „oculatum utrobique animal spiritali impetu grade„ris, jam adoptione filiorum Dei, qui hoc ducatu „aguntur teste Apostolo, dignus haberis."

„Denique praeclarum dilectionis poculum de „pectore incarnati principii cum Johanne Theologo „hausisti, quo inebriatus proximos inebriasti, tute „bifurco casti amoris telo ceu aucipiti gladio con„tra livoris igneа spicula pugnaturus armasti, bes„tiamque mortis ministram contrivisti, calcasti. Nul„lum quippe Christiano sufficit instrumentum adver„sus machinas spiritalium nequitiarum, nisi concor„dia fratrum, cujus munitissimo muro ita cingitur „civitas templumque cordis tui, continens arcam „testamenti et reliqua sanctificationis insignia, ut nec „Babylonici regis terreatur potentia."

„Praeterea, ne quid consummato desit decori, „ad similitudinem mentis tuae omnigenarum virtu„tum ceu aromatum suaviter olentium pigmentis „consitae, plantasti hortulum variis germinibus ra„dicum, delectabili genere odoriferarum ac salu„brium herbarum. Unde nos tali tantaque suavitate „illecti et attracti ad sacrarium in te praesidentis „Philosophiae, quo non est aditus invidiae, oramus, „atque obnixe supplicamus."

Iis denique, qui commemorata in his litteris

Angelica colluctatione cum Jacobo, ad unam ex primis picturis carminis de vita B. V. Mariae, et commemoratis Johanne Theologo et Babylonico rege, ad ludum illum paschalem respici arbitrantur, non repugnabimus.

Werinherus ann. 1197 diem suum obiisse videtur [19]).

§. 16.

Rupertus abbas jam ann. 1186 defunctus erat, postquam secundas litteras, quibus privilegia monasterii sanciebantur, ab Urbano III, pontifice maximo, acceperat [1]); „cujus (Ruperti) sepulcrum fi„deles devote visitantes gratiam sanitatis se inde „percipere plurimi sunt confessi" [2]).

Manigoldo autem abbate insequente, Henricus VI imperator privilegia, olim a Friderico I imperatore concessa, denuo sancivit [3]). Quibus temporibus terra iterum seditionibus ac bellis est turbata et lacerata; quare factum est, ut Tegernseense coenobium flammis deleretur. Restitutum tamen illud Henricus I. Manigoldum sequens, cui summum patrocinium in imperatorem conferenti, Fridericus II imp. eadem privilegia sancivit [4]), diu optime administravit. Abbas autem fuit inde ab ann. 1217 usque ad ann. 1242. Sub abbatibus vero Henricum insequentibus non solum mala administratione monasterium sensim sensimque labefactatum est, sed etiam tempora illa eo adduxerunt, ut cum plurimis monasteriis S. Benedicto addictis, tum hoc animi hominum multo minus quam antea colerentur.

Cum enim ipsis in monasteriis circiter saeculum XIII. propterea quod expeditionibus sacris magnas adquirerent divitias, studio litterarum mul-

---

[19]) *Günther* l. l. p. 302.

[1]) Mon. Boic. VI, p. 188. Pr. Urb. P. M. ad ann. 1186. [2]) Pez T. III, P. III, p. 521. [3]) Mon. Boic. VI, p. 195. Priv. amplios. Henr. VI. Imp. ann. 1193. [4]) ibid. p. 205. Fred II. Imp. Confirmatio privilegiorum ann. 1230.

tae inutiles ceremoniae praeponerentur: in urbibus exstitit tertius hominum ordo, qui artes et litteras non a vita populi remotas tractabat sed vitam ipsam ad eos revocabat. Praeterea alia societas sacra, non regulas S. Benedicti, sed S. Francisci amplectens, hoc tempore coorta est, cui potissimum erat propositum, ne a vita se removeret. Quo accedit, ut in urbibus ipsis academiae instituerentur, ita ut scholae monasteriorum minus in dies frequentarentur.

III.

§. 17.

Carmen Werinheri germanicum de vita B. V. Mariae, cujus exemplar manuscriptum, picturis ornatum, nunc Berolini exstat, in bibliotheca de Nagleri, illustrissimi viri, typis jamjam expressum est [1]). Sed inter imagines, quae aeri incisae huic libro additae sunt, praestantiorum picturarum nulla perspicitur.

Werinherus alterius libri initio ita sese appellat [2]):

der pfaffe heizet wernhere,
der den lides began.
von dem er urchunde nam.

---

[1]) *Wernher, eines Geistlichen im XII Jahrhundert, Gedicht zur Ehre der Jungfrau Maria. Herausgb. von Oetter. Nürnberg und Altdorf* 1802. — Jam Schilterus in animo habuit illud inserere libro Thesaur. antiquit. Germ sed a Scherzio, ejus libri editore, omissum est (v. Eccardi historia studii etymologici ling. Germ. hactenus impensi. p. 311.) — Conf. *Von d. Hagen und Busching: Litterarischer Grundriss zur Geschichte der deut. Poesie. Berlin* 1812. p. 251. — *Hoffmann: Fundgruben* etc. I. p. 242. — Ejusdem carminis fragmentum valde discrepans exstat in Docenii miscellaneis II. p. 101. [2]) Editio Oetteri p. 38.

der ist ouh uon christe.
seinem ewangeliste.
gesegent v̄ gewihet.

Evangelista, qui opponitur Epistolario, significat Diaconum, cui munus impositum erat ut evangelium recitaret et explicaret. Werinherus autem diaconus commemoratur in duobus codicibus Tegernseensibus.

Sub finem carminis accurate noster etiam tempus significat, quo composuerit [3]):

Do scismatis tempestas.
drivzehen iare gestanden was.
bi dem pabes alexander.
daz drie herren ander.
wrren ime den stule.
daz er wiselos fure.
uf dem lande unt uf dem mere.
mit vil lutzelem here.
do dī romiskiu riche.
stunten gewaltivliche.
in des keiser friderichesʃ hant.
vnt er polan daz lant.
betwanch mit heruerte.
da in got sigesʃ gewerte.
do wrden div lit ellie driu.
getihte under div.

Annus est 1173, quo Fridericus I Poloniae bellum intulit [4]). Etsi enim jam ann. 1159 schisma inceperat, tamen initio demum anni 1173, quo poeta illud scripsit, tredecim anni praeterlapsi erant, cum Alexander III ejusque antipapa Victor II sub finem anni 1159 eligerentur.

---

[3]) ibid. p. 229. [4]) Godefridi, Monachi S. Pantaleonis apud Colon. Agripp. annales: ap. Freherum T. I. Scriptt. Rer. Germ. p. 333. Argentor. 1717; — v. *Bünau, Leben und Thaten Friedrichs I. Leipzig* 1722. p. 222.

Nihil quidem praeterea de poeta notum est; verum dubitandum non est, quin sit idem Werinherus ille, scholasticus Tegernseensis: non modo, cum in monasterio Tegernseensi Germanicae poesi, ut supra diximus, operam darent, aliisque Werinheri carmina supersint, imo etiam institutio ad poesin tractandam commemoretur, et in codicibus Tegernseensibus diaconus Werinherus nominetur; sed etiam cum alius cujusdam Werinheri poetae mentio hoc tempore facta non sit, atque poeta vitae Mariae in illo ecclesiae dissensu idem videtur, quod quidem tunc temporis raro fiebat, sensisse atque Rupertus abbas Tegerns. (qui, ut supra diximus, Alexandro, pontifici maximo, in rebus ecclesiasticis, in civilibus Friderico imperatori parimodo deditus, utrique amicitia conjunctus erat): nam in extremis versibus modo laudatis Alexandrum tantum, non ejus adversarios (*die drie herren ander*), pontificem maximum vocat, simulque maxime reverenter de Friderico loquitur [5]).

§. [illegible]

Minus etiam dubium esse potest, quin imagines in libro nostro manuscripto ab ipso poeta factae sint (nisi, de quo infra agemus, alius quis ipsius imagines accurate imitatus sit). Plurimae enim auctoris eximium ostendunt ingenium, quamquam nondum satis liberum; atque cum Werinherus, cujus excellens ad carmina pangenda ingenium ex carminibus ejus elucet, artificio quoque studeret [1]), nemini, ut carmen suum picturis ornaret eum mandasse, consentaneum videtur, si ipse exequi potuit. Tum imagines nullo modo, ut in similibus ejusdem aetatis operibus, — exempla ut afferamus, in manuscripto carminis *Eneidt* Henrici de Veldeck, in bibliotheca regia Berolinensi servato [2]), et in Horto deliciarum Herradis supra laudato peculiaribus, a textu sejunctis

---

[5]) sicuti poeta laudi paschalis Imperatorem maxime colit.
[1]) vide supra §. 15. n. 5; n. 17. [2]) ms: Germ. fol. 282.

foliis, in Codice Guelferbytano S. Guilelmi in separatis paginis, in variis codicibus carminis, quod inscribitur *Welscher Gast*, et in fragmentis Heidelbergensibus S. Guilelmi in margine pictae sunt: ita ut librarii et pictoris opera separentur: sed versantur medio in textu, nonnunquam etiam media in ipsa enuntiatione, qua quidem re, cum casu accidisse nequeat, manifestum est, quemadmodum poeta id momentum, quo res certam quandam praeberet imaginem, animo tenuerit, pingendoque repraesentarit. Simili modo collocatae sunt in textu picturae in Codice Heidelbergensi Carminis Chunradi de Carolo M., qua ex re elucet, eundem etiam pictorem esse existimandum.

§. 19.

Describitur autem carmine vita beatae Virginis usque ad hoc momentum, quo peperit servatorem. Constat vero tribus partibus, quarum prima continet historiam partus ipsius Mariae post longam Annae matris sterilitatem: altera historiam nuptiarum cum Josepho et denuntiationem per Angelum factam: tertia aerumnas, quas propter graviditatem obscuram perpessa est, partum Domini, septem magna signa, cum eum pareret, fugam in Aegyptum atque reditum.

Quod attinet ad originem hujus historiae Werinherus dicit [1]), primum eam a Matthaeo Hebraico sermone conscriptam esse, unde a S. Hieronymo, suadentibus chromatio et Heliodoro in dulcem latinam translata sit:

in die senften latine,
daz wasser wart da ze wine,
di milch verwandelt sich in daz ole,
do er uns vertreib alle wole.

Tum ipsum historiam Germanice vertisse, ut omnes, qui vellent Dei liberi esse, etiam laici et

---

[1]) Ed. Oen. p. 5.

mulieres, eam legere possent: sed tamen propter magnum culpae onus se ipse indignum judicat, qui de sincera regina loquatur, neque audet nisi fidens Dei benignitate, qui pauperum gratia homo natus sit humano pravoque corpore[2]).

Carminis pars epica, quae divisa in tres libros perfectam obsolutamque formam efficit et lectores, sensim sensimque progrediente sequo explicante actu, attentiores reddit, interdum, imprimis vero initio fabulae, ubi actus rerum minor est, locis quibusdam, lyricae poesis rationem prae se ferentibus, desinit, quibus ipsius poetae natura et indoles suavi ac jucunda ratione declaratur.

Inest in iis magnus quidam ardor coelestis reginae, quae est sponsa et mater Dei, cui angeli serviunt; pia admiratio ob divinum sincerae conceptionis mysterium, simul autem sancta verecundia ejus investigandi et summa animi demissio ob integritatem, qua Evae culpam expiavit: in his autem omnibus tam intimus sensus tantaque fiducia inest, ut Mariae cultus, qui fuit media aetate, omni cum suavitate in oculos cadat.

Ac poetam non esse unum eorum, qui solitudinem monasteriorum sensusque humani abstinentiam summum bonum putent, sed pro ratione illius temporis carmen ipsa ex vita fluxisse, non solum ille totius carminis ardor ostendit, sed in singulis partibus etiam alia quaedam, quae, quanto sensu naturae et vitae humanae moveatur, declarant, ac paene nescio ipso poeta scripta videntur.

Quod quidem optime ex iis locis perspicitur, in quibus populari poesi suam opponit; quo tamen ipso intelligitur, quantopere illa nitatur. Exempla ut afferam [1]).

der ingewndeu chunchlich van.
der wart do sol begreifet.
vnd für daz here geweifet.

---

[2]) ibid. p. 116. [1]) Ed. Oen p. 6; p. 132.

daz div crhiſtenlichi ſchare.
en ſamet müſe ilen dare.
ze geiſtlichem ſturme.
gegen dem lintwrme.
da der ſige ſcholt ergen.
alſ die riter zu dem uane.
uaſte müzzen ſigen.
in allen uolchwigen.
alſo ſchulen wir zu dem ſterne.
fluhte haben gerne.
der daz chriſtenliche here.
bringet uber der ſorgen mere.
uz des tieuels bande.
zu dem fröderichem lande.
da got ſelbe iſt der ſunne.
iſt der tak. iſt div wnne.
die nehein trube chrenket.
ẽ niemer gewenchet. —

Transeamus nunc ad externam manuscripti formam, quo servatum est carmen, et ad imagines, quibus liber ornatus est.

§. 20.

Est pergamena quaternis minoribus, foliis 91, quorum in singulis paginis versus 23. Scriptura ostendit parvas, paululum latas, et satis perfectas neogothicas, quae dicuntur, litteras minusculas, ita ut non ante saeculi XIII initium facta videatur (inde consequitur, manuscriptum non esse ipsius poetae). Tres libri incipiunt magnis litteris uncialibus pictis; spatio relicto vulgares litterae initiales sunt rubicundae; caeterum nusquam majusculae. Singuli versus carminis non peculiares lineas efficiunt, sed punctis distincti sunt, neque ulla est praeterea interpunctio.

Ima-

Imagines, quae sunt 85, continent plerumque paulo plus dimidio paginae: ipsae autem sunt adumbrationes nigri et rubicundi coloris, qui quidem colores varii adhibebantur partim, ut nudae partes (quae semper nigris adumbrationibus pictae inveniuntur) a vestibus, partim ut ipsae variae vestes imprimis pluribus consociatis figuris distinguerentur[1]). Rarissime autem (praecipue in primis tantum imaginibus) tota pars figurarum alio colore tecta est. Saepius reperitur aurum in nimbis, coronis, mitris, limbis, argentum in armis aliisque rebus. Fundus vero imaginis est variis coloribus[2]), caeruleum quadratum, margine viridi: inter haec autem alba linea; rarius tantum invenitur hic purpurissi quaedam species; tota autem imago circumdatur margine, auro et argento facto.

In capitibus labium inferius rubicunda linea, genae rubicundis notis signantur.

Personae manibus tenent plerumque orationes longis in fasciis scriptas. Orationes, ut textus, versibus scriptae sunt, non tamen inde desumptae et alia manu scriptae.

Textus et imagines optime servatae sunt: colores, imprimis cinnabaris lucida adumbrationum integerrima. Bracteolae argenteae et aureae adhibitae sunt; aurum est bene servatum, sed argentum paululum iam nigrum.

Ipse liber non amplius habet antiquam ligaturam. Paginae in altera ligatura, ut inaurarentur, denuo amputatae sunt, unde factum est, ut in secunda pagina inscriptae imaginis, qua repraesentatur judicium Salomonis, primum verbum perierit et verbum SALEMONIS tantum manserit. In novo

---

[1]) Aliae similes picturae minutae ejusdem temporis etiam plurium colorum adumbrationibus pictae sunt; sicuti illae Psalterii cujusdam, quem tenet A. de Minutoli. [2]) Ita ut similitudo quaedam sit cum antiquis illis Graecarum vel Etruscarum vasium picturis, ubi figurae tantum adumbratae sunt, fundus autem colore obscuro pictus.

operculo utroque, corio fusco, duplex aquila cum Imperatoris Romani corona aurea impressa est: haec corona illa est, quae inde a tempore Caroli IV imperatoris invenitur. Inde autem colligitur, manuscriptum fortasse olim in imperatoria bibliotheca versatum esse. Librum autem, ante quam in bibliotheca de Nagleri exstabat, habuit de Seckenberg, qui ex Schilteri bonis relictis cum ejus omnibus libris emit [1]).

§. 21.

Textus (ut jam supra vidimus) et imagines sunt imitationes, quod etiam ex scribendi et pingendi nonnullis erroribus demonstrari potest. Ita legitur in textu:

Oett. p. 163, v. 7 — Cod. f. 62ᵃ, v. 15:

zeiler pro *cheiler*.

Oett. p. 216, v. 8. — Cod. f. 86ᵇ, v. 4:

des fröte ſih diu maget mit dem alten.
daz er ſcholte . . . .
daz unſchuldige chriſten blut.

Hic deest in secundo versu verbum, quo respondeatur ultimo antecedentis versus verbo, ut videtur, vox: *behalten*.

Etiam alia inveniuntur exempla.

Porro in imaginum orationibus, ubi in nona imagine (Oett. Fig. 4. ad p. 55) Joachimus, Mariae pater, tristis, quod deus ipsi prolem ademisse videtur, angelo, quem non novit, haec dicit:

Herre da bin ich ein ſuntich man
dem . . . . dehein' fröde gan.

Hoc loco in verso secundo, angeli nimbo diviso, unum verbum deest: ut videtur: *got*.

In imagine tricesima prima (Oett. ad p. 104), ubi Maria ad comites, quae absente Josepho cum

[1]) Oett. in praef. p. VI

laeserant et ab angelo reprehensae supplices veniam precantur, ait:

frowen ſtet vf ent lat den nit,
d' engel hat geſcheiden dem ſtrit.

Pro *dem ſtrit* ponendum videtur *den ſtrit*. Etc.

Etiam in ipsis imaginibus errores deprehenduntur, cum nonnulla, quae propter respondentes partes rubicundo fere colore pingenda erant, nigro facta sint: id quod adtento artifici imputari vix potest.

Huc accedit, quod in versibus imaginum vetterior est, sive videtur, scriptura, quam in textu, (cum, ut exemplum afferam, littera f longa in fine verborum saepius reperiatur, in textu non item): unde efficitur, ut, licet liber scriptus sit post Werinherum, tamen imagines nec a librario, nec alio quo aequali inventae sint, sed picta secundum antiquiora exemplaria, ita ut, quod supra posuimus, Werinherum auctorem esse, nullo prorsus modo labefactetur, imo confirmetur.

§. 22.

Imagines, quibus representatur epica pars carminis, praebent res gestas e vita B. V. Mariae majorumque ejus: hoc loco primum tanta cum perfectione et varietate [1]) et eodem quidem amore, quo

[1]) Sub finem demum XIII saeculi vulgatas esse in aedibus sacris Mariae imagines scimus. Ita Servitae anno 1233 constituerunt, ut sanctae aedes B. V. Mariae imagine ornarentur: V. Archangelo Gianio: Annales Ordinis Servorum B. M. V., T. I, L. I, c. 7. p. 23. „Ann. 1233. — Imaginem beatae Virginis Servis suis inter spirituales delicias habendam esse, in singulis ecclesiis constitutio ob hac prima sanctorum septem fratrum devotione recepta mandat. In singulis ordinis Servorum ecclesiis debet esse Sancellum cum praecipua imagine." — Eodem fere tempore Mauritius archiepiscopus (qui mortuus est ano. 1234) in omnibus templis dioecesis suae B. Virginis simulacra collocari passit; v. Epistolae Mauritii Rothomagensis Archiepiscopi apud D'Achery, spicileg. T. II. p. 520. — Quem Franciscani (v. Wadding: Annales ordinis Minorum et Greiderer: Germania Franciscana, pluribus in locis) et alii ordines sacri secuti sunt.

hanc rem mediae aetatis artifices prae caeteris tractarunt, veluti in magnis et admirabilibus Raphaelis Sanctii operibus, ita in adumbratis tantum figuris, ligno incisis, Alberti Dureri de vita B. V. Mariae.

Quod attinet ad imaginum nostrarum proprietatem, in humanis figuris deest primum proportio et aequalitas. Corpora quidem non sunt nimis longa, sed circa coxas plerumque nimis tenuia, capita contra paulo ampliora fere et graviora.

Habitus nonnunquam ita sunt transversi, ut, quamquam nudae partes nullae paene cernuntur, tamen parva tantum corporis structurae cognitio fuisse appareat. Sed in pictura, qua Bethlehemiorum liberorum nex proponitur, in nudis liberorum corporibus jam inest quaedam musculorum expressio. Vultus saepenumero idem est, ubi non certa quaedam animi affectio effingenda erat. Quod attinet ad simum adornandorum rationem, in universum quidem stilus, qui fuit antea, apparet, sed plicarum aequa distantia jam locum praebet rationi angulose et fracte pingendi. Artificiosior figurarum consociatarum ordo ut in omnibus ejus aetatis operibus, desideratur; figurae simplices sunt, una juxta alteram, vel paululum retro, collocatae.

Ab altera parte pictorem peritissimum artificem videmus, quippe qui ubique sciat, quod animo sibi effinxerat, clare et aperte exprimere, etiam rationem, quae obtinet inter loquentes personas, proponere, quod quidem difficile sit. Tum reperimus interdum non infelicem proprietatem in capitibus, ut pastorum, militum liberos necantium, captivorum, qui e carcere mittuntur, aliorum.

Perfectissimum vero in modum expressi sunt animi affectus, imprimis dolor: vultus, habitus, brachia, manus, ratio plicarum, cuncta haec sublimi et admirabili ratione facta sunt, ut summum dixeris esse monumentum ingentis ingenii artificis, qui, quamquam corporis humani proportionem, veluti aequales, ignorans, artificiis, ante eum factis, vinctus erat, nihilominus ita libero animo res formavit,

ut liberiori artis tractatione et cultu unus omnium optime meruerit. Hoc loco laudo potissimum repraesentationem Damnatorum [2]) secundum visum Mariae et picturam lamentantium matrum Bethlehemiarum [3]). Utraque, si a nostrae aetatis artifice, facultate et scientia nostra adjuto, perficeretur, maximae ei esset gloriae. Neque minus perfectus esse apparet in rebus hilaribus effingendis, in quibus saepius inest magnus ardor, ut in Beatis secundum alterum visum Mariae [4]). Hic haud raro suaves figuras adspicimus, et summa cum venustate ac dulcedine Mariam infantem artifex pinxit, imprimis in ea imagine, in qua Maria episcopis et procis sese ostendit, postquam Deus columbae miraculo ejus fatum jamjam constituit. Tenerrime ac suavissime, sicuti textus ipsius versus [5]):

. da ſtunt ſîe jam dî blûme.
dir an der wîſe grüne.
ir lichten ſchîn verre ſprenget.

hoc loco paucis lineis imago Mariae adumbrata est.

Neque difficile est intellectu, si ad imagines hujus modi respicis, qua ratione in excellentissimo hujus temporis carmine, cum praestantissimus heros pulcherrimo vitae momento describeretur, haec quidem adhibere potuerit comparatio [6]):

Do ſtûnt ſo minnechliche daz Sigemundes chint,
Sam er entworfen wære an ein permint
Von gûtes meiſters liſten, alſo man im iach,
Daz man helt deheinen nie ſo ſchônen geſach.

§. 23.

Vestitus in his imaginibus, ut mediae aetatis artificiorum mos est, prorsus est idem, atque quo etiam tempore artificis utebantur, varius tamen in-

---

[2]) Ocu. p. 166; — [3]) p. 221; — [4]) p. 167. — [5]) p. 91.
[6]) *Der Nibelungen Lied: hsgb. von v. d. Hagen* 1820. v. 1157: *hsgb. v. Lachmann str.* 285.

terdum ab eo, qui in Horto deliciarum Herradis invenitur.

Viri amicti sunt angustis braccis, quae plerumque totam pedem tegunt, interdum autem (si homines vulgares sunt) articulos attingunt, ut nudis pedibus incedant. Nonnunquam, fortasse ut insignis ornatus, caligae quoque reperiuntur. Supra deinde tunica manicata, quae pro ratione ordinis, ornatus et usus (veluti peregrinatorum et militum) variam longitudinem habet. Saepenumero duas videmus tunicas, quarum superior nullas aut perbreves manicas habet; nonnunquam altero in latere scissa est, et limbi, imprimis inferiores, auro lapillisque distinctae et acu pictae sunt. Cingulum tunicae, cujus superior pars dependeat, solet obtectum esse. Circa brachium raro annulum gestant. Pallium, quemadmodum toga, constat ex magno panno, qui corpus cingere deque humero dependere solet; veruntamen haec ratio ex antiquissimis imaginibus, ubi Christus, Apostoli, Patriarchae et Angeli [1]) Romanum vestitum habebant, in nostras videtur accepta esse: sed haud raro pallium etiam brevius est, attingens articulos, limbo collari breviore ac retro pendente, et singulari ratione designatis pannis subsutis [2]).

Caput plerumque non est detectum. Tegumenta vero pastorum et militum sunt rotundi pilei, paulo

---

[1]) Angeli adhuc, sicut in Herradis horto deliciarum juvenes sunt, magnis praediti alis. Sub finem saeculi XIII hac pingendi ratione relicta Angeli formas infantium habuisse videntur, id quod ex his locis apparet (v. *Berthold, eines Franziskaner-Mönchs — † 1272 — Teutsche Predigten, hsgbn. von Kling. Berlin* 1824): p. 184: *„Ihr seht wohl, daſs sie allesampt sint junkliche gemalt, als ein kint, daz da funf jar alt ist, swa man sie malt."* — p. 238.: *„Die sint alter, danne sehzig hundert jar, und swa man sie malt, da malt man sie anders niht, danne als ein kint, daz da funf jar alt ist."* — p. 282: *„So malet man die engele — da seht jr wohl, swa man sie malt, daz man sie eht anders niht enmalt, wan als ein kint von funf jarn, als junklich, oder von sehsen."*

[2]) ut in Herrad. hort del. p. 79.

latiore umbraculo; nobilium hominum etiam splendidae mitrae. Tum et orbes et fasciae crini ornamento sunt. Corona constat ex lato orbe aureo lapillis distincto, cujus super frontem paululum assurgens tessera versatur; sceptrum est scipio, qui superiori parte globum magnum, interdum distinctum, habet. Sed tantopere artifex vestitus, quo tempore ejus utebantur, rationem habuit, ut Judaei saepe eodem pileo cornuto picti cernantur, quem, ut differrent a Christianis, media aetate gestarent, oportebat [3]). — Sacerdotes aut gestant mitram coni figura, vulgari paulo majorem, aut pallio caput velarunt. Interdum etiam amicti sunt Dalmatica, amplis facta manicis, ad cubitum usque porrectis, infra splendide distincta et utroque latere paululum scissa: ad sacrificandum magnum habent cultrum, cujus acies foras exit.

Armatura militis, quae hic occurrit tantum in corruente Martis statua, constat ex thorace hamato cum manicis, et braccis hamatis [4]). Clipeus Martis parvus est, forma trianguli paululum rotundi. Galea cylindri, supra paululum rotundam formam habere videtur, buccula immota et totam faciem tegente, ita ut oculorum tantum foramina insint. Thoraci superinjecta est tunica sine manicis, quae in Horto deliciarum nusquam reperitur. Gladius autem longus et latus de balteo peculiari ac lato circa lumbos dependet.

---

[3]) Hoc pileo picti sunt in codice ms. Heidelbergensi juris Saxonici (fol. 12 b., 13 b., 19, 24); ac licet in textu ejusdem horum insignium mentio facta non sit, tamen in jure Suevico haec leguntur (349 XII, 45. 46. v. Schilt. thes. II, p. 154 „*Die Juden ſulen geſpitzet hüte tragen in allen ſtaten, da ſi ſint, wan damit ſint ſi uzgezaichent vor den Chriſten.*" — Atque hoc vestitu in sacrae historiae rebus pingendis etiam alibi Judaeos pictos inveni. Psalterium francogallicum saec. XIII, in cujus picturis minutis idem apparet, Docenius perscripsit (*Münchener Kunstblatt* 1820 No. 76).

[4]) Chronic. Colmar. apud Urstis. II. 57: — „Camisia ferrea, id est vestis ex circulis ferreis contexta, per quae nulla sagitta arcus hominem potest vulnerare." — *Encidt d. Heinr. v. Veldeck* in Myllers Samml. v. 7521. 7585: „*Halsberg.*"

Quod ad equitandum pertinet, hoc tantum animadvertimus, ephippium magnis adminiculis circa equi corpus duobus loris annexum esse. Juxta regem in throno sedentem plerumque stat armiger, gladium erectum, sed in vagina balteo circumvoluta, reconditum, manu tenens. Etiam in ipsius regis, ut judicis [5]), gremio gladius transversus jacet.

Senes baculos, globulo rotundo ornatos, tenentes vel fulcris innixi incedunt.

In pastorum adorationis imagine unus pelle contectus, ut casula, tenetque cornu et bacillum.

Mulieres plerumque gestant indusium cum manicis angustis, supra autem vestem latis ac usque ad terram fere dependentibus manicis, quae illo indusio aut brevior est, limbisque maxime distincta, aut syrmatica, quam, cum incedunt, infra latera apprehentes paululum tollunt. Vestis angustior quam tunica virorum est, ut cingulum plerumque cernatur. Mulieres gestant pallium, modo descripto prorsus simile. Virgines dependentes crines habent, capite interdum galericulo detecto. Mulieres habent velamina dependente simul cum festis, ut videtur, diebus. Maria praeter velamen casulam quandam sacram habet.

Christus infans in praesepio fasciis velatus est.

Utensilia, sellae cum toro, scabella, pulpita scriptoria, libri, candelabra aliaque ita prorsus sunt facta ac ea, quae in Horto deliciarum inveniuntur. Etiam, ut illic, in lecto jacent tunicati, pallioque amicti.

Etiam in architectura, qui fuerit illo tempore vulgaris stilus, aperte cernitur: camerae ac fenestrae rotundis arcubus, rotundi tholi, et columnae capitulis, huic stilo accomodatis, et gravibus foliis distinctis. Eodem modo in textu e graviori forma ornamenti palmitum et foliorum in pictis litteris, quibus tres libri incipiunt, idem cognoscitur stilus, qui

[5]) *Kopp: Bilder und Schriften der Vorz.* I. p. 88.

qui praecedit facilioribus formis ornamenti, cum acutis i. e. gothicis arcubus cognati.

Scenographia, cum manca sit vel potius desit, et regio tantum significetur, veluti arbore quodam: in pictis arboribus non facilis, ut in Horto delic., at incerta rerum naturalium imitatio, sed certa quaedam ornamentorum stilo cognata pingendi ratio apparet, quod quidem non temere mittendum videtur.

Nox bis significatur dimidiato, sive argenteo, sive aureo annulo, in quo primum luna et stella, deinde sex stellae depictae sunt. Ita in libro juris Saxonici certum quoddam tempus fingitur, numero tantum nominato, ab orbibus simplicibus vel duplicibus circumdato [6]).

Sol, circa quem nato Christo annulus aureus ostenditur [7]), repraesentatur radiato juvenis capite, ita plane ut sol et luna in imaginibus Christi de cruce pendentis pro persona inducti.

§. 21.

Imagines hasce cum aliis ejusdem aetatis minutis picturis comparantibus nobis, etiam in aliis manuscriptorum imaginibus occurrit eadem ratio, res, colorato fundo, variis coloribus adumbrandi. Praeter nonnullos libros sacri argumenti quos quondam vidi, et Britannicum manuscriptum, cujus imaginum quasdam adumbrationes Dibdinus, minus quidem accurate, edidit [1]), et praeter Biblia Pauperum, supra jam laudata, quae Wernhero a Günthnero adscribebantur, nominandum est hoc loco imprimis manuscriptum carminis *Eneidt* Henrici a Veldeck, in dialectum Germaniae superioris versi, servatum in bibl. reg. Berol. [2]), ubi multae picturae minutae eadem plane ratione factae sunt, et eadem ornamentorum stilo cognata descriptio ar-

---

[6]) ibid. p. 56. [7]) Oett. ad. p. 189.

[1]) Dibdin Bibl. Decameron I. d. p. LXXVIII sqq. [2]) ms. Germ. fol. No. 282; cont. *Hoffmann Fundgruben* p. 223.

borum, saepius etiam animalium cernitur. Huc referendum videtur etiam aliud manuscriptum, quod versatur in eadem bibliotheca, et fabulas sanctas et alia theologici argumenti scripta, denique Willerami cantica canticorum triplicia continet [3]). Cum enim in ejus picturis minutis coloratus fundus desit, imagines imperfectae videntur. Nonnullae etiam desunt. In tertia hujus manuscripti pagina ante textus initium haec leguntur, quae, quantum ex litterarum forma judicari potest, eodem tempore scripta sunt: „Hic liber est Gotscalci de Lambach" [4]).

Inde fortasse colligi licet, in superiori Germania peculiarem scholam fuisse, cujus propria esset certa illa sibi constans et ornamentorum stilum imitans pingendi ratio, quo pertinet ampliori sensu etiam coloratus, tapetis similis fundus [5]). In Herradis horto delic. et in imaginibus similibus Heidelbergensis codicis ms. carminis de Carolo M., ubi illa ratio in rebus minoris momenti deest, et quamquam liberiores, incertae prorsus formae reperiuntur, Rhenanus fortasse stilus ostenditur.

Sed num haec opinio firmari queat, quamque vim diversae illae scholae in historia artium medii aevi habuerint, explicare non poterimus, priusquam majorem huic rei operam navaverimus.

---

[3]) ms. theol. lat. No. 140. [4]) Lambach olim fuit oppidum Bavaricum, nunc Austriacum. [5]) Cum hac ratione non collidit cogitationis et inventionis libertas, quam supra in Werinhero laudavi.

CURRICULUM VITAE.

FRANCISCUS THEODORUS KUGLER natus sum Sedini ante diem XIV Calendas Februarias anni MDCCCVIII, patre JOHANNE GEORGIO KUGLER, mercatore, matre ELEONORA, e gente Sternbergiana; utroque, quod lactor, superstite. Decem annos natus, discipulus Gymnasii Sedinensis factus sum, Rectore KOCHIO. Ibi litterarum studio operam navare incepi, neque vero artes ingenuas colere neglexi.

Vere autem anni MDCCCXXVI ad altiora studia colenda in academiam Berolinensem abii, ac Rectore magnifico BOECKHIO, Decano spectabili TOELKENIO in numerum civium universitatis litterariae adscriptus, per primum annum BOECKHII et FRIDERICI H. DE HAGEN scholas philologicas, FRIDERICI DE RAUMER scholas historicas frequentavi. Quo facto in academiam Heidelbergensem profectus per unum semestre ducibus CREUTZERO, SCHLOSSERO, MONEO litteris studui. Ibi, commotus magnificentia variorum architecturae medii aevi monumentorum (quae jam antea in regiones Rhenanas proficiscens cognoveram) studio eorum operam dare incepi. Atque autumno ejusdem anni, per mediam Germaniae partem profectus, Berolinum redii et in academia, ad architecturam discendam instituta, huic arti operam dedi, priori tamen litterarum studio nihil neglecto, ita ut inde a vere anni MDCCCXXIIIX usque ad ver anni MDCCCXXIX in universitate litteraria HEGELII philosophicas, CAROLI RITTERI geographicas, BERNHARDII philologicas scholas frequentarem.

Tum, examine sustentato, geometres factus, Sedinum, patriam, me contuli, ut ipse aedificia struenda curarem. Autumno autem ejusdem anni Berolinum reversus, per proximum semestre in academia, ad architecturam discendam instituta, STIERIUM audivi de studio monumentorum architecturae.

Maxime autem delectabar monumentis, ipsa in patria nostra ex media aetate servatis, quorum multa praeclara quidem supersunt, pauca tamen cognita. Quorum ad

studium magis magisque incubui, de pluribus eorum nonnullas conscribens dissertationes. Simul majus opus aggrediens, picturas et delineationes, quae inscribuntur: „*Denkmäler der bildenden Kunst des Mittelalters in den Preuſs. Staaten*," ausus sum edere, quarum primum specimen jamjam apparuit.

Ita, variis studiis in unum finem directis, potissimum historiam artium medii aevi posthac investigandam mihi proposui.

THESES,

quas una cum dissertatione sua de Werinhero defendet

AUCTOR.

OPPONENTIBUS:

F. VOIGTLAND, CAND. PHILOL.

G. JULIUS, STUD. THEOL.

F. W. SCHLOESSING, CAND. THEOL.

I.

Externa forma aedificii indicare debet rationem structurae.

II.

Picturam imaginem fieri ejus, quod est seu potest esse, Vitruvio** (de arch. libr. 7, c. 5.) **non sine exceptionibus concedendum est.

III.

Albertus Durerus artem Germanis propriam evertere incepit.

IV.

Carmina non una cum modis musicis componi possunt.

V.

Summum principium artis est religio.

MATRES BETHLEHEMIAE LAMENTANTES.

F. KUGLER,

KLEINE SCHRIFTEN UND STUDIEN ZUR KUNSTGESCHICHTE.

ERSTER THEIL.

KLEINE SCHRIFTEN UND STUDIEN

ZUR

KUNSTGESCHICHTE

VON

FRANZ KUGLER.

Mit Illustrationen und andern artistischen Beilagen

ERSTER THEIL.

STUTTGART.
VERLAG VON EBNER & SEUBERT.
1853.

F.S.E. 871

AN JAKOB BURCKHARDT IN BASEL.

Ich wollte Dir, mein lieber Freund, mit kurzen Worten sagen, was zu sagen am Eingange dieses Buches ein wenig Noth thut. Doch wird es mir heute fast schwer. Blicke ich aufwärts vor mich hin, wie man es pflegt, wenn man über ein Ding nachdenkt, so haftet mein Auge immer wieder an dem Moses von Michelangelo, der über dem Schreibtische steht; da klingt mir der Spruch des Altmeisters Vasari im Ohr, dass man den Moses jetzt mehr wie je einen Liebling Gottes nennen könne, da er ihm vor allen Andern den Leib durch die Hand des herrlichen Michelangelo zur Auferstehung habe bereiten wollen; und die „immortal forma" des Moses scheint all der kleinen Nöthe zu spotten, die ich gehabt, um zum Begriff der Kunst und ihres Werdens zu gelangen, und von denen dies Buch mancherlei Zeugniss in sich trägt. Blicke ich zur Seite, so streift die Sonne das Rebengezweig draussen am Fenster, dass das Grün goldig schimmert und einen Rahmen für die Aussicht in den Park bildet, wie ihn der kunstreichste Vergolder nicht schöner hätte machen können. Und durch das offne Fenster herein kommt Lindenblüthenduft und Pfeifen und Schmettern von allen Zweigen. Der Pirol wiederholt mit unverwüstlicher Geduld seinen wunderlich eintönigen Lockruf, als wüsste er's, wie oft ich als Knabe mit seinen Verwandten Zwiesprach gehalten, dass sie von Baum zu Baum und von Ast zu Ast näher herankamen und mir's verstatteten, mich am Anblick ihres goldglänzenden Gefieders zu erfreuen.

Aber ich habe Dir nicht von meinem heurigen Landaufenthalte zu erzählen; ich habe Dir von dem Buche, an welches ich hier die letzte Hand gelegt, eine kurze Rechenschaft zu geben. Sei es denn, so gut sich's heute, da das Ganze endlich druckbereit vor mir liegt und an den Abschluss mahnt, thun lassen will!

Du hast, mein lieber Freund, manches Mal gelächelt, wenn ich Dich von meinen bunten Plänen unterhielt; Du weisst, wohinaus

meine Feder in jüngster Zeit schweifte und wohin sie noch weiter geführt werden sollte. Es gelingt eben nicht einem Jeden, still sitzen zu bleiben, wenn es ihn mit Macht da oder dort hinaus zieht. Doch aber hatte sich mir, mitten in diesem Drange neuen Schaffens, das Bedürfniss geltend gemacht, einmal auf das bisher Geleistete zurückzuschauen, Abrechnung zu halten mit der Vergangenheit. Es ist doch nicht ganz löblich, ungeordnete Angelegenheiten, halbvergessene Schulden hinter sich zu lassen, zumal wenn man mit seinen Gedanken auf Reisen geht, deren Dauer und Erfolge man nicht im Voraus weiss. Neben ein Paar grösseren wissenschaftlichen Werken, — denjenigen, deren Neugestaltung ich, als mich selbst Andres daran verhinderte, Deiner Freundschaft verdanke, — war im Lauf der Jahre Mancherlei von kleineren Schriften, Abhandlungen, fliegenden Blättern, Journal-Aufsätzen, Zeitungs-Notizen in die Welt gegangen. Ich trug zusammen, was ich von diesen Dingen bewahrt hatte oder auf's Neue in die Hände zu bekommen wusste; ich fügte hinzu, was noch unverarbeitet in Reisetagebüchern vorlag. Es war ein fast verwunderliches Nebeneinander. So bunt die Wechselfolge der Gegenstände, so wechselnd traten mir die geistigen Strömungen der Jahre, die grossen Leiter dieser Strömungen entgegen, und noch wechselnder die Standpunkte des Schreibers selbst, indem dieser von dem Schülerverhältniss, von der dilettantistischen Theilnahme an den künstlerischen Dingen und ihren historischen Bedingnissen mehr und mehr — je nach innerem Vermögen und äusserer Gelegenheit — in das Wesen derselben einzudringen sich angelegen sein liess.

Ich habe es gewagt, aus diesem Material eine Sammlung meiner kleinen Schriften und Studien zur Kunstgeschichte zusammenzustellen; ich lege das Buch hiemit in Deine Hände.

Das Material musste vorher freilich nach Möglichkeit gesichtet, geordnet, vervollständigt, auch gelegentlich überarbeitet werden. Doch hatte dies Alles seine Grenzen, falls überhaupt die Sammlung zu Stande kommen sollte. Für das Sichten konnte schliesslich doch nur meine persönliche Auffassungsweise der Dinge entscheiden. Du wirst ohne Zweifel mancherlei unbedeutend Scheinendes finden, zu dessen Beibehaltung ich durch diese oder jene sachliche Notiz, welche darin enthalten, durch die, für eine bestimmte Zeit doch vielleicht charakteristische Auffassungsweise oder auch durch den Umstand veranlasst war, dass es im Wechselbezuge zu andern, wichtigeren

Mittheilungen stand und somit eben auch sein bescheidenes Plätzchen verlangte. In der Anordnung hätte ich gern eine vorherrschend systematische Folge beobachtet; dem waren aber mancherlei Umstände entgegen, namentlich eben jene Unterschiede in Auffassung und Urtheil, welche durch die wechselnden Richtungen der Zeit und durch die Momente des persönlichen Entwickelungsganges bedingt sind. Es schien mir nöthig, diese Bedingnisse schon in der Gesammtanordnung hervortreten zu lassen; ohne das wäre häufig eine völlige Umarbeitung erforderlich gewesen, die doch zumeist schon aus äusseren Gründen im Bereiche der Unmöglichkeit lag. So ist vorzugsweise die Zeitfolge der Arbeiten für die Anordnung maassgebend gewesen. Doch habe ich das auf die neuere Kunst Bezügliche von dem Uebrigen ganz abgetrennt und daraus einen besonderen Band gemacht. Auch habe ich anderweit, sofern keine sonstigen Schwierigkeiten vorlagen, einzelnes Zusammengehörige in kleine Gruppen zusammengestellt.

Zur leichtern Benutzung des bunten Sammelwerkes werden am Schlusse desselben gründliche Register nöthig sein. Du kennst, lieber Freund, meine alte Leidenschaft für gute Register, die auch diesmal, so viel Resignation die Registerfabrik an sich immerhin erfordert, meinem Werke nützlich werden soll.

Zum Theil sind meine kunsthistorischen Studien, wie Du weisst, weniger mit der Schreibfeder als mit dem Zeichenstifte gemacht. Diese bilden eine wesentliche Ergänzung meines Geschriebenen; sie müssen, zumal in früherer Zeit, ersetzen, was demselben an wissenschaftlicher Bestimmtheit abgeht; sie sollen auch zur mehr charakteristischen Angabe dessen, was überhaupt durch das Wort schwer vermittelt wird, dienen. Es war von vornherein mein Wunsch, hievon meinem Buche anzuhängen, soviel eben zu beschaffen sein würde. Indess ist es mit artistischen Beilagen, und gar wenn es sich um Massen derselben handelt, manchmal ein missliches Ding. Da wurde, gerade zur guten Stunde für mich, das chalkotypische Institut der Herren Behr und Heims zu Berlin — nach der eigenthümlichen Erfindung des letzteren — eröffnet. Ich suchte meine alten, lange nicht geübten Künste wieder vor und unternahm es, das halbe Tausend der Illustrationen mit eigner Hand zu radiren. Eine Reihenfolge von Abdrücken der Hochdruckplatten, welche von jenen Radirungen gewonnen sind, liegt mir jetzt vor; ich sehe nun allerdings,

wie fast vermessen mein Wagniss, wie fern meine Nadelführung von der festen Hand des wirklichen Künstlers war. Indess hoffe ich von Deiner Freundschaft und von der Nachsicht des Publikums, dass Ihr überhaupt Anforderungen der Art an meine Leistungen nicht stellen werdet. Sie sollen, ohne allen Anspruch auf eigne künstlerische Geltung, das im Text Vorgetragene einfach erläutern und sie haben vielleicht doch das Verdienst, dass sie das Stylverhältniss des Dargestellten möglichst festhalten, was bei dem Ueberlassen solcher Arbeiten an fremde Copistenhände nicht allzuselten verloren geht*). — Ausserdem sind noch einige besondere artistische Beilagen hinzugefügt. —

Und wieder blicke ich, innehaltend, zu der Figur des Moses empor und auf das goldige Laub am Fenster, und es gemahnt mich, Dir doch noch ein Wort von dem Landsitze, den ich für diesen Sommer mit dem staubigen Berlin vertauscht, zu sagen. Bellevüe gehört meinem Freunde, Bernhard von Lepel, dem Dichter der „Lieder aus Rom". Der alte Park draussen ist voll tiefen Grüns, die Gegend umher, mit ihren vielgegliederten Wasserflächen, ihren Föhrenwaldungen zur Seite der Wiesen, ihrem eigenthümlichen kleinen Dünengebirge, ein charakteristisches Bild unsres märkischen Tieflandes. Auch ist es klassischer Boden. Hier war einer der Hauptsitze altwendischer Herrschaft; man fühlt es dieser, in ihren Wassern wohl gesicherten Gegend an, wie hier der letzte Wendenfürst, der mächtige Jaxa von Cöpenick, geraume Zeit hin seine Herrschaft zu behaupten vermochte. Nur Kunst, nur Denkmale jenes Höchsten, was menschliche Schöpferkraft hervorgebracht, meint man hier nicht eben suchen zu dürfen. Aber das stille Schlösschen ist drinnen, an Wänden, Schränken, Gesimsen, angefüllt mit den mannigfaltigsten künstlerischen Erinnerungen an Rom und Neapel, die unerwartet tausend heitre italienische Träume wach rufen; und der Moses ist ein Bildwerk, daran das Gemüth des Betrachtenden sich immer und immer aufs Neue aufzuerbauen vermag.

*) Ich muss eine nachträgliche Bemerkung hinzufügen. Verschiedene Platten, zum Theil gerade zu den ersten Abschnitten gehörig, waren nicht so zu Tage gekommen, wie es für den Zweck des Buches erforderlich schien. Einmal ist man wohl übermüthig, seltner zweimal. Ich habe die neue Ausführung der auf ihnen enthaltenen Radirungen nun doch einer fremden Hand überlassen müssen.

Es ist eine Arbeit aus gebranntem Thon, bronzirt, 1½ Fuss hoch. Stellung, Geberde, Gewandung brauche ich Dir nicht zu schildern, da dies Alles ebenso geordnet ist, wie in der grossen Marmorstatue von Michelangelo's Hand in S. Pietro in Vincoli zu Rom. Die Ausführung ist sehr sorgfältig, im Nackten — wie sich dies beim ersten Blick ergiebt und bei näherer Untersuchung nur immer mehr bestätigt — von ungewöhnlicher Meisterschaft. Die Gewandung hat etwas Eigenthümliches in der Behandlung; sie scheint über dem zuerst nackt modellirten Körper ausgeführt zu sein, so wie augenscheinlich auch die Partieen des langen prächtigen Bartes über das Gewand gelegt sind. In der ganzen Gewandung zeigt sich dasselbe feine, leichte Verständniss wie im Nackten. Alles lässt hier ein Werk von seltenstem Kunstverdienst erkennen. Doch ist der Eindruck desselben ein andrer als der der römischen Statue, soweit ich wenigstens im Stande bin, mir die letztere in die Erinnerung zurückzurufen. Mir sagte die Statue selbst überhaupt nicht völlig zu, — ich weiss nicht, ob es an meinem damaligen Standpunkte geistiger Auffassung lag, der mir nur erst selten ein eigentlich lebendiges Anempfinden von Werken, welche über das Quattrocento und den Beginn des folgenden Jahrhunderts hinauslagen, verstattete und mir namentlich das fernere 17. Jahrhundert noch ziemlich fremd liess. Mir erschien die Statue allzu bewusst, zu gewaltsam, fast brüsk. Davon ist Nichts in dieser kleineren Terracottafigur; es ist wohl die Macht einer michelangelesken Arbeit, es ist die Majestät seines Moses, aber Alles in der Empfindung schlichter, gehaltener, ich möchte sagen: jungfräulicher. Dann ist mir sehr wohl gegenwärtig, dass in der Marmorstatue durchweg eine massenhafte Anlage, auch des Einzelnen, vorherrschte und die Wirkung, dem entsprechend, überall voll und breit war. Auch dies ist in der kleinen Figur nicht in demselben Maasse der Fall; es wird darin, trotz der auch hier unverkennbar grossen Anlage, mehr ein liebenswürdiges Eingehen auf die Einzelform, ein feines Detailliren derselben ersichtlich. Ich möchte sagen: diese Figur ist wie der zuerst aufgehende, vielleicht noch nicht zum völlig entschiedenen Bewusstsein durchgedrungene, aber um so liebevoller erfasste Gedanke des Moses, — jene Statue wie das Nachher des Gedankens, wo vielleicht schon die Absicht der Wirkung, schon ein Grad von Willkür in der Ausgestaltung sich geltend macht.

Was ich nun über den Ursprung der Terracottafigur andeuten möchte, ist hierin bereits ausgesprochen. Es will mir nicht ganz glaublich bedünken, dass ein Künstler *nach* Michelangelo die Marmorstatue in diesem kleinen Werke nachgebildet habe und dabei — in den Zeiten einer mehr und mehr manieristischen bildnerischen Behandlungsweise — dennoch vermögend gewesen sei, den ganzen Charakter der Statue auf eine jugendlichere, zartere Weise des Gefühles und der Anschauung zurückzuführen, sie in eine Erscheinung umzusetzen, die ein ungleich primitiveres Gepräge hat. Ich kann in der That nur annehmen, dass dies eine Originalskizze von *Michelangelo's* eigner Hand ist, die hernach in der grossen Ausführung in Marmor jenes mächtigere und gewaltsamere Gepräge, jene derbere, mehr schlagende Wirkung erhalten hat. Die verhältnissmässig feine Behandlung der Terracottafigur steht mit einer solchen Annahme meines Erachtens in keiner Weise im Widerspruch, würde vielmehr nur zur Bestätigung dienen, da wir wissen, wie sorgfältig und zart der grosse Meister für Zwecke der Malerei seine, hiemit doch wohl aufs Beste in Vergleich zu stellenden Zeichnungen durchzuführen pflegte.

So freue ich mich der Gelegenheit, die es mir verstattet, mein buntes Sammelwerk mit einer Notiz, welche die grösste Epoche der neueren Kunstgeschichte berührt und für deren Leistungen vielleicht nicht ganz gleichgültig ist, zu beginnen. Möge ich zugleich in dem Moses des alten Meisters einen günstigen Schutzpatron für mein Werk gefunden haben!

Bellevue bei Chpenick, den 12. Juli 1852.

F. K.

INHALT.

Seite

An Jakob Burckhardt in Basel III

Bilderhandschriften des Mittelalters.

I. Vorstudien in Heidelberg und Berlin 1
II. Werinher von Tegernsee und die Bilder seines Gedichtes vom Leben der Maria 12
III. Die Bilderhandschrift der Eneidt in der Kön. Bibliothek zu Berlin 38
IV. Studien in deutschen Bibliotheken 52
V. Bibliothek von St. Gallen 93

Deutsche Kirchen und ihre Denkmäler.

I. Wimpfen 96
II. Studien in Berlin und der Umgegend 101
III. Reiseblätter vom J. 1832 120
IV. Reiseblätter vom J. 1834 162

Vorstudien zur Architektur-Geschichte.

I. Ueber die römisch-christlichen Bausysteme 181
II. Die Kirche S. Michele Maggiore zu Pavia 203

Berichte und Kritiken. 1833—1835 214

Antike Polychromie.

I. Ueber die Polychromie der griechischen Architektur und Sculptur und ihre Grenzen 265
II. Nachträge 327
III. Bestätigungen 352

Italienische Studien. Seite

I. Ueber die Mailander Schule 362
II. Von den älteren Malern Neapels 369
III. Notizen über den Maler Gentile da Fabriano 386

Berichte und Kritiken. 1835—1837 405

Handbuch der Geschichte der Malerei etc. 537

Beschreibung und Geschichte der Schlosskirche zu Quedlinburg und der in ihr vorhandenen Alterthümer. Nebst Nachrichten über die St. Wipertikirche bei Quedlinburg, die Kirche zu Kloster Gröningen, die Schlosskirche zu Gernrode, die Kirchen zu Frose, Drübeck, Huysenburg, Conradsburg, etc. 540

Beschreibung der Kunstschätze von Berlin und Potsdam 840

Pommersche Kunstgeschichte. Nach den erhaltenen Monumenten dargestellt 852

BILDERHANDSCHRIFTEN DES MITTELALTERS.

I.

VORSTUDIEN IN HEIDELBERG UND BERLIN.

n den Dichtungen des deutschen Mittelalters hatte ich mich schon früh umgethan. Am Liebsten las ich sie in den alten Handschriften: die Blätter von Pergament, die festen, starken Schriftzüge, die eigenthümlichen Zierden derselben gaben mir das Gefühl der Atmosphäre, in welcher diese Werke niedergeschrieben waren. Mit gründlichem Eifer sah ich mir die Bilder an, mit denen manche dieser Handschriften geschmückt sind; ich mühte mich, Hand und Wollen des alten Zeichners nachzuempfinden und unter seiner Leitung eine Anschauung von seiner Welt zu gewinnen. Die Betrachtung dieser alten Handschriftbilder machte ziemlich mein erstes kunstgeschichtliches Studium aus. Es war vielleicht nicht ungünstig, dass ich das Studium mit Arbeiten begann, wo Mittel und Form der Darstellung noch höchst einfach waren, zugleich aber ein selbstständig frisches Gefühl — das dichterisch volksthümliche — nach Ausdruck verlangte.

Von derartigen Studien, die ich in der Heidelberger Bibliothek machte, habe ich Einiges aufbewahrt. Vornehmlich war es die Bilderhandschrift des grossen Rolandliedes vom Pfaffen Chuonrat, aus der Zeit vom Ende des zwölften Jahrhunderts, die schon im Jahre 1826 einen nachhaltigen Eindruck auf mich gemacht hatte und der ich im Jahre 1827 ein näheres Studium widmete. Ich liess mir's nicht verdriessen, mir den Text abzuschreiben und die zahlreichen Bilder auf Copirpapier zu übertragen.

Das Rolandlied ist ein mächtiges Epos, das seinen Gegenstand in grossen, starken Zügen vorträgt und dessen noch ungefüge Verse sich wie

(Das Initial ist der Heidelberger Handschrift des Parzival und Lohengrin, Pal. No. 364, entnommen.)

Bausteine ausnehmen, die erst mit wenig Meisselschlägen zurecht gehauen sind. Aber gerade dies Uranfängliche giebt dem Gedichte einen eigenthümlichen Reiz. Der Kampf Karls des Grossen mit den Heiden in Spanien, der durch Verrath herbeigeführte Fall Rolands und unzähliger andrer Helden, die Rache für den Verrath bilden den Inhalt des Gedichtes. Die Person, die am Markvollsten in den Vorgrund tritt, ist die des Verräthers, Genelun. Was ihn zum Verräther macht, ist Hass und Feindschaft gegen den sonnigen Helden, den Roland; aber er lässt diesen Hass, wie mit voller Entschiedenheit, so zugleich mit Kühnheit und Grösse ins Leben treten; von dem späteren heimtückischen Ganelon ist er noch unendlich verschieden. Den Heiden, mit denen er doch den Bund eingeht, donnert er stets den Spruch von der unüberwindlichen Majestät Karl's selbst entgegen; ja, nachdem er schon, auf der Fahrt zum Heidenkönige Marsilius, sich vorläufig mit dessen Boten geeinigt hat, spricht er doch vor Marsilius die ihm von Karl übertragene Botschaft vorerst mit allem ungestümen Trotze aus, und als jener empört mit dem Stabe nach ihm schlägt, so zieht er, in Mitten der heidnischen Grossen, sein Schwert gegen den König. Dem entsprechend schildert auch das Gedicht seine äussere Erscheinung:

Er war drei Ellen breit
Neben seiner Achsel,
Lang war er gewachsen,
Gross sein Gebeine,
Da sprachen die Heiden,
Sie sähen in dieser Welt
Keinen so starken Lebendigen.
Sein Antlitz war heersam,
Seine Farbe die braun
Wie die lichten Feures Flammen.

Heidelberg. Rolandlied, S. XII. (Roland und Turpin.)

Dabei ist auch sein Kostüm höchst prächtig. Er trägt, als er zu den Heiden reitet, einen mit Zobelpelz gefütterten Rock von köstlichem Seidenstoff, drin mit Gold lichte Vögel gewirkt sind, der mit reichen goldnen Borten versehen ist und von dem die Schellen „wie das süße Saitenspiel" klingen. Um seinen Hals liegt ein kunstvoller Ring, aus Gold und aus Gemmen gemacht. In der Mitte umgürtet ihn Mulagir, das beste Schwert, das in ganz Franken zu finden ist. An den Beinen trägt er goldne Sporen.

Heidelberg Rolandslied, S. XII (Der Engel vor Kaiser Karl.)

Die Bilder der Handschrift sind einfache Umrisszeichnungen, ohne alle Farbe. Sie unterbrechen den Text des Gedichtes, wie dem Schreiber eben

Heidelberg Weltchron. Cpg. 6, XII

eine Anschauung, die er festzuhalten für nöthig fand, entgegentreten mochte. Die Weise der Darstellung ist auch noch ungefüg, wie die Verse. Es sind

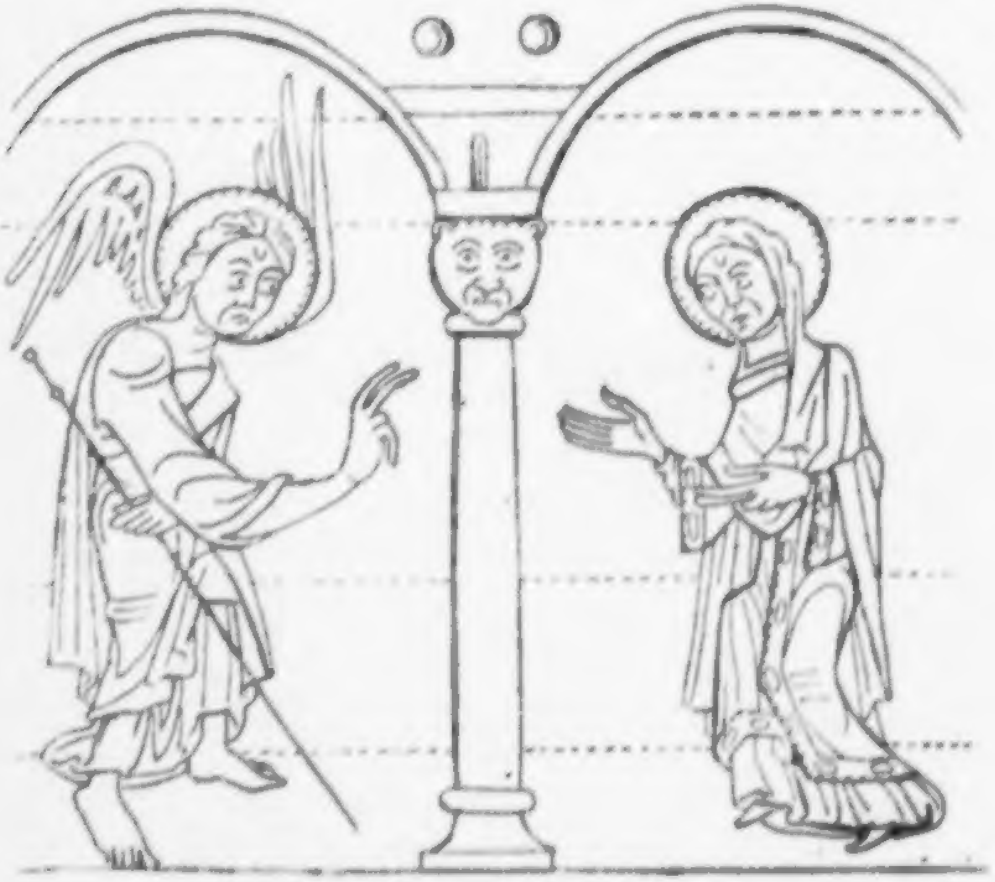
ungefähr die herben starren Striche der alten byzantinischen Wandmalereien, von denen wir hin und wieder Reste in unsern alten Kirchen sehen. Wo solche Vorbilder nicht viel aushelfen konnten, da ist die Darstellung auf das allereinfachste Maass zurückgeführt. So scheint die Rüstung der Krieger ganz aus Kettengeflecht zu bestehen, das eng anliegt und von keinem Wappenrock bedeckt wird; dies ist mit ganz schlichten Umrisslinien angedeutet. Ebenso der schmucklose runde Helm mit seiner über die Nase herablaufenden Schiene und der grosse dreieckige Schild, der an einem Riemen über der rechten Schulter hängt und mit der linken Hand regiert

Heidelberg. Wilh. von Oranse, S. 148. (König und Terramer.)

wird. Aber so wenig Aufwand in dem Allen ist, so ist dennoch ein gewisses bestimmtes Körpergefühl in diesen Gestalten, ist dennoch das Verhältniss der dargestellten Handlungen klar ausgedrückt und fehlt es manchmal selbst nicht an den Grundzügen einer Grösse, die wiederum dem Character des Gedichtes wohl entspricht. Wo die Heidenboten flehend vor

Kaiser Karl erscheinen und dieser zürnend seinen Bart fasst; wo die Fürsten zu Rathe sitzen; wo Genelun und Marsilius beim Heidengotte „Appollo“ (der freilich hier in der Gestalt des von den Juden angebeteten goldnen Kalbes erscheint) den Bund beschwören; wo Turpin den Christenhelden das Abendmahl reicht oder sie zum rechten Kampfe ermahnt; wo sich, Flammen ähnlich, auf das müde Christenheer ein kühler Himmelsthau niedersenkt; wo Turpin, nach Ablegung der Priestergewande, mit geschwungenem Schwerte gewaltig durch die Feinde saust; wo er den Märtyrertod von den Lanzen der Heiden erleidet; wo Kaiser Karl vor der Erscheinung des Engels knieend hinfällt und wo er, vor dem Beginn der Schlacht, betet; wo der Verräther gebunden vor ihn geführt wird und er die Hand wiederum zürnend an den Bart legt, — in allen diesen und vielen andern Bildern fühlen wir es nach, dass dem Zeichner, so geringe äussere und innere Darstellungsmittel er noch hatte, doch schon eine starke Anschauung vorschwebte. Es sind freilich erst Anfänge der Kunst, Anfänge, die wir

Heidelberg. Psalter, zw. 1410 u. 1420. (Johannes.)



Berlin. Ehem. v. Kugler'sche Bibl. Plenarium, S. XI.

heutigen Tages immerhin als sehr kindliche bezeichnen mögen; aber es ist eben doch eine wirkliche, aus innerem Trieb und Bedürfniss hervorgehende Kunst, die in ihnen anfängt; es ist doch der Keim, aus dem ein starker, vielästiger Baum aufwachsen sollte.

Eine andre Bilderhandschrift der Bibliothek, die mich beschäftigte und aus der ich ebenfalls Einiges durchzeichnete, ist die des Lehrgedichts vom „Welschen Gast," aus der frühern Zeit des dreizehnten Jahrhunderts. Sie hat zierliche Randbilder, mit der Feder gezeichnet und mit Farben ausgemalt. Es sind theils allegorische Vorstellungen von moralischem Inhalt, theils Scenen des wirklichen Lebens. Die letzteren führen uns lebendig in jene Zeit zurück. Da sind Kämpfe, in denen die grausamsten Wunden ausgetheilt werden (die Ritter wieder ganz in Kettenpanzern), und wilde Jagden; da schenkt der Ruhmsüchtige dem Fiedler seinen Mantel und hat für den halbnackten Bettler keinen Pfennig; der Arzt rauft den kranken schlafenden Greis am Barte, weil ihm Schlafen nicht gesund ist, und ein andrer Kranker ist mit Armen und Beinen an einen Baum gebunden und wendet sich mit jämmerlicher Geberde nach dem Arzte zurück, der eben mit einem grossen Messer seine chirurgische Operation beginnen will; u. dgl. m. Beischriften und Spruchbänder, die die Figuren halten, geben über den Inhalt der Darstellungen hinreichenden Aufschluss. Auch hier hat die Zeichnung noch einen byzantinischen Character, aber zugleich ist darin, bei feiner Behandlung, schon ungleich mehr Leben und natürliche Bewegung. Man sieht es: der Zeichner hat schon eine Schule durchgemacht und hat scharf sehen gelernt.

Merkwürdig auch waren mir ein Paar Folioblätter (13. Jahrhundert) mit Fragmenten aus dem fünften Gesange des Wilhelm von Orange von Wolfram von Eschenbach. Jede Seite hat zwei Columnen, in denen rechts der Text des Gedichtes steht und links je drei erklärende Randbilder befindlich sind. Die letzteren bestehen aus derben, bunt colorirten Federzeichnungen. Die Figuren haben kurze, schwere Verhältnisse, überhaupt kein feineres Lebensgefühl; die Ritter tragen wiederum Kettenpanzer, doch Wappenröcke darüber, und zumeist spitze Helme. Trotz der rohen Einfachheit der Behandlung ist aber auch hier der Gegenstand der Darstellung hinlänglich deutlich ausgesprochen. Eigenthümlich naiv sind die Darstellungen des ersten Blattes. Es ist die Belagerung von Orange, das Kiburg, die

einst als Königin von Arabien Arabella hiess, in der Abwesenheit ihres Gemahles, des Markgrafen Wilhelm, gegen ihren frühern Gemahl, ihren Vater und andre Heidenfürsten vertheidigt. Während eines Waffenstillstandes führt sie ein Gespräch mit dem Vater, das hier in seinen verschiedenen Stadien verbildlicht wird. Man sieht nämlich das Burgfenster, aus dem sie (männlich gepanzert) hinaus blickt, und vor ihr den Vater, Terramer, zu Pferde; sie spricht von ihrer früheren Herrschaft, ihrer Taufe und ihrem Erbtheil, was nun auf dem ersten Bilde durch eine Krone, die sich zwischen Beiden befindet und auf die sie hindeutet, auf dem zweiten, ganz ähnlichen, durch einen Christuskopf und auf dem dritten durch einen kleinen Thurm und Mauer an derselben Stelle angedeutet wird. Auf dem ersten Bilde der folgenden Seite aber ist noch Tybald, der frühere Gemahl der Markgräfin, an die Seite Terramer's gekommen und hält eine kolossale Schleife (zum Erdrosseln bestimmt) in der erhobenen Hand. „Er dräuete ihr oft mit der Weide," sagt das Gedicht an dieser Stelle. —

Die kirchlichen Handschriften der Heidelberger Bibliothek, die zumeist einer späteren und in künstlerischer Beziehung ungleich mehr ausgebildeten Zeit angehören, standen damals meinem Interesse ferner. Ueber sie haben wir neuerlich durch Waagen, in seiner bewährten Weise, gründlichen Bericht erhalten [1]. Nur von der einen schönen Handschrift eines Psalters (lateinisch, mit französischen Titeln), mit Bildern der französisch-niederländischen Schule, die nach Waagen (a. a. O., S. 384 — 386) etwa zwischen 1410 und 1420 fallen und zu den bedeutendsten Arbeiten solcher Art, welche in Deutschland befindlich, gehören, kann ich hier eine bildl. Mittheilung beifügen. Sie bezieht sich auf das Hauptbild des Buches: Johannes der Evangelist, auf einer felsigen Insel im Meere sitzend und den Beginn seines Evange-

Berlin. Kgl. Bibl. Willeram, 9. XII.

[1] Kunstwerke und Künstler in Deutschland. Zweiter Theil. (Kunstwerke und Künstler in Baiern, Schwaben, Basel, dem Elsass und der Rheinpfalz.) Leipzig, 1845.

liums aufschreibend, während ein Adler, links, eine Rolle emporhebt und der Teufel hinter ihm das Tintenfass umstösst. Waagen erkennt in diesem Bilde die Hand eines niederländischen Künstlers; die Fassung der Gestalt und die Linienführung des Gewandes tragen das Gepräge des reinen Germanismus, im letzten Stadium seiner Entwickelung.

Weitere Anschauungen, die Entwickelungsstufen der mittelalterlichen Kunst schon näher bezeichnend, knüpften sich an, als ich sodann die Bil-

Berlin. Kunst-Akademie. Evangel. Richardi, c. 1200

derhandschriften in den Bibliotheken Berlin's, besonders in der damaligen v. Nagler'schen Sammlung und in der königlichen Bibliothek, durch-

blätterte. Es liegt nicht in meiner Absicht, die flüchtigen Studien von damals, durch erneutes Zurückgehen auf die Quellen, zu einem irgend erschöpfenden Berichte auszuarbeiten. Ich will auch hier nur ein Paar charakteristische Einzelnotizen, wie sie mir aus jener Zeit vorliegen, geben und dieselben bildlich veranschaulichen. Im Folgenden schliesse ich dann ein Paar Abhandlungen an, die aus jenen Studien hervorgingen und bei denen wiederum meine damalige Vorliebe für das Epos des deutschen

Berlin. Ehem. v. Nagler'sche Bibl. Heiligtegel, S. XIV. (Abraham vor Melchisedek.)

Mittelalters und seine gleichzeitige bildliche Ausstattung die Anregung gegeben hatte.

Die v. Nagler'sche Sammlung, reich an allen Gattungen der Kleinkunst,

zeichnete sich u. A. durch eine sehr schätzbare Folge von Bilderhandschriften aus, die jetzt zum grössten Theil in das Kupferstich-Cabinet des Berliner Museums übergegangen sind. Die Foliohandschrift eines Plenariums gewährte eine volle Anschauung der wunderlich barocken Pracht des elften Jahrhunderts. Sie enthält zahlreiche Bilder aus dem Leben Jesu, — missförmige Gestalten, fast grauenhaft und den Zerrbildern eines beängstigenden Traumes vergleichbar, einer völlig schwankenden Phantasie angehörig, die mit überlieferten Formen ein oft tolles Spiel treibt. Dabei aber im Technischen eine grosse Sauberkeit, zunächst in der Farbenbehandlung dieser Bilder und zumal in ihren Gründen, wo einem breiten Goldstreifen in der Mitte sich oben und unten farbige und in sich schattirte Streifen, hell röthlich braun, grün, blau, anschliessen. Besonders elegant ist das Ornament, oft noch in klassischer Reinheit. Jeder Hauptabschnitt fängt mit einem Blatte an, welches einen dunkeln röthlich-braun-violetten Grund mit einem zierlichen Rand-Ornamente enthält; darauf ein grosser goldner Anfangs-Buchstab von edel ornamentistischer Form, nebst Ueberschrift und Anfang des Kapitels in goldner Schrift. Bilderhandschriften derselben Epoche, die anderwärts vorkommen, für Sinn und Geist der Zeit des elften Jahrhunderts ebenso bezeichnend, sind seitdem mehrfach erwähnt und beschrieben worden; auch werde ich später mehrere der Art aufzuführen haben.

Berlin, Ehem. v. Nagler'sche Bibl. Heilspiegel, S. XIV. (Die Schlange vor Eva.)

In den Bildern einer Handschrift der königl. Bibliothek (*Ms. theol. lat. quart.* 140), die die Legenden verschiedener Heiligen, mehrere Tractate des Hugo de S. Victore und die Paraphrase des hohen Liedes von Willeram enthält, machte sich der sogenannte byzantinische Styl, wie er sich am Schlusse des zwölften Jahrhunderts entwickelte, in seiner ganzen Strenge und Bestimmtheit geltend. Die Bilder sind einfache Umrisszeichnungen von schwarzer und rother Farbe, nach den verschiedenen Theilen der Gewandung und der architektonischen oder ornamentistischen Umgebung wechselnd; an Farbe ist sonst nur ein lichtes Saftgelb in den Heiligenscheinen angebracht. Die Gestalten sind, bei aller Strenge, schon nicht ohne Würde und Sinn für die Bedeutung der Form und deren Bewegung gezeichnet. Die Initialen sind zierlich ornamentirt und gelegentlich auf anspre-

chend naive Weise mit figürlicher Darstellung durchflochten. Die Handschrift stammt zunächst aus Regensburg; eine vorn befindliche ziemlich gleichzeitige Notiz benennt als ihren ursprünglichen Besitzer einen Gottfried von Lambach.

Wieder ein sehr charakteristisches Beispiel einer neuen Stufe der mittelalterlichen Kunst gewährte ein einzelnes Pergamentblatt in Folio, welches in der Bibliothek der Kunst-Akademie zu Berlin bewahrt wird. Es stellt den Erzengel Michael dar, auf dem Drachen stehend und den Kopf desselben mit der Lanze durchbohrend. Hier erscheint das Gepräge des germanischen Styles, wie dieser sich in seiner ganzen Eigenthümlichkeit in der Zeit um 1300 ausgebildet hatte. Die Gestalt hat einen mächtigen Schwung, der Art, dass das sonst Manierirte in den Figuren jener Epoche hier ganz wohl mit der momentanen Handlung übereinstimmt. Die Linien sind gross und weich geführt, die Züge des Gesichts, bei zierlichst conventioneller Behandlung des Haares, ganz in dem typischen Gepräge des früheren Germanismus. Die einfach saubere, in schlichten Tönen gehaltene und mit leicht conventionellen Schatten versehene Colorirung des Blattes hat leider in Etwas gelitten.

Für die Fülle naiver künstlerischer Behandlung im späteren Verlaufe des vierzehnten Jahrhunderts gab eine Handschrift des Heilspiegels (klein Fol.) in der v. Nagler'schen Sammlung reichliche Ausbeute und Belehrung. Hier sind stets je zwei einander gegenüberstehende Seiten mit Bildern (zwei auf der Seite) und dazwischen je zwei Seiten mit Text versehen. Der Text beginnt:

Dys bouch den vngheleerden luden ist bereyt
Vnd heyet eyn speygel der menschlichen selicheit
Dar an se mach men prouen durch wat saeken
Got den menschen salich wolde machen
Wu he vorderuede van des duuels valscheit
Vnd weder salich wart von godes barmicheit
Lucifer irhoif sich teghen syn heiliant
Do wart he in de helle verstoten altohant
Dar umme so wolde got den menschen maken
Dat he mit em den val mochte weder vphaken
Dat hasede der duuel unde dacht en ... wol
We her en betroghe dat ducht em wol gut
He koes vs allen dyrten eyne slangen
De hat eyne menschen hoift ofricht tzu gangen
Dar in so vorachte her tusent liste trogener
Her sprach tzu dem wibe eyn trogenthafte ler
Vnd versuchte dat wib tzu eirst vnd nicht den man
Her vruchtede dat der man em wer tzo strich dar an
Her sochte dat wib do he se vant alleyne
Went eyn betruget men bas wen dat ghemeyne
Also der tubel evan brachte tzu valle
Dar umme ir kinder verlumet worden alle.

Die Bilder enthalten, mit Ausnahme der ersten zwei Parte, zuerst stets eine Darstellung aus der Geschichte Jesu oder seiner Eltern, dann drei andre aus dem alten Testament, zuweilen auch aus dem neuen und aus der weltlichen Historie, diese drei mit Bezug und Anspielung auf jenes

erste, z. B. 1) Christus, der das Kreuz trägt; 2) Abraham mit Fackel und Schwert und Isaak, der das Holz zur eignen Opferung trägt; 3) der Weinberg, nach der Parabel, wo der Sohn des Herrn von den ungetreuen Knechten erschlagen wird; 4) Kaleph und Josua mit der ungeheuren Traube. Das Kostüm ist durchaus das der Zeit des Künstlers und in vielen Einzelheiten belehrend; die Patriarchen des alten Testaments erscheinen als wackre Ritter des vierzehnten Jahrhunderts. Die künstlerische Behandlung ist sehr schlicht; es sind einfach colorirte, fast rohe Federzeichnungen auf dem weissen Pergamentgrunde. Von höherem Kunstverdienste ist somit nicht die Rede; aber das heiter Naive, was durch diese Bilder geht, das ächt Volksthümliche der ganzen Darstellungsweise giebt ihnen doch ein eigenthümliches und für jene Zeit vielleicht charakteristisches Interesse.

II.

WERINHER VON TEGERNSEE

und die Bilder seines Gedichtes vom Leben der Maria.

Die folgende Abhandlung enthält den zweiten und dritten Abschnitt meiner Inaugural-Dissertation: „*De Werinhero, saeculi XII. monacho Tegernseensi, et de picturis minutis, quibus carmen suum theotiscum de vita B. V. Mariae ornavit*" (Berlin, 1831). Der erste Abschnitt, der Versuch einer allgemeinen kunstgeschichtlichen Einleitung, ist antiquirt und daher hier nicht wieder aufgenommen.

Anfänge von Tegernsee.

Das Christenthum war in Baiern zu Anfange des siebenten Jahrhunderts, von Franken aus, eingeführt worden. So fand Bonifacius schon einen Grund gelegt, auf welchem er auch hier, gegen die Mitte des achten Jahrhunderts, sein grosses Werk der Bekehrung des deutschen Volkes feststellen konnte. Er errichtete unter dem Herzog Odilo und dessen Sohne Thassilo vier Bisthümer, sorgte dafür, dass Kirchen und Klöster gebaut wurden, und legte insbesondere durch die Verbreitung jenes Instituts, welches der heil. Benedict von Nursia im Anfange des sechsten Jahrhunderts gestiftet hatte, den Grund zu einer tieferen geistigen, sowohl wissenschaftlichen, als auch künstlerischen Bildung des Volkes. Denn indem die Regel des h. Benedict im Allgemeinen darauf hinausging, der Unthätigkeit im Klosterleben vorzubeugen, so wird darin unter anderen Beschäftigungen ausdrücklich auch die des Künstlers genannt [1]).

In diese Zeit fällt, gleichzeitig mit der Stiftung einer bedeutenden Anzahl anderer Klöster in Baiern, auch die von Tegernsee [2]). Die Grafen

[1]) *Regula S. Benedicti, c. 57, c. 66.* — [2]) *Hist. fundationis monast. Tegernseensis*, in: *Pezii thesaur. anecdott. eccles. T. III. P. III. p. 473 ff.* — *Restauratio monast. Tegerns. per Ottonem II. Imp.* in den *Monumentis Boicis. T. VI. p. 154.* — M. Freiherr von Freyberg: Aeltere Geschichte von Tegernsee. München, 1833. S. 15.

Adalbert und Othar, Brüder, aus dem Königsgeschlechte der Agilolfinger, Herren im „Sundergau," stifteten unter dem Herzog Hugibert dies Benedictinerkloster zu Ehren des heil. Quirinus. Im Jahre 764 ward die Klosterkirche geweiht; Adalbert ward Abt über die ersten 150 Mönche, deren Stamm der h. Othmar aus St. Gallen gesandt hatte. Er vermachte der Abtei sein bedeutendes Allode zum Grundeigenthum, und der König nahm sie unter seinen unmittelbaren Schutz. So war sie schon von ihrem Beginn an ein mächtiges Institut; ihr Vorstand hatte im Rathe des Landes und des Reiches Sitz und Stimme.

Unter Karl dem Grossen ward Baiern fränkische Provinz; wie überall in seinen Reichen, so war er auch hier eifrig besorgt für die Einrichtung von Schulen und für die Verbreitung wissenschaftlicher Bildung. Sein Sohn Ludwig gab die nähere Verordnung, dass in den Klöstern der Unterricht der Oblaten von dem der Laien getrennt werden solle. Dass man dieser Verordnung auch in Tegernsee nachgekommen sei, geht aus einer Urkunde hervor, in welcher zehn Scholastiker (Lehrer) genannt werden [1]), eine Zahl, welche für eine ungetheilte Schule dieser Art zu bedeutend sein würde. Es fehlen uns aus dieser Zeit nähere Nachrichten über Tegernsee; aber wenn wir von dem Bildungszustand andrer benachbarter Klöster auf jenes schliessen dürfen, so erfreute es sich eines regen Lebens in den Anfängen der Wissenschaft und Kunst. Doch konnten der bald erfolgende Verfall der karolingischen Herrschaft und die vielfachen Unruhen nicht wohl anders als hemmend wirken. Eben so war König Arnulphs kräftige Regierung zu schnell vorübergehend, als dass sie bedeutendere Folgen für die weitere geistige Entwickelung hätte haben können [2]). Bald auch überzogen die Schaaren der Ungarn das Land, verheerten dasselbe und trieben Tausende der Einwohner als Sklaven hinweg. Viele Klöster gingen in Flammen auf; Tegernsee theilte deren Schicksal. Endlich, im Jahre 955, wurde die Macht der Ungarn vernichtet. Doch der Herzog Arnulf und nach ihm Heinrich von Baiern nahmen jetzt den Klöstern, und so auch Tegernsee, noch das Letzte, was ihnen geblieben war, das Grundeigenthum, und gaben dasselbe an ihre Vasallen, welche jene schweren Kämpfe gegen die Ungarn zu bestehen gehabt hatten.

Tegernsee zu Ende des 10. Jahrhunderts.

Herzog Heinrich gedachte nach dem Tode des Kaisers, Otto I., die Krone an sich zu reissen; aber der Sohn des Kaisers, Otto II., zerstreute schnell und mit Nachdruck Heinrichs Anhang, setzte ihn selbst in Utrecht gefangen und übergab Baiern an seinen Vetter, Otto von Schwaben. Dieser bewirkte die Wiederherstellung von Tegernsee; Otto II. stellte das Kloster unter sein königliches Mundiburdium und belehnte den neu erwählten Abt Hartwich; alle der Stiftung angestammte Rechte und ihr Zuwachs in künftiger Zeit wurden der unbeschränkten Fürsorge des Abtes übertragen;

[1]) Oefnthner: Geschichte der literarischen Anstalten von Baiern. I., S. 14; u. Freyberg, a. a. O., S. 24, Anm. — [2]) Wir müssen indess erwähnen, dass dieselbe für die Kunstgeschichte Baierns nicht gleichgültig ist. So erbaute er sich eine Residenz zu Regensburg mit grosser Pracht; zu schenkte er an das Stift S. Emmeram ein zierliches goldenes, mit Edelsteinen besetztes Feldaltärchen.

den Mönchen wurde eine freie Wahl ihres Abtes gestattet, auch erhielten sie Freiheit von den königlichen Zöllen [1]).

Auf Hartwich folgte im Jahre 982 der Abt Gosbert, der, wie die Chronik von Tegernsee sagt, „aus edelm Geschlechte und berühmt war im Forschen der Wissenschaft, gastfreundlich gegen Jedermann, bei Tage dem Lesen der Schriften, bei Nacht dem Gebete hingegeben, und der diese Kirche mit Gebäuden, Büchern, Glocken, Fenstern, Täfelwerken geschmückt hat" [2]). Unter ihm begann ein reges wissenschaftliches Treiben; das Studium der klassischen Schriftsteller ward eifrig betrieben, ein wechselseitiger Verkehr mit den Gelehrten andrer Klöster eingeleitet. An der Spitze der Tegernseer Gelehrten stand Froumund, von dessen Eifer für die klassische Literatur eine Reihe auf uns gekommener Briefe und eine Anzahl lateinischer lyrischer Gedichte zeugen [3]); doch spricht sich in diesen Gedichten mehr als blosse Nachahmung jener Muster aus: sie sind nicht ohne eigenen Schwung, auch finden sich in ihnen schon, der fremden Form zum Trotz, frische, volksthümliche Anklänge [4]). Sein Eifer für das Studium und für den Unterricht ging so weit, dass er sich Anfangs sogar weigerte, die Priesterwürde zu übernehmen. So finden wir auch, dass die Schule von Tegernsee eifrig besucht wurde, selbst von Fremden. Die Knaben hatten dort fleissig Bücher zu schreiben. Auch die Kunst, die Handschriften mit gemalten Zierden zu versehen, ward nicht vernachlässigt, wie aus Zeugnissen jener Zeit hervorgeht [5]).

Unter Gosbert finden wir ferner die ersten gemalten Fensterscheiben in Tegernsee, welche durch den Grafen Arnold geschenkt waren, wie aus einem Dankschreiben Gosberts an diesen hervorgeht. „Es ist unsre Pflicht (so schreibt der Abt), Gott für euch anzuflehen, indem ihr unsern Ort durch solche Werke der Ehren erhöhet habt, wie wir weder wissen, dass dergleichen in alten Zeiten vorhanden waren, noch selbst deren zu sehen hoffen konnten. Die Fenster unsrer Kirche waren bis jetzt durch alte Tücher geschlossen. Zu euren glückseligen Zeiten erglänzte der goldgelockte Sol zum ersten Mal durch die, von Malereien buntfarbigen Gläser auf den Platten des Fussbodens unsrer Kirche, und aller derer Herzen, die die Mannigfaltigkeiten des ungewohnten Werkes unter sich erblicken, werden von vielfachen Freuden durchdrungen" [6]). In Folge dieses Geschenkes wurde in Tegernsee eine Glashütte angelegt, welche bereits unter Abt Beringer, wie wir unten sehen werden, in blühendem Zustande war. Aus dem Schlusse jenes Briefes an Arnold ergiebt sich zugleich, dass in der Schule von Tegernsee auch Unterricht in den Künsten geleistet wurde.

Auch finden wir unter Gosbert die erste Glockengiesserei in Tegernsee, mit Ausnahme von Freising wohl die erste in Baiern. Gosbert bittet einen auswärtigen Freund, „ihm etwas Kupfer, Zinn oder auch Blei zu übersenden, da von all diesen Dingen nichts in den Städten seines Landes zu finden, auch nichts für irgend welchen Preis zu kaufen sei" [7]). Doch musste das Metall drei Jahre neben der Form liegen, bis Bischof Gotschalk

[1]) *Mon. Boic. VI., p. 154.* — [2]) *Chronicon. Monast. Tegerns.* bei Pez. a. a. O. *III, III. p. 504.* — [3]) bei Pez, a. a. O. VI., I. p. 160 ff. — [4]) So schreibt er z. B. an einen Freund, völlig im Tone des deutschen Volksliedes:

Frater Froumundus Liutoldo mille salutes
Et quot nunc terris emergunt floscula cunctis, —

Pez., a. a. O., p. 172, n. 7. — [5]) Pez., a. a. O. VI., I. p. 189, n. 26. — [6]) Ebendaselbst p. 122, n. 3. — [7]) Ebenda, p. 129, n. 16.

von Freising auf Gosberts Bitten den Künstler Adalrich zur Vollendung des Gusses sandte[1]. Froumund benutzte diese Gelegenheit, um seiner Briefsammlung eine Anweisung „über das Maass des Wachses und der Metalle in den Gusswerken“[2] einzuverleiben.

Indess war Kaiser Otto II. in Italien gestorben, im Jahre 982. Jener Herzog Heinrich war alsbald aus seiner Haft entflohen, um dem Nachfolger seines Gegners, des Herzogs Otto, den Hezilo, seines Herzogthums wieder zu berauben. Als aber Otto III. zum Kaiser erwählt war, versöhnten sich die streitigen Parteien, Hezilo entsagte und Heinrich, und nach seinem Tode 995, sein Sohn, Heinrich III., erhielt das Herzogthum Baiern. Dieser sah die Nothwendigkeit einer Reform, wie der übrigen Klöster seines Landes, so auch von Tegernsee ein, wo das Gelübde der Armuth nicht gehalten und Vieles aus dem gemeinen Gute zum Nutzen Einzelner verwandt worden war. Gosbert, der diesem Missstande nicht hatte steuern können, bat selbst den Heinrich, demselben abzuhelfen. So ernannte dieser nach Gosberts Tode — mit Umgehung der Wahlfreiheit der Mönche — den Gotthard zum Abt, einen edeln und weisen Mann, dessen Vertrautheit mit den klassischen Schriftstellern des Alterthums wiederum gerühmt wird[3]. Doch wurde ihm von denen, welchen eine strenge Reform nicht anstand, sein Amt bald verkümmert, und nach einiger Zeit gab er dasselbe wieder auf; aber er blieb dessenungeachtet auch später, als Bischof von Hildesheim, noch ein thätiger Freund und Rathgeber der Aebte und Helfer bei Kaiser und Fürsten. Das Kloster aber war in übler Lage: Parteiungen im Innern der Familie, kein Schirmvogt, um dessen Besitzungen vor den Eingriffen räuberischer Hände zu sichern. Der Herzog ernannte hierauf — abermals wider die Wahlfreiheit der Mönche — den Eberhard zum Abt, der zunächst für einen Schirmvogt sorgte, aber durch Kränklichkeit bewogen sich genöthigt sah, schon im Jahre 1004 seiner Würde zu entsagen.

Tegernsee im 11. Jahrhundert.

Nun ward aus freier Wahl der Mönche Beringer gewählt. Unter ihm kam das Kloster durch Kaiser Heinrichs II., des Heiligen, und seiner Gemahlin, der h. Kunigunde, und anderer frommer Leute Schenkungen sehr in Blüthe. Froumund lebte noch; in der Glashütte wurde nicht nur für eignen Bedarf, sondern auch auf Bestellung gearbeitet[4]. Beringer stand auch mit anderen Aebten in künstlerischem Verkehr, so dass man sich gegenseitig brauchbare Künstler zuschickte[5]. Und auch er hat das Seinige zur Verschönerung der Klosterkirche hinzugefügt: „Unter ihm (so heisst es in der Chronik) wurden die Thürme errichtet und die Wände um den Hauptaltar mit Gold und Silber geschmückt. Auch wurde dies Haus durch ihn mit Büchern, Glocken und andrer kirchlicher Zurüstung versehen“[6].

Ihm folgte Burchard, der nicht minder sowohl für das Beste des Gotteshauses, als auch für literarische Studien sorgte; und dann 1017 Ellinger: der Liebling Heinrichs und Kunigundens. Durch ihn und durch

[1]) Meichelbeck: *Hist. Frising. I., p. 471, n. 2.* — [2]) Günthner, a. a. O., S. 397, n. Freyberg, a. a. O., S. 291. — [3]) Vgl. Pez., a. a. O., p. 138, n. 1. — [4]) Ebenda, p. 142, n. 4.; p. 144, n. 8. — [5]) Ebenda, p. 146, n. 12. — [6]) Pez. III., III. p. 508.

jenen Gotthard Fürwort erhielt das Kloster bedeutende kaiserliche Schenkungen und besondere Zusicherung des königlichen Schutzes für alle Güter der Abtei[1]). Unter ihm geschieht der ersten Stiftung für den Lehrer (vielleicht der ersten in ganz Baiern) Erwähnung[2]). Er war in Wissenschaft und Kunst erfahren, so dass er in die Naturgeschichte des Plinius die Thiere mit der Feder hineinzeichnete[3]); in Nieder-Alteich und in Tegernsee wurden Handschriften der Bibel aufbewahrt, die er mit Bildern geschmückt hatte[4]). Auch für die Verschönerung des Klosters war er nicht unthätig, indem er die Crypta erweiterte und ihre Gewölbe mit Gemälden versehen und das „Allerheiligste im Haupte der Kirche" *(sanctuarium in capite ecclesiae* — vermuthlich die halbrunde Absis der Kirche) mit einem gewölbten Werke schmücken liess[5]).

Obgleich aber Ellinger sich der besondern Gunst des Kaisers zu erfreuen hatte, so war doch eine ihm feindliche Partei mächtig genug, ihn zweimal seiner Würde zu entsetzen, — das zweite Mal, nachdem die Gebäude des Klosters durch Feuer verzehrt und die Schätze der Kirche durch Räuber geplündert waren, was man ihm zur Last legte. Er wurde 1035 in das Kloster Alteich zu Bussübungen verwiesen und kehrte nachmals nach Tegernsee zurück, um da als Mönch zu leben.

Im Jahre 1048 ward Seyfrid Abt. Auch er erkannte den Werth der klassischen Literatur und sorgte für den Betrieb der Kunst[6]). So wurde unter ihm, von Seiten des Klosters, „für Kaiser Heinrich III. eine grosse Bücherei, mit Gold und Silber, zusammengebracht und mit Schriftwerk stattlich geschmückt"[7]), obgleich sich das Kloster nicht eben in glänzenden Umständen befand. Bedenklichere Umstände traten ein, als das Gerücht sich verbreitete, dass Kaiser Heinrich IV. das Kloster einem Andern zu Lehen geben wolle[8]). Seyfrid aber schrieb dem Kaiser freimüthig seine Meinung darüber. „Wenn jemand (so sagte er) diese Klosterbrüder zu Knechten mache, so werde wahrlich all jene Kunstübung zu Ende gehen, denn die einen Ekel am Leben hätten, würden auch kein Verlangen tragen, zu malen oder zu schreiben"[9]). Er blieb Abt und starb 1068.

Unterdess begannen jene grossen Kämpfe, welche die Regierung Heinrichs IV. ausfüllten und unter denen auch Baiern leiden musste. Schon im Jahre 1053 war Herzog Konrad, dessen üble Verwaltung Unruhen im Lande erregt hatte, wahrscheinlich auf Anstiften des Bischofes Gebhard von Regensburg, vom Kaiser Heinrich III. seines Herzogthums entsetzt und die Herzogswürde dem noch unmündigen Sohne des Kaisers, die Verwaltung des Landes aber an Gebhard übertragen worden. Später wurde der Bischof seiner verrätherischen Umtriebe gegen den Kaiser, seinen Neffen, überführt und dieser übergab die Verwaltung Baierns kurz vor seinem Tode seiner Gemahlin, welche nach einigen Jahren den mächtigen Grafen Otto von Nordheim, aus sächsischer Familie, zum Herzog machte. Aber der Kaiser misstraute ihm, und nicht ohne Grund; er wurde 1070 seiner Würde entsetzt und musste sich nach langer Gegenwehr unterwerfen. Auf Vermittelung des Herzogs Rudolph von Schwaben wurde nun Welf, der Sohn des Markgrafen Azzo von Este, den Baiern aufgedrungen. Nachdem aber der Bann des

[1]) *Monum. Boic.* VI. p. 7. — [2]) Ebenda, p. 16. — [3]) Günthner, a. a. O. S. 192. — [4]) Ebenda, S. 389. — [5]) Pez., III., III. p. 510; *Phoenix Teg.* p. 44. — [6]) Pez., VI., I., p. 241, n. 6 — [7]) Pez., III., III., p. 513 — [8]) Pez., VI., II., p. 239, n. 4 — [9]) Ebenda, p. 236, n. 1.

Papstes gegen den Kaiser ausgesprochen war, spaltete sich, wie ganz Deutschland, so auch Baiern in Parteien; das Volk war auf des Kaisers, der treulose Welf auf des Gegenkaisers, des Rudolph von Schwaben, Seite. Nach Rudolphs Fall wurde natürlich auch Welf seines Herzogthums entsetzt; doch söhnte sich der Kaiser nachmals wieder mit ihm aus und belehnte ihn aufs Neue mit der Herzogwürde, 1097.

Und gerade in dieser sturmbewegten Zeit erlangte das Kloster von Tegernsee durch die rühmliche Verwaltung des Abtes Eberhard II. (1068—1091) einen hohen Glanz. Für Baukunst, wie für die dekorirenden Künste bemüht, stellte er einen Theil des Klosters, der bald nach seiner Ankunft eingestürzt war, wieder her. „Er schmückte den Fussboden im Chore und in der Kirche durch ein Werk aus verschiedenfarbigen Steinen. Er erbaute die Kirche der heiligen Maria und gründete die Basilika des heiligen Michael, über welcher eine Bücherei eingerichtet ward. Er umgab das Kloster mit einer Mauer und schmückte dasselbe mit Gewölben. In der Stadt Gemunden errichtete er eine steinerne Kirche. Auch war zur Zeit dieses Abtes ein Mönch vorhanden, Werinher (I.)[1]), den Einige im freundschaftlichen Verkehr Weczil nannten, der ein kunstreicher Bildner war, und in Schriften und Malereien und den Zierden der Bücher von Gold und Silber geschickt; dieser bereitete der Kirche mit mühevollem Fleisse und unter Zustimmung des Abtes Eberhard eine Tafel, oberwärts dreieckig, aus Gold und Silber und mit Bernstein und Gemmen und Steinen geschmückt, auch fünf gläserne Fenster und ein Gusswerk, aus Erz gemacht und zum Bade geschickt, auf welchem er sich Werinher und auf der Tafel Weczil genannt findet. Eberhard aber, als er das Haus des Herrn mit Täfelwerken, Malereien, Glocken, Büchern, Glasfenstern geschmückt hatte, entschlief im Herrn im Jahre 1091“[2])

Tegernsee im 12. Jahrhundert.

Unter den beiden folgenden Aebten konnte die von Eberhard gestreute Saat, durch den Frieden und durch die Schenkungen frommer Leute an das Kloster begünstigt, weiter gedeihen. Auch unter Konrad, der 1134 Abt wurde, fand keine wesentliche Hemmung statt, obgleich das Land wieder durch blutige Fehden zerrissen wurde. Welf war nemlich im Jahre 1120 gestorben und Kaiser Lothar hatte dessen Sohne, Heinrich dem Stolzen, seine Tochter zur Ehe gegeben, um sich auf diese Weise gegen seinen Gegner, den mächtigen Hohenstaufen, zu stärken. Lothar starb im Jahre 1137, und Konrad III. von Hohenstaufen, der nun Kaiser wurde, belehnte den Markgrafen Leopold von Oestreich mit Baiern. Gegen diesen kämpfte Heinrich unermüdlich und unbesiegt; nach seinem Tode, 1139, setzte sein Bruder, Welf III., den Kampf fort, auch gegen Leopolds Nachfolger, den Heinrich Jasomirgott. Endlich aber siegten der Kaiser und Heinrich. Der Abt Konrad hielt in dieser Zeit fest am Kaiser, der des Klosters oberster Schutzherr war, und dessen er gegen die Schirmvögte des Klosters bedurfte, welche sich eigenmächtige Beeinträchtigungen erlaubten. Er erwirkte vom

[1]) Dieser Werinher (I.) ist nicht mit dem Camerarius Werinher (II.) oder dem Scholasticus Werinher (III.) zu verwechseln. Von beiden wird unten die Rede sein. Weczil (Wetzel) ist eine nicht selten vorkommende Abkürzung des Namens Werinher. — [2]) Pez., Hh., III p. 515.

Papste Eugen die Bestätigung der Freiheiten seines Klosters [1]). Er war ein vortrefflicher Mann, den Wissenschaften und Künsten geneigt (unter ihm lebte schon unser Werinher) und eine Reihe von Schenkungen zeichnet auch seine Verwaltung des Klosters aus. Er starb 1155. Ihm folgte als Abt Rupert, Graf von Neuburg.

Kaiser Friedrich I. hatte indess den widerspenstigen Jasomirgott des Herzogthums Baiern entsetzt und dasselbe an Heinrich den Löwen, Herzog von Sachsen, gegeben. Nach dem Sturze Heinrichs (1180) erhielt Otto von Wittelsbach den grössten Theil Baierns. In diese Zeit fällt das grosse Schisma, welches 18 Jahre lang die abendländisch christliche Kirche arg verwirrte. Auch Baiern spaltete sich in Parteien für den einen oder den andern Papst, welche sich gegenseitig in den Bann gethan hatten; die Folgen dieses Zwiespaltes drückten das Land schwer. Der Abt Rupert suchte dieselben jedoch für sein Kloster und dessen Besitzungen möglichst zu hindern; es ist bewundernswürdig, wie er, ohne mit Alexander zu brechen, den Kaiser zum Freunde behielt. Dieser, die Festigkeit Ruperts in Glaubenssachen ehrend, half ihm zur Wiederherstellung mehrerer Klostergebäude, wies den Schirmvogt, über dessen Gewaltthätigkeit Rupert sich beklagt, in seine Schranken, und verlieh ihm einen grossen Freiheitsbrief, welcher nicht nur die von Kaiser Otto II der Abtei bewilligten Rechte bestätigte, sondern auch neue hinzufügte [2]). Eben so war das Verhältniss Ruperts zum Papst, von dem er gleichfalls, nach manchen andern Begünstigungen, einen Freiheitsbrief erhielt, welcher der Bestätigung aller früheren kirchlichen Rechte noch neue hinzufügte [3]).

Rupert, erfahren in den Geschäften der Kirche und des Staats, war, wie mit dem Kaiser selbst, so mit mehreren Grossen in näherer Verbindung; unter Andern stand er auch mit dem späteren Schirmvogt des Klosters, Graf Berthold von Andechs, in freundschaftlichem Verhältniss. Zugleich war er demüthig und erneuerte die Sitte, dass am Gründonnerstage die Fusswaschung an 36 Armen von dem Abt und den Brüdern vollzogen und dieselben darauf mit Speise und Kleidung versehen wurden.

Von seiner Theilnahme an Kunst und Wissenschaft haben wir verschiedene Zeugnisse. So beschloss er, die Klosterkirche neu zu bauen, worüber er von dem Domkapitel zu Freising ein Belobungsschreiben erhielt. „Wir loben (so heisst es darin) die Absicht eures guten und ehrenvollen Planes wegen des Baues einer Kirche aus Stein, den ihr begonnen habt, und rathen euch, das alte Gebäude niederzulegen, dies jedoch erinnernd, dass die Abtragung der alten Kirche so vorsichtig geschehe, dass der Altar unbewegt und unversehrt bleibe“ [4]).

Der Probst von St. Pölten in Oesterreich erbat sich von ihm einen jungen, in der Kunst der Malerei erfahrenen Geistlichen. Der Brief lautet also: „Wir erbitten von eurer Gunst, dass ihr jenen, in der Kunst der Malerei wohlerfahrenen Jüngling, der bei euch ist, H. genannt, zu uns sendet, damit wir durch seine Hülfe den Schmuck an Malereien, den wir in unserer Kirche angefangen haben, unter Gottes Schutz vollenden mögen. Und wie wir in dem begonnenen Werke durch ihn vorschreiten werden, so sind wir in Wahrheit willig bereit, euren Verdiensten vor Gott nachzuste-

[1]) *Mon. Boic. VII., p. 162.* — [2]) Ebenda, p. 174. — [3]) Ebenda, p 186. — [4]) Pez. VI. II. p 17, n 24.

hen. Im Uebrigen werden wir den genannten Jüngling ehrenvoll wieder zu euch zurücksenden" [1]).

Kaiser Friedrich wandte sich an ihn wegen Beschaffung einiger Handschriften. „Wir hören (so schrieb er), dass in deinem Kloster gute Schreiber sind und wir entbehren sehr eines Messbuches und eines Lectionariums. Wir tragen daher deiner Freundschaft auf und bitten inständig, nach dem Maasse, wie du uns ergeben bist, und haben zu dir ein gutes Vertrauen, — dass du uns ein Missale schreiben lassest und in einem zweiten Bande die Episteln und Evangelien nach der Ordnung der Geistlichen" [2]). — Rupert hielt sich nemlich Lohnschreiber zum Copiren der Bücher [3]). Auch waren die Mönche von Tegernsee im Besitz einer besonders guten Tinte, so dass sie von Mönchen andrer Klöster gebeten wurden, ihnen davon mitzutheilen. „Ich hörte (so schreibt ein gewisser R. an seinen Freund Werinher [III.]), dass bei euch Tinte vorhanden ist; deshalb bittet die Herren, dass ein jeder mir Etwas von seinem Theil zukommen lasse" [4]). — Nicht minder waren sie in der Kunst des Einbindens der Bücher erfahren, so dass ihnen auch in dieser Beziehung Bestellungen von ausserhalb gemacht wurden [5]).

Dass die verschiedenen Wissenschaften, dass lateinische und deutsche Poesie in Tegernsee gepflegt wurden, werden wir im Folgenden beim Werinher sehen; noch ein andres erfreuliches Zeichen für die Beschäftigung mit nationaler deutscher Poesie ist der Brief eines Markgrafen Bertold an Rupert, in dem es heisst: — „Dieweil ein Freund in den Nöthen erfunden wird, und wer ein Freund ist, stets Treue hält, so bitte ich deine Güte und deine Liebe, so wie ich ein gutes Vertrauen auf dich habe, dass du meinem Wunsche geneigt sein mögest und mir das deutsche Büchlein vom Herzoge Ernest überlassest, damit es schleunig für mich abgeschrieben werde. Nach der Abschrift soll es sofort an dich zurückgesandt werden. Ich aber werde, wenn du dies thust, willig und bereit in Allem sein, was Sache der Freunde ist" [6]).

Vorzüglichen Glanz endlich verschaffte dem Kloster der Besitz zweier Männer gleiches Namens, des Scholasticus Werinher und des Camerarius Werinher. Beide nennen sich in der Unterschrift einer Urkunde nebeneinander [7]).

Werinher (II.) von Aufhofen, der Camerarius, Verwalter der Vorräthe und Gelder des Klosters, zugleich auch Custos und Sacratista, machte sich als Wohlthäter um das Kloster verdient, indem er sein Vermögen auf den Ankauf liegender Gründe und auf Vermehrung des Kirchenornats verwandte. Seiner geschieht in der Chronik und in den Urkunden ehrenvollste Erwähnung. „Ihm allein (so heisst es in der ersteren) war es zu den Zeiten des Abtes Konrad, während des von dem Erzbischofe von Salzburg verhängten Interdictes, seiner Frömmigkeit halber verstattet, die Messe zu lesen. Er starb im Jahre 1199" [8]).

[1]) Pez., VI., II., p. 10, n. 21. — [2]) Pez., VI., I., p. 409, n. 4. — [3]) Pez., VI., II., p. 11, n. 24. — [4]) In der unten zu erwähnenden Tegernseeischen Handschrift. — [5]) Pez., a. a. O., p. 15, n. 14. — [6]) Ebenda, p. 13, n. 2. Das Büchlein vom „Herzog Ernst" scheint das dem Heinrich von Veldeck beigelegte Werk gewesen zu sein, dessen Fragmente von Hoffmann (Fundgruben, I., S. 228) herausgegeben sind. — [7]) *Mon. Boic. VI., p. 131.* — [8]) Pez., III., III., p. 521. Mon. B. VI., p. 122.

Der Scholasticus Werinher.

Wir wenden uns nunmehr zu dem Scholasticus Werinher (III.), dem eigentlich diese Abhandlung gewidmet ist. Sein Geschlecht, das Jahr und der Ort seiner Geburt sind nicht bekannt, sehr wenig von seinen Schicksalen. Aus einem seiner Briefe, die auf uns gekommen, ersehen wir, dass er schon seine früheste Bildung in Tegernsee erhalten hat[1]). In einem andern Briefe, der an den Abt Konrad, Ruperts Vorgänger, also noch in Werinhers Jugend geschrieben ist, beklagt er sich darüber, dass er die Gunst des Abtes verloren habe, und bemüht sich, dieselbe wieder zu erlangen. Der Brief ist, gewiss nicht ohne Absicht, in einem möglichst eleganten lateinischen Style nach der Weise jener Zeit, in einem eigenthümlichen, zum Theil durch Reime verbundenen Parallelismus der Sätze und mit wirklichen Versen am Schlusse geschrieben. Wir geben die Form in der folgenden Uebertragung des Briefes thunlichst wieder: —

„Seinem Herrn und Vater Konrad verheisst W. die Wachsamkeit täglichen Gebetes und die Beständigkeit treuen Dienstes.

„So oft, mein Herr, ich es mir zurückrufe, wie ihr bisher mich truget umschlungen von den Banden eurer Väterlichkeit, so oft fühlt mein Geist sich erfüllt von übergrosser Freudigkeit. Denn häufig muss ich es bei mir erwägen, wie ihr mich von Kindheit an ernährtet im Schooosse des Erbarmens und der Gnade, wie ihr den Genährten stärktet mit der Milch der Liebe und dem heilbringenden Brode des Glaubens, den Gestärkten auch auf alle Weise unterwieset nach dem Vorbilde eures Umganges. Daher kann ich es nicht denken, wo oder wie ich eurer Ehrwürdigkeit Augen hätte mögen kränken. Und was ihr einst knüpftet mit den Banden solcher Gnade, — nun, nach gelösten, ja zerrissenen Banden, stiesset ihr es auf öde Pfade. Dies aber sage ich darum zumeist, weil, als ich euch am Nächsten stand, ich nach abgelegter Ruthe den Stab der Züchtigung nicht schwerer empfing, als ich jetzt empfangen will das gezückte Schwert und den Pfeil, der auf mich sich kehrt. Gott ist mein Zeuge, dass ich ihn durch keine neue Schuld beleidigt habe. Ich weiss und bin gewiss: ehe mischen sich Himmel und Erde, eh' eure einstige Huld gegen mich gänzlich gewandelt werde. Gewiss, mein Herr, ihr seid von eurer Ehrwürdigkeit Sitz ein wenig herabgestiegen und licht euer Ohr eines Schmeichlers Lügen; aber dass er ausgestossen werde von euch, bitte ich weinend, kniefallend zu Gott, auf dass, wer es sei, der mich gelacht in Leid zu setzen, es erkenne: eurer Huld Siegel sei nimmer zu verletzen. Denn wie wenig ich selbst vermag: eure Gnade bringt wieder den Tag, da sich zerstreut die Wolke der Traurigkeit und ich erleuchtet werde vom Strahle der Fröhlichkeit. Ich schicke euch diesen Gesandten, einen bescheidenen und gewandten, dass er gewinne eure Güte und vor eurem Zorn mich behüte:

> Du von edelm Geschlechte, von schimmernden Steinen der Ächte,
> Du der Sprachen Meister, ein Licht der weisesten Geister,
> Hehr vor Allen gestaltet, der aller Tugenden waltet, —
> Was noch soll ich dir sagen? was zagen vor dir und klagen?" [2])

[1]) Pez, VI. II. p. 20. n. 4. [2]) Pez, VI. I. p. 237. n. 136.

Jener erstenerwähnte Brief Werinhers ist ebenfalls noch aus der Zeit Konrads. Er ist an den Prior und den Convent von Tegernsee gerichtet und aus einem fremden Kloster geschrieben, was, wenn wir einen der folgenden Briefe damit verbinden, das Kloster St. Peter zu Salzburg gewesen zu sein scheint. Werinher wurde daselbst, aus uns nicht näher bekannten Gründen, zurückgehalten. Dieser Brief, in drangsalvoller Stimmung geschrieben, lautet also:

„Dem ehrwürdigen Prior R. und dem hochverehrten Convente des heiligen Quirinus entbietet der arme und geringe W. mit innigsten Gebeten so ergebenen, wie schuldigen Gehorsam.

„Wenn es auch scheint, dass ihr, Väter und Herren, mein kleines Dasein wie eine Fehlgeburt, die aus dem Schoosse der Mutter ausgestossen wird, schon seit langer Zeit aus den Eingeweiden eurer Frömmigkeit von euch gethan habt; so wollet ihr dennoch zweifelsohne erkennen, dass mein Herz mit euch Allen, durch das unauflösliche Band einer natürlichen und wahren Liebe, auf das Engste verbunden ist. Ich selbst erfreue mich bis jetzt, durch Gottes Gnade, glücklicher Erfolge: aber dass der Blick eurer Erhabenheit mir, wie es wohl billig wäre, in keiner Weise zugewandt ist, schmerzt mich tief. Denn von mehreren Seiten ist mir berichtet worden, dass ihr mich nicht in so freundlichem Andenken habt, wie es doch sein sollte, gleich als ob ich die Aufträge, ja die Befehle und die weisen Mahnungen eurer Gesandtschaft gering achtete und zu meiner Mutter, das heisst: zur Tegernseeischen Kirche, der ich doch geweiht bin und der ich es schuldig bin, dass ich liebe, durch deren Milch ich auch von der frühesten Kindheit an erzogen bin, zurückzukehren mich weigerte. Wenn ihr dies jedoch nach eurer Einsicht sorglicher betrachten wolltet, so werdet ihr gegen mich vielleicht nicht also zürnende Gedanken behalten, da ich unter allen Umständen eurer Erhabenheit Schüler bleibe und schon längst zu dem Orte meines ersten Eintrittes in den klösterlichen Stand zurückgekehrt wäre; aber ich kann es nicht. Denn wenn ich, die Flucht ergreifend, zu euch zurückkehre, so werde ich unserm Ruhme beiderseits einen schändlichen Makel anheften. Wenn ich aber durch mich selbst die Erlaubniss zu erhalten versuche, so vermag ich in keiner Weise, wie ich durch die Erfahrung gelernt habe, weder den Abt noch die Congregation zur Gewährung meines Wunsches zu bewegen. Dies und Aehnliches könnt ihr durch euren Bruder Per., den ihr allein zu mir sandtet (denn wenn ihr noch sonst einen geschickt haben solltet, so weiss ich nichts davon), durch ihn, sage ich, könnt ihr es vollständiger in Erfahrung bringen, falls ihr der brüderlichen Liebe, die ihr mir sonst erwiesen habt, noch gedenken wollt. Aber weil ihr, wie ich höre, sagt, dass ihr so vieler Mühen für mich überdrüssig seid, so wage ich es von eurer Heiligkeit, da ihr mich einen Unwürdigen und Undankbaren scheltet, nichts mehr zu hoffen. Und doch halte ich es eures Mitleidens nicht für unwürdig, für denjenigen thätig zu sein, dem nur das *idem velle et idem nolle* am Herzen liegt und der, wenn euch Trauriges zustossen sollte, was nicht geschehen wolle, abwesend mit dem Leibe, aber bei euch mit dem Geiste, in Wahrheit mit euch leiden wird“[1]).

Werinher empfing hierauf das folgende Schreiben:

„Der Convent, welcher in Tegernsee in Christo versammelt ist, entbietet dem Bruder W. seine brüderliche Liebe.

[1]) Pez, VI II p. 20 n. 4.

„Wir haben, durch Mitgefühl bewogen, deiner Brüderlichkeit zu schreiben beschlossen und wir sind dazu auch durch deine Erfolge in den Wissenschaften bewogen worden, während uns dein Abfall von uns in jeder Beziehung bestürzt gemacht hat. Weil wir aber, deine Rückkehr erwartend, vernommen haben, dass dies auf keine Weise durch dich geschehen könne, so ist es unsre Absicht, dich, weil du unser Bruder bist, zurückzurufen. Wie jedoch dies Geschäft zu behandeln ist, lass uns aufs Schleunigste durch den Ueberbringer dieses schriftlich wissen, denn unser Herr, der Abt, ist Willens, es nach Gebühr zu fordern, keinen aber deinethalb demüthig zu bitten“ [1]).

Es mag sodann ein nachdrückliches Schreiben des Abtes von Tegernsee an das Kloster, welches den Werinher zurückhielt, erfolgt sein und die Sache zu dem erwünschten Ziele geführt haben. Ein Schreiben der Mönche von St. Peter zu Salzburg ist allem Anschein nach dasjenige Actenstück, welches den Schluss dieser Verhandlungen, so weit sie vorhanden, ausmacht. Wir fügen auch dies hinzu:

„Dem ehrwürdigen und mit aller Ehre zu umfassenden Herrn, dem Abte Konrad, und seinen Söhnen in Christo, welche unter den Feldzeichen des heiligen Quirinus kämpfen, entbietet die arme Heerde des heiligen Petrus die Aufrichtigkeit des Gebetes und die Wahrheit des Gehorsams.

„Dieweil ihr ein Name dessen, was das Rechte ist, und, zum Zeugniss der Frömmigkeit aller Orten, Christi ein guter Geruch seid, freuen wir uns, und dass euch nichts Widriges von den Winden des Nordens anhauche, dagegen kämpfen wir mit allen Kräften. Denn in den Zweigen der Liebe, in denen ihr gegründet steht, sind auch wir beschlossen, und weil wir in dem Unsrigen das Geringere haben würden, sorgen wir mehr um das Eure, als um das Unsrige. Wir senden euch diesen euren Bruder, der aber auch der unsrige ist, den W., in der Abwesenheit des Herrn Erzbischofes und unseres ehrwürdigen Abtes, von denen wir ihn zur Bewahrung empfangen haben, sorgenvoll und fast neidvoll zur Stunde zurück, und wir würden ihn nicht zurücksenden, nur dass wir glauben, dass er ohne Säumen zur Herrschaft eurer Väterlichkeit wiederkehren müsse. Er aber, demüthig und sehr ehrenvoll bei uns wohnend, hat uns durch seinen Umgang und sein Wissen und seine Werke [2]) dargethan, welches die Zucht seiner eigenen Brüderlichkeit sei, und hat auch die erfreulichste Freundschaft zu seinem Kloster unsern Herzen eingeprägt“ [3]).

Näher ist, wie schon bemerkt, die Ursache der Misshelligkeit, um die es sich in diesen Briefen handelt, nicht angegeben. Doch erkennen wir daraus — wie schon im Allgemeinen ihr Klang uns in die Eigenthümlichkeiten des klösterlichen Lebens jener Tage zurückführt — in Werinher einen jungen reichbegabten Mann, dessen Besitz diesem oder jenem Kloster nicht gleichgültig war, der aber auch, im jugendlichen Drange, ein wenig zu sehr seine eignen Wege gegangen sein mochte und dem es nicht erspart blieb, sich durch strenge Erfahrungen für das Leben zu stählen. Jugend und dichterische Wärme mögen ihm auch, wie diese bedenklichen Verhältnisse, so jene Ungelegenheit bereitet haben, durch welche sein oben bezeichnetes Schreiben an den Abt Konrad veranlasst war. Ist uns doch

[1]) Pez, VI., II., p. 56, u. 94. — [2]) „*Operibus declaravit.*“ Unter *Opera* sind hier, nach der Schreibweise der Zeit, künstlerische Werke zu verstehen. — [3]) Pez, VI., I., p. 374, n. 142.

selbst eine, einem Mönche nicht eben völlig zukommende Uebung in der Abfassung von Liebesbriefen, von seiner Hand, erhalten. Hievon wird weiter unten die Rede sein. —

Werfen wir nunmehr einen Blick auf Werinhers Wirksamkeit und seine Leistungen, so erscheint auch er uns zunächst als ein Mann klassisch gelehrter Bildung. Er spricht sich gelegentlich darüber aus, dass man, um einen guten lateinischen Styl zu schreiben, nicht den barbarischen Vorschriften des Mönches Albericus, den der Bischof Benno von Meissen als den beredsamsten Mann seiner Zeit geschildert hatte, folgen, sondern sich nach Priscians grammatischen Institutionen und nach Cicero, Macrobius, Sallust und Terenz bilden solle[1]). Auch bittet ihn ein Mönch aus Benedictbeuern, ihm die Glossen zum Macrobius und Virgils Georgica zuzuschicken[2]).

Er selbst hatte eine Poetik, eine Lehre des Versk ampfes (Regulae Rhythmimachiae) geschrieben[3]) und sich als lateinischer Dichter besonders durch ein umfassenderes dramatisches Gedicht — freilich nicht in antiker Form, sondern nach zeitgemässer Weise in Reimversen — ausgezeichnet. Dies ist das Osterspiel von der Zukunft und der Vernichtung des Antichrist (*ludus de adventu et interitu Antichristi*)[4]), als dessen Verfasser er wenigstens mit grösster Wahrscheinlichkeit bezeichnet wird. Indem das Spiel besonders auf die Darstellung grosser festlicher Aufzüge und Kämpfe berechnet ist, geht die Handlung nur in einfachen, doch nicht selten grossartigen Zügen vor sich und giebt zugleich mit wenig Strichen ein Bild der Zeitverhältnisse. Es besteht aus drei Theilen; der erste dient zur Verherrlichung des Kaiserthums (ein Umstand, der, wie sich unten näher ergeben wird, auch für Werinher als Verfasser spricht). Zuerst treten auf die symbolischen Figuren des Heidenthums, der jüdischen Synagoge und der christlichen Kirche, nebst dem römischen Kaiser und den andern Königen. Der Kaiser verlangt, dass alle Könige ihm unterthänig sein und Tribut zahlen sollen. Aus den Worten seines Gesanges kann man ungefähr den damaligen Begriff des Kaiserthums kennen lernen; sie beginnen:

Sicut scripta tradunt historiographorum,
Totus mundus fuerat fiscus Romanorum.
Hoc primorum strenuitas elaboravit,
Sed posterorum desidia dissipavit.
Sub his imperii dilapsa est potestas,
Quam nostrae repetit potentiae majestas.
Reges ergo singuli prius instituta
Nunc Romano solvent imperio tributa.
Sed quod in militia valet gens Francorum,
Armis imperio rex serviat eorum.

Frankreich, welches sich weigert, wird in einer Schlacht überwunden und muss den Vasalleneid leisten. Die andern Könige unterwerfen sich ohne Kampf. Dann kommt der Antichrist, der die Völker durch Ueberredung, Geschenke oder Gewalt — die Deutschen aber, nachdem seine Geschenke von ihnen verworfen und sein Heer von ihnen in der Schlacht besiegt worden, nur durch den Trug falscher Wunder — an seine Göttlich-

[1]) Pez., VI., 1., p. 265. — [2]) Pez., VI., II., p. 55, n. 93. — [3]) Ebendas. n. 92. — [4]) Herausgegeben bei Pez., II., III., p. 185 ff. Vergleiche das Programm von J. G. V. Engelhardt über das Osterspiel, Erlangen, 1831.

keit glauben macht und ihnen den Eid der Treue abnimmt. Er verfolgt die Kirche und tödtet die heiligen Propheten. Aber plötzlich schlägt ihn ein Blitzstrahl nieder, die Seinigen entfliehen, und die Könige und Völker wenden sich wieder zur Kirche.

Mit Werinhers deutschem Gedichte vom Leben der Maria ist dies Osterspiel nicht wohl zu vergleichen, da gerade das lyrische Element, das in jenem besonders bedeutend ist, hier keine Stätte gefunden hat. Nur etwa der Gesang der Propheten dürfte als Parallelstelle aufzuführen sein. Er lautet:

Verbum Patris habens divinitatem
In Virgine sumpsit humanitatem.
Manens Deus effectus est mortalis
Semper Deus effectus est temporalis.
Non Naturae usu sic testante
Hoc factum est, sed Deo operante.
Nostram sumpsit infirmitatem,
Ut infirmis conferret firmitatem.
Hunc Judaei mortalem cognoverunt,
Immortalem quem esse nescierunt.
Nec sermoni, nec signis credidere:
Sub Pilato Christum crucifixere.
Moriendo mortem mortificavit,
A Gehenna credentes liberavit.
Hic surrexit, vere non moriturus,
Regnat semper, in proximo venturus.
Hic saeculum per ignem judicabit,
Universos in carne suscitabit,
A reprobis salvandos separabit,
Malos damnans bonos glorificabit.

Die Handschrift, welche das Osterspiel enthält, ist von Werinhers eigner Hand geschrieben[1]). Auf dasselbe folgt darin ein lateinisches Frühlingsgedicht, ein *Carmen vernale*, auch wohl von ihm, das, freilich in ziemlich spielender Weise, die Stimmen von allerlei Thieren nachzuahmen sucht. — Unter den Briefen, die dieselbe Handschrift enthält, findet sich ferner ein Liebesbrief, von einem Mädchen an den Geliebten gerichtet, lateinisch, mit eingereihten deutschen Versen, dessen Abfassung von den Sprachforschern ebenfalls dem Werinher mit Zuversicht zugeschrieben wird. Wir geben den Schluss dieses ergötzlichen kleinen Stückes, nach der Schreibweise der Handschrift: — „Friunt, volge miner lere: div nemach dir gescaden nieth: wande warest du mir nieth liep, *ego permitterem te currere in voraginem, ut ita dicam, ignorantie et cecitatis.* Des ne bist abe du nieth wert, *quia in te sunt fructus honoris et honestatis.* Ih habete dir wol mere gescriben, niv wan daz du bist also wole getriben, *quod scis colligere de pauris.* Statich unde salich du iemer sis."

Das Hauptwerk Werinhers, welches ihn als Dichter und als Künstler

[1]) Die Handschrift ist aus der Bibliothek von Tegernsee in die königl. Bibliothek von München übergegangen. Sie enthält ausser dem Osterspiel auch die im Obigen mitgetheilten Briefe und Andres. Vergl. über sie das eben erwähnte Programm Engelhardts, p. 21. f.

zugleich auszeichnet, ist sein episches, mit Bildern versehenes Gedicht vom Leben der Maria. Hierüber wird weiter unten das Nähere folgen. — Sonst werden auch noch andre Gedichte von ihm aufgeführt[1]).

Die Bilder einer Biblia Pauperum, welche sich in Tegernsee befand, glaubte man ebenfalls als eine künstlerische Arbeit Werinhers bezeichnen zu dürfen, der grossen Aehnlichkeit zufolge, welche sie mit den Bildern im Leben der Maria hatten[2]).

Endlich erscheint Werinher, wie in andern Wissenschaften, so namentlich auch in der Geographie erfahren. Er verfertigte unter Anderm eine Karte, wozu ihm Rupert auf Bitten eines Freundes die nöthige Unterstützung angedeihen liess[3]).

In seinem Alter sehen wir ihn den friedlichen Geschäften des Gartenbaues hingegeben. Er legte Gärten mit nützlichen, heilbringenden und wohlriechenden Kräutern, wie in Tegernsee, so auch in Benedictbeuren an. Wir ersehen dies unter Anderm aus einem an Werinher gerichteten Briefe, der im Uebrigen zugleich ein wahrer Panegyrikus auf die Fülle seiner Weisheit und seiner Tugenden ist und uns eine Andeutung giebt, wie er, nach jenen Stürmen seiner jungen Zeit, sich das höchste Gut geistiger Ruhe zu eigen gemacht hatte. Es mag, in diesem Betracht, genügen, den Anfang des Briefes folgen zu lassen: —

„An W., den liebenswürdigen Philosophen Christi und den gelehrtesten Kämpfer des lorbeerbekränzten Heerführers Quirinus, von F., dem untersten der Brüder des heiligen Benedictus und dem unwürdigen Schüler seines Vaters.

„Wenn wir uns auch freuen der Tugend und der Weisheit Gottes in dieser glückseligen Congregation und in dem liebevollen Beisammensein der Freunde, so ist unser Liebstes doch die besondre Süssigkeit des Bundes mit Dir, gelehrtester Meister, dessen starkes Gebet, nach unsrer Zuversicht, auch für uns das Meiste gelten wird und von dem wir, treulicher als von zahllosen Freunden, Alles hoffen. Denn es herrschen in Dir, der Du der Schrein des himmlischen Geldes bist und der Tugenden sorglichste Amme und Hüter, evangelische Demuth und deren Wurzel, vollkommene Liebe, von denen entsprossen sind die beiden Zwillingsschwestern, die auf Deinen Weg kamen und bei Dir blieben, Erbarmen und Wahrheit. Sie umfassest Du, geraden Schrittes zum Centrum der Glückseligkeit emporstei-

[1]) *Eccardi catechesis Theotisca*, pag. 112. — [2]) Günthner, a. a. O. S. 369. — [3]) Pez, IV., II., pag. 55, n. 92. Günthner (S. 298) hält diese Karte für die sogenannte Peutinger'sche Tafel und giebt dafür seine Gründe an. Mannert in seiner Ausgabe derselben (*Tabula Itineraria Peutingeriana, primum aeri incisa et ed. a Fr. Chr. de Scheyb 1753, denuo cum codice Vindoboni collata, emendata et nova C. Mannerti introductione instructa studio et opera Academiae lit. reg. Monacensis, Lipsiae 1824*) übergeht Günthners Angabe mit Stillschweigen und sagt nur (S. 21), der Verfertiger sei ein nicht weiter bekannter Mönch des 13. Jahrhunderts. Die drei menschlichen Figuren, welche hier bei der Darstellung von Roma (Segm. V.), von Constantinopolis (Segm. VIII.) und von Antiochia (Segm. X.) vorkommen, sind in dieser Ausgabe zu ungenau wiedergegeben, so dass sich über den Styl der Zeichnung keine nähere Bestimmung fassen lässt. Die Form der Kronen jedoch, die sie tragen, ist minder einfach, als die in den Bildern des Lebens der Maria und erinnert in der That mehr an das 13. Jahrhundert. Auch sind die vorkommenden Bäume, die zwar sehr klein gezeichnet sind, nicht stylisirt, was bei Werinher stets der Fall ist.

gend und nicht der aufblähenden Wissenschaft, sondern der auferbauenden Liebe zuschreitend, mit wahrem Herzen in des Glaubens Fülle." U. s. w.[1]).

Im Jahre 1197 scheint Werinher gestorben zu sein[2]).

Tegernsee nach Werinher's Zeit.

Der Abt Rupert war schon 1186 gestorben, nachdem er noch vom Papst Urban einen neuen Freiheitsbrief für das Kloster erhalten hatte[3]). „Mehrere der Gläubigen aber, welche Ruperts Grab besuchten, haben es bekannt, dass sie an demselben Genesung von körperlichen Uebeln gefunden haben[4])."

Abt Manigold, der 1189 gewählt war, erhielt von Kaiser Heinrich VI. eine neue Bestätigung des Freiheitsbriefes, den Friedrich I. dem Kloster gegeben[5]). Unter ihm brachen wieder Unruhen und Kriege über das Land herein, und auch Tegernsee ward von den Flammen verheert. Sein Nachfolger, der Abt Heinrich I., dem Friedrich II. denselben Freiheitsbrief bestätigte und der die Schutzherrschaft des Klosters an Kaiser und Reich übertrug[6]), hielt dasselbe lange Zeit (er war Abt von 1217—1242) in gutem Stande. Doch unter seinen Nachfolgern gerieth es durch schlechte Wirthschaft allmählig in Verfall; äussere Umstände traten hinzu, welche den Einfluss dieses Klosters, wie der meisten Benediktinerklöster auf geistige Kultur, wo nicht aufhoben, doch bedeutend verringerten.

Denn wenn im Innern der Klöster mit dem dreizehnten Jahrhundert, — insbesondere wohl durch die grössere Bereicherung, welche ihnen die Kreuzzüge brachten — an die Stille des wissenschaftlichen Eifers eine Menge unnützer religiöser Ceremonien trat, so bildete sich dagegen in den Städten die sich nunmehr erhoben, ein dritter Stand, der Kunst und Wissenschaft nicht wie ein todtes Erz in verschlossenen Zellen aufbewahrte, sondern dieselben ausprägte, damit sie auch im Leben selbst Geltung bekämen. Es bildete sich gleichzeitig, im Gegensatz gegen den Benediktiner-Orden, ein neuer geistlicher Orden, der der Franciskaner, dessen Absicht es war, sich dem Leben des Volkes anzuschliessen. Es entstanden endlich in den Städten selbst hohe Schulen, so dass auch der Besuch der Klosterschulen mehr und mehr abnahm.

Werinher's Gedicht vom Leben der Maria.

Das deutsche Gedicht des Werinher vom Leben der Maria, dessen mit Bildern verzierte Handschrift sich in der Bibliothek des Herrn von Nagler zu Berlin befindet[7]), ist bereits im Druck erschienen[8]). Die der Herausgabe beigefügten Kupfer enthalten keine der interessanteren Bilder.

Das Gedicht besteht aus drei Gesängen. Werinher nennt sich im Anfang des zweiten Gesanges:

[1]) Pez., III., III., pag. 643, n. 13. — [2]) Günthner, a. a. O., S. 302. — [3]) *Mon. Boic.*, VI., pag. 189. — [4]) Pez., III., III., pag. 521. — [5]) *Mon. Boic.*, VI., pag. 195. — [6]) Ebends., pag. 200. — [7]) Gegenwärtig in der königl. Bibliothek zu Berlin. — [8]) Werinher, eines Geistlichen im XII. Jahrhundert, Gedicht zur Ehre der Jungfrau Maria. Herausg. von Oetter. Nürnberg und Altdorf, 1802. Vgl.: Von der Hagen und Büsching: Lit. Grundriss zur Geschichte der deutschen Poesie. Berlin, 1822, S. 251. Hoffmann, Fundgruben, I. S. 242.

Der Pfaffe heisset Wernher,
Der des Liedes begann . . .
Der ist auch von Christo
Zu einem Evangelisten
Gesegnet und geweihet.

Evangelist bedeutet — im Gegensatz des Epistlers — einen Diaconus, dessen Amt es war, das Evangelium zu verlesen und zu erklären. Auch giebt er am Schlusse des Gedichtes genau die Zeit der Abfassung desselben an:

Da die Zeit des Schisma
Dreizehn Jahre bestanden war
Bei dem Papst Alexander,
Dass die drei andern Herren
Ihm bestritten den Stuhl,
Dass er führerlos fuhr
Auf dem Land und auf dem Meere
Mit gar geringem Heere;
Da die römischen Reiche
Standen gewaltiglich
In des Kaisers Friedrichs Hand
Und er Polen das Land
Bezwang mit Heerfahrt,
Da ihm Gott Sieg gewährte,
Da wurden die Lieder alle drei
Gedichtet unter dessen.

Dies ist das Jahr 1173, in welchem Friedrich I. einen Zug nach Polen machte[1]). Denn obschon das Schisma bereits 1159 begonnen hatte, so waren doch erst zu Anfang des Jahres 1173, als der Dichter diese Notiz niederschrieb, dreizehn Jahre verflossen, weil nemlich die Wahl Alexanders III. und seines Gegenpapstes Victor II. erst gegen das Ende des Jahres 1159 vor sich gegangen war.

Weitere Angaben über den Dichter sind uns zwar nicht gegeben; doch dürfen wir nicht zweifeln, dass derselbe mit jenem Scholasticus Werinher von Tegernsee ein und dieselbe Person sei, da man sich, wie wir bereits oben gesehen haben, in Tegernsee mit der nationellen deutschen Poesie beschäftigte; da sonstige poetische Arbeiten Werinhers, selbst eine Art Anleitung zur Poesie von ihm vorhanden sind, uns aber von einem andern oberdeutschen Dichter Wernher zu dieser Zeit nichts bekannt ist; da in den gleichzeitigen Tegernseer Manuscripten selbst eines Diaconus Werinher Erwähnung geschieht; und da endlich der Dichter des Lebens der Maria die bei der damaligen Kirchenspaltung gewiss höchst seltene Ansicht des Abtes Rupert von Tegernsee zu theilen scheint, der, wie wir sahen, dem Papste Alexander in kirchlichen, dem Kaiser in weltlichen Dingen gleich treu ergeben war und mit beiden befreundet blieb; denn er giebt in den angeführten Schlussversen nur dem Alexander, nicht dessen drei Gegnern, den „drei andern Herren," den Titel des Papstes; und spricht zugleich mit hoher Achtung vom Friedrich[2]).

[1]) *Godefridi, monachi S. Pantaleonis apud Colon. Agripp. annales* bei *Freher, Script. Rer. Germ.* I., p. 333. Vergl. v. Bünau, Leben und Thaten Friedrichs I., S. 222. — [2]) Ebenso, wie auch der Dichter des Osterspiels die kaiserliche Macht hoch verehrt.

Dass die in unserer Handschrift enthaltenen Bilder von dem Dichter selbst herrühren (oder wenigstens, wie wir unten sehen werden, Copien der seinigen sind), unterliegt noch weniger einem Zweifel. Es sind im Obigen Beispiele zur Genüge beigebracht, wie in jenem Zeitalter die verschiedenen Richtungen der geistigen Production, wissenschaftliche und künstlerische, sich in einem und demselben Individuum zu vereinigen pflegten und wie namentlich die Schreiber der Werke sich auch ihre künstlerische Ausstattung angelegen sein liessen. Ebenso einige bestimmte Aeusserungen, dass auch Werinher, neben seinen literarischen Verdiensten, sich künstlerisch bethätigt hatte. Es liegt auf der Hand, dass er die äussere Zier seines Werkes keinem andern übertragen haben wird, wenn er sie selbst zu beschaffen im Stande war. Es ist ferner zu bemerken, dass das Talent, welches sich in der Mehrzahl dieser Bilder ausspricht, wenn sich dasselbe auch noch nicht hinlänglich frei zu bewegen vermochte, doch dem eigenthümlichen poetischen Schwunge des Gedichtes sehr wohl entspricht. Es ist endlich noch, als ein Umstand von wesentlicher Bedeutung, hervorzuheben, dass diese Bilder nicht, wie in ähnlichen gleichzeitigen Werken, z. B. in der Handschrift der Eneidt des Heinrich von Veldeck auf der Königl. Bibliothek zu Berlin oder in dem *Hortus deliciarum* der Herrad von Landsperg zu Strassburg, auf eignen, vom Texte gesonderten Blättern oder, wie in der Wolfenbüttler Handschrift des Wilhelm von Oranse, auf besondern Seiten oder, wie in verschiedenen Handschriften des Welschen Gastes und in den Heidelberger Fragmenten des Wilhelm von Oranse auf dem Rande der Seite gezeichnet sind, so dass sich hier überall die Arbeiten des Schreibers und des Zeichners trennen; sondern dass sie den Text, zuweilen sogar mitten im Satze, unterbrechen, — eine Freiheit, welche keineswegs eine blosse Zufälligkeit zu sein scheint, sondern vielmehr zeigt, wie der Dichter den Punkt, da sich ihm die Handlung zu einem bestimmten Bilde gestaltete, fest hielt, um das Bild alsbald auszuführen [1]).

Das Gedicht selbst erzählt das Leben der heil. Jungfrau bis dahin, wo sie den Heiland geboren hat, was auch die eigentliche That derselben ist. Es zerfällt, wie bemerkt, in drei Theile, von denen der erste die Geschichte ihrer Geburt nach langer Unfruchtbarkeit ihrer Mutter Anna, der zweite die Geschichte ihrer Verheirathung mit Joseph und die Verkündigung, der dritte die Trübsale, die sie wegen ihrer unerklärlichen Schwangerschaft erlitten hat, die Geburt des Herrn, die sieben grossen Zeichen bei dessen Geburt, die Flucht nach Aegypten und die Heimkehr enthält.

Was den Ursprung dieser Geschichte betrifft, so sagt Werinher, dass Matthäus dieselbe zuerst in hebräischer Zunge geschrieben habe, von wo sie durch S. Hieronymus auf den Rath des Chromatius und Heliodorus übertragen sei:

In das sanfte Latein:
Das Wasser ward da zu Wein,
Die Milch verwandelt sich in das Oel.
Da er uns schrieb also wohl.

[1]) Auf dieselbe Weise unterbrechen auch die Zeichnungen der Heidelberger Handschrift des Rolandliedes vom Pfaffen Chuonrat den Text, so dass auch dieser zugleich als der Zeichner zu betrachten sein dürfte.

Darauf habe er die Geschichte in deutsche Rede übertragen, damit Alle, die Gottes Kinder sein wollen, auch die Laien und Frauen, dieselbe lesen möchten; doch erklärt er sich, seiner sündigen Bürde wegen, für unwürdig, von der reinen Königin zu sprechen, und wagt es nur im Vertrauen auf die Gnade Gottes, welcher, der Armen wegen, als ein Mensch von sündlich menschlichem Leibe geboren worden sei.

Der epische Theil des Gedichtes, welcher durch jene Eintheilung in drei Lieder eine feste geschlossene Gestalt erhielt und das Interesse mit der vorschreitenden und sich allmählig lebendiger entwickelnden Handlung mehr und mehr in Anspruch nimmt, wird zuweilen, und zwar besonders in den vorderen Theilen, wo die Handlung eben noch minder bewegt ist, durch lyrische Stellen unterbrochen, in welchen uns die Persönlichkeit des Dichters auf eine liebenswürdige Weise entgegentritt. Eine hohe Begeisterung für die Königin des Himmels, welche die Braut und die Mutter Gottes ist und der die Engel dienen, ein andächtiges Staunen vor dem göttlichen Geheimniss der unbefleckten Empfängniss, zugleich aber eine heilige Scheu vor dessen Erforschung und eine tiefe Demuth vor ihrer Reinheit, wodurch sie die Schuld der Eva gesühnt hat, tritt uns hier entgegen, in alle dem aber eine solche Innigkeit und ein so vertrauenvolles Hingeben, dass uns der Mariendienst des Mittelalters dadurch in seiner ganzen Lieblichkeit entfaltet wird.

Dass aber der Dichter nicht zu denen gehört, welche in mönchischer Abgeschlossenheit und Entäusserung alles menschlichen Gefühles das höchste Ziel ihrer Bestimmung fanden, sondern dass sein Gedicht, jener lebenvollen Zeit gemäss, frisch auf dem Grunde des Lebens erwachsen ist, beweist nicht nur die Innigkeit, welche das Ganze durchdringt, sondern auch im Einzelnen eine Reihe kleiner Züge, die ein warmes Gefühl für die umgebende Natur und die Verhältnisse des Lebens andeuten und ihm fasst unbewusst entschlüpft zu sein scheinen. Und fast noch mehr beweisen dies diejenigen Stellen, in denen er sich der Poesie des Volkes gegenüberstellt, dadurch aber zugleich darlegt, wie seine eigene poetische Bildung eben auf dem Grunde der letzteren beruht. So heisst es im Anfang des ersten Gesanges:

Das Panier, das gute,
Das eingebunden ruhte,
Entrollt nun ward es gebracht
Zu der Heeresmacht,
Dass die christliche Schaar
Gesammt musste eilen dar,
Zum geistlichen Sturm
Gegen den Lindwurm,
Da der Sieg zu kämpfen war.

So im Anfange des dritten Gesanges:

Wie die Ritter zur Fahne
Stark müssen siegen
In allen Kriegen,
So sollen wir zu dem Sterne
Zuflucht haben gerne,
Der das christliche Heer
Bringet über der Sorgen Meer,

Aus des Teufels Banden
Zu den freudereichen Landen.
Da Gott selbst ist die Sonne,
Ist der Tag, ist die Wonne,
Die kein Dunkel schändet
Und die sich nimmer wendet. —

Wir gehen jetzt über zu dem Aeussern der Handschrift, worin uns das Gedicht aufbehalten ist, und zu den Bildern, die dasselbe zieren.

Die Handschrift des Gedichtes.

Es ist eine Pergamenthandschrift in klein Quarto, 91 Blätter, 23 Zeilen auf jeder Seite. Die Schrift zeigt eine kleine, etwas breite und ziemlich vollendete neugothische Minuskel, welche wir nicht gut vor den Anfang des dreizehnten Jahrhunderts setzen dürfen. (Hieraus ergiebt sich schon, dass diese Handschrift nicht Original sein kann.) Die drei Gesänge fangen mit grossen buntgemalten Anfangsbuchstaben an, die Absätze mit kleineren rothen; sonst finden sich keine grossen Buchstaben. Die Reime sind nicht abgesetzt, sondern nur durch Punkte bezeichnet; eine weitere Interpunktion ist nicht vorhanden.

Die Bilder, deren 85 sind, nehmen zumeist ein wenig über die halbe Seite ein. Die Gegenstände sind mit Umrissen von schwarzer und rother Farbe gezeichnet; diese verschiedenen Farben wurden angewendet, theils um das Nackte (welches immer mit schwarzen Umrissen gezeichnet erscheint) von den Gewändern, theils um die verschiedenen Gewänder selbst, namentlich bei gedrängten Gruppen, zu unterscheiden [1]). Höchst selten, und besonders nur in den ersten Bildern, ist ein Theil derselben mit einer andern Farbe ganz ausgefüllt. Häufig kommt Gold in Heiligenscheinen, Kronen, Mützen, Säumen, Silber in Waffen und andern Geräthen vor. Der Grund des Bildes dagegen ist farbig [2]): ein blaues Viereck, eingeschlossen von einem grünen Rahmen, und zwischen beiden ein schmaler weisser Streif; nur einige Male kommt hier rother Carmin vor. Das Ganze wird abermals umfasst von einem halb goldnen, halb silbernen Rahmen.

In den Gesichtern sind die Unterlippe durch einen rothen Strich, die Backen durch rothe Flecke bezeichnet.

Den dargestellten Personen sind ihre Reden häufig in langen Bändern mitgegeben, welche sie in der Hand halten. Diese Reden sind, wie der Text, in Versen, doch nicht aus diesem entlehnt und von andrer Hand geschrieben.

Text und Bilder sind sehr wohl erhalten; die Farben, besonders das lichte Zinnoberroth der Umrisse, in vollkommener Frische. Silber und Gold sind als Blättchen aufgelegt; das Gold ist gut erhalten, das Silber nachgeschwärzt.

Das Buch hat nicht mehr den alten Einband. Die Blätter sind bei dem zweiten Binden, um sie zu vergolden, neu beschnitten worden, wodurch

[1]) Andere gleichzeitige Miniaturen sind zuweilen in Umrissen von noch mehreren Farben gezeichnet. — [2]) So dass eine gewisse Aehnlichkeit mit jenen antiken Vasenmalereien entsteht, bei denen die Figuren auch nur durch Umrisse angedeutet, der Grund dagegen mit einer dunkeln Farbe ausgefüllt wurde.

auf dem zweiten Blatte von der Ueberschrift des Bildes, welches das Urtheil des Salomon vorstellt, das erste Wort weggeschnitten und nur noch das Wort SALEMONIS stehen geblieben ist. Auf dem neuen Deckel von braunem Leder ist auf jeder Seite ein doppelter Adler mit der kaiserlichen Krone mit Gold aufgedruckt. Diese Krone gleicht derjenigen, mit welcher Kaiser Karl IV. auf Münzen und sonst abgebildet wird: woraus hervorgeht, dass das Manuscript wahrscheinlich einst einer kaiserlichen Bibliothek angehörte. Vor seinem jetzigen Besitzer gehörte es dem H. v. Senckenberg, der es aus dem Schilter'schen Nachlass mit dessen sämmtlichen Schriften gekauft hatte[1]).

Der Text, wie wir schon oben sahen, sowie die Bilder sind Copie, was sich auch aus manchen Irrthümern in Schrift und Zeichnung nachweisen lässt. So heisst es im Text:

Oett. S. 163, 7, — Cod. Bl. 62 a., 15.
zeiser statt *cheiser*.

Oett. S. 216, 8. — Cod. Bl. 86 a., 4.
des frēte ih diu maget mit dem alten.
daz er scholte. . . .
daz unschuldige christes blut.
(fehlt der Reim, vermuthl.: *behalten.*)

Und verschiedener anderer Beispiele mehr.

So heisst es ferner in den Spruchversen der Bilder: beim Bilde 9 (Oett. Fig. 4 zu S. 35), wo Joachim, der Vater der Maria, traurig, weil ihm Gott Nachkommenschaft versagt zu haben scheint, zu dem Engel, den er nicht kennt, spricht: *Herre da bin ich ein suntich man. dem . . . . dehein' frōde gan.* Hier fehlt in der durch den Nimbus des Engels unterbrochenen Verszeile ein Wort, vermuthlich: *got.* — Beim Bilde 31 (zu S. 104 bei Oett.), wo Maria zu ihren Gesellschafterinnen, die sich während der Abwesenheit des Joseph, ihres Gemahls, gegen sie vergangen hatten und, von einem Engel zurecht gewiesen, knieend um Verzeihung bitten, spricht: *frouwen stet vf vnt lat den nit. d'engel hat gescheiden dem strit,* — statt *den strit.* Und Anderes mehr.

Auch in den Bildern selbst sind Irrthümer, indem Einzelnes, was den korrespondirenden Theilen zufolge z. B. mit rother Farbe gezeichnet sein müsste, mit schwarzer gezeichnet ist; was dem besonnenen Meister schwerlich zur Last gelegt werden dürfte.

Wenn wir nun noch den Umstand hinzunehmen, dass in den Spruchversen der Bilder eine ältere Handschrift als die des Textes sich zeigt oder nachgeahmt wird (indem z. B. das lange s am Schluss der Worte hier noch vorherrscht, was im Text nicht mehr der Fall ist), so ergiebt sich daraus, dass, obgleich das Manuscript jünger ist als Werinher, doch die Bilder nicht etwa von dem Abschreiber oder von einem Andern, der gleichzeitig mit diesem wäre, erfunden sind, sondern dass ihnen ältere Originale zu Grunde liegen, so dass unsere obige Annahme, dass Werinher der Erfinder derselben sei, dadurch nicht umgestossen, sondern eher nur bekräftigt wird.

[1]) Oettinger in der Vorrede, S. VI.

Die Bilder der Handschrift.

Die Bilder stellen, als Beleg zu dem erzählenden Theile des Gedichtes, Begebenheiten aus dem oben geschilderten Leben der Maria und ihrer Vorfahren dar; hier zum ersten Mal in dieser Vollständigkeit und Mannichfaltigkeit und mit derselben Liebe, welche diesen Stoff später zu einem Lieblingsgegenstande der Künstler des Mittelalters gemacht hat[1]).

(Wandgemälde in Christi Geburt.)

Was nun das Charakteristische dieser Bilder betrifft, so fehlt es bei den menschlichen Figuren vorerst allerdings an einer sichern Kenntniss der Verhältnisse und des Ebenmaasses. Die Körper sind zwar nicht zu lang, aber um die Hüften meist zu schmal, die Köpfe dagegen meist etwas zu gross und schwer; die Stellungen sind zuweilen so verschoben, dass man, obgleich das Nackte fast gar nicht vorkommt, doch nur eine geringe Kenntniss von der Struktur des menschlichen Körpers annehmen darf; auf der Darstellung des bethlehemitischen Kindermordes ist indess an den nackten

[1]) Die allgemeine Verbreitung der Marienbilder in den Kirchen findet erst mit der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts statt. So beschlossen die Serviten im Jahr 1233, dass ihre heiligen Gebäude mit einem Bilde der Maria versehen werden sollten. (S. *Archangelo Grancio: Annales Ordinis Servorum B. M. V., T. I. I. I, c. 7. pag. 21.*) Hierin traten ihnen die Franziskaner (S. *Wadding, annales ordinis Minorum*, und *Greiderer, Germania Franciscana* an mehreren Stellen) und andere Orden bei.

Körpern der Kinder schon eine gewisse Angabe der Muskeln. Die Geberde des Gesichtes ist häufig, wo es nicht die Darstellung einer besondern Leidenschaft gilt, monoton. Was die Anordnung der Gewänder betrifft, so spricht sich in derselben zwar im Ganzen noch der alte byzantinische Styl aus, doch macht der früher übliche Parallelismus in den Falten schon einer eigenthümlich eckig gebrochenen Manier Platz. Künstliche Anordnung der Gruppen findet hier, wie bei allen Werken jener Zeit, nicht weiter statt; die Figuren sind einfach neben und halb hintereinander gestellt.

Auf der andern Seite aber sehen wir den Maler in sofern als Herrn über seinen Stoff, als er überall im Stande ist, seine Aufgabe klar und deutlich darzulegen und selbst, was besonders schwierig sein dürfte, das gegenseitige Verhältniss ruhig Sprechender bestimmt auszudrücken. Sodann

(Verkündigung Mariä.)

finden wir zuweilen eine nicht unglückliche Individualisirung in den Köpfen, z. B. in den Köpfen der Hirten, der Kriegsknechte beim Kindermorde, der Gefangenen, die aus dem Kerker losgelassen werden, u. A. m.

Vorzüglich gelungen, unter Bedingnissen, wie die eben angedeuteten, sehen wir die Darstellung der Leidenschaften und Affekte, besonders des Schmerzes; hier nimmt die Geberde des Gesichts, die Haltung des Körpers wie der Arme und Hände, der Wurf in den Falten einen grossartigeren und freieren Charakter an, der sich bis zum ganz Ungewöhnlichen steigert und ein Denkmal ist von dem kräftigen Geiste des Meisters, der, ob er gleich noch gebunden war durch jene überlieferten Formen und obgleich ihm, wie seinen Zeitgenossen, noch eine nähere Kenntniss von den Ver-

hältnissen des menschlichen Körpers mangelte, sich doch so frei zu bewegen im Stande war und auf diese Weise um die Befreiung der Kunst und um ihre weitere Ausbildung die grössten Verdienste hat. Ich erwähne hier besonders einer Darstellung der Verdammten nach einer Vision der Maria, und einer Darstellung der klagenden bethlehemitischen Mütter [1]). Beide, mit den Mitteln, welche uns gegenwärtig zu Gebote stehen, ausgeführt, würden dem grössten Meister nur zum Ruhme gereichen. Nicht minder glücklich ist der Künstler in heiteren Darstellungen, in welchen sich häufig eine grosse Innigkeit ausspricht, z. B. in der Darstellung der Seligen nach einer zweiten Vision der Maria. Hier stossen wir nicht selten auf gar liebliche Gestalten. Mit besondrer Grazie hat der Künstler die Gestalt der jungen Maria entworfen; so namentlich in dem Bilde, wo Maria vor den Bischöfen und Freiern erscheint, nachdem Gott bereits durch das Wunder mit der Taube ihr Schicksal entschieden hat. Zart und lieblich, wie die Verse des Textes,

Da stand sie wie die Blume,
Die an der grünen Wiese
Fern sprenget ihren lichten Schein, —

ist hier die Gestalt der Maria vorgeführt.

Und wohl können wir es, im Anblick solcher Bilder, begreifen, wie in dem ersten Gedichte jener Zeit — dem Liede der Nibelungen — bei der Schilderung des herrlichsten Helden im schönsten Momente seines Lebens folgender Vergleich angewendet ward:

Da stand so minniglich das Sigemunden Kind,
Als ob er wär entworfen an ein Pergament
Von gutes Meisters Künsten. —

Das in diesen Bildern dargestellte Kostüm ist nach der Sitte des Mittelalters durchweg das der Zeit, und in den bedeutenderen Punkten übereinstimmend mit dem im Hortus deliciarum der Herrad von Landsperg [2]).

Die Männer tragen eng anliegende Hosen, welche meist den ganzen Fuss bedecken, zuweilen auch — bei untergeordneten Leuten — nur bis an die Knöchel reichen, so dass sie mit blossen Füssen gehen; zuweilen kommen, wohl als besondrer Schmuck, auch Halbstiefel vor. Darüber eine Tunika mit Aermeln, welche nach dem Range, nach dem Staat und nach dem Bedürfniss (z. B. der Reisenden und Krieger) von verschiedener Länge ist. Häufig wird eine doppelte Tunika getragen, von denen zuweilen die obere gar keine oder nur sehr kurze Aermel hat; zuweilen ist sie an der Seite aufgeschlitzt und die Borten, besonders unten, häufig mit Gold, Stickerei und Steinen geschmückt. Der Gurt um die Tunika ist durch das überhängende Obertheil derselben in der Regel verdeckt. Zuweilen wird um den Arm ein Ring getragen. Der Mantel besteht entweder aus einem grossen Stück Zeug nach Art der Toga, welches meist um den Leib gewunden und um die Schulter geschlagen wird, — was jedoch nur nach den aus früherer Zeit überlieferten Bildern, wo für Christus, die Apostel

[1]) Siehe den beiliegenden Holzschnitt. — [2]) Engelhardt: Herrad von Landsperg, Aebtissin zu Hohenburg oder St. Odilien im Elsass, im XII. Jahrhundert; und ihr Werk *Hortus deliciarum*. Mit zwölf Kupfertafeln in Fol. Stuttgart und Tübingen, 1818.

Die klagenden Mütter von Bethlehem.

aus Wernhers Gedicht vom Leben der Maria

und Patriarchen und für die Engel [1]) das antike Kostüm beibehalten war, in die unsrigen eingeführt zu sein scheint; oder er ist kleiner, nur bis gegen die Knöchel gehend, mit einem kurzen, zurückhängenden Kragen und mit besonders bezeichnetem Futter [2]).

Der Kopf ist meist unbedeckt; als Kopfbedeckung kommen bei den Hirten und Kriegern runde Hüte mit etwas breiterem Schirm, sonst auch, bei vornehmeren Personen, kostbare Mützen vor. Auch Reifen und Bänder werden zum Schmuck im Haar getragen. Die Krone besteht aus einem breiten goldenen Reif, der mit Steinen geschmückt ist und über der Stirn ein erhabneres Schildchen hat. Der Scepter ist ein Stab mit einer grossen Kugel an dem oberen Ende, welche zuweilen wieder zierlich geschmückt erscheint. Die Beobachtung des gleichzeitigen Costüms geht soweit, dass die Juden zuweilen in derselben spitzen Mütze erscheinen, welche sie im Mittelalter zur Unterscheidung von den Christen tragen mussten [3]). — Die Priester tragen entweder eine kegelförmige Mütze, die etwas höher, als die sonst gebräuchliche ist, oder sie haben den Mantel über den Kopf geschlagen; auch tragen sie zuweilen die Dalmatica mit den weiten, bis an den Ellenbogen reichenden Aermeln, unten reich besetzt und an den Seiten ein wenig aufgeschnitten; zum Opfern haben sie ein grosses Messer mit auswärts gebauchter Schneide.

Die Wappnung des Kriegers, welche hier nur bei der zusammenstürzenden Statue des Mars vorkommt, besteht aus einem Kettenhemde mit Aermeln und Kettenhosen. Der Schild des Mars ist klein, von abgerundet dreieckiger Form. Der Helm scheint eine cylinderartige, oben wenig abgerundete Form zu haben, mit unbeweglichem Visir, in welchem nur Löcher für die Augen sind; dagegen im Hortus deliciarum sich nur eine einzelne Schiene über Nase und Mund von dem mehr kegelförmigen Helme herunterzieht. Ueber dem Kettenpanzer liegt eine ärmellose Tunika, welche im Hortus deliciarum nirgend vorkommt. Das grosse breite Schwert hängt an einer eigenen breiten Koppel um die Lenden.

[1]) Die Engel werden, wie im Hortus deliciarum, in der Gestalt von Jünglingen und mit grossen Flügeln dargestellt. Gegen Ende des XIII. Jahrhunderts scheint diese Art der Darstellung verlassen zu sein und schon von da ab die Sitte zu beginnen, die Engel als Kinder zu bilden, wie sich aus Bertholds, eines Franziskanermönches († 1272) Teutschen Predigten, hegbn. von Kling, Berlin 1824, ergiebt, wo es heisst: S. 184: *„Ihr seht wohl, dass sie allesamme sint junkliche gemalt, als ein kint, das da funf jar alt ist, wen man sie malt."* — S. 238: *„Die sint alter, danne zehtig hundert jar, und wen man sie malt, da malt man sie anders niht, danne als ein kint, das da funf jar alt ist."* — S. 282: *„So malet man die engele — da seht ihr wohl, wen man sie malt, das man sie eht andere niht enmalt, wen als ein kint von funf jaren, als junklich, oder von schoen."* — [2]) So wie in dem Hortus deliciarum, S. 79. — [3]) Durch diese Mütze werden sie in den Bildern des Heidelberger Sachsenspiegels (Bl. 12 b, 13 b, 19, 24) bezeichnet. Und wenn im Text des sächsischen Landrechts selbst von dieser Auszeichnung nichts steht, so heisst es doch im schwäbischen (349 XII, 45, 46, — in Schilter's *Thesaurus* II. p. 154) ausdrücklich: „Die Juden suln gespitzet hüte tragen in allen stetten, da si sint, wan damit sint si ungezaichent vor den Cristen." Durch diese Tracht findet man auch an andern Orten bei den Darstellungen von Begebenheiten der heil. Geschichte die Juden bezeichnet. Einen altfranzösischen Psalter aus dem XIII. Jahrhundert, in dessen Miniaturen derselbe Fall eintritt, hat Doren im Kunstblatt, 1820, Nro 78 beschrieben.

In Bezug auf das Reiten bemerken wir nur, dass der Sattel mit den hohen Lehnen mit zwei Gurten um den Leib des Pferdes befestigt ist.

Neben dem auf dem Throne sitzenden König steht in der Regel der Schwertträger, der das Richtschwert, aufwärts gerichtet, aber in der Scheide mit um dieselbe gewundener Koppel im Arme hält. Oder der König selbst hat das Schwert, nach Art des Richters, quer auf dem Schooose liegen [1]).

Alte Männer gehen mit Stöcken, welche einen sehr grossen runden Knopf haben, oder mit Krückstöcken.

Von den Hirten bei der Anbetung trägt einer einen Pelz nach Art einer Casula; er hat Horn und Schaufel.

Die Frauen tragen in der Regel ein Untergewand mit engen Aermeln und darüber ein Obergewand mit weiten und lang herabhängenden Aermeln, welches entweder kürzer ist als jenes, und dann in der Regel mit reichen Borten besetzt, oder lang nachschleppt und beim Gehen vorn ein wenig aufgehoben wird. Das Gewand ist enger anschliessend, so dass in der Regel der Gurt sichtbar ist. Die Frauen tragen einen Mantel, der ganz dem oben beschriebenen gleicht. Die Jungfrauen haben lang herabhängendes Haar, den Kopf zuweilen mit einem Mützchen bedeckt. Die Weiber haben einen Schleier, unter dem bei Festlichkeiten, wie es scheint, auch hier das Haar niederhängt. Maria hat ausser dem Schleier noch eine Art geistlicher Casula.

Das Christkind in der Krippe ist eng in Windeln eingewickelt.

Was an häuslichen und andern Geräthschaften, — Sessel mit dem darauf liegenden Polster, Fussbänke, Schreibepulte, Bücher, Leuchter u. s. w. — vorkommt, entspricht ganz den im Hortus deliciarum dargestellten. Auf dem Bette liegt man, wie dort, in einer Tunika, mit dem Mantel bedeckt.

Auch die Architekturen tragen ganz das Gepräge jener Zeit: rundbogige Gewölbe, rundbogige Fenster, runde Kuppeldächer und Säulen mit abgerundeten Knäufen, welche eine schwere Blätterverzierung haben. Eben so spricht sich, im Text, in dem eigenthümlich dicken und schweren Ranken- und Blätter-Ornament der gemalten Buchstaben, womit die drei verschiedenen Bücher beginnen, derselbe Styl, welcher den leichteren Formen des an den Spitzbogenstyl sich anschliessenden Ornaments vorangeht, aus.

Indem die Perspektive meist noch sehr mangelhaft ist oder vielmehr fehlt und die Landschaft nur angedeutet wird, etwa durch einen Baum, so zeigt sich eben in den Zeichnungen der Bäume nicht, wie im Hortus deliciarum, eine leichte aber unsichere Nachahmung freier Naturformen, sondern eine bestimmte, ornamentartige Ausführung; ein Umstand, der unsere Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen dürfte.

Die Nacht wird zweimal durch einen halben silbernen oder goldenen Ring bezeichnet, in welchem das erste Mal Mond und Stern, das zweite Mal sechs Sterne dargestellt sind. So wird im Sachsenspiegel ein bestimmter Zeitraum durch die angegebene Zahl, welche von einfachem oder doppelten Kreise eingeschlossen ist, vorgestellt [2]).

Die Sonne wird bei der Begebenheit, da sich bei Christi Geburt ein goldener Ring um dieselbe zeigt, als strahlendes Haupt eines Jünglings dargestellt [3]), jenen Personificationen von Sonne und Mond bei Vorstellungen

[1]) Sachsenspiegel, Bl. 10, b. Kopp, Bilder und Schriften der Vorzeit I, S. 88. — [2]) Kopp, a. a. O., S. 56. — [3]) Vergl. das oben, S. 32, mitgetheilte Bild.

des gekreuzigten Heilandes entsprechend. So dürften auch ein Paar Stellen des Textes zu beachten sein, in denen das Gerücht personificirt gedacht wird, z. B.:

Daz Mære da Federn gewann
Von der Frauen wohlgethan,
Weit flog es durch die Gassen.

Auch diese deuten auf das mehrfach vorkommende Uebertragen antiker Anschauungen in die Kunst des Mittelalters. —

Vergleichen wir nun diese Bilder mit andern gleichzeitigen Miniaturen, so finden wir dieselbe Manier, die Gegenstände in verschiedenfarbigen Umrissen auf gefärbtem Grunde darzustellen, auch in mehreren andern, in Handschriften enthaltenen Bildern. Ausser einigen Büchern heiligen Inhalts, die mir früher zu Gesichte gekommen, ausser einer englischen Handschrift, von deren Bildern Dibdin einige leider zu flüchtige Umrisse mitgetheilt hat [1]) und ausser der oben erwähnten, von Günther für ein Werk des Werinher gehaltenen Biblia pauperum, nenne ich hier besonders jene schon erwähnte Handschrift einer oberdeutschen Bearbeitung der Eneidt des H. von Veldeck auf der königl. Bibliothek zu Berlin [2]), deren sehr zahlreiche Miniaturen ganz auf dieselbe Weise verfertigt sind, und in denen sich dieselbe stylisirte, ornamentartige Darstellung der Bäume, hier auch der öfters vorkommenden Thiere, zeigt. Auch möchte noch eine Handschrift, welche auf derselben Bibliothek sich befindet und Legenden und andre Schriften theologischen Inhalts, zuletzt die Paraphrase des Hohenliedes von Willeram enthält [3]), hieher zu rechnen sein; denn wenn in den Miniaturen dieser letzteren jener farbige Grund noch fehlt, so scheinen diese Bilder nur unvollendet (wie auch einige derselben noch gänzlich fehlen). Auf dem dritten Blatte dieser Handschrift, vor dem Anfang des Textes, steht folgende, nach der Form der Buchstaben gleichzeitige Notiz: „*Hic liber est Gotscalci de Lambach*" [4]).

Dies berechtigt uns vielleicht, eine eigenthümliche oberdeutsche Schule anzunehmen, deren Hauptmoment jene typisch festgestellte, stylisirte Manier der Darstellung, wohin im weiteren Sinne auch der farbige, teppichähnliche Grund gehört, sein würde [5]). Im Hortus deliciarum der Herrad und in den Zeichnungen der erwähnten Heidelberger Handschrift vom Gedicht des Pfaffen Chunrat, wo diese Stylisirung in den Nebendingen fehlt und freiere aber ganz unsichere Formen eintreten, würde sich sodann vielleicht ein eigenthümlicher rheinischer Styl zeigen.

Ob diese Meinung sich weiter wird begründen lassen, und welche Bedeutung diese verschiedenen Schulen in der Kunstgeschichte des Mittelalters haben mögen, dürfte sich freilich erst bei fortgesetzten Studien über diesen Gegenstand ergeben.

[1]) *Dibdin, Bibl. Decameron I. f. d. p. LXXVIII. f.* — [2]) *Ms. Germ. fol. Nro. 282.* Vergl. die folgende Abhandlung. — [3]) *Ms. theol. lat. quart. Nro. 140.* Vergl. oben S. 7, 10. — [4]) Lambach ist ein ehemals bairischer, jetzt österreichischer Ort. — [5]) Unabhängig von dieser Manier bleibt die Freiheit des Gedankens und der Erfindung, welche oben beim Werinher gerühmt wurde.

III.

DIE BILDERHANDSCHRIFT DER ENEIDT

in der Königl. Bibliothek zu Berlin.

(Gelegenheitsschrift vom Jahr 1834, abgedruckt in der Zeitschrift „Museum. Blätter für bildende Kunst." 1836, Nro. 36—38.)

Zur Einleitung.

. . . . Es war um den Schluss des zwölften Jahrhunderts, als in Deutschland sich eine Blüthe des Lebens zu entwickeln begann, wie sie vorher nicht geahnt und wie sie, in gleicher Harmonie, bei uns nicht wieder gesehen ward.

Die Jahrhunderte-langen Kämpfe zwischen Kaiser und Papst, wenn auch noch nicht beendet, hatten bereits zu dem Ergebniss geführt, dass keine von beiden Mächten zum unbehinderten Despotismus berufen war. Der Friede, den Friedrich Barbarossa und sein grosser Gegner Alexander III. im Jahr 1177 zu Venedig geschlossen hatten, war der feierliche Ausspruch dieses Ergebnisses. Das grosse Frühlingsfest, welches der Kaiser im Jahr 1184 zu Mainz feierte und von dessen Herrlichkeit uns noch in alten Gedichten die Kunde erhalten ist [1], bezeichnet den Beginn des neuen Frühlings, der über Deutschland heraufgezogen kam und der in der Freiheit des Einzelnen — vor weltlichem Drucke durch den Papst, vor geistlichem durch den Kaiser geschützt — wurzelte. Schon sangen die ersten Lerchen, den vollstimmigen Chor der Minnesinger einleitend; schon erstanden epische Gedichte, denen bald ein Nibelungenlied, ein Parcival, ein Tristan folgen sollten; schon bereitete sich eine Baukunst vor, die man nachmals verächtlicher Weise „gothisch" benannt hat und deren wunderbare Majestät wir jetzt mit all unsern Schulregeln noch nicht ausgemessen und begriffen haben.

Die Malerei ist, wie alle übrigen bildenden Künste, ein Kind der Baukunst; aber sie kann sich erst selbständig entwickeln, wenn diese in vollendeter Gestalt erschienen ist. Denn indem sie das Auge in ihre Fernen und Tiefen hineinzieht, so zerbricht sie gewissermaassen die architektonische Umgränzung des Raumes und hebt deren Wirkung wiederum auf. Ihre Blüthe musste somit in eine spätere Zeit fallen, als die der Baukunst. Doch giebt es eine Gattung der Malerei, — eine Vorstufe, die doch ihre eigenthümliche Ausbildung hat, — welche sich den architektonischen Gesetzen anschmiegt, ihre Gestalten feierlich symmetrisch ordnet, und den ferneren Raum hinter den Gestalten durch einen Teppich oder Goldgrund abschliesst. Diese Gattung der Malerei entwickelt sich mit der Baukunst Hand in Hand, und auch sie hat im Mittelalter treffliche, in Deutschland leider noch so wenig beachtete Werke hervorgebracht.

So zeigt sich denn auch in der Malerei gegen den Schluss des zwölften Jahrhunderts ein eigenthümlicher Lebensdrang. Durch die Byzantiner

[1] Z. B. Eneidt bei Myller, v. 13021 sqq.

war, während der wilden Kämpfe des früheren Mittelalters, die Ausübung dieser Kunst, waren die ältest christlichen Typen erhalten und nachmals dem germanischen Occident eingeimpft worden. Aber es war nur eine leere, todte Schale. Wie ein müssiges Ornament, wie ein willkürlich zu deutendes Symbol erscheinen uns diese Gebilde; wir können fast nur durch gelehrte Conjecturen und Combinationen auf die grossartigen Absichten der ursprünglichen Erfinder schliessen. Der Sinn für Formenschönheit war dabei fast gänzlich verloren.

Erst in der Zeit, von der ich spreche, beleben sich diese Gebilde aufs Neue. Gesellige Zustände und Handlungen, Affekte und Leidenschaften bestrebt man sich wiederum auszudrücken und es gelingt häufig, in Betracht der sehr geringen Kunstmittel, auf eine wohlverständliche Weise. Diese Kunstmittel freilich, und nicht etwa unsre heutige Bildung, müssen wir im Auge behalten, wenn wir die Bestrebungen jener alten Künstler genügend würdigen wollen. Der wesentlichste Einfluss auf diese erste Erneuerung der Malerei ist der erwachenden nationalen Poesie zuzuschreiben. Während in den Kirchen byzantinischen Styles, bis zur vollständigen Einführung des gothischen, die byzantinische Malweise beibehalten ward, während dieselbe überhaupt an den kirchlichen, traditionell überlieferten Darstellungen länger haften musste, finden wir eine ungleich grössere Freiheit bereits in den Bildern, welche die ältesten Handschriften deutscher Gedichte begleiten.

Ich führe dich in die einsame Zelle eines oberbairischen Benediktiner-Klosters. Ein reicher Mann hat bei dem Kloster, wie dergleichen oft geschah, eine Abschrift der Eneidt (Aeneïde) des Heinrich von Veldek bestellt; er wünscht dieselbe, zur eignen Ergötzung und Erbauung, reich mit Darstellungen und Verbildlichungen des Inhalts ausgeschmückt zu sehen. Ein wohlgeübter Bruder Schreiber ist vom Prior mit der Abschrift beauftragt, der Bruder Maler versucht sein Glück an den Bildern. Letzterer ist in der alten Schule gebildet. Vielleicht hat er Einiges von den prachtvollen Bilderhandschriften gesehen, die Kaiser Heinrich II. hochheiligen Andenkens dem Domstifte von Bamberg verehrt [1]), und die, wie es scheint, von griechischen Künstlern ausgeführt sind. Dies sind freilich, der saubersten Pinselführung zum Trotz, keine sonderlichen Vorbilder für aufstrebende Talente; die grauenvollen Ungeheuer, welche darin den Namen menschlicher Gestalten führen, können nur dazu dienen, den wenigen guten Geschmack, welchen man allenfalls hinzubrachte, zu verderben. So mag es eben hier geschehen sein. Unser Maler zeigt von Hause aus überhaupt wenig Talent für die Form, und einzelnes direkt Krüppelhafte erinnert bedeutend an jene Bamberger Musterbilder. Aber um so interessanter ist es, wie der Maler sich mit diesen mangelhaften Mitteln zu behelfen weiss, um doch seine Gedanken und Gefühle klar und verständlich auszudrücken, klarer und verständlicher, als es in den meisten, zum Theil besser gezeichneten Werken seiner mitstrebenden Zeitgenossen gefunden wird.

Zunächst finden wir, wenn wir in sein buntes Buch hineinschauen, dass er von seinem einsamen Fensterlein aus sich die reiche Fülle der Erscheinungen gar sorglich beschaut und seinem Gedächtnisse eingeprägt hat. Wir finden Burgen und Schiffe dargestellt, Bäume und Thiere, Zelte und Häuser, Geräthe aller Art und Leute allen Standes und Geschlechtes in mannig-

[1]) Jetzt in der Münchner Bibliothek befindlich.

fachen Beschäftigungen. Aufs Genaueste sind, mit wenigen Strichen, alle Eigenthümlichkeiten der verschiedenen Trachten der Männer und Weiber unterschieden, mit besonderer Vorliebe die Rüstungen der Krieger. Wir sehen, wie alle einzelnen Stücke der Wappnung angelegt werden und wie sie befestigt sind, wir sehen zierlichst geschlitzte Wappenröcke, den mannigfachsten Wappenschmuck der Schilde, bunt phantastische Helmzierden aller Art. Dann finden wir fröhliche Mahlzeiten, Gesandtschaften, Kämpfe u. s. w. Aber der Maler hat nicht bloss fern von den Leuten in seiner Zelle gemalt; er weiss mit ihnen zu fühlen Freude und Schmerz und den Beschauer, — dafern dieser sich überhaupt in seine unvollkommene Technik hineinfühlt, — in Wahrheit zur Rührung zu bewegen. Freilich konnte er den Gesichtern nur den allgemeinsten Typus der Lust oder Trauer mittheilen; aber er hat dafür eine höchst eigenthümliche und beachtenswerthe Mimik in den Bewegungen der Hände entwickelt, die in ihrer kindlichen Naivetät ihre Wirkung nicht minder erreicht. Ehe ich jedoch von diesem wichtigsten Punkte Näheres sage, ist manches Andre nachzuholen.

Allgemeines über die Handschrift.

Das grosse Gedicht des Heinrich von Veldek ist bekanntlich eine freie Umarbeitung von Virgil's Aneïde, oder vielmehr nach einer schon vorhandenen wälschen Umarbeitung gedichtet, so dass die antiken Helden sämmtlich als turnierfähige deutsche Ritter auftreten. Es ist ein Rittergedicht, in seinem Hauptgange nicht besser und nicht schlechter, wie es viele giebt, nur durchweg frisch und edel gehalten. Sehr schön aber und voll der tiefsten sinnigsten Poesie sind diejenigen Stellen, wo das lyrische Element des Dichters bestimmter hervortreten kann, so die Entwickelung der Liebe der Dido zum Aeneas, besonders aber das Liebesverhältniss zwischen Aeneas und Lavinia; hier erhebt sich auch der Vers auf eigenthümliche Weise und gewinnt nicht selten einen fast strophischen Charakter. Das Gedicht ist in der späteren Zeit des zwölften Jahrhunderts verfasst worden.

Die in Rede stehende Bilderhandschrift der Eneidt, welche sich in der Berliner Bibliothek befindet [1], ist eine Abschrift des Originals und kurze Zeit nach dessen Beendigung geschrieben. Diplomatische Gründe, das durchgehend angewandte lange s am Ende der Worte u. a., weisen mehr auf das Ende des zwölften als den Anfang des dreizehnten Jahrhunderts hin [2]. Sie stammt aus Baiern [3] und bestätigt dies sowohl durch gewisse eigenthümliche Umschreibungen des halbniederdeutschen Originals in oberdeutsche Formen [4], als vornehmlich durch den besonderen Styl der Bilder,

[1] *Ms. germ. Fol.* 282. — [2] Herausgegeben ist das Gedicht nach der ungleich späteren Gothaer Handschrift in Myllers Sammlung altdeutscher Gedichte. Bd I. — [3] Eine vorn eingeheftete Notiz sagt: „Diesen Codex fand ich auf meinen kaufmännischen Reisen im südlichen Deutschland im Jahr 1819 bei einem Manne, der ihn mit einem Wust alter Papiere und Bücher aus den in Baiern aufgehobenen Klöstern gekauft hatte. Mit mehreren andern Sachen an Werth brachte ich auch diese Handschrift an mich." U. s. w. Hessen-Cassel 1822. Carl Carvacchi. — [4] Näheres darüber besonders in den Notizen zum Heinrich von Veldek, die im dritten Theil der bald vollendeten Ausgabe der Minnesinger durch von der Hagen befindlich sind, und die mir der verehrte Herausgeber einzusehen freundlichst gestattete. (Im vierten Theil der seitdem erschienenen Ausgabe, S. 76.)

welcher andern, authentisch bairischen Handschriftbildern durchaus verwandt ist [1].

Es ist eine Pergamenthandschrift in Fol. von 74 Blättern, davon 77 Seiten mit Text, 71 Seiten mit Bildern. Der Text ist auf den ersten beiden Seiten in 2 Columnen ohne Absatz der Verse (mit Ausnahme einiger Verse im Anfang), auf den übrigen in 3 Columnen und mit Absatz der Verse geschrieben. Jede Columne enthält in der Regel 47 Zeilen. Die Schrift ist kleine gothische Minuskel; von Seite 3 fängt die erste Zeile eines jeden Reimpaares mit einem herausgerückten Uncial-Buchstaben an. Die Absätze werden durch grössere rothe Anfangsbuchstaben bezeichnet.

Der Bilder sind auf jeder Seite zwei, nur ausnahmsweise füllt ein Bild die ganze Seite. Die Gegenstände sind mit Umrissen von schwarzer und rother Farbe gezeichnet und insgemein nicht weiter ausgemalt; auch kommt goldener Schmuck, wiewohl selten, vor. Den Hintergrund dagegen bildet, gleich einem Teppich, ein farbiges Viereck, von einem breiten anders gefärbten Rahmen umgeben; das Ganze wird abermals von einem schmaleren, zumeist karmesinrothen Rahmen eingefasst. Die Farben des Grundes und der Rahmen bestehen aus Karmesinroth, Blau und Grün von nicht bedeutender Tiefe und aus einem lichten Saftgelb.

Text und Bilder sind im Ganzen ziemlich wohl erhalten, nur am Rande abgegriffen und hier zuweilen beschädigt. Die schwarze Farbe ist grossentheils verschossen und in ein dunkles Braun übergegangen; die andern Farben, namentlich das lichte Zinnoberroth in den Umrissen, zeigen sich häufig in vollkommener Frische. Das Gold ist ebenfalls in ein gewisses Braun übergegangen. Die Zeichnungen werden gegen das Ende etwas roher; auch fehlt hier der Schmuck des Goldes.

Bei den dargestellten Personen steht in der Regel der Name; häufig sind ihnen ihre Reden auf langen Bändern mitgegeben, die ihnen vom Gesichte ausgehen oder von ihnen in der Hand getragen werden. Diese Reden sind gleichfalls in Versen, doch fast niemals aus dem Texte entlehnt; sie benutzen nur zuweilen einzelne Ausdrücke desselben.

Antiquarisches.

Das Costüm der dargestellten Personen ist, dem Charakter des Gedichtes gemäss, stets das der Zeit; die Bilder sind schon in diesem Bezuge sehr wichtig und geben mannigfache Ergänzungen zu den bekannten Darstellungen im *Hortus deliciarum* der Herrad von Landsperg. Es möge hier die Angabe des Wichtigsten folgen.

Die männliche Bekleidung besteht im Wesentlichen aus der spätrömischen Aermeltunika, gepaart mit nordischer Beinkleidung. Ein Hemde oder ein andres Unterkleid wurde unter dieser Tunika getragen. So zieht, auf S. 60, Aeneas, auf dem Bette sitzend, letztere über ersteres. Die Bekleidung der Füsse besteht aus enganschliessenden Hosen, die zumeist schwarz gemalt sind und keine besondre Bezeichnung der Schuhe enthalten. Nicht selten jedoch sind sie weiss gelassen, und es kommen dabei schwarze Schuhe vor; einmal sind die Hosen roth gemalt, ein andres Mal trägt Einer eine rothe und eine schwarze Hose. Bei Leuten der arbeitenden Classe

[1] So z. B. den Bildern in der Handschrift von Wernhers Marienliede. (Vgl. die vorstehende Abhandlung.)

sieht man eine Umwickelung der Knöchel; oder sie haben Hosen, die bis zu den Knöcheln reichen, und nackte Füsse; oder gar keine Beinkleidung.

Die eigentliche Tunika ist von verschiedener Länge, bis an die Kniee oder bis gegen die Knöchel reichend, wie es scheint, je nach der geringeren oder grösseren Würde der Personen. Sie hat enge Aermel und schliesst eng um den Hals, hier zuweilen mit einer breiten Einfassung oder mit einem kurzen Einschnitt versehen. Um die Hüften ist sie mit einem schmalen Bande gegürtet, und dieser Gürtel mit einer Schnalle oder einem Knopfe zusammen gehalten.

Der König Latinus trägt über dieser Tunika ein reiches und schweres Obergewand, ohne Aermel und Gurt, am Halse und am unteren Rande mit einer gestickten und steingeschmückten Einfassung versehen, an den Aermellöchern mit Pelz besetzt.

Der Mantel, welcher nicht eben häufig vorkommt, wird in der Regel auf beiden Schultern getragen und scheint ein wenig kürzer als die Tunika. Er hat zuweilen, wie die Frauenmäntel, einen Pelzbesatz am Halse und ein Pelz-ähnliches Futter. Häufiger kömmt an der Stelle des Mantels ein langes und schmales Stück Zeug vor, welches Shawl-artig um den Hals geschlungen wird.

Die Männer haben meist keine Kopf-Bedeckung. Das Haar wird schlicht gescheitelt getragen, ohne die Locken über der Stirn, die mehr im folgenden Jahrhundert aufkommen (sich jedoch im *Hortus deliciarum* bereits finden); nur über dem Nacken ist das Haar kurz lockig gezeichnet. Die Könige haben eine breite ringförmige Krone, mit schilderartigem Schmuck. Bei denen, die im Freien sich aufhalten, Maurern, Jägern u. s. w., kommen runde Hüte mit schmalen oder breiten Krempen vor, die zuweilen mit Bändern unter dem Kinn festgebunden werden. Auch eine Art Hauben finden sich hier, die jedoch insbesondere unter den Helmen getragen wurden. Den Fährmann im Schiff und den Thurmwart sieht man in spitzer Kapuze, welche bei letzterem an der Tunika befestigt ist.

Die Rüstung der Krieger besteht aus dem Ring- oder Kettenharnisch, der überall auch noch in den Gedichten des dreizehnten Jahrhunderts erwähnt wird. Derselbe besteht aus zwei Stücken. Das eine sind die Kettenhosen, die (es kommen mehrere Darstellungen der Art vor) förmlich wie andre Hosen angezogen werden; — bei den Reitern zeigt sich der obere Theil der Kettenhose, vom Knie an, häufig mit einem dicken, wie es scheint, wattirten Ueberzuge versehen, vermuthlich, um das Sattelzeug nicht zu zerreiben. Das zweite Stück ist das Kettenhemde, Halsberg genannt [1]), welches mit Aermeln und mit einer Kappe zur Bedeckung des Kopfes versehen ist. Letztere lässt das Gesicht ganz oder nur dessen oberen Theil unbedeckt; sie

[1]) Dass das gesammte Kettenhemde, nicht bloss dessen oberer Theil, den Namen Halsberg führte, beweisen mehrere Stellen des Textes, z. B.: v. 7521:

kann zurückgeschlagen werden (und hängt dann um den Nacken), ebenso wie die Kettenbedeckung der Hände [1]). Unter der Kettenkappe trägt man, um den Kopf zu schonen, eine Haube von Zeug, die buntstreifig und zierlich besäumt erscheint und unter dem Kinn zusammengebunden wird. Ueber der Kettenkappe trägt man den Helm [2]), der eine eigenthümliche cylindrische, oben abgerundete Gestalt hat, (verschieden von den im *Hortus deliciarum* vorkommenden kegelförmigen Helmen); er hat Löcher für die Augen, (es kommen Darstellungen vor, wo durch ein solches Loch ein Pfeil geschossen wird) und ein eignes, mit kleineren Löchern versehenes Stück zum Athmen vor dem Munde. Mit seidnen Schnüren wird, dem Texte zufolge, der Helm festgebunden. Oben sind die Helme mit dem mannigfachsten, phantastisch emporsteigenden Schmucke versehen: mit verschiedenen Thieren, Löwen, Vögeln, Adlerköpfen, Flügeln, Krallen, Hirschgeweihen, mit Blumen, edlen Steinen, mit menschlichen Händen und Füssen, mit bunten Fähnlein u. s. w. Einer trägt eine Art Windmühle, die sich vermuthlich beim Anspringen drehte. Die Amazone Kamilla trägt auf dem Helme einen verschlossenen Kasten, der ohne Zweifel symbolische Beziehung auf die Jungfräulichkeit der Trägerin hat, u. s. w. Zuweilen fehlt der eigenthümliche Helm über der Kettenhaube und es ist statt dessen nur ein sogenannter „Eisenhut" von der gewöhnlichen Form der Hüte, oder, bei Königen, die Krone aufgesetzt.

Ueber dem Kettenhemd wird stets ein Wappenrock getragen, ähnlich wie ein solcher auch in andern bairischen Handschriftbildern vorkommt.

Er stach dem Pallas das Schwert
Unter dem Halsberg in den Leib

Auf dem hiezu gehörigen Bilde hebt Turnus, der ins Knie gestürzt ist, den Wappenrock des Pallas auf und sticht ihm das Schwert von unten in den Leib. Ebenso:

v. 7585: Er schoss dem Herzoge Turnus
Durch den Halsberg in die Seite.
v. 11871: Durch den Halsberg der ihm stund
In das Herz durch den Leib . . U. s. w.

Die Gothaer Handschrift liest an einigen Stellen (bei Myller v. 5631 sqq.) sogar Halsband statt Halsberg.

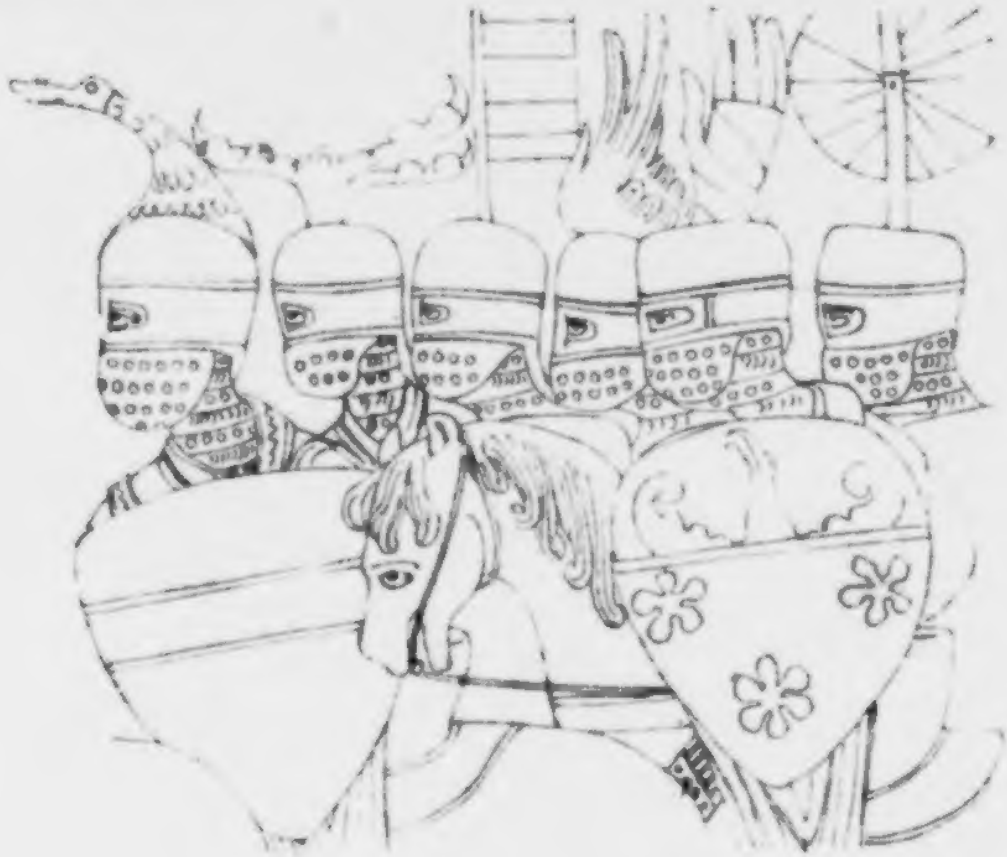
[1]) Von dem Kettenhemde, welches Vulkan dem Aeneas schmiedet, wird gerühmt (v. 5643): „dass es ein Mann mit leichter Mühe tragen und sich darin rühren mochte, wie in einem leinenen Gewande." Ebendaselbst (v. 5657) wird von den „eisernen" Hosen gerühmt, dass sie „fest und von kleinen Ringen" gewesen seien. — [2]) Dass stets unter dem Helm eine Kettenkappe getragen ward, ergiebt sich aus mehreren Textstellen, z. B.

v. 7507: Den Helm er ihm durchhieb
Und der Hauben Ringe

(*der huben ringe*, nach der Berliner Handschrift. Die Gothaer hat: *der ysen ringe*).

v. 12255: Des Helmes er ihm abschlug
Beinahe einer Hand lang . . .
Er zerschlug ihm auch der Ringe
Bei dem Haupte ein Theil

während er in denen, welche den oberrheinischen Gegenden angehören (z. B. im *Hortus deliciarum* und in den Zeichnungen der Heidelberger Handschrift des Rolandliedes vom Pfaffen Chunrat), fehlt. Der Wappenrock, der bis an das Knie reicht, ist ohne Aermel, vorn und hinten geschlitzt, so dass er beim Reiten zu beiden Seiten niederfällt, oft auch unten vielgeschlitzt und mit Troddeln verziert, zuweilen mit einer Wappenstickerei auf der Brust.



Die Schilde sind bauchig und von der Gestalt eines abgerundeten Dreieckes; sie sind so gross, dass sie ungefähr Leib und Brust bedecken. Doch mag zuweilen eine grössere Dimension vorauszusetzen sein, da der Maler z. B. die Kamilla, nach dem sie im Kampfe gefallen, auf ihrem Schilde in die Burg tragen lässt. Innen haben die Schilde, am oberen Theile, einen grossen Riemen, daran sie um den Hals hängen und so namentlich während des Marsches u. a. getragen werden; an demselben Riemen werden die Schilde auch in der Wohnung aufgehängt; am unteren Theil haben sie einen oder zwei kleinere Riemen, die mit der linken Hand gefasst werden, um den Schild beim Kampfe zu regieren. Näheres über die Beschaffenheit der Schilde findet sich im Text, z. B. in der Beschreibung des Schildes, den Vulkan für den Aeneas gearbeitet, v. 5723:

Er war gefasset innen
Mit Borten und mit Fellen,

Und war all das Gewelle
Mit goldnen Nägeln dann geschlagen . .
Viel wohl das Brett geschnitten war
Und gefüglich bezogen
Wohl behäutet und wohl gebogen.
Das meisterte Vulkan.
Das Schildgeriem war Corduan.
Das war der Frauen Venus Rath,
Ein Borte war darauf genäht
Der Anmuth und Pracht wegen,
Und ein Sammt darunter,
Ich weiss nicht ob grün oder roth.
Es war gethan aus Noth:
Wer den Schild führte,
Dass ihn nicht berührte
Der Borte, noch das Leder,
Und dass ihn deren keines
An den Hals riebe,
Und ihm die Haut ganz bliebe.

Auf der Aussenseite des Schildes, die in der Regel mit kostbaren Steinen geschmückt war, zeigen hier die Bilder den mannigfachsten Wappenschmuck. Man sieht horizontale, schräge, sich kreuzende Balken; schachförmige Felder, gleich dem Wappen der Grafen von der Mark; rautenförmige Streifen, wie solche die Grafen Manderscheit haben, u. s. w. Man sieht Blumen, z. B. die Rosen der Grafen von der Lippe; Wappenthiere, Adler, Löwen und Leoparden; zusammengesetzte Wappen aller Art, z. B. den doppelten Löwen der Grafen Rechberg; den halben Adler und darunter drei Rosen, das Wappen der Grafen Wertheim. U. s. m.

Die Lanzen sind lange schlichte Stäbe mit breiter eiserner Spitze, zuweilen mit Fähnlein geschmückt, die mannigfach, auch wohl mit dem Schildwappen, verziert sind. Die Schwerter werden an einem breiten Gurte um den Leib getragen; sie sind insgemein gross und breit. Bei der Darstellung eines Kampfes führt einer der Ritter die Lanze und hat zugleich das Schwert an einem Bande um das rechte Handgelenk hängen.

Die Bogenschützen sind, gleich den Jägern, ungepanzert und nur der Kopf mit einem Hute bedeckt. Der Bogen hat etwa halbe Mannshöhe; der Pfeil ist mit Widerhaken versehen; der Köcher hängt, wie die Schwertscheide, an einem besonderen Gurte um den Leib; seine Gestalt ist der ähnlich, welche im *Hortus deliciarum* vorkommt. Das Horn, darauf Jäger und Thurmwächter blasen, hat die einfache Gestalt des Büffelhornes und ist mit einigen Streifen geschmückt.

Die Frauen tragen ein engärmliges Unterkleid und darüber ein Oberkleid mit weiten langen Aermeln, die fast bis auf den Boden niederhängen. Das Oberkleid ist häufig ungegürtet und so lang, dass es meist die Füsse bedeckt. Das Haar hängt bei den Jungfrauen frei herab und ist in der Regel mit einem Bande geschmückt; die Frauen tragen insgemein einen Schleier, der die Haare ganz oder auch nur zum Theil verhüllt. Kamilla und ihre Amazonen tragen Binden um das Haupt, auch im Gefecht um die Helme. Der Frauenmantel gleicht dem der Männer, oben mit einem Pelzbesatz, unten mit einer prachtvollen Borte von Stickerei oder Steinen; zuweilen ist er an dem Haarband oder, bei der Dido, an der Krone be-

festigt, statt frei auf den Schultern aufzuliegen. Verschiedene Stellen des Textes nennen die kostbaren Stoffe, aus denen diese Kleider und ihr mannigfacher Schmuck bestehen.

Der Sattel der Pferde hat die bekannte Form mit hoher Vorder- und Rücklehne, um beim Lanzenrennen fest sitzen zu können; darunter eine Schabracke. Er ist mit einem Gurte um den Leib des Pferdes und um die Brust befestigt. Alles Zeug an Sattel und Zäumen ist bei dem Aufzuge der Kamilla und ihrer Jungfrauen mit reichem Schmuck und Glöcklein versehen. Auf den Bildern, wo die Jagd der Dido dargestellt ist, reitet diese seitwärts, ebenfalls mit hoher Rücklehne des Sattels, mit prächtiger lang niederhängender, bunt geschlitzter Schabracke und einem kleinen Fussritte statt der Steigbügel. Hinter ihr, auf dem Rücken des Pferdes, steht ein Händchen, das sie am Bande hält.

Die Burgen sind stets mit Zinnen gekrönt und mit Thürmen versehen; über die Zinne schaut der Wächter mit dem Horne. Die Thore sind meist geradlinig, auch mit schrägem, sparrenförmig stehendem Sturze, seltner mit rundbogiger Wölbung gezeichnet. Auf den Thüren sind die Hespen, Riegel, Schlösser und Ringe[1]) genau angegeben. Die Fenster in den Mauern sind meist mit kleinen Rundbögen überwölbt; zuweilen in jener blumig ausgeschnittenen Form, welche an niederrheinischen Gebäuden vom Schlusse des zwölften Jahrhunderts häufig vorkommt. Ein Bild stellt die Arbeit der Maurer, das Hinzutragen der Steine und des Kalkes, das Aufsetzen und Richten der Steine und den Meister mit der Kalkkelle, der einen faulen Gesellen in den Haaren zaust, dar. Thürme werden durch den Mauerbrecher gestürzt, einen langen, mit Eisen beschlagenen und mit Ringen versehenen Balken (der jedoch nicht in Seilen hängt, sondern — wohl aus Unkenntniss von Seiten des Malers — von mehreren Kriegern mit den Händen gegen die Mauer getragen wird). An die gebrochenen Mauern wird Feuer angelegt durch Fackeln, die entweder zusammengebundenen Kerzen oder hohen Töpfen gleichen, aus welchen die Flamme hervorschlägt.

Bei Andeutung des Inneren von Wohnungen sind insgemein die Rundgewölbe der Decke gezeichnet, mit kleinen Thürmchen zwischen den einzelnen Bögen, oder mit Angabe des Schieferdaches. Säulen, mit einfach wulstigem Kapitäle, kommen, wiewohl selten, vor. Bei dem Hause der Sibylle bestehen die Säulenkapitäle aus phantastischen Thierköpfen. Die Schäfte scheinen hier mit gewundenen Reifen verziert. Reichere, aber nicht sonderlich verständliche Architektur byzantinischen Styles zeigen die Grabgewölbe des Pallas und der Kamilla, bei deren Beschreibung sich das Gedicht besonders in der Aufzählung des kostbaren Materiales wohlgefällt. Ueber dem Grabmal der Kamilla hängt die ewig brennende Lampe in dem Schnabel eines wohlstylisirten Vogels, ein einfaches bauchiges Gefäss, aus dem die Flamme emporschlägt.

Zum Sitzen dienen in der Regel längere Bänke oder Sessel, auf denen Polsterkissen liegen; jene sind, wie es scheint, einfache viereckige Kasten, aber nicht selten mit reichem architektonischem Schmucke versehen. Auch kommen Polsterstühle mit reichgedrechselten Füssen und Rücklehne vor. Vor Sessel und Stühlen ist stets ein Teppichstück ausgebreitet; auch

[1]) Der Ring dient zum Klopfen, wie es im Texte heisst, v. 2447:

Eine Weile klopfte sie davor
Und rührte den Ring

an Fussbänken fehlt es nicht. Häufig jedoch, zumal im Freien, sitzt man nicht auf Sesseln, sondern auf dem Boden mit kreuzweis untergeschlagenen Beinen.

Das Schreibepult hat die gewöhnliche Form einer schrägen Tafel, die auf einem schweren gedrechselten Fusse ruht, und darin das Tintenfass in Gestalt eines Hornes steckt.

Der Speisetisch, mit einem Teppich bedeckt, der vorn in reichen Falten niederhängt, zeigt mancherlei Gefässe, in denen Speisen — Braten, Fische, vielleicht auch Gemüse — befindlich sind; ebenso Gefässe zum Trinken und verschieden geformtes Backwerk. Die Speisen werden von den Dienern kniend auf den Tisch gesetzt; von andern werden hocherhobene Pokal-artige Gefässe herbeigetragen. Der Führer dieser letzteren, der Mundschenk, trägt in der Hand einen Stecken. Man sieht auf dem Tische einige grosse Messer, wohl zum Zerschneiden der Speisen, keine Gabeln. Es wird mit den Fingern in die Schüssel gelangt und so die Speise zum Munde geführt.

Die Betten zeigen ein schweres Gestelle, etwa nach Art byzantinischer Säulen gedrechselt; drüber einen Bogen, an welchem eine Gardine befestigt ist. Die Matratze, auf welcher die Schlafenden ruhen, ist nach dem Kopfende zu beträchtlich erhöht; sie liegt über einer Decke, welche vorn in reichen Falten niederfällt. Unter dem Haupte des Schlafenden ist ein kleines Kissen befindlich. Ein reichgemustertes Stück Zeug dient zum Zudecken; die Schlafenden tragen stets ein Unterkleid.

Die Zelte erscheinen von kegelartiger Hauptform; sie laufen nach oben, in einem grossen Knopfe, spitz zusammen.

Die Schiffe sind entweder von der Form einfacher Kähne, mit spitzen oder schneckenartig gewundenen Ecken, statt deren auch Thierköpfe vorkommen; oder sie haben eine Kajüte mit Fenstern, die auf mannigfache Weise im Style der byzantinischen Architektur geschmückt sind. Eine mit Riegel und Schloss versehene Thür, zu der man von aussen auf Leitern emporsteigt, öffnet das Schiff. Der Fährmann, stets durch Bart und Kapuze ausgezeichnet, leitet das Schiff mit dem Steuer, einem Ruder von beträchtlicher Breite, welches seitwärts neben dem Schnabel durch den Rand des Schiffes gesteckt ist. Der Mast ist stark und nicht hoch, oben mit einer Kugel oder einem Wimpel geschmückt und in der Regel mit einem breiten Segel versehen.

Die Todtenbahren haben dieselbe Gestalt, wie noch heutigen Tages, nur mit der Andeutung schweren byzantinischen Schmuckes. Sie sind mit prachtvollen Teppichen bedeckt. Beim Begräbniss, wenn die Bahre von Pferden oder Maulthieren getragen wird, sind die Tragbäume der Bahre an die Sättel der Thiere festgebunden. Die Leidtragenden folgen, beim Begräbniss der Kamilla, mit Kerzen in den Händen.

Es fehlt endlich nicht an der Darstellung allerlei andrer Geräthe und Bedürfnisse des Lebens, an Arbeitszeug für Schmiede, Zimmerleute, Maurer und Feldarbeiter, an Fässern und Mantelsäcken, an Leuchtern, Schachbrettern u. s. w.

Auch der Galgen ist nicht vergessen. Es ist eine Querstange, die über zwei gabelförmigen Pfosten liegt.

Künstlerisches.

Gehen wir nunmehr zu dem eigentlich Künstlerischen dieser Darstellungen über.

Im Allgemeinen hat sich der Künstler, was die Composition anbetrifft, wesentlich nur an die Hauptpunkte des Textes gehalten und eben das Nöthige, soweit es zum Verständniss der Bilder für sich erforderlich war, herausgenommen. Oft auch hat er nicht angestanden, Manches anders darzustellen, als es der Text ausdrücklich besagt, wenn sich ihm vielleicht die Situation gerade auf seine Weise deutlich ergab. So heisst es z. B. im Texte, dass Aeneas, als er an der Karthagischen Küste Boten ausgesandt hatte, auf einen Berg gestiegen und ihnen von da entgegen gegangen war; in dem dazu gehörigen Bilde aber treffen ihn die rückkehrenden Boten, wie er sinnend beim Schachspiele sitzt. Bei der Darstellung ferner, wo sich Dido mit dem Horne des Aeneas und dem Bettgewande verbrennt, hat der Künstler, auf sinnreiche Weise, einen Ring hinzugemalt, von dem das Gedicht nichts sagt. So wird ferner im Gedichte ein Thurm, den Aeneas vor seiner Burg gebaut, von Turnus durch Feuer zerstört, während ihn der Maler durch einen Mauerbrecher stürzen lässt. U. s. w.

Es ist bereits gesagt, dass die Figuren nur in Umrissen gezeichnet sind, somit jede eigentliche Schattirung wegfalle. Doch zeigt sich in der Gewandung oft ein Zusammenziehen naheliegender Linien, besonders wo tiefere Partieen angedeutet werden sollen, wodurch eine entfernte Art von Schattirung entsteht. Ebenso findet sich häufig eine gewisse Angabe des Schattens um die Augen, besonders bei Darstellungen des Schmerzes oder bei mehr phantastischen Gestalten. Die Wangen werden durch einen schwachrothen Fleck bezeichnet. Die Zeichnung ist übrigens sehr scharf und bestimmt.

Kenntniss der Körperform, besonders der Verhältnisse in den nackten Theilen, der Gesetze der Bewegung u. s. w. mangelt fast ganz. Das Gesicht hat stets dieselbe stereotype Form, meist zu drei Vierteln von vorn gesehen, mit etwas gebogener Nase, kleinem Munde und vorgerücktem Untergesicht. Die Augen sind weit offen und etwas geschlitzt; der Augenstern, nur durch einen dicken Punkt bezeichnet, hängt gewöhnlich an dem oberen Augenliede. Im Profil sieht man die Gesichter selten; sie zeigen dann stets einen langaufgesperrten Mund. Die Gewandung befolgt eben auch nur die allgemeinsten Gesetze der Körperform; sie ist stets streng schematisch, in eigenthümlichen Linien, gezeichnet. Bei hastiger Bewegung schwingt sich wohl einmal eine oder eine andere Falte aus der gewöhnlichen Lage hervor, aber stets schwer und auf unbeholfene Weise.

Die Thiere werden stets auf eine arabeskenartige Weise stylisirt, was — mit Ausnahme der Pferde — ganz glückliche Erfolge zu Wege bringt. Ebenso die Bäume und Pflanzen. Die gesammte Kunst des eigentlich byzantinischen Styles ist, möchte ich sagen, noch in der Arabeske befangen.

Dass die Menschen in keinem Verhältniss der Grösse zu den Architekturen stehen, ist in jener Zeit zu allgemein, als dass es noch besonders erwähnt werden dürfte. Ebenso der Mangel, oder richtiger: die gänzliche Abwesenheit der Perspektive. Bei der Seitenansicht des Tisches sieht man zugleich dessen gesammte Oberfläche; das Schachbrett, darauf die Leute spielen, ist senkrecht auf den Teppich gestellt, damit man sämmtliche Felder übersehen könne.

Gestalten, die mehr dem Gebiete der Phantasie angehören, sind jedoch schon nicht übel charakterisirt. So die Gestalt der Sibylle mit ihrem wüsten Lockenhaar, ihren Stirnfalten und düstern Augen; ähnlich der Geist des Anchises, ähnlich auch der höllische Fährmann Charon mit langer Nase, grossem Maule und Krallenfingern.

Der Ausdruck des Schmerzes ist durch das Zusammenziehen der Augenbrauen glücklich erreicht und um so mehr, als sonst den Gesichtern meist dieselbe stereotype Ruhe einwohnt.

Der eigentliche Punkt indess, welcher diesen Darstellungen für die Geschichte der Kunst ein grösseres Interesse verleiht, ist jene schon erwähnte Mimik der Hände, besonders an den Stellen, wo leidenschaftliche Seelenzustände auszudrücken waren. Hat sich diese Mimik nicht zu einer solchen, ich möchte sagen: grammatisch durchgebildeten Sprache entwickelt, wie in den bekannten Bildern zum Sachsenspiegel, oder auch wie in den Bewegungen des heutigen Neapolitaners, so ist sie deshalb eben freier und naiver geblieben.

Sehr häufig ist die Bewegung, dass die Rechte mit emporgerichtetem Zeigefinger aufgehoben wird. Oft bezeichnet diese Bewegung nur den Gegenstand, von dem eben gesprochen wird, z. B. gleich im Anfange, wo Aeneas von Troja fortschifft und auf die Stadt zurückdeutet; ebenso, wie er vor Karthago ankommt. Oft auch liegt darin noch der Ausdruck plötzlicher Aufmerksamkeit, z. B. wo Aeneas mit einem Gefährten vor der Burg Laurente hält und Lavinia den Pfeil zu ihm hinausschiessen lässt; während jene Bewegung hier das Erstaunen des Aeneas auszudrücken scheint, legt ihm der Gefährte seine Hand vertraulich auf die Schulter, wie um seine Meinung zu sagen. Anderweit bezeichnet dieselbe Bewegung auch Vermahnung oder Drohung, z. B. wo die Gemahlin des Latinus mit ihrer Tochter Lavinia spricht:

Sag mir drat eber ist.
Was ist dir geschehen de ebel het.

oder im folgenden Bilde, wo sie dieselbe zürnend verlässt, weil sie ihre Liebe zum Aeneas erfahren. Ebenso in dem Bilde, wo Ascanius den zahmen Hirsch der Silviane geschossen hat, und deren Bruder zürnend in die Burg geht, um die Uebelthat zu rächen.

Ruhiges Sprechen und Darlegen eines Verhältnisses wird zuweilen durch die flach ausgestreckte Hand begleitet.

Häufig kommt ferner ein unthätiges Halten oder Kreuzen der Hände vor dem Leibe, oder ein ähnliches Anfassen des Gürtels oder der Gewänder vor. Dies bezeichnet überall die Nichttheilnahme am Gespräch, das Empfangen der Befehle oder der Botschaften u. s. w. Gewöhnlich ist diese Bewegung mit vorgeneigtem Haupte begleitet. Aehnlich wie im Sachsenspiegel, wo diese Bewegung freilich bestimmter, aber auch minder künstlerisch, dahin ausgeprägt ist, dass die bezügliche Person stets den rechten Arm mit dem linken fest hält.

Aus diesen Elementen entwickeln sich schon grössere Darstellungen von Gesprächen, in denen die verschiedene Theilnahme der Einzelnen bestimmt ausgedrückt ist. Z. B. in dem Bilde, welches den Befehl der Götter an Aeneas, die Dido zu verlassen, darstellt. In einer Ecke des Bildes sieht man hier Wolken, aus denen eine Göttergestalt (in der gewöhnlichen Tunika) hervortaucht und die Hand erhebt, mit dem Spruchbande:

var hinne, des mac dehein rat wesen,
ob du mit den dinen wellest genesen.

Vor dem Gotte steht Aeneas, indem er mit beiden Händen seinen Shawl fasst und das Haupt vorneigt. Neben ihm zwei Männer, von denen der erste beide Hände mit aufgerichtetem Zeigefinger emporhebt, die Wichtigkeit dieses Befehles bezeichnend, während sich der zweite bereits zur Erfüllung des Befehles umwendet.

Die Hand am Barte scheint eine Bitte zu bedeuten. So in dem schon genannten Bilde, wo Aeneas vor Karthago ankommt und der Thorwart, der das Thor geöffnet, ihn in die Stadt einzuladen scheint.

Der Schwur wird durch die Erhebung von Zeige- und Mittelfinger (der Daumen ist auf der dem Beschauer abgewandten Seite der Hand) ausgedrückt. Eigenthümlich macht sich diese Bewegung, wo Lavinia, einsam in ihrer Liebesnoth, dazu die Worte spricht:

Innomine was ist mir geschehen,
in so cherzen stunden.

das ih eneas han gesehen.
ia enpfinde ih wol der wnden.

In diesem Bilde sitzt Lavinia auf einem Stuhle. Im folgenden kauert sie in ihrem Schmerze auf dem Boden und der Stuhl steht neben ihr.

Häufig wird das Haupt in die Hand gestützt. Hiemit ist stets ein trauriges Nachsinnen trefflich ausgedrückt; so in den mannigfachen Liebesnöthen, die das Gedicht enthält, oder in der Klage um geliebte Todte.

Ein andermal wird Lavinia in ihrer Liebesnoth mit ausgebreiteten Armen, die Elbogen an die Seiten gelegt, dargestellt. Diese Bewegung erinnert auffallend an die altchristliche Stellung während des Gebetes, und deutet hier gewissermaassen ein Anflehen der Minne zur Sänftigung der Leiden an, wie auch das daneben befindliche Sprachband bezeugt:

Jh bin von minne worden hæis.
nah ainem manne der sin nine wæis.
vnd mvs verwandeln min leben
mirn welle minne bezzer frode geben.

Die mehr leidenschaftliche Klage wird durch ein krampfhaftes Ringen der Hände mit vorgestreckten Armen ausgedrückt. In dieser Bewegung sehen wir Dido schlaflos auf ihrem Lager:

Owi . welich rat wirt min.
das ih mit minnen svs bechvmbert bin.

Ebenso die Lavinia:

Gnade frowe minne.
mvi war sint min sinne.
chomen dich (dich) het e
das mir nv ist so vnsanfte we.

Ebenso klagt Dido gegen Aeneas:

iz mac mih balde riwen
ih muz engelten miner triwen

während er tröstend, wie es scheint, seine Rechte auf ihre Schulter legt und mit der Linken ihre Hände niederzudrücken bemüht ist, gewissermaassen, um seine Schuldlosigkeit anzudeuten.

Mit derselben Bewegung klagt Aeneas um seinen Freund Pallas, der in dem herrlichsten Aufblühen ritterlicher Jugend gefallen ist. Ebenso die Aeltern um den edeln Sohn, nachdem ihnen Aeneas die Leiche heimgesandt; beide, im Begriff in Ohnmacht zu fallen, werden von Dienern gehalten.

In dem Bilde, wo Aeneas ins Schiff steigt, um Dido zu verlassen, stürzt diese ihm aus dem Thore der Stadt, mit freiem verwildertem Haare, nach und zerreisst das Obergewand über ihrer Brust, während sie spricht:

Owi iamer vnd ach
daz ich dich vngetriwen man ie gisach.

Wo geküsset wird, fassen dagegen die beiden betheiligten Personen einander auf gar naive Weise bei den Köpfen, und da in solcher Situation in der Regel nicht viel gesprochen wird, so waren dabei auch keine Spruchbänder nöthig.

IV.

STUDIEN IN DEUTSCHEN BIBLIOTHEKEN.

Vom Jahr 1832.

(Museum, Blätter für bildende Kunst, 1834, Nro. 11 ff.)

Bibliothek von Cassel.

1. Evangeliarium in klein fol. mit der vorn eingeschriebenen Notiz: *E Bibliotheca Monasterii Abdinghof in Paderborn consentiente atque donante R. Abb. Felice procurante vero. R. E. Raspe. transiit Bibl. Smi. Hass. Landgr. mense Octobri 1773.* Vorn einige rohe unilluminirte Federzeichnungen in dem manierirten (byzantinischen?) Style des elften Jahrhunderts: 1) Christus am Kreuz, ganz bekleidet, auf einem Fussbrett stehend; darüber, in Kreisen, Sonne und Mond, Brustbilder, die in der linken Hand ein Füllhorn halten. Zu Christi Seiten Maria und Johannes. Unten eine Schlange, die sich um den Kreuzesstamm windet. Ein Weib unten in der Ecke, mit entblössten Brüsten, in der Linken ein Füllhorn haltend (die Erde?), hebt einen Menschen, der die Hände ausstreckt, etwa zu gleicher Höhe mit der Schlange empor. 2) Die Marieen am Grabe und der Engel. Darunter Christus mit dem Kreuzstabe, der Adam und Eva aus den Flammen zieht. 3) Ausgiessung des heil. Geistes. — Das Buch hat einen

messingenen Deckel mit Steinen, in der Mitte, in Elfenbein geschnitzt, Relief-Brustbilder von Engeln und 4 Heiligen.

2. Evangeliarium in klein fol. (um 1200), mit grossen Initialen, die mit den gewöhnlichen byzantinischen Ranken geschmückt sind. Es enthält vorn einen Kalender mit rundbogigen architektonischen Abtheilungen. Dann Gegenstände der heiligen Geschichte, und die 4 Evangelisten vor den einzelnen Evangelien. Die Figuren sind im Anfange auf goldnem, hernach auf mehrfarbigem Grunde. Es sind vollständige Malereien, die Schatten in dem jedesmaligen Lokaltone leicht ausgeführt, und nur in den Umgränzungen schwache Striche angewandt. Der Styl ist der einfach strenge des zwölften Jahrhunderts; die Architekturen sind rein rundbogig, die Säulen, welche Kuppeln tragen, oft mehrfarbig.

3. Handschrift des Wilhelm von Oranse in gross fol. Auf dem letzten Blatt ist, ~~mit sehr grossen Buchstaben, die folgende Schluss~~schrift enthalten: *Anno domini millesimo trecentesimo tricesimo quarto illustris princeps henricus lantgravius terre hassie dominus volumen istud in honorem sancti wilhelmi marchionis scribi fecit a sua curia nunquam alienandum, sed apud suos heredes perpetuo permanendum.* Mit einer Menge von Bildern, von denen aber nur die ersten vollendet, die letzten mehr oder weniger unvollendet sind. Die Umrisse sind mit der Feder gezeichnet, dann

(hi ſitzet heymerich unde ſin vrôwe in hoher werdicheit.)

die Massen illuminirt und hernach Schatten und Lichter aufgesetzt. Die Darstellungen sind vor einem Gold- oder höchst zierlichen Tapeten-Grunde, welcher letztere sich entweder in freien Linien bewegt, oder eine Würfeltheilung, nach Art der französischen Miniaturen, mit kleinen eingelegten Ornamenten hat. Zu Anfang des Gedichtes ist Christus mit den 4 Evangelisten-Symbolen dargestellt; darunter, im Anfangs-A, der Dichter knieend,

(Mal. v. Cassel, 3.)

unten phantastische Arabesken mit Affen, Hunden und Vögeln. Das Kostüm der folgenden Bilder ist noch das einfache der früheren Zeit, wie es aus dem Hortus deliciarum des Herrad von Landsperg bekannt ist, namentlich bei den Rittern noch ein Kettenpanzer und Wappenrock. Bei jedem der vollendeten Bilder findet sich eine erklärende Beischrift in rother Farbe. Den Darstellungen ist eine grosse, liebliche Naivetät, den Figuren eine besondre Milde eigen.

Spätere Notiz (1841): — Die früheren, ganz ausgeführten Bilder sind noch ziemlich starr germanisch, obschon die Farbe an sich weich aufgetragen ist. Die späteren Bilder sind unvollendet, und die gegen den Schluss des Buches nur Umriss-Zeichnungen. Diese aber erscheinen grossartiger und würdiger giottesk. Zum Theil sind sie sehr bedeutend.

4. Todtentanz in 4. Funfzehntes Jahrhundert. Eine Reihe sehr roher Malereien, die aber eine grosse Keckheit und Mannigfaltigkeit, namentlich in der Figur des Todes, zeigen, in welchem schon hinlänglich alle künftige Tollheit und, ich möchte sagen, Vergnüglichkeit vorgedeutet ist, oft noch eine grössere. Zuweilen hat er einen Mantel um; meist aber ist er nackt und weniger ein eigentliches Gerippe als eine vertrocknete, zerfetzte Mumie. Die ekelhafte Nacktheit, in der er dasteht, wird nur durch seine unüberwindlich gute Laune erträglich, contrastirt übrigens zur Genüge mit den drüber geschriebenen ehrbaren Versen. Als Beispiel mögen die folgenden Verse dienen, in denen er mit dem Mönch spricht.

Der Tod sagt:

Komm monich an dissen dantz
Du halst vber gehen diese werld gantz
Und dinen orden woll gehalden
Von got wirstu nit geschalten.
Nu kom du solt frolich sterben.
Und gnaide von got erwerben.
Die aber irrent bisz in den dott
Die komen in bitterlich nott.

Der Mönch sagt:

Got sy lop danck vnd ere
Nu alwege vnd numer mere.
Der mich hat gegeben.
Zu furen eyn geistlichs leben.
Und der bruder bin worden.
Die da gehalten hant den orden
Darumb der dott ist nur eyn troist
Nu werden ich fry vnd gantz erloist.

(Bibl. v. Cassel, 4.)

5. Gebetbuch aus dem funfzehnten Jahrhundert, reich an Miniaturen. Die Bilder sind von vortrefflicher sauberer Arbeit, die Farben sehr wohlerhalten, die Lichter mit Gold aufgesetzt. In den Gestalten und in der Gewandung ist ein eigenthümlicher Adel, ausgezeichnet das Colorit und der Ausdruck in den Köpfen. Die Randverzierungen haben in der Regel einen matten Goldgrund, darauf Blumen, in natürlichen Farben, sauber verstreut liegen oder Arabesken und architektonische Ornamente angebracht sind. Merkwürdig ist u. a. die Darstellung eines Christophorus, der im Begriff ist, den Christusknaben auf den Arm zu nehmen, und ein heiliger Georg, der mit dem Drachen kämpft. Dieser Blätter sind 24. Dann folgen 19 andre von späterer Hand, roher und im Styl minder rein, zum Theil Darstellungen aus dem Theuerdank enthaltend.

Spätere Notiz (vom Jahr 1841): — Die einzelnen Blätter gegenwärtig unter Glas. Titelblatt mit dem Wappen des Kardinal Albrecht von Brandenburg. Saubre Nürnbergische Arbeit. — Sehr verschiedene Hände. Das Ganze wohl erst in späterer Zeit (unter oder nach Albrecht?) so zusammengestellt. Zum Theil niederländisch, — brabantisch, etwa in

der Richtung des Q. Messys, dabei Memling'scher Einfluss, auch Weiches und Rundliches in der Art der Kölner Schule. Behandlung einfach; zarte Farbe, die aber nicht mehr glänzend; schönes Blau u. dergl., zarte Goldlichter. Schon hier verschiedene Hände: — Vorzüglich bedeutend eine Reihe von Halbfiguren, Heilige darstellend, höchst nobel und würdig, reine, selbst plastische Formen. Dann, zwar in ähnlicher Art, doch schwächer, Scenen der heil. Geschichte und der Legende. Zum Theil von einem Schüler des Meisters der vorigen Blätter; diese die tüchtigeren. Bezeichnet: HB. — Zum Theil nürnbergische Arbeiten. Ein Paar von H. Sebald Beham, bez.: HB oder HP, manierirt und schon dem H. Goltzius verwandt. Bei weitem die Mehrzahl derselben von Nicolaus Glockendon (bez. N G.); sie erscheinen wie mittelmässige Arbeiten im Style des Albr. Altdorfer. Die Nürnberger stehen überhaupt in ihrer leichten Colorir-Manier sehr gegen die Niederländer zurück.

Bibliothek von Carlsruhe.

Hier ist nicht Bedeutendes für Miniaturstudien enthalten. Interessant ist ein Evangeliarium des zwölften Jahrhunderts: (*Monasterii S. Petri in Silva nigra, a. 1779*), darin die jedesmalige linke Seite ein Bild, die rechte das Evangelium mit grossem Anfangsbuchstaben enthält. Die Bilder sind auf farbigem (blauem) Grunde mit einem zwischen Goldstreifen eingefassten Blätterrand. Die Figuren sind lang, mit langgestrecktem Faltenwurf, einfarbig, mit schwarzen Linien und Schattenangabe; die Gesichter ohne Ausdruck. Sonst sind sie, namentlich im Kostüm, denen des Hortus deliciarum ähnlich. In dem Blätterornament der Initialen sind zuweilen auf phantastische Weise Figuren oder Drachen verschlungen. Die Architekturen sind rundbogig. — Ein Psalterium des dreizehnten Jahrhunderts enthält einige wenige Bilder in den Initialen auf Goldgrund, mit farbigem Rande; in derselben Arbeit und Art, wie die der vorigen Handschrift. Die Falten der Gewänder schliessen, was öfter in jener Zeit vorkommt, mit eigenthümlichem Sinus. Merkwürdig ist eine Darstellung des Erzengels Michael, der ein seltsames Convolut von Drachen aus dem Himmel stösst.

Oeffentliche Bibliothek von Stuttgart.

1. Psalterium lat. (Bibl. fol. No. 12 a, b, c.) Siebentes Jahrhundert. 3 Theile, in Uncialen von streng alterthümlicher Form geschrieben; die Anfangszeilen mit grösseren Buchstaben von zum Theil quadratischer Form. Jeder der drei Bände fängt mit einer grossen Initiale an, die gemalt ist und schwarze Umrisse sowie eine innere Zeichnung von weissen oder rothen Linien hat. In ihrer Hauptform sind diese Initialen aus Fischen zusammengesetzt; auf gleiche Weise werden die verschiedentlich vorkommenden kleineren Initialen gebildet.

2. Drei Passionalia, (Bibl. fol. No. 56, 57, 58). *Ex. bibl. Zwifalt., Saec. XII.* In diesen Handschriften sind die einzelnen Legenden mit grossen Anfangsbuchstaben geschmückt, die auf die reichste, mannigfachste Weise gebildet sind, entweder aus Ranken, oder mit Ranken und Blumen

oder Drachen durchschlungen, aus Architekturen bestehend u. s. w. In letzterem Falle wird z. B. das I durch einen Thurm, das T durch eine Bogenstellung gebildet, u. s. m. Ranken und Drachen sind streng auf

(Bibl. v. Stuttgart, I.)

byzantinische Weise stylisirt, erstere meist sehr reich, zuweilen sehr geschmackvoll; ebenso sind auch andre vorkommende Pflanzen- und Thiergestalten in strenger Stylisirung dargestellt. Sodann ist häufig die Haupthandlung der bezüglichen Legende, die Darstellung der Passion, mit der Form des Buchstabens verbunden oder hinein verflochten und zwar auf eine meist ebenso naive als phantastische, keineswegs aber unglückliche

Weise; so erscheint der heil. Sebastian an den Stamm des pflanzenartig ornamentirten Anfangs-I angebunden; so entsteht vor der Legende der heil. Margaretha das Anfangs-B durch einen Drachen, dessen Kopf durch Ranken

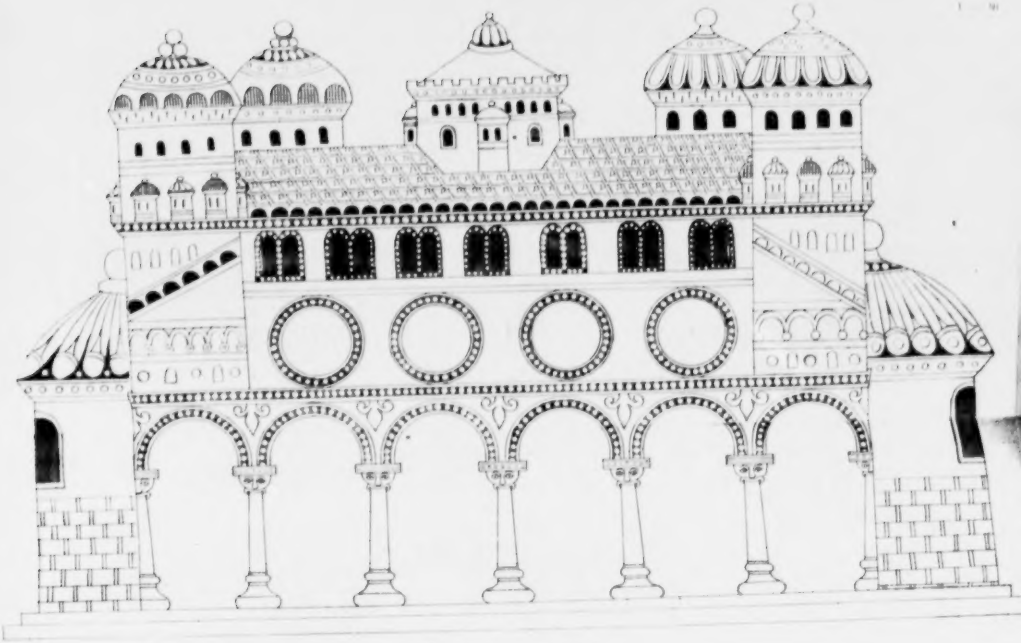
an den vorderen Stamm gebunden ist, der dann in zwei Leiber ausgeht, die, nach oben und nach unten herum geschwungen, die beiden Bögen des B bilden; in dem unteren Felde des B kniet sodann die Heilige, während der genannte Drache seinen Krokodilrachen gegen sie aufsperrt; im oberen

Felde sitzt der Tyrann stolz auf seinem Thron, indem er sich mit den Armen an den umhergeschlungenen Ranken festhält. U. s. w. Die Figuren sind im Uebrigen in einem sehr trockenen, leblosen Style gezeichnet, doch enthalten sie manches nicht Uninteressante für das Kostüm der Zeit; die vorkommenden Utensilien, Stühle, Schreibepulte, u. s. w., sind in ebenso phantastischen Formen erfunden, wie das anderweitige Ornament. Die Bilder aller drei Bände sind schwarz und rothe Federzeichnungen; in No. 56 mit blau und grünem, zuweilen gelbem Grunde; in No. 58 ohne gefärbten Grund und viele nur roth gezeichnete Ranken-Initialen ohne Figuren; in No. 57 entweder schwarz gezeichnete, meist ausgemalte Zeichnungen der Figuren ohne Grund, oder rothgezeichnete Initialen auf blauem, grünem und gelbem Grunde. — In No. 56 ist auf der inneren Seite des hinteren Deckels ein nicht ganz vollständiger, roth und schwarz (auf Pergament) gezeichneter Plan von Jerusalem und den umgebenden Ortschaften aufgeklebt. Die verschiedenen vorkommenden Kirchen sind in vollständiger Ansicht und zwar im romanischen (sog. byzantinischen) Styl; Jerusalem ist rund, mit 5 Thoren; umher liegen *Bethleem Iuda*, *Tiberias*, *Magdalum*, *Getsemane*, *Jericho* etc. Ebenso ist in No. 57 auf der inneren Seite des hinteren Deckels der Riss in roth und schwarzer Farbe einer alten Kirche (gleichfalls auf Pergament) aufgeklebt. Dieser Riss zeigt einen schweren rundbogigen Säulengang von 5 Säulen und 2 Halbsäulen mit Maskenkapitälen und ungeschickten attischen Basen, welcher mehr das Innere der Kirche anzudeuten scheint, als etwa eine Vorhalle; darüber, unter dem Dach, die Bogenfenster, und zwar zwei und zwei nebeneinander; auf den Ecken vier Thürme mit höchst eigenthümlichen Kuppeldächern (mir ist kein erhaltenes Gebäude der Zeit bekannt, an welchem dergleichen vorkäme); in der Mitte eine Kuppel mit schrägem Dach und an den Seiten Tribunen mit grossen im Viertelkreis gewölbten Dächern [1]).

3. Biblia fol. No. 60. Um 1200. Die Evangelien (unvollständig) und vorher einige wenige Stücke des alten Testaments, mit einer Menge grösserer und kleinerer Initialen in roth und schwarzen Umrissen auf schwachgelbem, rothem, blauem, grünem Grunde. Darin sind, auf gleiche Weise wie bei den eben beschriebenen Handschriften, die heiligen Geschichten dargestellt, nicht selten aber mit Andeutung einer gewissen Feier und Würde in den Gestalten; ausserdem viel phantastisches Rankenwerk in Verbindung mit abenteuerlichen Thiergestalten. Viele der Initialen sind ganz oder theilweise herausgeschnitten; an einzelnen Stellen sind Flicken (ebenfalls von Pergament) untergesetzt und darauf die fehlende Schrift, in zierlichen Lettern, die etwa dem funfzehnten Jahrhundert angehören, ergänzt. Offenbar ist diese Verletzung nicht etwa durch reisende Liebhaber verursacht, sondern um anstössige, vielleicht nur zu barocke Bilder zu vernichten.

4. Evangeliarium lat. (Bibl. fol. Nro. 7.) Um 1200. Auf dem ersten Blatte: *Hic liber ex antiquo Coenobio vulgo* dem alten Closter *donatus Missioni Hamburgensi Soc. Jesu a Dno. Joanne Antonio Ghequiere, cui sorte obtigerat a.* 1709. Vorn ein Kalendarium zwischen Säulen mit grossen Blätterkapitälen und Rundbögen; dann die Bilder der 4 Evangelisten. Die Figuren sitzend, mit langem Oberleib und Beinen, grossen Hän-

[1]) Das beiliegende lithographische Blatt enthält ein Facsimile dieser merkwürdigen Darstellung.



den und Füssen, ein paralleler, schwülstig breitgefalteter Faltenwurf, den Grund bilden Säulen mit Blätterkapitälen und rundbogiger Architektur; ein Vorhang hängt an den Bögen und ist um die Säulen geschlungen; der

(Bibl. v. Stuttgart. 3.)

Rahmen ist reich mit Blättern und verschlungenen Ranken verziert. Im Text kommen grosse Initialen von Ranken und Blättern vor. Die Bilder sind gemalt, meist roth und blau (erinnernd an die roth und schwarzen Umrisse); Gold in Scheiben und Kleidersäumen.

5. Psalterium lat. (Bibl. fol. No. 10), um 1200, mit einigen Bildern (Verkündigung, Christi Geburt, Maria mit dem Kinde als Himmelskönigin, Kreuzigung) auf Goldgrund. Plumpe Malerei, widerwärtig gelbe Zigeunergesichter mit grossen Augen, kurzer Nase und sehr langem Untergesicht; im Faltenwurf ein gewisser, bewegter Styl.

6. Evangeliarium lat. (Bibl. fol. No. 71) „Ex Bibl. Zwifalt." Um 1200. Zu Anfang jedes Evangelisten sind die grossen Initialen auf eigenthümliche Weise aus reichen Stab- und Bandgeflechten, mit Drachen durchschlungen, gebildet und in rothen Linien gezeichnet. Vorher ist ein Kalendarium und hinterher ein Kapitulare der Evangelien, in drei Kolonnen zwischen vier durch Rundbögen verbundenen Säulen geschrieben. Die Kapitäle dieser Säulen sind meist Laubkapitäle, die Basen häufig Thiere, Menschen, grosse Köpfe, Hände und Bandverschlingungen; auf den Rundbögen sind Laubwerk oder Thiere angebracht. Die Säulenschäfte sind meist mit Mäander-artigen Bandverschlingungen oder mit aufsteigendem Ranken- und Blattwerk geschmückt; unter letzterem kommen ungemein zierliche Muster vor. — Die Handschrift hat einen Deckel von Leinwand, auf

dem die Spuren einer gleich alten Stickerei, Gestalten von Christus und Heiligen darstellend.

(Bibl. v. Stuttgart, 8.)

7. Evangeliarium lat. (Bibl. fol. No. 1). Vor 1200. In den Initialien schönes, zwar in rohen Linien gezeichnetes Rankenwerk; besonders das erste Blatt im Matthäus, welches die Worte *Liber generationis Ihu Xti filii David filii Abraham* auf sinnreiche Weise ganz in Blätterranken verschlungen enthält.

8. Psalterium lat. (Bibl. 4. No. 40), mit einigen Bildern und einigen grossen Initialen. Diese sind im Style des zwölften Jahrhunderts, offenbar aber nur Kopieen nach älteren, da die Schrift und die kleineren Initialen — mit jenem auf Einem Blatt, selbst auf Einer Seite — in den zierlich späten Formen des fünfzehnten Jahrhunderts erscheinen; ein interessantes Beispiel für die lange Fortdauer älterer Style, das freilich in klösterlich abgeschlossenen Schreibstuben leicht seine Erklärung findet. Die Figuren sind sehr roh gezeichnet, namentlich mit unverhältnissmässigen und plumpen Extremitäten, der Faltenwurf in einzelnen Partieen bereits styllos. Ebenso ist die Malerei roh, mit schwarzen Conturen, Schattenangabe und dicken weissen Lichtern; in den Gesichtern ist nur ein sehr schwaches Roth auf Stirn und Wangen, die Unterlippen aber scharf roth gezeichnet. Goldgrund mit eingekratzten Ornamenten.

9. Augustini Confessiones (Theol. et Philos. fol No. 216), vor 1200, mit einer phantastisch gebildeten, schlecht gezeichneten Initiale, einem M, seiner allegorischen Beziehung wegen merkwürdig. Dasselbe besteht aus zwei Säulen mit einem Bogen; den Mittelstamm bildet ein nacktes Weib (ohne Zweifel die Erde vorstellend), welches zwei um die Säulen gewundene Schlangen an seinen Brüsten saugen lässt.

10. Biblia lat. (Bibl. fol. No. 3 a. b. c) 3 Bände; vierzehntes (nach dem Katalog fünfzehntes) Jahrhundert. Am Schluss des zweiten Bandes steht: *Iste liber est montis de castis* (*castris* nach einer späteren Schrift im dritten Bande) *ordinis celestinorum*. Das Titelblatt jedes Bandes ist aus grossen, mit geschichtlichen Darstellungen verzierten Initialen von später Arbeit und geringerer Bedeutung zusammengeklebt. Der Text ist in zwei Colonnen geschrieben. Jedes Buch der Bi-

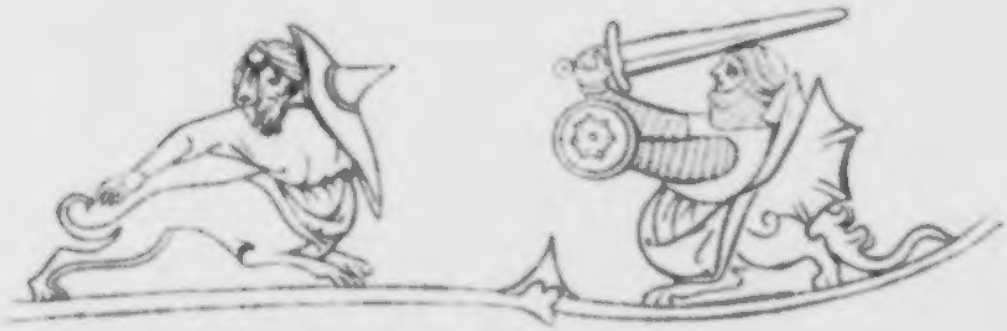
(Bibl. v. Stuttgart, 9.)

bei beginnt mit einer grossen Initiale, welche Figuren in Bezug auf den folgenden Text enthält. Von den Initialen ziehen sich Ranken nach oben und unten hin; im unteren Rande des Blattes befinden sich auf denselben phantastisch gebildete Gestalten, meist je zwei auf einem Blatt. Zu Anfang der jedesmaligen Prologe enthalten die Initialen nur eine reich verschlungene, zum Theil schlangenartige Rankenverzierung. — Die Darstellungen sind entweder auf Gold- oder auf einen bunten, tapetenartig gemusterten Grund gemalt. Die Figuren und sonstigen Gegenstände sind leicht illuminirt, mit schwacher Angabe des Schattens; Gesichter und Hände sind das leere Pergament mit leisem Roth auf Wangen und Stirn; über der Farbe ist die Zeichnung in dunkeln Linien mit dem Pinsel wiederholt, nicht immer aber mit der Unterzeichnung übereinstimmend. Auf dem grossen Buchstaben selbst und in den Ecken des farbigen Einschlusses ausser demselben ist ein leichtes,

äusserst zierliches Ornament mit Weiss aufgemalt; auch der genannte Goldgrund ist zuweilen mit tapetenartigem Ornament versehen. — Die Figuren sind in dem leichten, graziösen Style der germanischen Periode (13. bis 15. Jahrhundert), mit reichen, langen Linien des Faltenwurfes, der indess zuweilen

— nicht durch Eigenthümlichkeit des Styles, sondern durch Ungeschick des Zeichners — schwere Motive enthält. Die Köpfe sind ungemein zierlich, die Hände an einzelnen Figuren zu gross und in bekannter manierirter Haltung. Die Darstellungen zeigen eine grosse, zum Theil komische Naivetät. So ist z. B. der Psalm: *Salvum me fac deus quia intraverunt aquae usque ad animam meam*, wörtlich so dargestellt, dass in dem unteren Theile des Anfangs-S der König David nackt, bis ans Kinn im Wasser, die Hände emporhaltend, ausgestreckt daliegt, während oben Gott in Wolken erscheint, in der Linken die Weltkugel haltend, die Rechte schwörend aufgerichtet. So ist vor den Sprüchen Salomonis der Dichter mit Krone und Ruthe (als König und Lehrer) abgebildet und vor ihm ein Knabe mit entblösstem Oberleibe, ein Buch auf den Knieen. Vor dem Hohenliede ist eine Maria mit dem Kinde dargestellt. Im Anfangs-I der Genesis, welches sich den ganzen Rand herunter erstreckt, sind acht Medaillons angebracht, die sieben Schöpfungstage und den gekreuzigten Heiland enthaltend. U. s. w. — Bei weitem aber das Merkwürdigste und Eigenthümlichste unter den Bildern

dieser Bibel sind die phantastischen Gestalten auf den Ranken im unteren Rande der Blätter. Dieselben zeigen weder jene Lust an bloss monstrosen oder obscönen Gebilden, noch eine absichtliche Satyre gegen Personen oder Institute (z. B. Klosterleben), dergleichen wohl sonst, mehr indess in etwas



späterer Zeit vorkommt. Sie sind vielmehr lediglich aus einer so genialen Laune, aus einem so wahrhaft klassischen Humor — der sich nach ernster, anhaltender Beschäftigung mit dem Heiligen und tiefsinnig Tragischen gelegentlich einmal Luft machen muss und also nur sein selbst willen existirt — hervorgegangen und, wenn auch leicht, doch mit einer solchen Wahrheit und Lebendigkeit, mit einem (für jene Zeit höchst merkwürdigen) so bestimmten und so mannigfach wechselnden Ausdruck in den Köpfen ausgeführt, dass mir bis jetzt nirgend Bildungen ähnlicher Art vorgekommen sind, die diesen an die Seite gesetzt zu werden verdienten. Es sind fast nirgend menschlich historische Darstellungen, selten auch wirklich vorhandene Thiergestalten; von jenen kommt nur ein Goliath und David vor, unter diesen nenne ich einen Hund, der, einen Dudelsack zwischen den Vorderpfoten, einem Häslein zum Tanz aufspielt; zumeist sind es eigenthümliche, chimärisch zusammengesetzte Thierbildungen, in der Regel mit dem Kopf oder mit dem ganzen Oberleibe eines Menschen versehen. In dieser höchst ungezwungenen, ich möchte sagen: natürlichen Zusammensetzung, die nur in gewissen bekannten antiken Bildungen ihres Gleichen findet, zeigt sich zunächst die Meisterschaft des Zeichners; sodann aber vornehmlich in der Art, wie diese seltsamen Ungethüme einander gegenüber gestellt sind, wie sie einander anglotzen, sich unterhalten, den Hof machen, sich zanken und schimpfen und dann wieder höchst vornehm auseinander gehen und einer verächtlich auf den anderen zurückblicken. Ich wiederhole es, dass der Reiz dieser humoristischen Gebilde, was sonst so selten vorkommt, nirgend durch etwas physisch oder moralisch Widerwärtiges getrübt wird.

(Bibl. v. Stuttgart, 11.)

11. Weltchronik des Rudolph von Hohen-Ems (Bibl. fol. No 5). Am Schluss der Handschrift steht:

Vf den fridag was sanctus Bricteus
Do nam diz buch ende alsus
Nach godes geburten dusent jar
Darzu (CCC) dru vnd achtzig als eyn har.

Pergamenthandschrift mit Bildern auf Gold- oder Tapetengrund. Die Bilder sind ziemlich roh gearbeitet; die Figuren mit der weichen langfaltigen

Gewandung der Zeit (aber ohne grossartige Motive), mit Schattenangabe, weissen Lichtern im Gesicht und scharfem Weiss im Auge.

(Bibl. v. Stuttgart, 11.)

(Dit is die ghefontmaker des werelts.)
(Bibl. v. Stuttgart, 12.)

12. Niederländisches Brevier in 4. (Brev. No. 11); Bemerkung am Schluss: *dit boec is gheeynt int iaer ons hern. MCCCCXXXV om trint. D. ian.* Mit Bildern und Randornamenten. Die Figuren sind kurz, mit starken Köpfen, dicken Gesichtstheilen und dunkeln Schatten im Gesicht; goldne Lichter auf den Gewändern. Sie haben vollständig den auf niederländische Weise eckig gebrochnen Faltenwurf, aber mit grossartigen,

(Bibl. v. Stuttgart, 13.)

(Bibl. v. Stuttgart, 13.)

würdigen Motiven. Die Darstellungen sind auf Goldgrund, darin meist eine gothische Architektur gezeichnet ist.

13. **Serenissimi Ducis Eberhardi I Barbati Gebett Buch** (Brev. No. 1). Deutsch, mit einzelnen Bildern und durchweg mit Randverzierungen, die aber grossentheils unvollendet sind; mehrere der Bilder sind nur in leichten Umrissen vorhanden. Die Randverzierungen bestehen aus den zierlichst verschlungenen Laubzügen, dazwischen die fabelhaftesten Monstra, schlangenhaft bunt gemalt, vorkommen, die hier aber zumeist nur einer wüsten Phantasie, ohne jenen ergötzlichen Humor, ihren Ursprung verdanken und somit als Gegensatz der unter No. 10 erwähnten Gebilde zu betrachten sind.

14. **Missale** (Bibl. fol. No. 59). Am Schluss steht: *Anno domini M. CCCC. LXXXI. finitus est praesens liber per me leonardum salwirck de Guntzburg.* Ein wenig bedeutendes Bild der Kreuzigung auf Goldgrund und trefflich gemalte Randornamente, die namentlich eine geistreiche Stylisirung freier Naturformen enthalten.

Königl. Privatbibliothek zu Stuttgart.

1. **Psalterium lat. cum Calendario.** Pergamenthandschrift in klein Folio, ein für die deutsche Kunstgeschichte sehr wichtiges Werk, für den Landgrafen Hermann von Thüringen (wie sich aus dem unten Angegebenen ergiebt), der von 1195 bis 1215 regierte, und an dessen Hofe, laut der Sage, der berühmte Wartburgkrieg gesungen ward, geschrieben. Auf dem zweiten Blatte steht (beim neuen Einband halb abgeschnitten): *Monasterii Weingartensis.* Die Handschrift ist mit Bildern und grossen Initialen, welche durchweg auf Goldgrund gemalt sind, verziert; unter den angewandten Farben ist das Blau von vorzüglicher Schönheit. Es sind vollständig ausgeführte Miniatur-Gemälde. Das Nackte ist grünlichbraun schattirt, mit dunkelrothen Umrissen; Lichter mit Weiss aufgesetzt; in den Gesichtern, auf den Wangen, sind kleine leicht vertriebene rothe Flecke, die Unterlippe und die Schattenseite der Nase durch einen Strich von gleicher Röthe bezeichnet. Die Haare sind sehr verschiedenfarbig. In den Gewändern sind die Linien des Faltenwurfes durch dunklere Striche be-

zeichnet, mit vollständiger Ausmalung der Schatten (in gleicher Farbe) und mit weissen oder sonst hellfarbigen Lichtern (auf roth z. B. hellblaue Lichter) von eigenthümlicher Schraffirung, so nämlich, dass erst ein Paar Linien mit der Hauptfalte parallel laufen, und dann andere aus diesen seitwärts

hinausschraffirt sind. Die Figuren sind, den verschiedenen Räumen gemäss, von verschiedener — von langer, mittlerer und sehr kurzer — Proportion, die Extremitäten im Verhältniss zum Ganzen. Der Faltenwurf ist, wenn gleich starr, scharf und eckig, so doch auf eine würdig feierliche Weise geordnet. Das eigentlich Ausgezeichnete in den Bildern aber besteht minder in charakteristischer Individualisirung, als, nächst der Sauberkeit und Vollendung der Technik, in der typischen Form einer gewissen Würde und idealen Schönheit (besonders im Kopfe Christi), die in jener Zeit sonst nicht leicht zu finden sein dürfte. — Das Buch zerfällt in folgende Theile: I. Calendarium, 12 Seiten, jede perpendicular durch eine rundbogige Säulenstellung (3 Säulen und 2 Bögen) in zwei Theile getheilt, in deren einem der Kalender des jedesmaligen Monates befindlich ist, in dem anderen ein Heiliger des Monats und über diesem, in dem Rundbogen, ein den Monat bezeichnendes landwirthschaftliches Bild. Die Heiligen sind, dem Raume entsprechend, vielleicht auch als Nachbildungen älterer Manier, von sehr langer Proportion, nicht ohne Würde und Hoheit in der Haltung und mit, im Ganzen, wohlgeordnetem Faltenwurf; die Scheine, um sie von dem Goldgrunde zu lösen, in blauer und grüner Farbe. Sie halten Bücher oder Spruchbänder in den Händen, die aber, merkwürdiger Weise, unbeschrieben sind. In den Monatsbildern sind die Figuren, wohl des Raumes wegen, von sehr kurzer Proportion, in ihren Beschäftigungen und Costümen, wie es scheint, eigenthümlich nordisch, somit eine in Deutschland heimische Kunstschule bezeichnend. Darstellungen der Art kommen in so früher Zeit höchst selten vor; es sind folgende: 1. Januar: ein alter Bauer im Pelzmantel, der am Feuer sitzt und aus einem Gefässe trinkt, indem er einen Stiefel ausgezogen hat und den nackten Fuss an der Flamme wärmt. 2. Februar: ein Mann, der von einem blätterlosen Baume mit dem Beil einen Ast abhaut. 3. März: ein Mann, der von einem ähnlichen Baume mit einem sichelartigen Messer einen Zweig abschneidet. 4. April: ein alter Mann, der mit einem Spaten gräbt. 5. Mai: ein Mann, der an einem Baum Zweige zusammenbindet. 6. Juni: ein Pflüger; der Pflug hat zwei Räder, zwei messerartige Schaufeln und zwei Hölzer, auf welche der Pflüger drückt. 7. Juli: ein Heuhaufen, zu dem ein Mann mit der Gabel ein Bündel Heu emporhebt; ein anderer, der oben auf dem Bauche liegt, nimmt es in Empfang. 8. August: ein Schnitter, der mit einer Sichel Aehren schneidet. 9. September: ein Kelterfass, darin ein Mann, das Kleid emporhebend, mit nackten Füssen steht. 10. October: ein Mann, der mit einem Dreschflegel Garben drischt. 11. November: ein Sitzender, der, wie es scheint, mit der Schaufel Korn auswirft. 12. December: ein Mann, der mit dem Beil einem Schweine vor den Kopf schlägt. — II. Die Psalmen. Sie beginnen mit einem B (*Beatus vir qui non etc.*), welches die ganze Seite einnimmt, ein sehr reich verschlungenes Rankengeflecht mit Thieren, Vögeln, Drachen und kämpfenden Jägern, Sängern u. s. w. Im weiteren Verlauf eine Reihe ähnlich reicher, aber minder grosser Initialen. Die folgenden Bilder sind im Text der Psalmen enthalten: 1. Die Taufe Christi zu dem Psalm: *Dominus illuminatio mea et salus mea etc.* Die Darstellung nach dem gewöhnlichen Gebrauch, nur die Engel, welche die Gewänder halten, ohne Flügel; der härene Mantel ist blau gemalt; der Christuskopf von vorzüglicher Schönheit. 2. Christus am Kreuz, vor dem Psalm: *Salvum me fac Deus quoniam etc.* Christus, das Haupt auf die Seite geneigt, mit hängendem Leibe, einen Schurz um die Lenden, die Füsse auf einem

[illegible] über mit Einem Nagel befestigt. Unter dem Kreuzstamm, in einem Medaillon, das besiegte alte Testament, eine weibliche Gestalt, mit verbundenen Augen, einer niederfallenden Krone und den Kopf eines

Opferbockes in der Hand; über dem Kreuzstamm das siegende neue Testament, gekrönt, einen Becher und eine Kreuzfahne in den Händen. Ueber den Armen des Kreuzes sind Sonne und Mond, zwei Köpfe, deren der eine roth, der andere grau gemalt ist. Zu den Seiten Christi stehen Maria und Johannes, beide in einfacher, sinnig klagender Stellung. 3. Christus mit der Siegesfahne vor der Hölle, die als der offene Rachen eines ungeheuren, von oben gesehenen Kopfes dargestellt ist; aus dem Rachen schlagen Flammen, und viele halb oder minder sichtbare Menschen strecken die Hände heraus. Christus fasst einen Alten, den Adam, beim Arm und zieht ihn heraus. Vor dem Psalm: *Exultate Deo adjutori nostro etc.* 4 Christi Himmelfahrt, ohne besondere Eigenthümlichkeit; Christus mit der Siegesfahne. 5. Ausgiessung des heiligen Geistes. 6. Das jüngste Gericht. Oben sitzt Christus auf dem Thron, im Munde, nach der Linken,

ein rothes Schwert, die Rechte aufgehoben, die Linke gesenkt; zu den Seiten Maria und Johannes, die Häupter gesenkt, die Hände emporgehoben. Unten zur Linken, die Verdammten, von zwei Teufeln an einer dicken Kette fortgezogen (die Teufel sind schwarz, zottig, mit langen Nasen und Hörnern); zur Rechten die Seligen mit aufgehobenen Händen und aufgerichteten Gesichtern. 7. Darstellung der heiligen Dreieinigkeit, in der gewöhnlichen Weise. Der Engländer Dibdin, der in seinem Werk: *a bibliographical, antiquarian and picturesque tour in France and Germany*, *London* 1821, von der in Rede stehenden Handschrift spricht, giebt ebendort eine ziemlich getreue Abbildung dieser Darstellung, darin nur die Gewandung nicht scharf und bestimmt genug gezeichnet ist. — III. Die Litanei, in zwei durch drei Säulen gebildeten Columnen geschrieben; oben in den Rundbögen sind Brustbilder, ebenfalls auf Goldgrund, enthalten: 1. Maria und Johannes der Täufer. 2. Zwei männliche Heilige mit Rüstung Schwert und Fahne; der Brustharnisch des einen besteht, merkwürdiger Weise, aus gelben Schuppen; der andere ist ganz im Kettenpanzer. 3. Zwei weibliche Heilige mit Palmen. 4. SOPHIA und HERMAN. LANTGRAVIVS. TVRINGIE. Sie mit Krone und Schleier, ein Buch in den Händen; er im Hermelinmantel, die Linke auf die Brust gelegt, die Rechte erhoben, mit blauer Mütze, starkem, lockigem Haar (nicht in dem sonst,

auch bei den folgenden typisch wiederholten Schnitt), kurzem Bart und überhaupt mit absichtlicher, glücklicher Individualisirung. Ueber den Bögen dieser und der folgenden fürstlichen Bilder sind grössere Architekturen angebracht, zwischen den vorigen kleinere. Unten im Text heisst es: *Peccatores te rogamus audi nos . . . . Ut famulum tuum HERMANNVM in tua misericordia confidentem confortare et regere dign. ter. a. n.* Und später: *Rege domine famulum tuum HERMANNVM et intercedentibus omnibus sanctis tuis gre. tue. in eo dona multiplica, ut ab omnibus liber offensis et temporalibus non destituatur auxilus et sempiternis gaudeat institutis.* 5. Zwei Bischöfe, die zwischen sich einen grossen Ring halten, darin ein Lamm mit der Siegesfahne. 6. *REGINA. VNGARIE.* und *REX. VNGARIE*; sie der Sophia ähnlich kostümirt, er mit Krone und Scepter. 7. *REX. BOEMIE.* und *REGINA. BOEMIE.*; ähnlich wie die vorigen, sie mit frei niederhängendem Schleier und geflochtenen Zöpfen. — Darauf folgt ein sonderbares Bild, welches die ganze Seite ein-

nimmt. In der Mitte sitzt ein Greis auf einem Thron, in blauem Unterkleide, rothem Mantel und mit nackten Füssen; mit langem, grauem Bart- und Haupthaar (letzteres etwas struppig wie beim Johannes Baptista) und einem Heiligenschein. Auf seinem Schoosse ein Kind, ohne Schein, im grünen Kleide und mit nackten Füssen, welches zu beiden Seiten Aepfel an je zwei weibliche Gestalten, die langes Haar und lange Hängeärmel tragen, austheilt. Ueber dem Schein des Alten wächst eine seltsame Blume empor, darin, an kelchartigen Stellen, fünf Menschengesichter. Zu beiden Seiten vom Haupt des Alten und der Blume sind je zwei Figuren, welche auf einem, aus dem Goldgrunde hervortretenden grünen Streifen (fernerem Erdboden) stehen: zur Linken ein Fürst mit der Krone, hinter ihm ein

(Weissenauer Minneringer-Codex.)

barhäuptiger Diener; zur Rechten eine Fürstin, und eine Dienerin; alle halten Blumen in den Händen. — IV. Vespera defunctorum, ohne weitere Bilder.

2. Weingartner Minnesinger-Codex. Dreizehntes Jahrhundert. Vor jedem Dichter ist das Bild desselben befindlich, welches ihn einfach dastehend oder sitzend und nachsinnend, zusammen mit der Geliebten oder jagend u. s. w. darstellt. Es sind überall dieselben Motive, welche in den Bildern des berühmten Manesse'schen Minnesinger-Codex zu Paris wiederkehren: nur erscheinen sie in der Weingartner Handschrift überall einfacher und minder bewegt, so dass die Manesse'schen als spätere Arbeiten, vielleicht als freie Copieen jener, zu betrachten sein möchten. Dazu kommt auch die in letzteren noch minder ausgebildete Technik, die Zeichnung in schwereren, einfacheren Linien und in der Ausführung ein blosses Coloriren ohne Angabe von Schatten und Lichtern. Uebrigens zeigen sie bereits entschieden den neuen Styl, der mit dem dreizehnten Jahrhundert eintritt und welchen ich den germanischen genannt habe.

Bibliothek von München.

1. Wessobrunner Pergamenthandschrift vom Jahre 814 oder 815. (Dieselbe, welche das berühmte Wessobrunner Gebet, eins der beiden Ueberbleibsel ältester deutscher, noch alliterirender Poesie, enthält; vergl.

(ubi ascendit iudas e lacu.)

Graff, Diutiska II, 368). In dem vorderen Theil dieser Handschrift: *De inventione S. Crucis*, ist, im Text, eine Reihe von Bildern enthalten, welche die verschiedenen Begebenheiten bei und nach der Auffindung des heiligen

Kreuzes und dessen Bewährung darstellen. Es sind sehr rohe, mit unsicherer Hand geführte Federzeichnungen, welche mit wenig Farben (die überdies gelitten haben) stellenweis roh bemalt sind. Doch zeigt sich in ihnen noch ein gewisser Sinn für Form, sowie eine Andeutung von Würde im Faltenwurf, und zwar noch auf ähnliche, nur ungleich rohere, antikisirende Weise, wie in der bekannten vatikanischen Rolle mit der Geschichte des Josua (vergl. *d'Agincourt, Peinture, pl. XXXVIII, sqq.*); auch findet sich bei Betenden noch die aufrechte Stellung mit aufgehobenen, ausgebreiteten Armen, wie auf den altchristlichen Monumenten der ersten Jahrhunderte. Was das Kostüm anbetrifft, so ist bei den Männern, wo solche nicht ein Priesterornat oder die lange, antik ideale Kleidung tragen, eine kurze Tunica manicata zu bemerken und enganschliessende Hosen mit einer gewissen Art von Stiefeln und Binden um die Knöchel. Sie tragen kurze Schwerter an der linken Seite, die linke Hand auf den Griff gestützt; oder einen grossen, über den linken Arm hängenden Mantel und einen grossen, länglichrunden Schild mit scharf vorspringendem Nabel, nebst Lanze. Das Haar der Männer ist kraus.

2. Evangeliarium von St. Emmeram in Regensburg, im Jahre 870 von zwei deutschen Priestern Beringer und Liuthard geschrieben, von Kaiser Karl dem Kahlen an das Kloster St. Denys in Frankreich geschenkt, von König Arnulph um 891 nach Deutschland entführt. Purpurpergament mit Goldschrift, eigenthümlichen Initialen und verschiedenen Bildern. Nähere Kunde und Abbildungen von dieser merkwürdigen Handschrift gibt das Buch des Jesuiten Coloman Sanftl: *Dissertatio in aureum ac perretustum SS. Evangeliorum codicem ms. Monasterii S. Emmerami Ratisbonae* 1786. Der Styl in der Zeichnung ist ganz derselbe romanisirende (noch nicht byzantinische), wie er aus andern bedeutenden Handschriften der Carolinger Zeit bekannt ist, doch höchst barbarisch und mit einzelnen verzwickten Gestalten; die Malerei ist sehr roh, mit Schattirung und mit weissen und goldenen Lichtern; sehr reiches goldenes Rankenwerk in den Anfängen der Kapitel. Vorn ist das Bild des Kaisers und seiner zum Theil allegorischen Umgebungen, davon Sanftl einen ziemlich getreuen Kupferstich giebt; auf der Nebenseite eine Anbetung des Lammes. Merkwürdig sind die Symbole der Evangelisten: auf der Mitte des Rückblattes vom Matthäus, welches unter reichen Ornamenten den Titel enthält, ist ein Löwe dargestellt, in den Ecken die vier Evangelisten; bei Marcus ebenso eine Figur Christi, bei Lucas ein Lamm, bei Johannes eine aufgerichtete Hand. In den Band- und Rankenornamenten kommen reine Akanthusformen, Kelche, Akanthuskapitäle u. s. vor. Die Arbeit des im elften Jahrhundert hinzugefügten goldenen, mit Edelsteinen und Perlen reich verzierten Deckels ist bedeutend strenger als in der Abbildung bei Sanftl.

(Bibl. v. Munchen, 2.)

3. Evangeliarium *(Cod. lat. membr. cum pictt. No. 56) Saec. IX. Ex bibliotheca Monasterii Schefflarn.* Sehr rohe Malereien. Die Calendarien und Initialen sind mit einfachem Bandornament und Vogelköpfen, nach Art der vorigen Handschrift, verziert. Die Bilder der Evangelisten, auf Purpurgrund, in höchst unsicheren, rohen Linien, sitzend, meist in sehr ähnlicher, unglück-

(Bild 4, München, 4.)

lich kauernder Stellung, in matten Farben gemalt, mit wenig Schattirung; in den rohen Gesichtern sind die Lichter mit Weiss aufgehöht, die Schatten röthlich braun. Sie sitzen neben einem Schreibpult und einem Kasten mit Schriftrollen. Johannes ist bereits jung dargestellt.

4. Evangeliarium (ib. No. 51) Saec. X. Darin zwei Bilder von Evangelisten, Marcus und Johannes. Sie sind gemalt, auf dunkelm Grunde, mit Schatten und Lichtern, die in der Localfarbe gehalten sind; noch roh, namentlich die nackten Theile, wenig eigentlicher Styl in den Falten; doch ist gerade hierin ein gewisser Uebergang zwischen dem neunten und elften Jahrhundert, die sich beide schärfer charakterisiren, zu bemerken. Johannes ist alt dargestellt, in einer fast würdig ruhenden Stellung, neben ihm ein schön stylisirter Adler, sowie ein Topf mit hohen Lilien.

---

5. Evangeliarium Bambergense (B., No. 3) Saec. IX, mit äusserst rohen Malereien der Evangelisten. Auf der Vorderseite des Deckels ist eine schön in Elfenbein geschnitzte Taufe Christi, viele Engel in den Wolken; sie zeigt bereits (oder noch) ein näheres Verständniss des Nackten und schliesst sich im Styl der Elfenbeinarbeit der folgenden Handschrift an. Auf der Rückseite des Deckels sind zwei Elfenbeinreliefs: 1. eine Verkündigung, durchaus noch (ob auch in einer gewissen Rohheit) römisch gehalten; die Madonna, im Schleier, eine sehr schöne und würdige Figur von antikem Charakter; auch der Engel trefflich. Zwischen ihnen eine Tafel mit dem Grusse. Darunter 2. die Geburt Christi. Minder bedeutend. (S. Jaeck, vollständige Beschreibung der öffentlichen Bibliothek zu Bamberg, p. XLVI.)

6. Missale Bambergense (B., No. 7) vom Jahre 1014 (Jaeck, p. XLI), mit schönem, unstreitig gleichzeitigem Elfenbeindeckel, welcher eine reiche Reliefcomposition enthält. In der Mitte Christus am Kreuz; oben, zu beiden Seiten, anbetende Engel und unter ihnen Sonne und Mond, erstere als bärtiger Kopf im Strahlennimbus. Zu den Seiten des Kreuzes stehen die beiden Krieger mit Lanze und Schwamm, in kurzer Tunica manicata und mit engen, etwas faltigen Hosen, der eine mit phrygischer Mütze; neben ihnen Maria und Johannes. Den Fuss des Kreuzstammes umwindet eine Schlange; daneben sind Gräber, die sich aufthun und aus denen Todte hervorsteigen. Im untern Raume des Deckels ist das Grab Christi in antik geradliniger Architektur, mit den schlafenden Wächtern, dem Engel und den drei Marien. Die Figuren sind kurz, zum Theil mit grossen Extremitäten, besonders was die Füsse anbetrifft, aber ohne Wulstigkeit in den Formen; sonst sind sie wohlproportionirt und mit grosser Sauberkeit in den Köpfen. Die Figur des Christus insbesondere ist schön und rein, mit vielem Verständniss des Nackten gearbeitet; auch ist der Faltenwurf hie und da mit Würde gelegt. Es zeigen sich viele Erinnerungen an römische Kunst; doch weist zugleich Einzelnes, namentlich der scharfe Parallelismus in den Falten längerer Gewänder, bestimmt auf byzantinischen Einfluss. Ein schöner Akanthusrand umgiebt das Ganze. — Die Bilder im Buche selbst haben Aehnlichkeit mit denen der obengenannten Emmeramer Handschrift; doch ist die Arbeit sauberer, besonders in den Köpfen, der Faltenwurf strenger und geradliniger. Dazu kommt, dass das zweite Bild, welches eine förmliche Copie der Kaiserdarstellung in der Emmeramer Handschrift ist, auf bestimmte Studien nach deren Bildern hinweist. Das vorhergehende Bild zeigt den Kaiser Heinrich II. über ihm Christus, der ihm die Krone

aufsetzt; zu dessen Seiten Engel, die dem Kaiser Schwert und Kreuz reichen. Der heilige Udalricus und der heilige Emmeramus stützen seine Arme. Die Bilder sind hier auf tapetenartigem Grunde dargestellt; das Laubwerk der Bäume ist ein rosettenartiges Ornament. Ornamentirte Initialen.

7. Evangeliarium Bamb. (B., No. 4) Saec. XI. Auf dem Deckel ein sauberes Elfenbeinschnitzwerk, eine Darstellung des Todes der Maria. Christus hebt die kleine, in Tücher gewickelte Seele empor, sie zweien Engeln hinreichend, die Tücher entgegenhalten. Es ist hier viel Ausdruck in den Köpfen, doch scheint bereits jenes Verständniss der Formen mehr zu fehlen; dafür ist der völlig byzantinische Faltenwurf um so sauberer ausgeführt. Sehr zierlich durchbrochene Architektur. — Die Bilder dieser Handschrift sind sehr sauber, meist auf Goldgrund gemalt, scharfe Linien in den Falten, aber höchst unglücklich verzwickte Figuren. Vor den Evangelien ist, auf zwei Seiten, eine grosse eigenthümliche Darstellung: zur Rechten der Kaiser auf dem Thron, neben ihm zwei Geistliche und zwei Krieger; zur Linken, sich neigende, gekrönte weibliche Figuren; Roma, eine Schüssel mit Edelsteinen haltend; Gallia mit einer Palme, Germania mit einem Füllhorn, Sclauinia mit einer Scheibe.

8. Evangeliarium Bamb. (B, No. 5) Saec. XI. Gross fol., mit sehr reichem Elfenbeindeckel. In der Mitte die Kreuzigung Christi. Oben, aus den Wolken, reicht eine Hand herab; zu beiden Seiten Kränze, darin, zur Rechten, Sol dargestellt ist, im Wagen, mit einer Fackel, und ein Viergespann lenkend, zur Linken Luna ebenso, mit Halbmond und Bogen, von vier Kühen gezogen. Um den Fuss des Kreuzes windet sich eine Schlange. Darunter das Grab mit dem Engel und den drei Marieen; noch tiefer öffnen sich die Gräber, und zu unterst sind drei grössere Figuren: ein liegender Flussgott; ein Weib mit halbentblösster Brust, sitzend und emporschauend; und ein anderes Weib, am Boden kauernd, mit nacktem Oberleib, eine Schlange an der Brust und ein Füllhorn haltend. Sämmtliche Figuren sind in schwulstigen, dickbäuchigen Formen; die Architekturen der Gräber mit Säulen, Giebeln und Kuppeln und mit rundbogigen Fenstern. In dem goldenen Rahmen des Deckels sind musivische Heiligenköpfe angebracht; die Umrisslinien, die bei Miniaturen der Zeit gewöhnlich schwarz sind, werden hier durch feine Goldstreifen gebildet, welche zugleich die einzelnen Stücke der Mosaik verbinden. — Die Bilder, welche sehr viele und mannigfaltige Darstellungen aus der heiligen Geschichte entfalten, sind in ähnlichem

Bibl. v. Bamberg, 9.)

Styl wie die der vorigen Handschrift; die Figuren sind hier aber gänzlich ohne Proportion, steif oder verzwickt, und völlig leblos und starr.

9. Evangeliarium Bamb. (B. No. 2) Saec. XI. (Jaeck. p. XLVII. No. VI.) Der Deckel mit einer Goldplatte überzogen, darauf getriebenes Ornament, phantastische Thierfiguren in den Ranken. Die Handschrift enthält, nach dem mit Architekturen eingefassten Calendarium, eine eigenthümliche Darstellung Christi: Christus in einem elliptisch geschlossenen Regenbogen, auf und vor einem Baume (mit pilzartigen Laubgruppen und kleinen rothen Früchten) stehend; einen Ast mit der Linken fassend, eine goldene Kugel oder Scheibe in der Rechten. In den vier runden Ecken des Regenbogens sind, zu Christi Rechten Sol, ein rother Kopf mit Strahlen; zu seiner Linken Luna, blau mit der Mondsichel; oben ein alter hellblau-grauer Kopf, Uranus; unten ein braunes Weib, Tellus, mit nacktem Oberleib, den Stamm des Baumes haltend. In den vier Ecken des Blattes sind die vier Symbole der Evangelisten, von grünlichen Sirenen-artigen Figuren getragen. Der Regenbogen mit den vier Rundungen ist von Goldstreifen eingefasst; der Grund innerhalb desselben ist olivengrün mit bläulich-grünem Rande, ausserhalb Illa, welches nach oben in rosa, nach unten in Grün übergeht. Auf der Nebenseite steht mit goldenen Uncialen auf Purpurstreifen geschrieben:

(Sirenen artige Figur.)

Per. bonitas. virtus. lux et sapientia Christus.
Signiferum supra. tenet et generale quod infra.
Hac ope divina. paradysi colcat amoena.
Et velut hic stando victoris signa gerendo
In supra positis. animalibus atque figuris
Flumina lege pari. dat mystica quatuor orbi.
Qui sitit inde bibat. salutis per semita vivat.

Dann ist vor jedem Evangelisten das Bild desselben und auf der andern Seite eine rankenverzierte Initiale mit dem Anfang in Uncialen. Die Figur des vor dem Schreibepult sitzenden Evangelisten ist jedesmal von zwei Säulen eingeschlossen, die einen horizontalen Streifen mit einer Inschrift tragen und darüber einen flachen Bogen, innerhalb dessen eine Darstellung ihrer Symbole, zugleich in Bezug auf Christus, enthalten ist. Die Zeichnung der Figuren ist im höchsten Grade formlos und widerwärtig; die Malerei dagegen ist ungemein sauber, mit Schattirungen in der Lokalfarbe und weissen Lichtern. Das Nackte, welches sehr verschiedenfarbig vorkommt, ist grün und braun schattirt. Die Evangelisten sind auf Goldgrund, die oberen Figuren auf farbigem Grunde dargestellt. Die vier Darstellungen sind: 1. Matthäus, in hellbräunlicher Fleischfarbe; er schreibt auf einer Rolle, die auf dem Pulte liegt. Oben Christus (hellgelbe Fleischfarbe) als König und mit dem Siegeskreuz; daneben der Engel (orangegelbe Fleischfarbe) — 2. Marcus (röthliche Fleischfarbe), in der Rechten die Feder, beide Hände und das Haupt staunend erhoben, (denn es heisst in den Beischriften: *Ecce leo fortis. Transit discrimina mortis.* — ***Fortia facta stu-***

pet. Marcus qui nuntia defert.) Oben Christus (hellgelbe Fleischfarbe) mit dem Kreuz aus dem Grabe auferstehend, daneben der geflügelte Löwe. —

(Marcus.)

3. Lucas (orangegelbe Fleischfarbe), die Linke mit einer Rolle senkend, die Rechte mit der Feder erhebend und vor sich niederblickend. Oben ein sterbendes Lamm von gelblicher Farbe, einem Pferde ähnlich gezeichnet; daneben der geflügelte Ochs. — 4. Johannes (gelbliche Fleischfarbe, grauen

Haar und Bart); er sitzt in einem grossen Lehnstuhl und erhebt Hände und Haupt. Oben eine Hand, die Christum (gelbliche Fleischfarbe) emporzieht. Daneben der Adler, ziemlich natürlich in Form und Farbe.

10. Evangeliarium aus Kloster Niedermünster in Regensburg. (B., No. 1) Saec. XII. Gross fol. Zu Anfang verschiedene mystisch allegorische Darstellungen mit reichem Rankenornament und vielen Beischriften versehen. Ich beschreibe eine derselben, welche durch die darin vorkommende Figur des Todes besonders merkwürdig ist. In der Mitte ist Christus am Kreuz, die Füsse auf ein Brett mit zwei Nägeln geheftet, in rothem Gewande, mit der königlichen Krone und der priesterlichen Stola. Etwas tiefer, zu beiden Seiten des Kreuzstammes, stehen, links: Vita, eine weibliche Figur mit kreuzgeschmückter Krone und reichem Gewande, Gesicht und Hände emporrichtend; rechts: Mors, in bleicher Farbe, mit struppigem Haar, das Gesicht halbverhüllt, eine tiefe Wunde im Halse, der Körper halbnackt, schlecht bekleidet und umsinkend, mit zerbrochener Lanze und Sichel. Ein Drache, der aus dem Kreuzesstamme hervorwächst, scheint der Gestalt in den Arm zu beissen. Auf beiden Seiten des Blattes sind kleinere Darstellungen: oben Sol und Luna, die sich verhüllen. Dann rechts das neue Testament, gekrönt und mit der Siegesfahne, den Kelch auf der Krone; links das alte Testament, das Gesicht in dem Rahmen verbergend, Gesetzrolle und Opfermesser in den Händen. Unten rechts auferstandene Todte; links der zerrissene Tempelvorhang. — Vor jedem Evangelisten ist dessen Bild; über ihm das dazu gehörige Symbol; unten die Darstellung eines der vier Paradiesesströme; in den Ecken noch kleinere Darstellungen. Die Zeichnung ist noch durchaus byzantinisch, doch mit einer gewissen Formenkenntniss; die Malerei ist sauber, mit Schatten und Lichtern. Die Darstellung der Ströme ist die eines nackten Mannes mit zwei Hörnern und grosser Wasserurne zwischen zwei pilzartigen Bäumen. — Die Handschrift befindet sich in einem grossen, mit Goldblech überzogenen Kasten, darauf eine sehr rohe Figur Christi in getriebener Arbeit gebildet ist und einige musivische Bildwerke, unter welchen schöne Ornamente vorkommen.

---

11. Evangeliarium (Cod. lat. membr. cum pictt. No. 86) Saec. XI. Die Bilder zum Theil im Styl der genannten Bamberger Handschriften, einige scheinen selbst Wiederholungen.

12. Evangeliarium (ib. No. 23) Saec. XI. Die Bilder der Evangelien in sehr strengem Styl mit etwas rundlichem Faltenwurf. Initialen.

13. Evangeliarium (ib. No. 31) Saec. XI. Eine im Jahre 1538 eingeschriebene Notiz sagt: *Script. ab Ellingero Abbate Tegernseense* (1017—1056). Die Bilder der Evangelisten auf Goldgrund in dem strengen Style der Zeit, mit geraden, einfachen Falten, sauber gemalt; mit einer gewissen Mannigfaltigkeit und Zierlichkeit des architektonischen Ornaments, besonders in den Calendarien.

14. Evangeliarium (ib. No. 57) Saec. XII. *Ex B. Canoniae Rottenbuchensis.* Bilder der Evangelisten, den vorigen des Ellinger sehr ähnlich.

15. Evangeliarium (ib. No. 65) Saec. XI. *Ex B. Monalium Nonbergensium Salisburg.* Die Bilder der Evangelisten; braune Linien, fast keine Schattenangabe; sehr einfach geradliniger Faltenwurf.

16. Evangeliarium (ib. No. 90) Saec. XI. *Ex B. M. Pollingen.*

Vorn eine sitzende Figur Christi im Regenbogen, in den Ecken die vier Symbole. Ziemlich bestimmter Styl in den Falten, nicht scharfe Linien.

17. Evangeliarium (ib. No. 29) Saec. XII. *Ex B. Capitali Cathedral. Frisingensis.* Rohe Bilder der Evangelisten.

18. Evangeliarium (ib. No. 85) Saec. XII. *Script. a Diemot, Moniali Wessofontan.* Die Bilder der Evangelisten, farbig, auf Goldgrund in Architekturen. Strenger, stiller Styl.

19. Evangeliarium (ib. No. 89) Saec. XII. Bilder der Evangelisten, welche ihre Symbole auf den Schultern tragen. Etwas Freiheit im Faltenwurf.

20. Evangeliarium (ib. No. 66) Saec. XII. *Ex B. M. Michel-Buranu.* Die Bilder der Evangelisten, ziemlich sauber, in demselben bekannten Styl.

21. Vita et Passio Apostolorum (ib. No. 72) Saec. XII. *Ex B. Augustana.* Mit vielen roth und schwarzen Federzeichnungen (ohne farbigen Grund), welche sehr grosse Aehnlichkeit insbesondere mit denen des Heidelberger Rolandgedichtes haben (auch die Schrift). Merkwürdig ist hier, dass das Nackte, im Gegensatz gegen die Gewohnheit der Zeit, stets roth gezeichnet erscheint.

22. Carmina varii Argumenti (ib. No. 73) Saec. XII. Mit mehreren Bildern; zu Anfang ein Glücksrad, verschiedene Spiele u. s. w. Sehr saubere Zeichnungen in roth, schwarz und grünen Umrissen auf farbigem Grunde; in den Figuren selbst wenig Farbe. Sehr zierlich ornamentirte Bäume.

23. Precationes S. Hildegardis (ib. No. 114. Cod. in 4) Saec. XII oder XIII. Jede linke Seite der Blätter enthält ein Bild in mehrfarbiger (selten ausgefüllter) Zeichnung, auf farbigem Grunde. Wenig rothe Linien im Gesicht, an der Nase, dem Mund und den Wangen. Rundbogige Architekturen.

24. Breviarium (ib. No. 75) Saec. XIII. *Ex B. Alderspacensi.* Mehrere Bilder roh auf Golgrund, wenig leichter als die gewöhnlich byzantinischen. Geschlitzte Augen, rundbogige Architekturen.

25. Psalterium (ib. No. 74) Saec. XIII. *Ex B. Alderspacensi.* Wenig Bilder auf Goldgrund mit ziemlich feinen Gesichtsformen; im Faltenwurf ziemlich byzantinisch. Die Deckel dieser und der vorigen Handschrift sind, unter Hornplatten, mit Miniaturen geschmückt.

26. Evangeliarium et Lectionarium (ib. No. 7, b) Saec. XIII. *Ex B. M. Schyrensi.* Von Conrad von Scheyern geschrieben, wie sich aus den am Schluss des Buches geschriebenen Zeilen ergiebt: *Tu autem domine Chuonradi scriptoris miserere. Amen. Hic liber hic finit. Scriptoris et hic labor exit. Sis nostri memor hic. Mellifua qui legis istic.* Eine Reihe von meist roth und schwarzen Zeichnungen, auf farbigem (blauem und grünem) Grunde, eröffnet das Buch. Zuerst ist eine Darstellung aus der Offenbarung, welche das ganze grosse Folioblatt einnimmt: die Jungfrau mit dem Kinde (sie mit Flügeln) und vor ihr der siebenköpfige Drache. Hier sind Schattirungen von grüner, blauer und röthlich-brauner Farbe angebracht; auch in den Gesichtern eine gewisse Schattenangabe und rothe Wangen. Auf der zweiten Seite die Darstellung eines Crucifixes, auf der folgenden wieder aus der Offenbarung, auf der vierten eine Maria von Heiligen umgeben. Dann folgen in einer Reihe kleinerer Bilder (mehrere auf einer Seite) zwei Le-

genden, welche die Gnade der Maria gegen die gefallenen und reuigen Sünder verherrlichen. Beigeschriebene lateinische Verse erklären die Bilder. Die erste enthält die Liebesgeschichte einer Aebtissin und ihre, unter dem Schutz der Maria bewirkte heimliche Entbindung, obgleich sie von ihren

Nonnen belauscht und dem Papste verklagt war. (Siehe darüber: *Potho Prüfningensis de miraculis S. Dei genitricis* c. 36; *ed. a Pezio* 1731). Die andere stellt die Geschichte des Theophilus (des ältesten Faust) dar, der sich dem Teufel verschworen hatte, hernach aber von der Maria wieder zu Gna-

den angenommen ward. Hierauf folgt noch eine Reihe von Bildern aus der heiligen Geschichte, mit rundbogigen Architekturen und noch völlig

byzantinischem Ornament. — In den Compositionen Conrad's ist bereits viel eigenthümliches Leben, grosse Freiheit in der Bewegung; der Formensinn macht sich schon sehr bemerkbar. Der Faltenwurf ist lebendig be-

wegt, zuweilen schon in grossartig weichen und edlen Linien; er fügt sich bereits auf erfreuliche Weise den Formen des Körpers. In den Köpfen ist wenig Ausdruck, doch sind sie im Einzelnen nicht ohne Individualisirung; die Arbeiten überhaupt sind leider augenscheinlich flüchtig gemacht. Conrad bildet den Uebergang aus dem älteren, sogenannt byzantinischen Styl in den germanischen.

27. Salomonis Episc. Const. Mater verborum (5. Glossarium) c. aliis (ib. No. 7, c). Im Jahre 1241, wie sich aus dem Vorwort ergiebt, von Conrad von Scheyern geschrieben. *Ex B. M. Schyrensi.* Mit mehreren rohen, schwarzen oder schwarz und rothen Zeichnungen allegorischen Inhalts, im Styl der vorigen (cf. Aretin, Beiträge VI, 101).

28. Comestor hist. scholast. (ib. No. 13, a) Saec. XIII. gleich den vorigen von Conrad von Scheyern, wie sich aus dem ersten Bilde, eine Maria mit zwei Engeln, unten einen knieenden Mönch darstellend, und der Beischrift ergiebt: *Frater Chuonradus Peccator auctor et scriptor hujus operis.* Hierauf folgen Darstellungen der freien Künste; im Styl der vorigen.

29. Evangeliarium (ib. No. 39) Saec. XV. Mit Evangelistenbildern und Initialen im Style des zwölften Jahrhunderts, welche somit als Nachbildungen älterer Muster zu betrachten sind.

30. Evangeliarium (ib. No. 40, a) Saec. XV. Ein Bild und Initialen in demselben Verhältniss; Formen, Gesichtszüge und Faltenwurf streng byzantinisch.

31. Evangeliarium (ib. No. 49) Saec. XIV oder XV. Mit Bildern desselben Verhältnisses, nur ein wenig freier in den Formen.

32. Testamentum vetus et novum in imaginibus (ib. No. 63) Saec. XV. Sehr reichhaltige Bilderbibel. Die Bilder ebenso Nachahmungen byzantinischer, nur, wie bei den vorigen, mit mehr Freiheit im Faltenwurf, aber rundbogige Architekturen. Die Bilder sind nicht alle von Einer Hand; ein Theil ist roher und verräth, namentlich in den Gesichtern, späteren Ursprung. Einzelne eigenthümliche Darstellungen, besonders der Höllenstrafen.

33. Psalterium (ib. No. 42) Saec. XV. Dasselbe Verhältniss in den Bildern.

34. Psalterium (ib. No. 84) Saec. XIV. Dasselbe Verhältniss in den Bildern.

35. Psalterium lat. et gall. (ib. No. 63, a) Saec. XIII. Bilder in Initialen und am Rande, meist historische Darstellungen, besonders in antiquarischen Beziehungen interessant; dann viele Thierzeichnungen, Jagden u. s. w.; seltener phantastische Bilder, als Sirenen, Centauren u. a. Der Styl ist entschieden germanisch.

36. Jacobus de Voragine, Legendae; Hist. lombart. (ib. No. 60) Saec. XIV. Bilder in den Initialen, in germanischem Styl.

37. S. Benedicti Regula (ib. No. 28) A. 1414. *Ex B. M. Mettensis.* Mit zierlich gemalten Initialen, deren Figuren in den Köpfen etwas von der kölner Schule haben. Ein grosses, noch ungemaltes Titelblatt in sauberer Federzeichnung.

38. Biblia pauperum (ib. No. 99) A. 1415. Viele Federzeichnungen im kölner Style.

39. Gratiani decretum (ib. No. 109) Saec. XV. Gemalte Bilder im kölner Style.

40. **Missale Romanum** (ib. No. 17) *scr. per Barthol. de Bartolis de Bononia a.* 1374, *cum picturis Nicolai de Bononia.* Initialen und ein Bild zu Anfange, im Styl der alten Florentiner.

41. **Livius** (ib. No. 21) drei Bände in fol.; auf dem ersten Blatt eines jeden sehr zierliches Rankenornament mit Thieren und Genien, in den Ranken verschlungen.

42. **Liber Precationis** (ib. No. 106) Saec. XIV. *Ex B. palat. Mannh.* Verkündigung und Kreuzigung auf Tapetengrund, im Styl des Wilhelm von Oranse. (Französische Rubriken.)

43. **Regnault de Montauban** (ib. No. 19) A. 1457. Grosser Codex in fol. mit vielen sauberen Bildern, meist Schlachten und Kämpfen.

44. **Livre de l'origine et du commencement du pays de Cleves** (ib. No. 68) Saec. XVI. *Ex B. palat. Mannh.* Sehr zierliches Titelbild des Schwanenritters (*le chevalier helias*), der in einem Kahn von dem Schwane gezogen wird; hinten ein Schloss, daraus eine Jungfrau hervorschaut.

45. **Niederländisches Gebetbuch** (ib. No. 105) Saec. XV. Mit einzelnen grossartigen Darstellungen, namentlich des Todes.

---

46. **Tristan.** Deutsches Gedicht von Gottfried von Strassburg und Ulrich von Türheim (Cod. germ. No. 51). In der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts, wahrscheinlich in der Schweiz und zwar für einen

Herrn von Hohenems geschrieben. Klein fol. Zwischen dem Text eigene Blätter mit Bildern, deren zwei, zuweilen drei Reihen auf einer Seite ent-

halten sind. Es sind schwarze Federzeichnungen auf gefärbtem (blauem, grünem, rothem, gelbem Grunde); die Figuren sind in der Regel das leere Pergament, doch mit einfach farbigen Schattirungen in den Gewändern (die selten ganz mit einer Farbe bedeckt vorkommen) und mit rothen Schattenangaben und Wangen im Gesicht. Die Namen der Dargestellten sind jedesmal beigeschrieben, zuweilen auch erklärende Verse. Kostüm, Harnisch, Panzerhemden u. s. w. sind einfach alterthümlich, doch mit manchen Eigenthümlichkeiten (z. B. viereckigen Helmen); es kommen verschiedenartige musikalische Instrumente vor. Die Architekturen sind noch rundbogig, die Bäume in bestimmter Stylisirung. — Mit den Bildern in Handschriften deutscher Gedichte des dreizehnten Jahrhunderts scheint sich der neue Styl, welchen ich den germanischen genannt habe, entschieden Bahn zu brechen; als eins der frühesten Beispiele dürften die in Rede stehenden gelten. Figuren und Faltenwurf haben bereits das charakteristisch Lange und Langgestreckte, zugleich mit jenem chinesisch lächelnden Ausdruck in den Köpfen und absichtlicher Zierlichkeit in den Bewegungen. — Die Zeichnungen dieser Handschrift sind übrigens von zwei verschiedenen Händen, die hintere Hälfte sehr roh; die vorderen, die uns hier nur interessiren, haben leider vielfach gelitten und sind ebenfalls zum Theil roh überschmiert.

(Tristan.)

47. Wilhelm von Orleans, von Rudolph von Montfort (C. g. No. 63) A. 1250. Rohe, sehr wenig vollendete Umrisszeichnungen, selbst die Gesichter noch nicht gezeichnet; Anklang an die Bilder des Tristan.

48. Guldene Legend des Jac. a Voragine (C. g. No. 6) A. 1362. Saubere Bilder im Styl zwischen denen des Tristan und der kölner Schule.

49. Bibel der Armen (C. g. No 20) Saec. XIV. Leichte Zeichnungen, roh gemalt, aber in einzelnen Figuren viel Würde des Faltenwurfs.

50. Gebetbuch für Nonnen (C. g. No. 101) Saec. XIV. Ziemlich grossartige Bilder, etwa im kölnischen Styl; in der Behandlung erinnern sie an feinere Miniaturen der byzantinischen Zeit.

51. Weltchronik des Rudolph von Montfort (C. g. No. 5) Saec. XIV. Kleine Bilder in zierlich kölnischem Styl.

52. Dasselbe (C. g. No. 4). Vom Jahre 1400. Ebenso, nur minder zahlreich.

59. Gebetbuch für Roscoe.

53. Leiden Christi (C. g. No. 29) Saec. XV. Wenig vollendete Bilder, meist Umrisse, kurze Figuren, aber sehr grossartiger Faltenwurf.

54. Jac. v. Cessales Schachzabel (C. g. No. 49) A. 1407. Ziemlich saubere Bilder im kölnischen Styl.

55. Jac. v. Anch. Christ und Belial (C. g. No. 48) A. 1461. Ziemlich saubere Bilder, aber bereits entschieden im niederländischen Styl.

Das auf der Münchener Bibliothek befindliche Gebetbuch mit den feinen Miniaturen eines älteren niederländischen Meisters (nach Einigen des Hemling[1]), sowie das Gebetbuch mit den berühmten Randzeichnungen von Dürer und Cranach übergehe ich, da sie allgemeiner bekannt sind.

Es möchte hier ganz am Ort sein, einige Bemerkungen über die mit dem vorgesteckten Zweck verwandten Gegenstände des Elfenbeinkabinets von München zu machen. An älteren Arbeiten enthält dasselbe eine Reihe von Diptychen mit mannigfachem Schnitzwerk, einige im byzantinischen Styl, mehrere aus dem dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert. Unter jenen findet sich vornehmlich eine merkwürdige Darstellung: Christus am Kreuz; oben Sonne und Mond als halbe Figuren, zu den Seiten Männer mit Lanze und Schwamm, Maria und Johannes; unten am Kreuzstamm die Schlange. Darunter ein bärtiger Mann, auf einem Drachen sitzend, Flügel auf dem Kopfe; ihm zur Seite ein sitzendes Weib mit nackten Brüsten, ein Füllhorn haltend und vor ihr zwei Kinder. Tiefer die schlafenden Hüter und noch tiefer der Engel vor dem Grabe und die drei Marieen. Die Figuren sind übrigens sehr klein und von ziemlich roher Arbeit, mit krummen Beinen, hie und da noch eine Idee von Faltenwurf. Das Ganze ist von einem Akanthusrande umgeben. — Wichtiger noch ist ein hier befindl-

[1]) Die Malereien dürften etwa Hemling's Schule zuzuschreiben sein; die Figuren zeigen dickere, mehr rundliche Formen, besonders im Gesicht, als dies auf Bildern des Meisters selbst der Fall ist. Sie sind übrigens vortrefflich. — Eigenthümliches Interesse für die Geschichte der italienischen Miniaturmalerei hat ein hier noch einzureihendes Gebetbuch (V. a. No. 9) mit der Inschrift: Antonius Siniballus scripsit A. D. MCCCCLXXXV. Es enthält Figuren im Styl des Rafaellin del Garbo und des Lorenzo di Credi, in zierlich anmuthiger, zum Theil noch mehr alterthümlicher Weise. Die Ränder sind reich, mit bunten Ornamenten und artigen Kinderfiguren. (1835.)

liches bronzenes Reliquienkästchen. Dasselbe ist von länglicher Gestalt und wird von vier sitzenden Figuren, die ein Buch auf dem Schooose haben und lesen oder schreiben, getragen; an seinen vier Seiten, sowie an den vier Seiten des dachförmigen Deckels, ist es mit Reliefs, Darstellungen aus der Geschichte Christi, geschmückt. Die Arbeit ist sehr roh; doch erinnert sie sowohl, durch eine gleiche Ahnung von Form im Nackten, durch ähnliche Behandlung des Faltenwurfes und noch mehr der Köpfe, an die im Jahre 1047 gegossenen Bronzethüren des Augsburger Domes, als sich ebenfalls, in den eigenthümlich verschrobenen Stellungen, Verwandtschaft mit dem Style des elften Jahrhunderts verräth, welchen die in der Münchener Bibliothek befindlichen Bamberger Handschriften zeigen. Auffallend war mir, in der Darstellung, wo ein Diener (bei dem Wunder der Hochzeit zu Canaan) Wasser in die Krüge giesst, die fast ägyptisch stylisirte Bezeichnung des Wassers durch drei im Zickzack neben einander hinlaufende Linien

Bibliothek von Bamberg.

1. — No. 588 (Vergl. Jaeck, vollständige Beschreibung der öffentlichen Bibliothek zu Bamberg S. XXI) Saec. X. Gemalte Initialen mit Blätter-, seltener Bandornament. Historische Darstellungen mit einfach illuminirten Figuren. Die Umrisszeichnung ist über der Farbe wiederholt; Lichter sind weiss oder anderfarbig, gelb oder blau, aufgesetzt; der Styl ist einfach streng und trocken, doch ist der Uebergang aus dem carolingisch-romanisirenden des neunten Jahrhunderts in den manierirten des elften nicht zu verkennen.

2. — A. II. 18. Evangeliarium. Saec. X. Ebenso den Uebergang bezeichnend, doch sich bereits entschiedener, besonders im Nackten, dem elften Jahrhundert zuneigend.

3. — A. II. 42. Apocalyps. Evangel. Saec. XI. Sauber gemalte Darstellungen, aber ganz in dem manierirt verschrobenen Styl der zu München befindlichen Bamberger Handschriften. Eigenthümlich mystische Darstellungen in der Apokalypse.

Bibl. v. Bamberg, 3.

4. — A. I. 47. Expositiones in Cantica et Prophetiam Danielis. Saec. XI. Drei Bilder, ebenso sauber gemalt, doch in der Zeichnung der Figuren noch mehr Formloses und byzantinisch Dickbäuchiges. Der Faltenwurf hat etwas eigenthümlich Flatterndes, Lebendiges.

5. — Ed. V. 4. Missale. Saec. XI. Die Bilder denen der vorigen Handschrift ganz gleich, nur die Figuren etwas länger. Es sind unausgemalte Feder-Zeichnungen.

6. — Ed. III. 11. Sacra-

mentaria Gregorii P. Saec. XII. Den vorigen in der Technik ähnlich, mit feinen schwarzen Conturen. Zwar noch ohne Formensinn und grossartige Linien, doch bereits eine Hinneigung zu der würdigeren, strengeren Weise, die im zwölften Jahrhundert sich allgemeiner zeigt.

(Bibl. v. Bamberg, I.)

7. — A. II. 47. Psalterium (No. 232) Saec. XII. Malereien auf Goldgrund mit schwarzen Conturen und weissen oder farbigen Lichtern; sie erinnern an die besseren Arbeiten vom Schlusse des zwölften und Anfang des dreizehnten Jahrhunderts. Im Einzelnen zeigt sich schon Formensinn und ein grossartiger Faltenwurf; viel Freiheit, Kühnheit und Leben in Stellungen und Gewandung.

8. — No. 1049 (Jaeck, S. XXIX). Elfenbeindeckel aus dem elften Jahrhundert. Auf jeder Seite eine Figur mit langen, einfach feierlichen Falten und ohne hervortretenden Unterleib; durchaus im besseren byzantinischen Styl. Sonst wenig Gefühl für Form; eine gewisse Härte in der Arbeit; die Köpfe zum Theil ungeschickt.

Bibliothek von Dresden.

Einige Handschriften der ehemaligen burgundischen Bibliothek vornehmlich sind hier für unsere Untersuchungen von Interesse.

1. — O. 61. Das Jagdbuch des Grafen Phoebus Gaston von Foix (Ende des vierzehnten Jahrhunderts). Bilder auf Teppichgrund mit sauberen Thiermalereien; die menschlichen Figuren in der Art des kölnischen Styles. Zierlich leichtes französisches Randornament.

2. — O. 49. Apocalypse de St. Jean. Funfzehntes Jahrhundert. Am Schluss des Buches steht: *Nul. ne. sy. frote. (N'y frotte)*, die Devise Antons, Bastards von Burgund, natürlichen Sohnes von Philipp dem Guten. Reich mit Bildern auf Gold- oder Teppichgrund verziert, die im Styl und in der Technik denen der Stuttgarter Bibel (Bibl. No. 3) ähnlich sind, auch mit Andeutungen ähnlichen Randornamente. Es sind hier in den Darstellungen oft ganz weisse Figuren, ohne Schattirung und nur mit Umrissen gezeichnet, absichtlich zwischen gemalte gestellt; auch zeigt sich an Einzelnen eine ungeschickte Dickbäuchigkeit. Im Costüm ist noch der Kettenpanzer vorherrschend.

3. — O. 50. Ebenfalls apokalyptische Darstellungen enthaltend, denen der vorigen Handschrift sehr ähnlich. Häufig indess sind hier die Figuren nur in den Schattenpartieen mit der Farbe leise angetuscht, und das Ornament ist im Uebrigen leer.

V.

BIBLIOTHEK VON ST. GALLEN.

(Mai 1835.)

Zusätze zu den, im Aufsess'schen Anzeiger für Kunde des deutschen Mittelalters, II., S. 250, enthaltenen Notizen von Mone, die künstlerische Ausstattung dort vorhandener Bücher betreffend.

„No. 21. Notter's Psalmen mit Bildern." — Schwarz und rothe Federzeichnungen, mit Gold. Zwei Bilder und Buchstaben. Der Styl sehr streng byzantinisch, etwas langgedehnt; der Faltenwurf ein wenig wulstig.

„No. 22. Psalmen mit Goldschrift und Bildern des neunten Jahrhunderts." — Meist leichte Federzeichnungen, leicht in den Schatten mit verschiedenen Farben getuscht. Der Styl in den Figuren und den Buchstabenornamenten zwischen dem carolingischen und dem byzantinischen in der Mitte. Noch Gefühl für Form, besonders in den Füssen; viel und absichtliche Bewegung in den Stellungen und namentlich im Faltenwurf;

hierin selbst noch antike Motive. Doch schon dicke Bäuche. Die Arbeit im Uebrigen roh. Schwere Goldlichter. Besonders charakteristisch das erste Blatt, wo der Kaiser auf dem Throne dargestellt ist, Andere neben und unter ihm. Goldschrift auf weissem Pergament; die Bilder zuweilen auf purpurvioletten Grunde.

„No. 23. Folkard's Psalmen aus gleicher Zeit mit herrlichen Bildern." — Meist nur reich ornamentirte Initialen, etwa im Styl der vorigen. Figuren in den Bögen des Calendariums, roh byzantinisch.

„No. 53. Tutilo's Evangelienbuch mit geschnitzten Deckeln in Elfenbein und getriebener Arbeit."

Vorderer Deckel. Oben und unten zwei kleine Felder mit reich geschlungenem rein byzantinischem Akanthusornament. Ein doppelt so grosses Feld zwischen beiden; über und unter demselben die mit Uncialen geschriebene Inschrift: *Hic residet Christus virtutum stemmate septus.* In der Mitte dieses Feldes der thronende Christus im Regenbogen, zu seinen Seiten das A und ω; die Hände erhoben, in der Rechten ein Buch. Zunächst über und unter ihm die Evangelistensymbole, denen, in den vier Ecken des Feldes, die Gestalten der vier Evangelisten, sitzend und schreibend, entsprechen. Ausserdem oberhalb die Gestalten von Sol und Luna, Halbfiguren in antikem Costüm, Sol mit der Strahlenkrone, Luna mit dem Halbmonde (Hörnern ähnlich), beide mit brennenden Fackeln, die sie gegeneinander halten. Unterhalb die liegenden Gestalten des Oceanus, halbbedeckt, mit einer Wasserurne und einem Drachen zur Seite, und der Terra, ebenfalls halbnackt, ein Kind an der Brust, ein Füllhorn im Arme und ein Baum neben ihr. Zu den Seiten Christi sechsflügelige Cherubimgestalten. Zwischendurch kleine Architekturen.

Hinterer Deckel. Drei Felder von gleicher Grösse: 1. Ein schönes Akanthusornament mit einer trefflichen Thiergruppe, Löwe und Hund. — 2. Mit der Ueberschrift: *Ascensio Sce Marie.* Maria in der Mitte stehend, in priesterlicher Kleidung, beide Hände betend erhoben. Auf jeder Seite zwei Engel. — 3. Mit der Ueberschrift: *S. Gallus panem porrigit urso.* Der heilige Gallus mit der Mönchskapuze vor Bäumen; vor ihm ein stehender Bär, der einen Baumstamm in den Vorderfüssen hält. Dann ein Kreuz. Dann nochmals der heilige Gallus, der dem stehenden Bären das Brod reicht, und ein liegender Geistlicher. — Die Figuren der Bären sind ziemlich roh gearbeitet. Die menschlichen Figuren noch ohne sonderliches Gefühl. Die Verhältnisse leidlich, doch Arme und Hände gewöhnlich zu gross. Die Bewegungen steif und monoton. Der Faltenwurf sehr monoton, mit sehr vielen rundlich gezogenen Falten; die letzteren verrathen nur wenig Körperform und bezeichnen nur hie und da einen dicken Bauch. Die Details roh stylisirt.

„No. 60. Aehnliches Schnitzwerk von ihm mit guten Bildern." — Sehr treffliches Rankenornament, mit sechs höchst ausgezeichneten Thiergruppen; eine derselben eine Wiederholung der im Vorigen genannten. Die Thiere sind sehr fein, frei und naturwahr gebildet.

„No. 51. Mit irischer Schrift aus dem achten Jahrhundert und wichtigen Bildern." — Streng stylisirt, in höchst abenteuerlicher Weise, wie südsee-insulanische Decoration. Im Ornament etwas Carolingisches.

„No. 216. Ein Deckel in Schmelz aus dem zehnten Jahrhundert." — Getriebene vergoldete Figuren, byzantinisch, auf buntem Emailgrund.

„Die No. 565, 376, 398 haben auch Bilder, andere aus dem elften Jahrhundert finden sich in den No 340, 341." — No. 376: In den wenigen Figuren ein Mittelverhältniss zwischen streng byzantinischer Weise und dem Styl der Bamberger Prachthandschriften; letzteres mehr in der Behandlung; im Ganzen mehr Form. — No. 340: Noch einige carolingische Motive und einzelne Uebergänge zu den Manieren jener Bamberger Codices; sonst roh und barbarisch. — No. 341: Ebenso.

„No. 402 enthält ein Leben Jesu mit Bildern." — Gothisch, mit schweren Linien.

„No. 359 hat einen Deckel mit altem Fechterschnitzwerk." — Eigenthümliche Kampfscenen zwischen Männern und Weibern; viertes oder fünftes Jahrhundert. Noch treffliche antike Motive im Nackten und in den fliegenden Gewändern; sonst roh.

„Dergleichen Schnitzwerk in Bein ist auch in No. 380." — Nur einfach byzantinisches Ornament.

DEUTSCHE KIRCHEN UND IHRE DENKMÄLER.

1

WIMPFEN.

(Tagebuchblätter vom Jahr 1827.)

In Offenau hatte ich die Nacht geruht. Ein frischer Septembermorgen empfing mich, nachdem ich das Wirthshaus zur Linde verlassen. Fröhliche Morgenwinde umflatterten meine Schläfe; wie mit neuen Farben blickten alle Gegenstände mich an. Eine reiche Landschaft umgab mich: Vor mir Wimpfen am Berge mit seinen spitzen Kirchthürmen, auf dem hohen, jenseitigen Neckarufer; zur Rechten einzelne Ansiedlungen, die sich bis zum Flusse niederzogen; Gärten, Waldsaum, hinter mir, in einiger Ferne, eine grosse Ruine; zur Linken Wimpfen im Thal, nur wenig hervorragend aus den hohen, grünen Bäumen; und diesseit des Neckar ein ander Städtchen, Jaxtfeld. Die Lerchen, welche ringsumher in der Luft schwebten, wirbelten fröhlich in die Morgenluft hinein, und auch ich schritt singend zum Neckar hinab. Bald hatte ich die Fähre erreicht; ich liess mich übersetzen und ging nach der Bergstadt hinauf, wohin viele Leute benachbarter Orte, des Rosenkranzfestes wegen, zogen.

Die Stadtkirche zu Wimpfen am Berge ist in gothischem Styl erbaut; die zwei Thürme, zu beiden Seiten des Chors, sind mit spitzen, hohen Dächern versehen; die Strebepfeiler schliessen mit zierlich geschweiften Dächern. Ein Stein, welcher sich an einem der Strebepfeiler des Schiffes befindet, sagt: dass im Jahre 1494 der Grundstein gelegt sei; Chor und Thürme scheinen älter. Das auf der Westseite befindliche Portal hat einen Vorbau, — ein Rundbogen, über dem ein Eselsrückenbogen liegt. Die Kirche hat zwei Seitenschiffe, jedes derselben, gleich dem Hauptschiff, ihren besonderen Chor. Haupt- und Seitenschiffe sind gleich hoch. Die Gewölbegurte bilden mannigfach verschlungene Kreisbögen. Das Gewölbe ruht auf zweimal vier starken, runden Säulen, nicht, wie gewöhnlich, auf Pfeilern, die mit Säulenstäben verziert zu sein pflegen. Doch scheint die Kirche zu niedrig gegen die Breite und besonders giebt ihr die Masse jener Gewölbegurte ein schwerfälligeres Ansehen. Die Altarbilder sind zierlich geschnitzte und bemalte Hautreliefs zum Zusammenklappen, aussen bemalt. Vorzüglich gute Gemälde waren auf einem solchen Nebenaltar. Sonst sind noch einige gute Glasmalereien erhalten, namentlich eine kleine Anbetung der Weisen. Vor dem Hauptchor steht ein altes, hölzernes, dürres Crucifix, innen hohl, ein ehemaliges Mirakelbild, das die Pfaffen nach Gefallen weinen und bluten lassen konnten.

Vor der Kirche stehen, unter einem eigenen Dach, drei Crucifixe. Sand-

steinstatuen von ausgezeichneter Arbeit: der Heiland mit den beiden Schächern. Der Schächer zur Rechten, ein herrlicher Kopf, nackt und nur mit einem dünnen Schurz bekleidet, die Lenden zerhauen; der zur Linken in reichen gepufften Kleidern. Zu den Füssen des Heilandes die klagende Madonna und Spuren eines Johannes.

Auch Wimpfen im Thal hat eine merkwürdige gothische Kirche[1]. Die Grundrissform bildet, wie in der Regel, ein lateinisches Kreuz. Das Schiff ist höher als die Seitenschiffe. Die Westthürme sind alt, byzantinisch, zum Theil mit einfachen rundbogigen Verzierungen, an deren zweien Spitzen kleine Köpfchen hangen. Diese Thürme sind aus schwarzem Schiefer gebaut; der übrige Theil der Kirche, wie die vorige in Wimpfen am Berge und die folgende Cornelienkirche, von gelbem Sandstein. (Die Gebäude in dem nahe gelegenen Heilbronn, sowie weiter abwärts am Neckar, gegen Heidelberg zu, bestehen dagegen durchweg aus rothem Sandstein.) Die Ostthürme, in den Ecken von Chor und Querschiff, sind gothisch, der südliche aber unvollendet. Zu den Seiten dieser Thürme, an den Flügeln des Querschiffes, treten gen Osten kleine Chörlein hervor, ähnlich dem in der Flucht des Mittelschiffes liegenden Hauptchor der Kirche. Die Strebepfeiler der Seitenschiffe hatten auch das Gewölbe des Hauptschiffes durch freie Bögen stützen sollen, doch ist von diesen nur einer vollendet. An der Westseite war früher ein grosses Portal oder eine Vorhalle, was aber bis auf die Spur der frischer übertünchten Wand verschwunden ist. An der Südseite des Kreuzes ist ein prächtig verziertes Portal, leider aber nur bis zum Dach vollendet: über der Thür ein hohes Fenster, zu dessen Seiten scheinbare Durchbrechungen und Statuen unter Baldachinen.

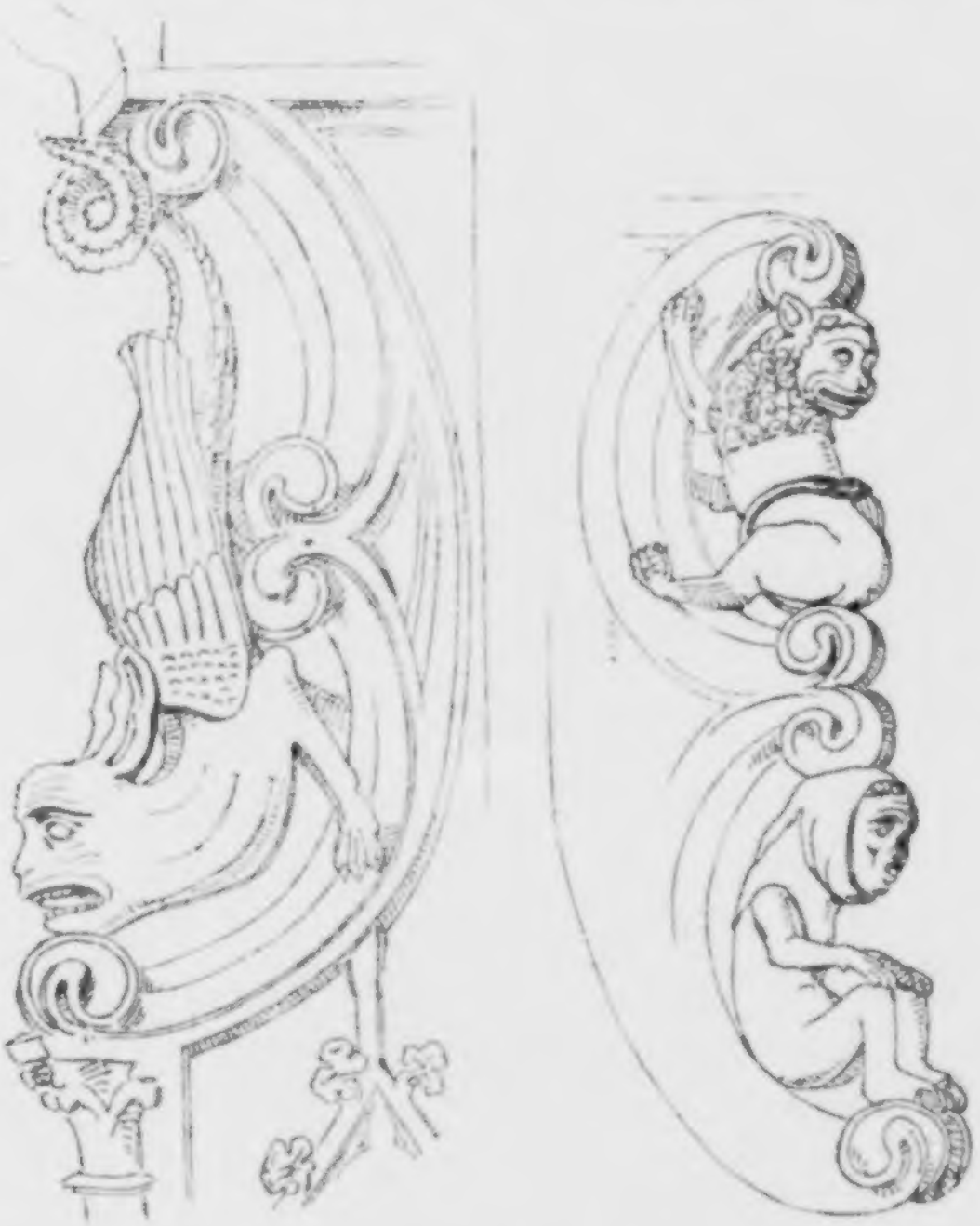
Auf der Nordseite ist ein Kreuzgang, ohne Gewölbe und nur flach mit Brettern gedeckt; aber die Seite nach dem innern Hofe zu wird durch die zierlichsten gothischen Bogenstellungen gebildet. Auf dem jetzigen Gottesacker in diesem Kreuzgange steht ein hoher Weissdornbaum. „Den habe ich in meiner Jugend selbst dahin gesetzt als ein dünnes Reis," sagte der Messner, welcher mich führte. Nach einigen Fragen erzählte er mir folgende Sage von dem Baum.

„Vor langen Jahren lebte hier ein Messner, einer meiner Vorgänger, welchen der Himmel mit einer schönen und wackern Tochter erfreut hatte. Aber welch Glas zerbricht nicht, wenn man's nicht sorgsam trägt? Das Mädchen ward Mutter: Niemand wusste, wer der Vater ihres Kindes sei, und sie blieb hartnäckig bei ihrem Vorsatz, keinen zu nennen. Sie kenne ihre Schuld und ihre Strafe, sagte sie, und wolle Alles allein erdulden; sie habe es wohl verdient, dass er sie Preis gebe. Der alte Messner aber klagte, ob aus gegründetem Verdacht, weiss ich nicht, einen jungen Hirten an, und dieser ward vorgeladen. „So wahr diese Schippe nimmer ein Baum werden wird, so wahr bin ich der That nicht schuldig!" also rief er aus, und stiess mit den Worten die Schippe, die er in der Hand trug, in den Boden. Aber siehe da! er vermochte sie nicht wieder heraus zu

[1]) Die Kirche ist in der Zeit zwischen 1262—1278 gebaut, und zwar, wie ein ziemlich gleichzeitiger Bericht sagt: „opere Francigeno," — in französischer Weise. Dies ist ein wichtiges Zeugniss dafür, dass die Thatsache der Uebersiedelung des sogenannt gothischen Baustyles aus Frankreich nach Deutschland auch von den Zeitgenossen als solche aufgefasst ward. Vergl. F. H. Müller, Beiträge zur deutschen Kunst- und Geschichtskunde etc. I. S. 74.

ziehen und das dürre Holz schlug Wurzeln und begann zu grünen und ist mit der Zeit ein mächtiger Baum geworden. So hat der Herr selbst den Schuldigen entdeckt. Doch ein Blitzstrahl zerschmetterte jenen Baum im Gipfel seines Wachsthums, und von seinen Zweigen habe ich das Reis genommen, aus welchem dieser Baum erwachsen ist."

Was das Innere der Kirche anbetrifft, so ruht das Gewölbe auf Pfeilern, welche mit Säulenstäben verziert waren; zierliche Laubkapitäle tren-



Von den Chorstühlen

nen die Stäbe von den Gewölbgurten. (Vorzüglich mannigfaltig sind die kleinen Laubkapitäle im Kreuzgang.) In dem südlichen Seitenschiff ist eine Art Bretter- oder vielmehr Leistenabschlag, der eine eigne Kapelle vorstellt; darinnen einige Altäre; der eine Altar den heiligen Sebastian.

Von den Chorstühlen

gleich denen in Wimpfen am Berge, geschnitzt und mit vorzüglichen Malereien versehen. Hin und wieder finden sich einzelne Glasmalereien. Am merkwürdigsten waren mir die Chorstühle, welche die Kreuzflügel von dem Hauptschiff abschneiden (an einem von ihnen fand ich die Jahreszahl 1498), und der Bischofstuhl im Chore. Sie enthalten unverkennbare Spuren templerischer Mysterien[1]: den Löwen, den Drachen, — den Löwen, der den Drachen in den Schwanz beisst, den Falken, den Mönch mit der Kapuze in nicht eben decentester Stellung und dergleichen mehr. Einige Lehnen der Chorstühle und des Bischofstuhles, sowie mehrere Verzierungen, welche sich an den kleinen Armen in den Chorstühlen befinden, habe ich gezeichnet. Aehnlich sind die Thierbilder am Aeussern der Kirche, welche als Wasserableiter dienen; doch treten hier mehr willkührliche Formen ein. So sah ich das Bild einer Sau, welche einen Juden, kenntlich an der spitzen Mütze, säugt, der ein Junges wegstösst. Eine andre Gruppe stellt einen Mönch zwischen einem Löwen und einem Bock dar.

Ich hatte mich etwa eine Viertelstunde in der Kirche verweilt, als die Thür hastig geöffnet ward, und mehrere Leute mit schnellen Schritten herein kamen; der Messner ging ihnen ehrerbietig entgegen. Es waren der Priester und Andere. Sie traten in den Chor zum Altar und schlossen eilig das Thürchen des vergoldeten Tabernakels auf. Geweihte Hostien, welche sie zu holen gekommen waren, fanden sie nicht vorräthig; in Eile ward dem Priester, der nicht einmal sein Ornat übergeworfen, die Stola umgehängt, und in wenig Augenblicken war das Geschäft der Einsegnung der Hostien beendet. Schnell, wie sie gekommen, entfernten sie sich wieder. Der Messner sagte mir, dass ein Mädchen im Ort im Sterben liege und ihr letztes Mahl verlangt habe.

Mittagszeit war verstrichen; der Messner, welcher ab- und zugegangen war und meinen Arbeiten mit Theilnahme zugesehen hatte, lud mich ein, in seinem Hause, da ich doch hungrig sein müsse, Kaffee zu trinken. Ich nahm es an, und gerieth in ein Stübchen voller Kinder, die lustig durcheinander tobten und schrieen und sich wenig um den fremden Herrn kümmerten. Nachdem ich getrunken und gegessen, zeichnete ich dem Alten sein Portrait, und er schenkte es seiner ältesten Tochter, einem funfzehnjährigen Mädchen mit scharfen und bestimmten Zügen, „zum Andenken wenn er einmal gestorben wäre."

Er begleitete mich darauf hinaus vor die Stadt bis zur Cornelienkirche. Von dieser ist nur, seltsamer Weise, nicht der Chor, der in der Regel zuerst gebaut wird, sondern das Schiff fertig; sie dient gegenwärtig als Magazin und ist verschlossen. Ueber der auf der Nordseite gelegenen

[1] Ich war, als ich Obiges schrieb, durch Mone zu Hammers „Fundgruben des Orients" geführt worden und hatte eben, im sechsten Bande, seinen Aufsatz über den Baphomet gelesen. Meine Phantasie war mit templerischer Mystik erfüllt, ich erblickte daher leicht auch draussen, was drinnen träumte. Sollte in den Bildern jener Chorstühle wirklich templerisches Element sein, so kann es natürlich nur auf einer, vielleicht unbewussten Nachbildung überlieferter Formen beruhen, da der Orden der Templer längst aufgehoben war. Ich habe nicht nöthig, hinzuzufügen, dass neben aller Mystik auch die, gelegentlich höchst übermüthige Laune der mittelalterlichen Künstler ihr sehr entschiedenes productives Recht hatte.

Thür sah ich ein herrliches Basrelief, die Verkündigung vorstellend: links der Engel, rechts Maria, oben Gott Vater; sehr lieblich ist das von diesem in den Strahlen niederschwebende Kindchen mit dem Kreuz.

II.

STUDIEN IN BERLIN UND DER UMGEGEND.

Bei mehreren Reisen, bei dem schönen Studienaufenthalte zu Heidelberg, der zu vielfältigen kleinen Excursionen benutzt ward, war eine Fülle der verschiedenartigsten baulichen und bildnerischen Denkmäler meinem Auge vorübergegangen. Mein hochverehrter Lehrer F. H. von der Hagen — wie er mein Interesse an jenen Handschriftbildern des Mittelalters freundlich förderte — hatte mir auch für diese Anschauungen diejenige Belehrung gegeben, die auf die Styl-Unterschiede und deren geschichtliche Folge hindeutend, in der bunten Fülle eine gesetzliche Entwickelung, eine auf inneren Gründen beruhende Gliederung erkennen liess. In Berlin wurde sodann diese Betrachtung der Denkmäler ernstlicher aufgenommen, wenn ich mir auch des eigentlichen Zieles, worauf solches Treiben hinaus wollte, noch nicht klar bewusst war; das kunstgeschichtliche Interesse war einerseits noch von dem poetisch-historischen, andrerseits von der Freude an der vielgestaltigen Ornamentik des Mittelalters abhängig. Das nähere Eingehen auf die Gestaltung und Verwendung des Ornamentes gewann für mich längere Zeit ein Haupt-Interesse. Dazu kam ein, fast bis zum Eigensinn gesteigerter Drang, gerade auch auf diesem Boden der Berliner Gegend, der sonst als nicht sonderlich fruchtbar für die Monumentalgeschichte gilt, Gelegenheit für derartige Studien zu suchen, auch hier Schätze der Vorzeit aufzugraben, die unter dem lärmenden Treiben des Tages verschollen waren. Ich muss fast lächeln, wenn ich des Eifers gedenke, mit welchem ich diesem Thun nachhing, nicht selten dem erdenklich wüstesten Wetter zum Trotz. Es ist davon dies und jenes Einzelne in meinen Papieren zurückgeblieben. —

Als ältestes Baudenkmal der Gegend zog mich die kleine, malerisch gelegene Kirche zu Tempelhof, eine halbe Stunde südlich von Berlin, an. Sie bildet im Grundriss ein einfaches Viereck, mit einem halbrunden Ausbau für den Altar, und ist durchweg aus schön und regelmässig zugehauenen Granitquadern erbaut. Die Fenster waren ursprünglich klein, äusserst schmal und im Halbkreise überwölbt; auf jeder Seite des Schiffes befanden sich deren sechs, an dem Anbau drei. Die Portale auf der Nord- und Südseite sind einfach spitzbogig überwölbt; von einem ähnlichen Portal auf der Westseite sah ich schwache Spuren. Später sind in der Altarnische ein kreisrundes und zwei kleine, im Spitzbogen überwölbte Fenster eingebrochen und durch gebrannte Steine ausgemauert. Noch später waren andre Veränderungen mit den Kirchenfenstern vorgenommen. Auf der Süd- und Westseite sind die Granitquadern an mehreren Stellen beschädigt, vermuthlich durch die Nähe irgend eines Brandes. Die Kirche ist und war nicht gewölbt, vielmehr flach mit Brettern gedeckt; nur die Altarnische

hat ein halbes Kuppelgewölbe. — Der Bau gehört hienach der Periode des Uebergangsstyles an; das Jahr der Erbauung ist unbekannt. Die Kirche gilt, ihrem Namen entsprechend, ursprünglich als Besitzung des Templerordens; sie soll mit andern Gütern desselben an den Johanniterorden gefallen sein und wurde von dem letzteren im Jahr 1435 der Stadt Berlin verkauft.

In der Kirche ist ein ansehnliches Altarwerk cranachischer Composition, das Martyrthum der heil. Katharina auf dem Mittelbilde und einzelne Gestalten weiblicher Heiligen auf den Innen- und Aussenseiten der Flügel darstellend. Unter einigen Holzschnitzwerken zog mich zumeist ein Altarschrein von nicht erheblicher Grösse an, in welchem die reliefartig gearbeiteten Figuren einer Maria mit dem Kinde und zweier weiblicher Heiligen zu ihren Seiten befindlich waren. Die Arbeit gehört zu den frühsten dieser Gattung; das Architektonisch-Ornamentistische daran war noch in einfacher Strenge gehalten, die Gewandung im edeln, weichen Fluss germanischer Linien, die Köpfchen von ganz ungemeinem Liebreiz.

Neuerlich ist die Kirche restaurirt und wesentlich verändert worden. Unter der Tünche, die im Innern ihre Wände bedeckte, fanden sich dabei Spuren von roher figürlicher Malerei, welche, wie es scheint, das ganze Innere erfüllte. —

Zu mancherlei eigenthümlichen Beobachtungen gaben sodann die Kirchen von Berlin selbst Veranlassung. Unter diesen interessirte mich ganz besonders die sehr eigenthümliche Klosterkirche, deren damals im Innern ziemlich verwahrloster Zustand ihr, wenigstens in malerischer Beziehung, einen doppelten Reiz gab. Ich zeichnete fleissig in ihr und schrieb über sie (für das von L. von Ledebur herausgegebene „Allg. Archiv für die Geschichtskunde des Preuss. Staates," Bd. IV, Heft 3) einen kleinen Aufsatz nieder, den ich hier folgen lasse: —

„Der Bau mit gebranntem Stein hat in den nordöstlichen Provinzen von Deutschland, in der Mark, in Mecklenburg, Pommern und Preussen, eine eigenthümliche und von den Sandsteinbauten der übrigen Provinzen verschiedene Entwickelung des gothischen Styles zur Folge gehabt. Von dem vorgothischen, rundbogigen Baustyl finden sich, im Verhältniss zur Gesammtmasse, nur wenig vereinzelte Beispiele, da das Christenthum mit seiner Kunst in diesen Gegenden erst im zwölften Jahrhundert, dem letzten des Rundbogenstyles, Wurzel fasste.

In dieser ersten Periode, bis in den Anfang des dreizehnten Jahrhunderts, bediente man sich neben dem gebrannten Stein häufig des Granits, welcher zu regelmässigen Quadern behauen wurde; doch hinderte die Schwierigkeit der Bearbeitung desselben eine jede Detaillirung der Formen. Auch später kommt dieser Stein, aber schlechter bearbeitet, insbesondere bei den Dorfkirchen granitreicher Gegenden vor. Bei dem Bau mit gebranntem Stein wandte man den Granit in der Regel zum Fundament an; zuweilen, und zwar in den Küstengegenden, auch den sogenannten schwedischen Stein (eine Art Kalkstein), so dass z. B. der Fuss des Gebäudes aus Granit, das Fussgesims aus schwedischem Stein besteht. Säulen von diesem Stein aus der letzten Zeit des Mittelalters finden sich mehrfach, z. B. an der Wallkirche zu Stettin. Auch des gewöhnlichen Sandsteines bediente man sich hie und da, doch nur selten, zu Kapitälen oder auch zu gewissen Gesimsen.

Die Anfertigung des gebrannten Steines erlaubte denselben nur in klei-

neren Massen zu liefern, und daher vermindert sich hier die Zahl der häufig ganz freistehenden dekorativen Theile des Sandsteinbaues, z. B. der durchbrochenen Spitzen der Hauptthürme, der zierlichen, thurmartigen Spitzen über den Strebepfeilern, der freistehenden Giebel über den Fenster- und Thüröffnungen, der schwebenden Bögen, welche oft die Streben des Seitenschiffes mit denen des Hauptschiffes verbinden, u. s. w. Die Ornamente haben ein weniger starkes Relief und kehren, da sie häufig mit gewissen Formen gemacht wurden, öfter wieder. Doch sind dafür die Profilirungen, namentlich an den Einfassungen der Fenster und Thüren, höchst mannigfaltig, da eine starke Vertiefung der Glieder hier durch gebrannte Formsteine leichter erreicht wurde. Die Haupt-Horizontallinien (die Gesimse), welche beim Sandsteinbau durch jene aufsteigenden Theile oft unterbrochen wurden, treten wieder bedeutsamer hervor, und überall ist das Ganze massenhafter gehalten und zusammengehalten und wirkt auch auf diese Weise.

Berlin, ein Ort, dem man gern alle Erinnerungen an die Zeit des Mittelalters absprechen möchte — er hat freilich andre Erinnerungen, welche bedeutender sind, — besitzt drei (oder, mit Einschluss der kleinen Heiligen Geistkirche, vier) im Spitzbogen gebaute Kirchen. Unter diesen ist die Klosterkirche, wenn auch nicht die schönste und grösste, doch die älteste und merkwürdigste, und zeigt, da noch keine neueste Restauration ihrer allerdings schlechten Beschaffenheit zu Hülfe gekommen ist, manches Alte in seiner ursprünglicheren Form. Wir haben über dieselbe und die ehemals dazu gehörigen Klostergebäude eine eigene kleine Schrift: „Das graue Kloster in Berlin mit seinen alten Denkmälern, von Bellermann, 1824," die uns in ihrem geschichtlichen Theile hie und da als Führer dienen möge.

Die Kirche gehörte zu einem Franziskanerkloster, das sich, zwischen der Kloster- und neuen Friedrichsstrasse, von der Parochialkirche bis zur Königsstrasse erstreckte. Die Gründung der Kirche fällt in das Jahr 1271, zufolge einer der Inschriften über den Chorstühlen in derselben, welche theils eben die Stiftung, theils den damaligen Umfang des Franziskanerordens angeben. Sie lautet, nach Beseitigung der Orthographie, folgendermaassen:

(Anno millesimo) ducentesimo LXXI illustrissimi principes et domini, dominus Otto et dominus Albertus, marchiones brandenburgici, ergo ordinem speciali devotione permoti, aream, ubi praesens monasterium est constructum, fratribus contulerunt gratiose, perpetuo possidendam. Post hoc, anno domini MCCXC, strenuus miles, dominus Jacobus, dominus de Nebele, donavit fratribus hujus loci lateres dictam (die Ziegelei), sitam inter Tempelhoven et Berolinum. Saepe dictus miles et principes praefati, extiterunt veros claustri fundatores.

Die eingeklammerten Anfangsworte dieser Inschrift fehlen, indem das Brett, worauf dieselbe steht, bei irgend einer Gelegenheit verkürzt sein muss. Dasselbe findet bei dem entsprechenden Brett der gegenüber stehenden Inschrift Statt. Auch in Hübners Chronik des Franziskanerordens durch Deutschland (München, 1686) wird das Jahr 1271 für die Gründung dieser Kirche angegeben.

Das Kloster erlangte bald Bedeutung und Ansehen, und verschiedene Landesfürsten und andre vornehme Personen sind in demselben beerdigt worden. In den Jahren 1471 bis 1474 wurde das Kapitelhaus gebaut, zufolge den Inschriften um Knauf und Base der vier Säulen, welche das

Gewölbe des Kapitelsaales tragen. Die beiden hieher gehörigen Inschriften lauten:

Anno domini MCCCCLXXI fundata est domus ista in fundamentis suis.

Anno domini MCCCCLXXIIII consummatum est hoc opus per magistrum Bernhardum.

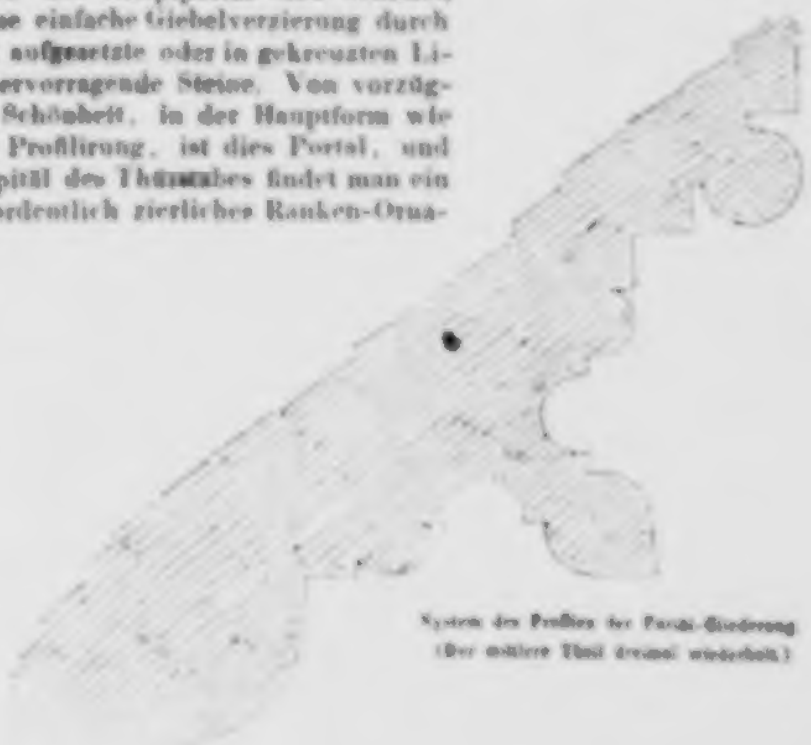
Der Conventsaal ist in den Jahren 1516 bis 1518 gebaut, wie aus der Inschrift auf einer daselbst eingemauerten Steintafel hervorgeht. Sie lautet:

Anno salutis nostrae MCCCCCXVI juvante deo jacta sunt fundamenta domus istius optimis lapidibus, sequenti anno superaedificati sunt muri, tertio vero anno consummati.

Beide Säle sind jetzt im Besitz des Gymnasiums zum grauen Kloster.

Im Jahr 1539 nahm Churfürst Joachim II. die evangelische Lehre an und 1571 starb das Kloster aus. Der grössere Theil der Klostergebäude ward dem phantastischen Leonhard Thurneisser zum Thurn für seine mannigfachen Laboratorien und Sammlungen eingeräumt; von ihm rührt die erste Renovation der Kirche im Jahre 1584 her. Eine zweite fällt in das Jahr 1719.

Die Kirche ist durchweg aus grossen Ziegeln erbaut, und auch die feineren Ornamente, welche wir in derselben finden, sind von gebranntem Stein. Sie besteht aus einem Mittelschiff mit zwei Seitenschiffen; an das Mittelschiff schliesst sich ein im Verhältniss ziemlich langer, wenig erhöhter Chor an. Sie ist im Lichten 166 Fuss 5 Zoll lang und 66 Fuss breit. Das Gewölbe des Mittelschiffes erhebt sich bis zu einer Höhe von 50 Fuss $9^1/_2$ Zoll, das Gewölbe der Seitenschiffe bis zu 26 Fuss. Im Aeusseren ist die Kirche ganz einfach; es fehlt der Thurm, an dessen Statt sich ein neues hölzernes Glockenthürmchen zeigt, und nur die westliche Seite, an welcher das Hauptportal sich befindet, hat eine einfache Giebelverzierung durch kantig aufgesetzte oder in gekreuzten Linien hervorragende Steine. Von vorzüglicher Schönheit, in der Hauptform wie in der Profilirung, ist dies Portal, und als Kapitäl des Thürstabes findet man ein ausserordentlich zierliches Ranken-Ornament.



System des Profiles der Portal-Gliederung
(Der mittlere Theil dreimal wiederholt.)

Im Inneren des Schiffes gehen schwere Verhältnisse durch, fast noch an den früheren Rundbogenstyl erinnernd. Das Schiff wird von den Seitenschiffen getrennt durch kurze, theils viereckige, theils achteckige Pfeiler, aus denen Halbsäulen heraustreten als Träger der Gewölb-Gurte und der Bögen, welche die Mauern des über die Seitenschiffe sich erhebenden Mittelschiffes tragen und die Pfeiler verbinden. Diese Bögen ruhen auf einem Kapitäl, welches zumeist aus einer ohne Deckglied vorspringenden Welle besteht, die sich nach unterhalb, zuweilen ohne ein bestimmt sondertes Fuss-Glied, der Halb-Säule anschliesst; — wenn ein Fussglied da ist, so besteht dasselbe nur aus einem Rundstab. Diese Kapitäle, so wie die andern, die grösstentheils nur aus einem, mit einfachen Deck- und Fussgliedern versehenen Bande bestehen, sind mit Rankengewinden von schwachem Relief verziert, welche zum Theil freie Naturformen, als Wein- und Eichenlaub, nachbilden. Im Chor treten leichtere Verhältnisse ein. Die Halbsäulen, welche die Gewölbgurte tragen, beginnen hier erst in einer gewissen Höhe über den Chorstühlen und ruhen auf mannigfach gestalteten Konsolen, welche zum Theil ganze Thiergruppen, Pelikane mit ihren Jungen, Adler mit gerauften Hasen u. dgl. darstellen. Von vorzüglicher Schönheit ist derjenige Theil des Chores, welcher den östlichen, aus der Form des Zehnecks entnommenen, siebenseitigen Schluss bildet, der im Grundriss über die Flucht der Seitenwände des Chors hinaustritt; wodurch, wenn man aus dem Schiff in diesen Chorschluss hineinblickt, eine lebendigere und mehr wechselnde Verbindung der architektonischen Linien entsteht [1]). Die einzelnen Theile desselben, die Fenster mit ihren Einfassungen und Brüstungen, sind durch Säbe und Gesimse gesondert, was bei ihrer reichen Profilirung Ruhe und Klarheit im Gesammteindruck zu Wege bringt.

Das Kreuzgewölbe des Kapitelsaales, das aus gedrückten Spitzbögen besteht, ruht auf vier Säulen von kurzer Proportion, welche gleichfalls, aus starken Ziegeln aufgemauert

[1]) Ein gleicher Chorschluss findet sich in der Johanniskirche zu Stettin, welche ebenfalls zu einem Franziskanerkloster gehörte.

sind. Kapitäl und Base springen fast gar nicht vor, indem ihr Hauptglied das Band ist, auf welchem die genannten Inschriften mit Buchstaben, die vor dem Brennen erhaben aufgedruckt worden, sich befinden. Im Kreuzpunkt der Gewölbgurte zeigen sich grössere runde Schlusssteine mit Rosetten, zum Theil mit feinen architektonischen Mustern. Andre Schlusssteine mit ausgezeichnet schönem Ornament findet man in dem zierlichen Sterngewölbe des späteren Conventsaales.

Kapitäl im Schiff der Kirche.

An den Wänden des Chores in der Kirche, unmittelbar über den Chorstühlen, befinden sich 31 Eichentafeln mit schwach erhabenem Schnitzwerk: ein runder Schild, darin jedesmal ein Symbol in Bezug auf die Passionsgeschichte, eingeschlossen von einem Ranken- oder Stabgeflecht, und unter demselben ein phantastisches, schlangenartiges Rankengewinde, zum Theil mit seltsamen Blumen, oder ein mehr architektonisches Ornament. Der Schild mit dem Symbol ist in der Regel bemalt, eben so die Blumen und das innere der Kelchblätter. Ueber diesen Tafeln laufen die oben genannten Inschriften hin, deren Schriftzeichen in das funfzehnte Jahrhundert gehören.

Auf der nördlichen Empore befindet sich ein Schrein, in welchem die schöne Holzstatue einer auf der Schlange stehenden Madonna mit dem Christuskinde sich befindet; zu ihren beiden Seiten haben andre Figuren

Kanzel im Chor der Kirche.

gestanden, welche jetzt fehlen. Die Flügel zu diesem Hauptschrein, wie sich aus der gleichen Höhe, dem gleichen Rahmenornament und der übereinstimmenden Arbeit ergiebt, hängen im Anfange des Chores auf der Nordwand; sie enthalten, der eine den heiligen Andreas, der andre den heiligen Petrus. Diese Statuen sind, wie die grosse Menge ähnlicher Werke des funfzehnten Jahrhunderts, bemalt, die Gewänder grösstentheils vergoldet; eben so die innere Wand der Schreine, in welche ein tapetenartiges Ornament eingedrückt ist. Sie bilden zwar kein Kunstwerk ersten Ranges, doch sind sie einer näheren Aufmerksamkeit wohl werth, und namentlich haben die Köpfe viel Ausdruck. Ein andrer Schrein, welcher drei unter zierlichen Baldachinen neben einander sitzende Heilige enthält, steht über der später gebauten Sakristei im nördlichen Seitenschiff. Zu dem einen oder dem andern dieser Werke gehörten vermuthlich auch noch die sieben kleinen Statuen, welche jetzt auf Gesimsen in der Nähe des Chores angebracht sind.

Noch befindet sich auf der nördlichen Empore ein älteres Relief von Holz, im Ganzen von roher Arbeit, welches den heiligen Franziskus darstellt. Er streckt die Rechte aus und hat in derselben eine runde Tafel mit dem Schriftzuge *ihs* (Jesus); in der Linken hält er ein aufgeschlagenes Buch mit der späteren Aufschrift: *Thornesser hat mich neue gemacht, da ich war alt und gar veracht. anno* 1584. Zu seinen Seiten sind drei kirchliche Gebäude angebracht mit den Unterschriften: *senis, urbino, ferraria* (Siena, Urbino, Ferrara), den Namen der vom heiligen Franziskus gestifteten Klöster; über jedem derselben eine Bischofsmütze, als Zeichen, dass an diesen Orten Bisthümer wären.

Unter den in der Klosterkirche befindlichen Gemälden nennen wir zuerst eins der ältesten, welches für die vaterländische Geschichte wichtig ist. Es hängt auf der Nordwand des Chores, nahe dem Altar, in bedeutender Höhe; die Farben sind sehr verblichen. Es stellt einen knieenden jungen Ritter dar, in schwarzem Kleide und Harnisch und in weissem Mantel, mit gefalteten Händen; vor ihm der Heiland, stehend, in den Händen Geissel und Ruthe; aus den fünf Wunden fliesst das Blut in fünf Strahlen in einen Kelch. Ueber dem Ritter ein Adler, schräg getheilt in Schwarz und Roth, und daneben ein Wappenschild mit zwei über einander schreitenden Löwen, dem Wappen der Hohenlohe. Das ganze Bild hat eine Umschrift, die nur noch theilweise zu erkennen ist; wir theilen sie vollständig mit nach *Angelus annal. Marchiae* S. 190:

„Nach Christi Geburt im Jahr 1466 und in dem 12. Jahr am Sanct Columbanustage verscheidet der Hochgeboren Graff Johannes von Hohenloh, dem Gott genade."

Dieser Johann von Hohenlohe war der erste Feldherr, welcher für die

Fürsten des Hohenzollerischen Stammes, als Regenten der Mark, gefochten hat. Burggraf Friedrich von Nürnberg wurde zwar erst im Jahre 1417 mit der Kurmark vom Kaiser Siegmund belehnt, nachdem er sie von diesem käuflich an sich gebracht; doch hatte der Kaiser sie schon im Jahre 1412 an ihn verpfändet und ihn zum obersten Hauptmann und zum Verweser derselben ernannt. Und in demselben Jahre musste Friedrich noch ein Heer gegen die mit den Pommern verbundenen rebellischen Edelleute

Von den Chorstühlen

schicken und ihnen eine Schlacht, am Kremmer Damm, liefern. Die Pommern siegten zwar, aber durch die Tapferkeit des brandenburgischen Heerführers, unseres Hohenlohe, der selbst im Kampfe fiel, so zweifelhaft, dass sie durch diesen Sieg mehr geschwächt waren, als ihre Gegner, und nichts

Von den Chorstühlen.

Weiteres gegen Friedrich unternahmen. Dem Johann von Hohenlohe zum Andenken ist noch lange, vielleicht noch heute, ein hölzernes Kreuz auf dem Kremmer Damm unterhalten worden (s. Buchholtz, Geschichte der Kurmark Brandenburg II, S. 573). Das Bild scheint in den Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts zu gehören und somit gleichzeitig zu sein [1]).

Ein andres der älteren Gemälde ist interessant für die Geschichte des Franziskanerordens. Es befindet sich an der Nordwand des Chores, neben den oben genannten Apostelfiguren; es ist roh auf Holz gemalt und stellt in der Mitte Christus am Kreuze dar, unter ihm auf einer aus dem Kreuz hervorgewachsenen Blume den heiligen Franziskus im grauen Mönchskleide, welcher durch fünf Blutstrahlen die Wundenmale des Heilandes empfängt. Unter dem Franciskus auf einer weissen Tafel eine Inschrift, die einige Verse der Apokalypse, Kap. 7, V. 2—4: *Vidi alterum angelum ascendentem ab ortu solis etc.*, enthält. Die Erscheinung dieses zweiten Engels wurde nämlich schon früh auf den heiligen Franziskus gedeutet. Auf der einen Seite dieser Tafel die heilige Jungfrau, kniend, mit der Krone; neben ihr ein Kurfürst mit kurfürstlichem Hut und Mantel, vielleicht der Stifter des Klosters; auf der andern Seite die heilige Klara und eine andre Franzis-

[1]) Ich war in der obigen Notiz über die Ereignisse des Jahres 1412 der gangbaren Darstellung der damaligen Verhältnisse gefolgt. Neuere Forschungen darüber siehe in der Schrift von A. F. Riedel: „Zehn Jahre aus der Geschichte der Ahnherren des Preuss. Königshauses." 1851.

kanerin. Noch tiefer zwei sehr kleine weibliche Donatoren; das Spruchband zwischen diesen ist beschädigt, so dass die Schrift auf demselben nicht mehr zu lesen. Von dem Kreuz geht nach beiden Seiten ein Rankengewinde aus, darin die Bilder von 24, zumeist heiligen Franziskanern angebracht sind, die Mehrzahl derselben in der Mönchskappe. Wir nennen die Namen und verweisen mit deren Erklärung auf Bellermann, S. 31. Auf der rechten Seite befinden sich: S. Franziskus, S. Jacobus (mit der Bischofsmütze), S. Nicolaus, B. Monaldus, S. Andreas (mit dem Kardinalshut), S. Bonaventura (mit dem Kardinalshut), S. Adulphus, B. Petrus, B. Ulricus, S. Silvester, B. Johannes, S. Johannes. Auf der linken Seite: S. Anthonius de Pada (Padua), S. Ricardus (mit der Bischofsmütze), S. Anthonius, B. Franciscus, S. Bernhardus, B. Philippus, B. Lodovicus (mit der Bischofsmütze und einem Glanzschein, darin das Zeichen *ihs*, als Andeutung auf seine fürstliche Geburt; er war nämlich der Sohn des Königs Carl von Sicilien, geboren 1275), S. Rogerius, B. Conradus, S. Badius. Auf diese folgen noch zwei Figuren, deren Namen nicht mehr zu lesen sind. Bemerkenswerth ist, dass auf diesem Bilde nur Personen bis ins vierzehnte Jahrhundert vorkommen.

Diesem Gemälde gegenüber, an der Südwand des Chores, ist ein Bild angebracht, welches die zwölf Apostel darstellt; an der Stelle des Judas Ischarioth aber den heiligen Franziskus, der, wie jeder der Uebrigen sein Emblem, ein grosses Crucifix, in der Hand hält. Dies Bild, wie das vorige roh auf Holz gemalt, besteht aus zwei Tafeln, deren jede in zwei Hälften getheilt ist; den Grund bildet eine gelbe Tapete, oben ein blauer Rand. Gold ist gar nicht angebracht, die Heiligenscheine sind gelb. Die Figuren haben etwas kurze Proportion und grosse Extremitäten; aber in Haltung und Faltenwurf sind sie zumeist sehr edel, so dass sich auf gute Vorbilder schliessen lässt. Uebrigens gehört dies Bild nicht zu den ältesten.

Unter den älteren Bildern von einigem Kunstwerth nennen wir vorerst eine Kreuzabnahme, welche auf der Südwand des Chores nahe dem Altar, unmittelbar über den Chorstühlen, angebracht ist. Das Bild ist mit Oelfarben, wie es scheint, auf Kreidegrund gemalt, welcher über eine auf Holz geklebte Leinwand gelegt ist. Die Köpfe, namentlich der des klagenden Johannes, haben Leben und Ausdruck. Die Heiligenscheine bestehen aus goldenen Strahlen und Blumen. Ueber der Gruppe schweben vier kleine buntbekleidete Engel mit bunten Flügeln, deren einer die Lanze, ein anderer den Stab mit dem Schwamm hält. Auf der Einfassung des Bildes sind auf der einen Seite der heilige Franziskus und die heilige Barbara gemalt, auf der andern die heilige Elisabeth und ein vierter Heiliger; unten Leidenswerkzeuge und Anderes in Bezug auf die Passion; oben, auf einem verschlungenen Bande, folgender Spruch:

Bich mensche gades kint ist dot
dat was der moder jammer groth
Doch was des ys den sunder not
dat ihus vorgoth syn blut sso rot
Mensche lad dy des erbarmen
ende bidde truwelik vor die armen.

Ausgezeichneten Kunstwerth hat ein andres Bild, welches an derselben Wand, nahe dem oben genannten Franziskanerbilde hängt; ein schirmender Beichtstuhl ist vor den grösseren Theil desselben gebaut worden, und das Bild im Wesentlichen nicht bedeutend verletzt. Es ist mit Oel-

8. Franciscus aus dem Bilde mit Fr. Herm. Muss.

farben auf Leinwand gemalt und stellt eine stehende Madonna mit dem Kinde, von Heiligen umgeben, dar: zwei Engel halten über dem Haupte der Maria eine Sternenkrone. Darüber die Inschrift: *Alderschoneste machet maria*, mit ihrer Uebersetzung: *Pulcherrima virgo Maria*. Rechts neben ihr ist der heilige Franziskus, welcher die Hand des Christuskindes fasst und demselben ein kleines Crucifix entgegenhält, daraus fünf Blutstrahlen ihm die Wundenmale bringen. Unter ihm ein andrer Franziskaner mit einem schwarzen Käppchen, welcher den Fuss des Kindes fasst, um ihn zu küssen. Und unter diesem knieend ein dritter Franziskaner, der Donator, welcher die Hände betend emporstreckt, mit zwei Spruchbändern: auf dem einen derselben steht: *O schoneste Marie, bidde ihesum vor my, swat en' salich make my*; auf dem andern der etwas undeutliche Name des Donators: *Frater Hermannus Musa*. Auf der linken Seite der Madonna steht zu oberst ein Bischof; unter diesem noch ein Franziskanermönch, in den Händen ein aufgeschlagenes Gebetbuch und eine Oblate; und als dritte Figur die heilige Klara, welche in der einen Hand einen Apfel, in der anderen eine Monstranz hält. Die Figuren sind, im Verhältniss zu den Köpfen, schmal und kurz, in der Haltung hart und trocken; doch die Köpfe selbst vollendet in der Form, lebendig und ausdrucksvoll. Eine grosse Milde und fast weiche Gemüthlichkeit spricht aus den Gesichtern des Franziskus und des jungen Bischofs; aber das Gesicht der Madonna fesselt durch eine unbeschreibliche Lieblichkeit den Beschauer. Das Bild erinnert an die Arbeiten des alten Wilhelm von Köln.

Zwei andre vorzügliche Gemälde gehören in die niederdeutsche Schule und würden, wenn man nach einer genaueren Prüfung, als in ihrem jetzigen Zustande möglich, den Lucas Cranach als ihren Verfertiger nennen wollte, diesem Meister nur zum Ruhme gereichen. Das eine derselben, mit Oelfarben auf Holz gemalt und, wie es scheint, ganz wohl erhalten, hängt auf der nördlichen Empore und stellt den Christus mit seinen Jüngern bei der Martha vor, welche knieend die Auferweckung des Lazarus zu erflehen scheint. Unter den Frauen der Martha sind mehrere anmuthige Köpfchen, und würdevoll sind die beiden knieenden ritterlichen Donatoren gehalten. Das Bild hat folgende Unterschrift:

Anno Domini M. CCCCC vnd im XXI Jar. Am Tag Albini Starp der Vil vrdic Edel vnd gestreng Herr Claus vom Bach veldant Groscomter des Ritterlichen Teutschen Ordens in Preussen Dem Got Gerusch Gnedick Vnd Barmherzick zu Sein, Bet ein ianick Pater Noster und Ave Maria vor die verstorben Seelen Jost T. Truchses von Beczenhausen Deuschs Ordens zu Dieser czeit Testamentarius Gewestt.

Das Bild hängt leider an einer so dunkeln Stelle, dass nicht Vieles deutlich zu erkennen ist.

Das zweite Gemälde, gleichfalls mit Oel auf Holz gemalt, hängt nahe dem Eingange des Chores, an der Querwand des südlichen Seitenschiffes. Es ist leider sehr verunreinigt und beschädigt; doch sind die Farben nicht verwaschen, sondern an einzelnen und glücklicherweise zumeist nicht an den bedeutendsten Stellen abgesprungen. Es stellt eine Abnahme vom Kreuz dar und gehört, was die Art der Behandlung, so viel davon im jetzigen Zustande des Bildes zu erkennen ist, was die Anordnung des Ganzen, was Leben, Charakter und Ausdruck in den einzelnen Figuren und besonders in den Köpfen anbetrifft, zu einem der trefflichsten Werke jener Zeit. Der Christusleichnam im Vorgrunde ist merkwürdiger Weise mit

halboffenen gebrochenen Augen dargestellt. Der grosse Schmerz in dem knabenhaften Johannes zu dessen Häupten, in den knieenden, klagenden Frauen, in den beiden Greisen zeugt, wie er sich auch in den verschiedenen Figuren verschieden äussert, von dem reinen und einfältigen Gemüthe des Meisters, und bis in die Seele des Beschauers geht der auf diesen gerichtete Blick der einen Frau, welche die Schmerzensmutter von hinten umfasst. Die Verbrecher an den andern beiden Kreuzen sind gleichfalls ihrer verschiedenen Eigenthümlichkeit gemäss gehalten; eine reiche Landschaft würde das Auge des Beschauers in die Ferne hinausziehen, wenn es nicht unwillkürlich immer wieder auf die Gruppe des Vorgrundes zurückkehrte.

Auf der oben genannten nördlichen Empore hängt unter andern noch ein Gemälde, welches Thurneisser als eine Gedächtnistafel bei dem Tode seiner zweiten Gemahlin in der Kirche aufhängen liess. Es stellt ihn mit den Seinigen in Pilgerkleidern dar, knieend und emporschauend nach einer Erscheinung der heiligen Dreifaltigkeit. Charakteristisch ist das scharf geschnittene Profil des seltenen Mannes.

Das jetzige Altarblatt ist ein gut gemeintes Bild im Haarbeutelstyl. Auf der Rückseite befinden sich mehrere alte Gemälde auf Goldgrund, welche aber durch den frechsten Muthwillen gänzlich ruinirt sind; die wenigen halberhaltenen Köpfe, die noch wehmüthig aus den Trümmern hervorblicken, verrathen manche Spur ihrer ehemaligen Trefflichkeit.

In der Sakristei zeigt man ein hübsches pokalartiges Gefäss von Messing mit einem hohen, spitzen Aufsatze, welches vermuthlich zur Aufbewahrung von Hostien diente. Es ist in der Hauptform sechseckig mit Thürmchen auf den Ecken und mit kleinen Medaillons auf den sechs Seitenfeldern, welche in getriebener Arbeit Momente aus dem Leben des Heilandes — die Geburt, die Geisselung, die Kreuztragung, den Kreuzestod und die Auferstehung — und eine Rosette darstellen. Statt des einen Thürmchens ist eine Figur des grossen Christoph mit dem Christkinde angebracht.

Wenn, wovon man seit einiger Zeit spricht, eine Renovation dieser Kirche vorgenommen wird, so möchte wohl, unbeschadet der gottesdienstlichen Bedürfnisse, die ursprüngliche Form derselben in ihrer Reinheit wieder herzustellen sein, so dass nemlich besonders die störenden und wenig brauchbaren Emporen ganz hinausgeschafft würden. Und es dürfte, wenn überhaupt eine, gerade diese Kirche — gleichfalls ohne Eingriff in die Rechte des Gottesdienstes — zu einem Museum für Denkmäler der vaterländischen bildenden Kunst, so wie die Moritzkapelle in Nürnberg, nicht unpassend erscheinen. Solcher Denkmäler ist aber eine nicht geringe Menge in Stadt- und Dorfkirchen verstreut und leider dem Freunde derselben zumeist noch unbekannt. Wir haben deren manche von bedeutendem Kunstwerth gefunden; aber sie befanden sich nur zu oft in sehr vernachlässigtem Zustande und gehen mehr und mehr ihrem Untergange entgegen." — —

Die erwünschte Renovation der Klosterkirche ist vor mehreren Jahren erfolgt. Das Aeussere, wenigstens die Façadenseite, hat dabei eine reichere architektonische Ausstattung erhalten: zwei achteckige Thürme mit zierlichen Spitzen, die zu den Seiten des Portales vorgebaut sind, und ein mit leicht durchbrochener Spitze versehenes Thürmchen über der Zinne des

Giebels, — eine Decoration, die aber so wenig zu der schlichten alten Anlage, wie zu dem Style ihrer Formen sonderlich passen will. Auch das in das Hauptfenster der Façade eingesetzte Stabwerk ist mehr nach den allgemeinen Principien des gothischen Styles, besonders in dessen rheinischer Gestaltung, als nach der derben Weise des Backsteinbaues gebildet.

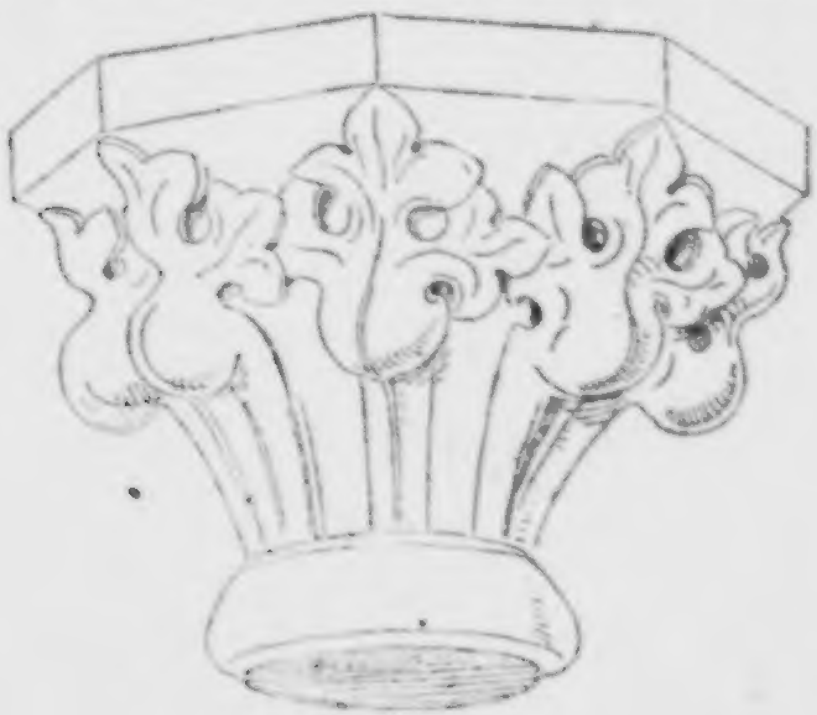
Das Innere aber hat sehr dadurch gewonnen, dass die störenden Einbauten beseitigt sind, dass der Fussboden, der bedeutend aufgehöht war, auf seine ursprüngliche Tiefe zurückgeführt ist, auch Wände, Pfeiler, Gliederungen und architektonische Ornamente von der Kalktünche befreit sind, und nunmehr wieder in der eigenthümlichen Reinheit ihrer Formen erscheinen. Die Arkaden des Schiffes machen nun doch einen starken, weiten und kühnen Eindruck, und das ganze kunstgeschichtliche Räthsel dieses merkwürdigen Gebäudes — denn das ist es in der That — tritt dem Beschauer noch auffälliger entgegen. Es ist in diesen massig spitzbogigen Arkaden des Schiffes ein Element, welches in gewissem Betracht noch an den Uebergangsstyl erinnert; selbst in denjenigen der Kapitäle ihrer Halbsäulen, deren Blätterornament strenger stylisirte Formen hat, befolgt diese Stylisirung noch in etwas die Motive der Uebergangszeit, während die Anwendung von Wein- und Eichenblättern an andern Kapitälen allerdings ganz in der Art erscheint, wie dergleichen auch anderwärts im nordöstlichen Deutschland im ersten Stadium der entwickelten gothischen Bauweise vorkommt. Der Bau des Chores entspricht völlig dieser letzteren Bauweise. Es ist übrigens keine äussere Spur vorhanden, daraus sich entnehmen liesse, dass der Chor etwa später aufgeführt sei als das Schiff; auch entspricht die Gliederung des Hauptportales auf der Westseite in ihrem Grundprincip der Gliederung einer im Chorschluss befindlichen Thür, welche zur Sakristei führt: in beiden herrscht ein scharf birnenförmiges Profil vor, das nicht minder auch an den Gewölbgurten der Kirche durchgeht, das wiederum für das erste Stadium der Ausbildung des Gothischen massgebend ist und in seiner besondern Eigenthümlichkeit auch sonst diese Epoche des Backsteinbaues charakterisirt. Die Kirche ist also als ein Denkzeichen dieser Epoche aufzufassen, aber mit einem Festhalten eigenthümlicher Reminiscenzen an die nächst vorangegangene Epoche, welches in so später Zeit doch selten und vielleicht für die spätere Entwicklung der Architektur in unsern nordöstlichen Landen bezeichnend ist. Die Arkaden des Schiffes gemahnten mich einigermaassen an das Verhältniss der Arkaden im Schiff des Magdeburger Domes; es wäre nicht undenkbar, dass ein irgendwie vermittelter Einfluss von dort auf diese Disposition eingewirkt hat. Ob die oben angeführte Jahreszahl 1271 als die der Gründung dieser Kirche anzunehmen, oder ob dieselbe vielleicht noch um ein Paar Jahrzehnte jünger und mit jenem Geschenke der zwischen Tempelhof und Berlin belegenen Ziegelei vom Jahre 1290 in Verbindung zu bringen ist, lasse ich hier dahingestellt.

Wesentlich trägt zu dem kräftigen Eindrucke, den das Innere hervorbringt, der Umstand bei, dass das Material der grossen gebrannten Steine jetzt wieder dem Blicke frei liegt. Nur an den Laibungen der grossen Bögen, die die Oberwände des Mittelschiffs tragen, und an den Kappen der Gewölbe erscheint, ohne Zweifel der ursprünglichen Einrichtung entsprechend, ein Kalkputz. Auf jene Laibungen ist, einfach mit schwarzer Farbe, ein kräftiges Ornament gemalt, ohne Zweifel ebenfalls nach vorgefundenen alten Mustern. Ob die nicht sehr harmonisch bunte Zuthat an

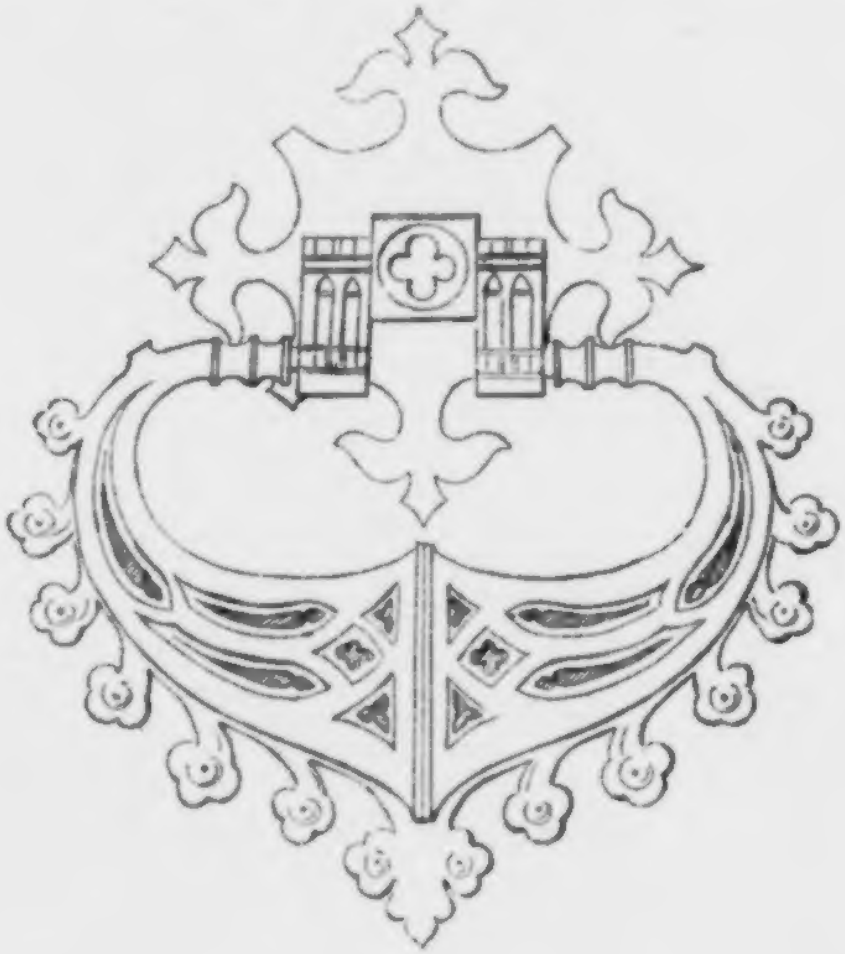
den Gewölbgurten ursprünglich in solcher Weise beschaffen gewesen, möchte ich dagegen in Zweifel ziehen.

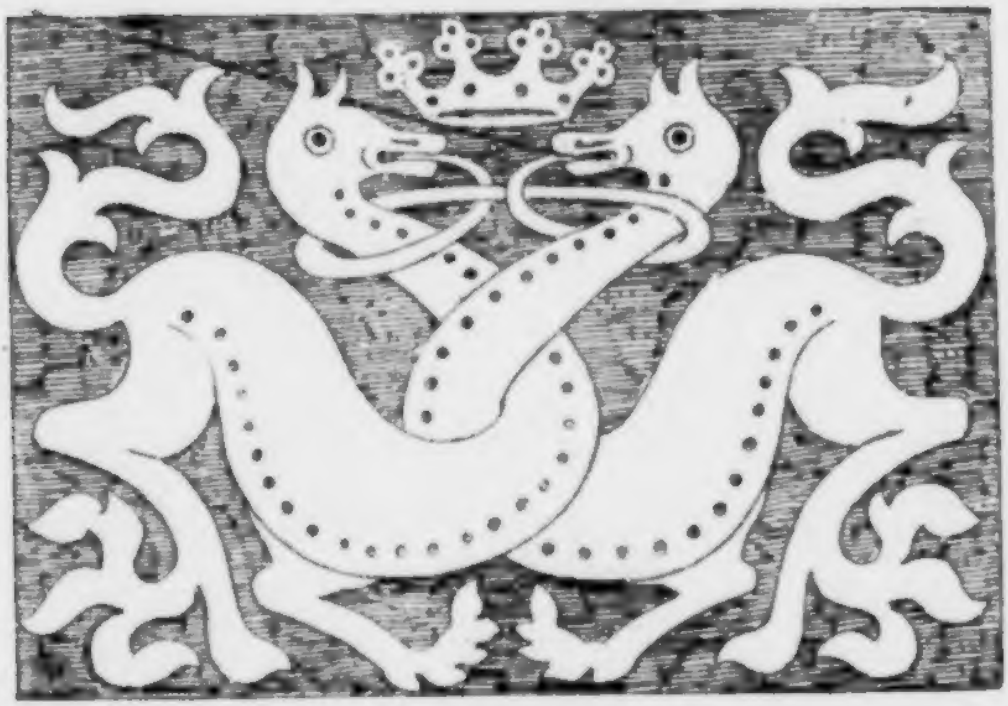
Bei der Renovation ist, wie es scheint, auch den in der Kirche vorhandenen Bildern eine nähere Sorge gewidmet worden. Doch hängen sie jetzt zum Theil so wenig günstig, dass ein Urtheil über ihre Beschaffenheit jetzt fast schwerer ist als früher; ich habe es daher im Obigen bei der vor Jahren niedergeschriebenen Schilderung belassen. Die auf Cranach's Richtung bezogenen Bilder werden übrigens doch nur unter dem Collectivbegriff Cranach'scher Schule zu fassen sein. Der Altar der Kirche erscheint jetzt als einfacher Tisch, hinter dem ein Crucifix aufgerichtet steht. Der Raum um den Altar — die Seiten des Chorschlusses unter den Fenstern — haben durch Fresken von C. Herrmann's Hand, Patriarchen, Propheten, Evangelisten und Apostel darstellend, eine bedeutender wirkende Ausstattung erhalten. —

Verschiedenartiges künstlerisches Interesse veranlasste mich mehrfach, zum Besuch der Kirche von Bernau. Die Architektur derselben, schon dem weiter vorgerücktem Mittelalter angehörig, ist nicht von ungewöhnlicher Bedeutung, doch in manchen Einzelheiten wohl beachtenswerth. Die Schiffe — auf der Nordseite zwei Seitenschiffe — sind gleich hoch, die Pfeiler im Chor rund mit je drei oder vier Halbsäulchen, die zwischen den Schiffen zum grösseren Theil achteckig mit je acht Halbsäulchen. Das Gewölbe hat bunte Gurtverschlingungen; daran eine Inschrift, die als Vollendungszeit des Baues das Jahr 1519 angibt. Die Sakristei der Kirche ist besonders zierlich; ihr Gewölbe ruht auf einer in der Mitte stehenden Säule, deren Schaft mit gewundenen Stäben geschmückt und deren Kapitäl mit einem Blattkranze umschlungen ist. Consolen an den Wänden zeigen eine nicht minder ansprechende Weise spätgothischer Ornamentik.



(Bronze. Von dem Eisenwerk des Tabernakelaufsatzes.)





(Borna. Von dem Schrank in der Sakristei.)

(Lindenberg.)

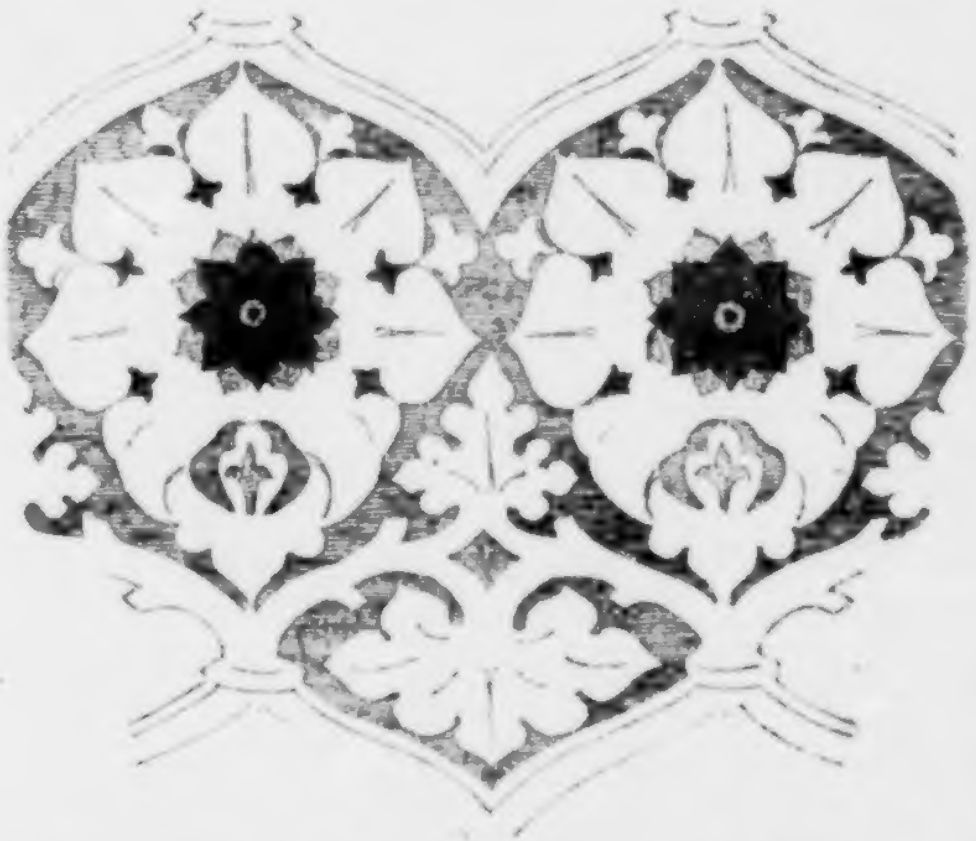
Besonders ausgezeichnet ist die Kirche durch ein grosses Altarschnitzwerk: — ein mächtiger, in mehrere Felder abgetheilter Mittelschrein und zwei Seitenschreine; Alles aufs Reichste durch freie figürliche Darstellungen im charakteristisch derben Style der spätern Zeit ausgefüllt. Die Seitenschreine auf ihren Rückseiten bemalt; dann ein zweites Paar beweglicher, aussen und innen bemalter Flügel; dann ein drittes unbewegliches Paar. Ueber dem Mittelschreine und dessen Flügeln eine hoch emporsteigende freie Tabernakel-Architektur, mit darin angebrachten Statuen.

In decorativer Beziehung höchst beachtenswerth ist das, einen kleinen Wandschrank bildende Tabernakel zur Aufbewahrung der Hostien. Die Thüren desselben sind mit einem Eisenbeschlage versehen, der, zu den kunstreichsten Blätterranken ausgebildet, die Flächen völlig überdeckt. Das Schloss des Tabernakels, die in Gestalt eines Thürklöpfels gebildete Handhabe sind auf ähnliche Weise in zierlichster Feinheit behandelt.

Von der Weise, wie man dem einfachen Holzgeräth durch schlichte Schablonenmalerei wiederum ein künstlerisches Gepräge zu geben

wusste, gab ein Schrank in der Sakristei der Kirche, auf dem ein Paar phantastisch verschlungene Drachen gemalt waren, ein bezeichnendes Beispiel. —

An solchen Schablonenmalereien, ein- oder mehrfarbigen, die mit höchst einfachen Mitteln nachahmten, was anderswo in prächtigen Stoffen hergestellt ward, und solchergestalt manch ein schönes künstlerisches Motiv bewahrten, fand ich Verschiedenes in alten Dorfkirchen der Gegend. Die Malerei an einem alten Gestühl in der Kirche zu Lindenberg gab ein Beispiel der allereinfachsten und doch völlig charakteristischen Form gothischer Teppichdecoration. Mannigfaltiger, in fast überraschender Weise, zeigte sich diese an den Mustern, mit denen eine Anzahl Bretter in der Kirche zu Schmargendorf versehen waren. Aus den Brettern waren einige Kirchenstände zusammengeschlagen, ohne dass man dabei jedoch auf



den Zusammenhang, den die Formen der Malerei ursprünglich — bei irgend einer andern Verwendung der Bretter — gehabt, eine Rücksicht genommen hätte; das Aufsuchen des Zusammengehörigen, zumal bei der doch schon ziemlich verwischten Beschaffenheit der Malerei, hatte etwas von einem *Jeu de patience*. Da ergaben sich brillante Muster in der Form der Verschlingungen des spätgothischen Fensterstabwerkes, verschiedenfarbige Teppichmuster mit vollen gothischen Blumen, wie wir sie an alten Messgewanden kennen, und andre, die mehr das Gepräge von Wandteppichen hatten. Bei einem von diesen war es seltsam, zu bemerken, dass die Formen zum Theil schon

in das barocke Wesen des siebzehnten Jahrhunderts übergingen. Unstreitig gehörten die Arbeiten überhaupt erst dieser spätern Zeit an und liessen es erkennen, wie lange hier, neben diesen barocken Formen, doch auch noch die rein mittelalterlichen ihre Geltung zu behaupten vermochten.

Die eben angedeuteten Studien führten mich zu einem Unternehmen, oder vielmehr zu dem Probehefte eines solchen, welches unter dem etwas kühnen Titel „Denkmäler der bildenden Kunst des Mittelalters in den Preussischen Staaten" (Quer Folio) erschien. Es war dabei zunächst auf eine Darstellung bildnerischer Gegenstände, die den östlichen Provinzen angehören, abgesehen. Das Heft enthält ornamentistische Darstellungen, wie die vorstehend mitgetheilten, architektonische Schmucktheile, Holzschnitzarbeiten, gemaltes Ornament, das letztere zum Theil aus den in Gemälden angebrachten Verzierungen, auch das Mittelstück des grossen Altarschnitzwerkes von Bernau. Mit geeigneter künstlerischer Kraft ausgeführt, dürfte ein derartiges Unternehmen allerdings belohnend werden. — Dann schrieb ich, wenig später, den erläuternden Text zu dem schönen Werke von J. H. Strack und F. E. Meyerheim: „Architektonische Denkmäler der Altmark Brandenburg, in malerischen Ansichten aufgenommen," welches in vier Heften in Folio mit meisterhaft gearbeiteten Lithographieen erschien. Der Text hat zu wenig selbständige Bedeutung, als dass es hier thunlich wäre, auf denselben näher zurückzugehen. Ich kann es mir indess nicht versagen, an dieser Stelle flüchtig an den Inhalt jener Hefte, der für das Monumentalstudium um so wichtiger ist, als den merkwürdigen Denkmälern der alten brandenburgischen Mark noch keine weitere bildliche Darstellung zu Theil geworden ist und dieselben hier zugleich mit ächt künstlerischem Sinne aufgefasst sind, zu erinnern. Da treten dem Beschauer die ernsten kirchlichen Gebäude von Stendal, Tangermünde, Salzwedel, Jerichow u. s. w., die kühnen und zum Theil prächtigen Thorbauten dieser Städte, die vielleicht nur mit den spanisch-maurischen zu vergleichen sind, die Beispiele der eigenthümlich dekorativen Gestaltung der Architektur, die — wie die Façade des Rathhauses zu Tangermünde — dem Bau mit gebrannten Steinen in den nordöstlich deutschen Landen ein so charakteristisches Gepräge aufgedrückt haben, in anschaulicher Gestalt entgegen. — Noch später (1836) erschienen zwei Hefte „Denkmäler mittelalterlicher Kunst in den Brandenburgischen Marken" von A. von Minutoli, ohne dass aber, soviel mir bekannt, auch diesem, trefflich angelegten Unternehmen eine weitere Folge gegeben wäre. Noch harren die Marken — wie freilich noch so mancher andre Theil Deutschlands — ihrer kunstgeschichtlichen Durchforschung und einer genügenden, auch das Einzelne charakterisirenden bildlichen Darstellung ihrer Denkmäler. Die, einem verwandten Culturkreise angehörigen Denkmäler von Pommern werden, soviel meinerseits für dieselben geschehen, im Fortschritt dieser Sammlung ihre Stelle finden.

III.

REISEBLÄTTER

vom Jahr 1832.

(Museum, Blätter für bildende Kunst, 1833. No. 4. ff.)

Magdeburg.

Ich hatte lange genug in Büchern von der deutschen Kunst im Mittelalter gelesen; mich verlangte einmal wieder nach eigner, lebendiger Anschauung. Es war die alte Wanderlust, die ihre Flügel aufs Neue rührte. In deutschen Landen wird so viel gereist, alle Tage gehen Eilwagen von Berlin nach Magdeburg; ich beschloss getrost mein Bündel zu schnüren und dem Zuge in die Ferne zu folgen.

Potsdam, die erste Station, hatte diesmal Nichts, was mich fesseln konnte; die Reisegesellschaft ebenso wenig. Durch Brandenburg, dessen Kirchen für den nordischen Backsteinbau wichtig sind, kamen wir in der Nacht; ich sah nur, als ich den Kopf zum Wagenfenster hinaus steckte, den grossen Roland vor dem Rathhause stehen; das über sein Haupt gewachsene Schlingkraut ward im Winde auf und nieder bewegt, er schien in der Dämmerung traumhaft zu nicken. In Burg fielen mir die grossen, aus Granitsteinen erbauten Kirchen auf.

Gegen Mittag waren wir in Magdeburg. Eine besonders malerische Ansicht gewährt der Dom von den beiden Brücken aus, über die man, von Berlin kommend, in die Stadt fährt. Da erhebt sich über der Elbe erst der Fürstenwall mit seinen gemauerten Bastionen, drüber grüne Bäume, Gärten, Dächer von Häusern, dann die Dächer der Seitenkapellen des Doms, des Bischofganges um den Chor, des Chores selbst, endlich das Schiff und die hohen Thürme; ein mannigfacher Wechsel der Linien, der Details und der Gesammtmassen. Mein erster Gang war auf den Domplatz. Der Eindruck jenes majestätischen Gebäudes hat für Einen, der lange in Berlin war, zu Anfang etwas höchst Ueberraschendes, fast Betäubendes; es fällt dem Auge schwer, sich in diesen weitläufigen Räumen und Massen zurecht zu finden. Indess gelingt es dem Anschauer doch bald, bei der verhältnissmässig einfachen Structur dieses Münsters, den eigenthümlichen Charakter der einzelnen Haupttheile zu erfassen. Kräftig und fest streben die Thürme in fünf Absätzen empor, sich leicht zu den sechzehnseitigen, blumengeschmückten Pyramiden der Spitze zusammenziehend. Zwischen den Thürmen, von zwei starken Streben gehalten, ist das reichgegliederte und verzierte Hauptportal; und drüber, und über das grosse Fenster hinauf zieht sich dieser reiche Schmuck — denn die Thürme selbst sind wenig verziert — bis in die Spitze des Hauptfrontons empor. Um den zweiten Absatz der Thürme läuft eine durchbrochene Gallerie, die, das Dach des Mittelschiffes berührend, sich um die ganze Kirche hinzieht; hier wurden am Tage des heiligen Mauritius, dem der Dom gewidmet ist, von der Geistlichkeit festliche Processionen gehalten und die Reliquien des Heiligen der unten versammelten Menge vorgewiesen. Das Mittelschiff hebt

sich leicht und schlank über die Seitenschiffe empor, welche mit einer Reihe zierlich gebildeter Giebel, den einzelnen Querdächern über den einzelnen Gewölben der Seitenschiffe entsprechend, geschmückt sind. Einen besonders wohlthuenden Eindruck macht der Chor mit seinen mehr ausgebreiteten, zwiefachen Vorlagen der Seitenkapellen und des Bischofganges; einige fremdartig scheinende Elemente, z. B. das flachere Dach über dem Bischofgange (obgleich dasselbe durchaus motivirt ist) geben diesem Theile des Doms einen eigenthümlichen Reiz. Doch auch, wenn man also jenes ersten Eindruckes Herr geworden ist und nun mit anatomischer Ruhe zu untersuchen beginnt, was der eigentliche Plan des Baumeisters war, was aus früherer Zeit vielleicht in das Gebäude mit aufgenommen, was in späterer hinzugefügt sein mag, auch dann noch findet man des Ueberraschenden und Originellen so viel, dass es schwer hält, zu einer bestimmten Ansicht darüber zu gelangen. Denn allerdings erkennen wir bald in der Construction des Chores ältere Motive als in der des Schiffes, aber der Uebergang von dem einen in das andere ist, namentlich im Innern, auf eine so unmerkliche Weise durchgeführt, die neueren Formen stehen in einem so wenig schroffen Widerspruch gegen die älteren, wie es mir noch an keinem andern Bauwerke der Art vorgekommen ist.

Büsching [1]) ist der Ansicht, dass der alte, von Kaiser Otto I. im Jahre 962 gestiftete Dom nicht, wie man früher annahm, auf der nordöstlichen Seite des Domplatzes, sondern eben auf der Stelle des jetzigen Domes gelegen habe; er sieht in dem, was wir jetzt noch als hohen Chor bewundern, das Werk, welches Otto der Grosse erbauen liess, — wenn er auch in Manchem, z. B. in dem durchweg herrschenden Spitzbogen, verändert sei. Und wirklich möchte es, da der alte Dom erst im Jahre 1207 abgebrannt ist, schwer werden, jene kurzen Pfeiler, welche den Chor von dem unteren Umgange trennen, jene völlig byzantinisch gebildeten Blätterkapitäle, jenes mit griechischer Strenge gemeisselte Akanthusblatt, welches im Chore häufig vorkommt, noch als Werke des dreizehnten Jahrhunderts gelten zu lassen.

Säule im Chor.

Uebrigens bezeichnet auch der Hauptstyl des Schiffes, insbesondere soweit es sich nicht über die Höhe der Seitenschiffe erhebt, noch die erste Epoche des Spitzbogenstyles: massenhafte Verhältnisse, dicke runde

[1]) Reise durch einige Münster und Kirchen des nördlichen Deutschlands. S. 134 u. s. f. (Es bedarf gegenwärtig — 1851 — der Bemerkung nicht, dass Büschings Ansicht durch das Ergebniss der neueren Forschungen durchaus umgestossen ist und dass auch die alterthümlichsten Theile des Magdeburger Domes erst der Zeit nach dem Brande von 1207 angehören können.)

Gurte und Kapitäle, deren Blätterschmuck zum Theil noch jenen byzantinischen Kapitälen des Chores nachgebildet ist. Merkwürdig ist es zugleich.

Vom Kapitäl des Chorhalses.

Basis des Chorhalses.

Auf dem Hochaltare.

wie vom Chore nach den gegen die Thürme gelegenen Enden des Schiffes zu, die Kapitäle der Pfeiler und Halbsäulen aus jenen byzantinischen in wirklich gothische Formen übergehen, sowohl was die Hauptformen (des Kraters), als was die Blätterverzierung anbetrifft. Es wird uns endlich nicht überraschen, auch Formen des späteren, mehr ausgebildeten gothischen Styles, namentlich im Aeusseren, anzutreffen, wenn wir wissen, dass der neue Dom, im Jahre 1208 gegründet, erst 1363 eingeweiht, dass noch bis 1520 an den Thürmen gebaut worden ist[1]).

Was die merkwürdigen Statuen betrifft, welche sich im Chor und zwar an den Pfeilern desselben, über den Granitsäulen befinden, so dürfte es nicht mindere Schwierigkeit haben, auch über deren Alter etwas Näheres zu bestimmen. Büsching, vielleicht um authentische Portraits der beiden ersten Ottonen, welche sich unter diesen Statuen befinden, zu gewinnen, wünscht ihre Anfertigung bis in's zehnte Jahrhundert zurück zu datiren; doch weiss ich nicht, welche haltbaren Gründe dafür aufzustellen sein möchten. Vielmehr glaube ich auf ein späteres Alter schliessen zu dürfen. Denn einerseits treten eben keine besondern Kennzeichen des, in jener Zeit noch allgemein herrschenden byzantinischen Styles hervor, — die Figuren sind kurz, ohne Andeutung einer gewissen, den byzanti-

[1]) Eigenthümlich ist es, wie bei dem Magdeburger Dome, der ursprünglich mit so schlichten und gemessenen Höhenverhältnissen begonnen hatte, im Lauf der Jahrhunderte ein stets wachsender Drang in der aufwärts strebenden Richtung sich geltend macht, wie derselbe schliesslich das Gesetz der besonnenen, im gegenseitigen Bedingtsein ihrer Theile beschlossenen Composition weit unter sich lässt und somit aus dem künstlerisch Erhabenen in phantastische Willkür überspringt. Ich meine hiemit besonders den Umstand, dass der Giebel des Zwischenbaues zwischen den Thürmen sich von dem eigentlichen Dachgiebel (mit dem er doch im entschiedensten Zusammenhange stehen sollte) lossagt, dass er ihn hoch, um ein neues mächtiges Geschoss, übersteigt, damit aber Zweck und Bedeutung verliert. In der That macht diese Anordnung, — die wir übrigens in Norddeutschland mehrfach wiederholt finden, — auf unser Gefühl keineswegs mehr einen schönen, sondern eben nur einen verwunderlichen Eindruck. (1851.)

nisirenden Sculpturen, namentlich des zehnten und elften Jahrhunderts, häufig eigenen Dickbäuchigkeit, auch ist der Faltenwurf ohne ausgezeichnete Eigenthümlichkeit, — andrerseits haben sie in ihren kurzen plumpen Verhältnissen, in der Form ihrer grossen, gewölbten, dreieckigen Schilde, die um den Hals hängen, und ihrer spitzen, von einer Krone umgebenen Helme viel Aehnliches mit den Miniaturen einer Handschrift des Wilhelm von Oranse, deren im dreizehnten Jahrhundert geschriebene Fragmente in der Heidelberger Bibliothek aufbewahrt werden [1]).

Ausser einigen Madonnenstatuen, die ungeachtet der langen, schweren, zum Theil schlaffen Linien ihres Faltenwurfes einen gewissen Liebreiz nicht verbergen, sind unter den anderen plastischen Monumenten des Domes vornehmlich die Statuen zu nennen, welche sich in der nördlichen Vorhalle, dem Paradiese, befinden, und eines Theils das alte und neue Testament, andern Theils die klugen und die thörichten Jungfrauen darstellen. Letztere namentlich, lange gestreckte Figuren, die, nicht ohne Grazie, in der Gewandung zuweilen einen edeln Faltenwurf zeigen, sind ein Beispiel des eigenthümlich deutschen Styles in der Bildnerei des Mittelalters, welcher sich gleichzeitig mit dem Spitzbogenstyl in der Baukunst entwickelt. Sie sind bemalt, die Gewänder mit Mustern.

Bei weitem das wichtigste Monument für die weitere Entwickelung der deutschen Sculptur ist aber jenes von Peter Vischer im Jahre 1497 vollendete Grabmal des Erzbischof Ernst; es befindet sich in der „Kapelle unserer lieben Frauen unter den Thürmen," welche durch ein sehr zierliches, mit den schönsten, reingothischen Ornamenten versehenes Gitter von dem Schiff der Kirche getrennt wird. Das Grabmonument gehört unter die früheren Arbeiten des Meisters (doch war er bei dessen Vollendung wohl schon über 40 Jahr alt), und der Styl desselben trägt, in den kurzen, gedrungenen Figuren, in den scharfen, eckig gebrochenen Falten, noch ganz das Gepräge der Zeit: mir scheint dieser Styl, im Gegensatz des oben erwähnten eigenthümlich deutschen, im funfzehnten Jahrhundert von den Niederlanden aus über die Nachbarländer und insbesondre über Deutschland, wesentlich durch die überwiegende Kraft der Eyck'schen Schule in der Malerei, sich verbreitet zu haben. Wohl ist schon dieses Werk, davon wir sprechen, eines erfahrenen, eines sinn- und gemüthreichen Meisters nicht unwürdig; wie Peter Vischer aber, nachdem er bereits lange Jahre den gleichen Pfad mit seinen Zeitgenossen gegangen war, plötzlich in jenen wunderbaren Apostelgestalten am Sebaldusgrabe zu Nürnberg, deren Vollendung erst in sein beginnendes Greisenalter (1519) fällt, einen so veränderten, einen so freien, so hocherhabenen Flug nehmen konnte, das ist ein Räthsel, dessen genügende Lösung wir schwerlich in einem von aussen hinzugekommenen Anstoss finden dürften, etwa in einer zweiten italieni-Reise, deren Möglichkeit nur mit Mühe nachgewiesen wird [2]). Wir kommen noch einmal auf diesen Gegenstand zurück, wenn unsere Pilgerschaft uns zu jenem höchsten Heiligthum deutscher Kunst geführt haben wird. —

Von Gemälden sah ich hier nichts Bemerkenswerthes. Merkwürdig mag jenes alte Abbild des Schweisstuches der Veronika gewesen sein, dessen Koch in seiner Beschreibung des Magdeburger Domes (8, 58 u. 104)

[1]) Vergl. oben S. 4 u. 6. Auch die genannten Statuen gehören unstreitig erst in das dreizehnte Jahrhundert. — [2]) S. Nürnbergische Künstler, geschildert nach ihrem Leben und Werken, Heft IV.

erwähnt: vornehmlich durch das darunter befindliche Gebet aus der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts, welches die Gläubigen vor diesem Bilde zu halten hatten und wofür ihnen — zufolge der Unterschrift — vom Papst Innocenz IV. ein Ablass zugesichert war. Dieses Gebet, ein, für die Geschichte der Bilderverehrung vielleicht nicht ganz unwichtiges Beispiel, lautet in freier Uebertragung etwa folgendermassen:

Sei gegrüsst, o Angesicht, das der Heiland träget,
Drinnen sich der Gottheit Licht wunderbarlich reget,
Das Veronika empfing, liebevoll beweget,
Auf ihr Linnen, weiss wie Schnee, sorglich ausgepräget.

Sei gegrüsset, Zier der Zeit, Spiegel der Gerechten,
Du der Sehnsucht Gegenstand allen Himmelsmächten,
Mach' uns rein und führ' uns weg aus dem Kreis der Schlechten
Und lass auch für uns den Kranz der Erwählten flechten!

Sei gegrüsset, unser Trost in des Lebens Wehen,
Die, wie bang und schwer sie sind, bald vorübergehen;
Führ' uns, heilig Bild, wenn wir in die Heimat gehen,
Dass wir Christi Angesicht sonder Hülle sehen!

Christi Angesicht, du träget alles Heilge Samen!
Welches Lob und welcher Preis reicht an deinen Namen?
Mache du des Feindes Wuth gegen uns erlahmen,
Und gieb deinen Frieden uns, dass wir sprechen: Amen!

Die Preussische Regierung, die nicht nur den Werken lebender Künstler Schutz und Pflege angedeihen lässt, sondern auch auf Erhaltung grossartiger Monumente der Vergangenheit bedacht ist, — wohl erkennend, dass das Leben der Gegenwart nur über den Grundpfeilern der Geschichte sich erbauet, — hat mit hohem Sinn auch eine Restauration des Magdeburger Domes, über den mehr als ein Sturm dahingegangen ist, angeordnet; auf dass aus demselben in ungetrübter Herrlichkeit der ernste, kräftige Sinn unserer Vorfahren zu uns reden und ein gleiches Streben in uns erwecken möge. Diese langjährige Arbeit naht sich bereits ihrem Ende; bei meiner Anwesenheit war man schon mit der Restauration der Thürme beschäftigt. Doch dünkt es mich, als ob es ein gar schwieriges und alle Besonnenheit in Anspruch nehmendes Werk sei, wenn man die Grenzen einer solchen Restauration bezeichnen und die verschiedenen Ansprüche gegen einander abwägen will, welche von Seiten der Aesthetik, von Seiten der Geschichte und Poesie gemacht werden müssen. Wir haben z. B. wenig Recht, wenn wir einzelne, in einem solchen Dom vorhandene Monumente von der Stelle, die ihnen viele Jahrhunderte hindurch zuerkannt ist, hinwegrücken, um etwa die Hauptlinien der Architektur ungestörter verfolgen zu können; mir scheint vielmehr, als ob eben diese, im Verhältniss zum Ganzen so geringen Unterbrechungen das Malerische des Eindruckes begünstigen und dem Auge, welches sich in den gewaltigen Räumen und Massen so leicht verliert, angenehme Ruhepunkte darbieten; — es versteht sich von selbst, dass hier nicht von den, alle Harmonie störenden Priechen oder Emporen oder von den sonstigen Einrichtungen, welche ein veränderter Zweck des Gebäudes und eine vornehmere Bequemlichkeit seiner Besucher hervorgerufen, die Rede sein kann. Man hat zugleich das Innere des Magdeburger Domes, vielleicht um jenen architektonischen Eindruck noch zu erhöhen,

um die Verhältnisse des Ganzen und seiner Theile noch deutlicher hervortreten zu lassen, mit einer so blendend weissen Farbe angestrichen und durch die unbemalten Fenster fällt überdiess so viel überflüssiges Licht herein, dass nun auch die ganze grosse Leere und sämmtliche schlechte Monumente des siebzehnten Jahrhunderts mit ihren arg gequälten Gestalten recht in die Augen fallen. Aber jenes magische Helldunkel, welches wie eine schöne fromme Sage vergangener Zeiten zu uns spricht und die Brust mit einer stillen Sehnsucht füllt und welches gleichsam ein Schatten ist der heiligen, märtyrerglühenden Fensterbilder, — jener geschichtliche Zauber ist geraubt. Wir erinnern uns nun vielleicht an irgend einen Vortrag, den wir einmal über altdeutsche Architektur gehört haben, wir nehmen den Messstock zur Hand, freuen uns über die vortrefflichen Verhältnisse des Ganzen, gehen über einzelne geringere Missstände mit schuldiger Nachsicht für den damaligen kindlichen Zustand der Kunst hinweg, und sind, im Ganzen genommen, künstlerisch sehr erbaut, — ob aber auch, was man etwa so nennen dürfte, menschlich?

In einem Winkel neben der Kirche, unter allerhand bei Seite gebrachten Alterthümern, sah ich die beiden Schutzpatrone des Domes zusammengestellt, den heiligen Mohrenhelden Mauritius, dem die beiden Beine fehlten, und die heilige Katharina, die gleichfalls verschiedene Beschädigungen erlitten hatte, beide aber in ihren Trümmern noch von wunderbar rührender Schönheit: Mauritius, ein kräftiger, blühender Bursch mit einem ganz leisen Anflug von Schwärmerei; Katharina, eine hohe, fromme Gestalt, mit aller deutschen, heiligen Weiblichkeit. Und nun? An dem Nordportal, wo die beiden Statuen sich befanden, hat man einen neuen Mauritius und eine neue Katharina gemeisselt, als ob es eben mit dem Meisseln gethan wäre. Beide standen gerade unter einem Bretterverschlag, so dass ich sie nicht sehen konnte; indess bezweifle ich gar nicht, dass die Arbeit recht brav ausgefallen sein wird. Aber was wollen wir denn mit diesen Heiligen? was gehen uns aufgeklärte Protestanten Mauritius und Katharina an? Wir werden, wenn die Arbeit vollendet ist, vorübergehen und etwa sagen: „Ei, welche schöne Statuen! welch ein vortrefflicher Bildhauer!“ Bei den alten, beschädigten (möglicher Weise aber restaurirten) Figuren hätten wir eben noch ein klein wenig mehr zu denken gehabt.

Ja ich möchte, wenn es sich um die Restauration eines solchen Bauwerkes handelt, die Erhaltung selbst manch eines Umstandes wünschen, der, vielleicht im Widerspruch mit den Gesetzen der Schönheit, einmal ein Wahrzeichen der Stadt und ihrer Geschichte geworden ist. Ich meine hier insbesondere jene mangelnde Blumenkrone des einen Thurmes, die demselben in der verhängnissvollen Belagerung Magdeburg's unter Tilly, im Jahre 1631, abgeschossen ist. Die Geschichte dieser Belagerung haftet aber seit unsrer Knabenzeit mährchengleich, wie der Brand von Troja, wie die Eroberung Roms durch die Gallier, fest in unserm Gedächtniss; und ich weiss nicht, ob das Erwecken solcher Erinnerungen durch ein so augenfälliges Denkzeichen nicht mehr werth ist, als das Aufheben all und jeder Disharmonie [1]). —

Unter den Gebäuden, die aus jener Belagerung und der darauf erfolgten Zerstörung der Stadt gerettet sind, ist, nächst dem Dom, besonders die

[1]) Die Restauration dieser Blumenkrone ist unterblieben.

Frauenkirche merkwürdig. Sie enthält in ihrem Innern ein seltsames, aber consequentes Gemisch von Rundbogen und jenem ersten massigen Spitzbogen. Indess entdeckt man bei einer näheren Betrachtung bald, dass die Kirche ursprünglich im Rundbogen, sammt den mit dieser Grundform verbundenen Details, erbaut ist, übereinstimmend mit dem Datum ihrer Erbauung, in den ersten Jahren des elften Jahrhunderts [1]); das spitzbogige Gewölbe, sowie die anderweitigen spitzbogigen und durch diese Form herbeigeführten Theile erscheinen sodann als eine Restauration, etwa aus der Frühzeit des dreizehnten Jahrhunderts. Die Vorhalle hat noch ganz den alten Styl und kurze Säulen mit den bekannten, unten abgestumpften Würfelknäufen. Von ähnlichen kurzen, plumpen Säulen, mit rohen schweren Kapitälen verziert, ist ursprünglich das Schiff der Kirche (die ohne Zweifel flach gedeckt war) getragen worden; diese Säulen sind später zu Pfeilern mit kleinen Halbsäulen ummauert. Bei den zwei, zunächst dem Kreuz

befindlichen Pfeilern sieht man noch Theile jener Säulen und ihrer Knäufe hervorragen, vielleicht als ein absichtliches Denkzeichen für die Beschaffenheit des älteren Baues. Die Kirche ist übrigens im Innern, gleich dem

[1]) Fiorillo, Gesch. d. zeich. Künste in Deutschland, II, S. 167.

Dome, rein gemacht und gelb und blaugrün und weiss angestrichen. Die runden Thürme der Kirche sind aus gebranntem Stein erbaut, alle Gesimse indess wieder aus Sandstein.

Halberstadt.

Wenn Magdeburg, mit Ausnahme der wenigen Bauwerke, welche das traurige Schicksal der Stadt im dreissigjährigen Kriege überlebt haben, wesentlich aus neueren Gebäuden besteht und insbesondre in den Häusern der breiten Hauptstrasse eine gewisse kaufmännische Sicherheit und Eleganz zeigt, so bewahrt Halberstadt, in seinen kirchlichen Gebäuden sowohl, als nicht minder in den Bürgerwohnungen, noch viel mittelalterliche Formen und erinnert im Ganzen noch an die Oberhoheit des bischöflichen Krummstabes, unter dem aber, wie wir wissen, gut wohnen war [1]). Den Mittelpunkt der Stadt um welchen sich die Wohnungen und die andern Kirchen umherlagern, bildet der schöne, gothische Dom; er liegt auf einer Anhöhe, und die Verbindung des alterthümlichen Domplatzes mit einem grossen Theile der Stadt wird nur durch verschiedene Treppen zu Wege gebracht. Die hüglige Lage von Halberstadt verbietet schon von selbst jene langweilige Regelmässigkeit, der ich wenigstens in den Strassenanlagen neuerer Städte nicht allzuviel Geschmack abgewinnen kann; die Häuser sind oft ganz malerisch und seltsam heimlich zusammen-, ich möchte sagen, ineinander gebaut, und nicht selten sieht man eine der grösseren Kirchen als den Hintergrund des hübschen Bildes. Dieser malerische Eindruck wird durch den eigenthümlichen Charakter der älteren Häuser noch erhöht, welche durchweg in Fachwerk erbaut sind, und zwar so, dass die oberen Stockwerke über die verschiednen unteren auf die Strasse hinaus überragen. Die stehenden und noch mehr die liegenden Balken sind sodann grossen Theils mehr oder minder kunstreich geschnitzt und ausgekehlt, und letztere durch mannigfaltig gebildete Consolen unterstützt. Ausgezeichnet ist in dieser Hinsicht insbesondre der sogenannte Schuhhof auf dem breiten Wege, wo man, an der Stelle solcher Consolen, in Holz geschnitzte Statuen Christi, mehrerer Apostel und andrer Heiligen und einzelne groteske Figuren von ausgezeichneter Arbeit sieht. Seltsam stechen einzelne neuere Gebäude gegen jene älteren ab; und spasshaft ist der kleine dorische Portikus vor dem Rathhause, an dessen Gesims der danebenstehende grosse Roland sich die Nase zu stossen scheint.

Der Dom von Halberstadt ist ein ehrwürdiges, reiches, in seinen verschiednen Theilen immer aufs Neue anziehendes Bauwerk. Er ist sehr wohl erhalten und keine übertriebene Restauration hat ihm seine ernste geschichtliche Farbe genommen; besonders im Innern wohlthuend wirkt jener bräunlichgraue Ton, der eben so weit von der wohlfeilen weissen Tünche des Maurers, als von der beliebten Pfefferkuchenfarbe gewisser moderner Architekturmaler entfernt ist. Ein schönes, harmonisches Verhältniss der Seitenschiffe zum Hauptschiff zeichnet diesen Dom aus; die ersteren erheben sich höher als jene des Magdeburger Domes, sie scheinen das Mittelschiff mehr zu tragen. Die Strebepfeiler der Seitenschiffe tragen zier-

[1]) Ich erlaube mir, hier auf den Aufsatz eines geistreichen Beobachters über Halberstadt aufmerksam zu machen, welcher sich im *Freimüthigen*, 1842, No. 187 und 188, befindet.

liche blumengeschmückte Thürmchen, und von ihnen sind freie Bögen an die Wand des Mittelschiffes hinübergeschlagen, als Widerlagen des Hauptgewölbes. Von roherer Arbeit leider sind die Thürme, die wenig von der, den schöneren gothischen Gebäuden eigenen, pyramidalen Abstufung zeigen und mit ihren grossen, leeren Schallöchern die Harmonie des Ganzen unangenehm stören. Auf dem, mit einer durchbrochenen Brüstung versehenen Gange, der hier, wie am Magdeburger Dome, um das Dach umherläuft, hat man eine schöne, weite Aussicht, insbesondre auf das naheliegende Harzgebirge; schöner aber noch, als diese Fernsichten dünkten mich die Niederblicke auf die einzelnen, malerisch durcheinander geschobenen Theile des Domes selbst, des Kreuzganges, u. s. w.

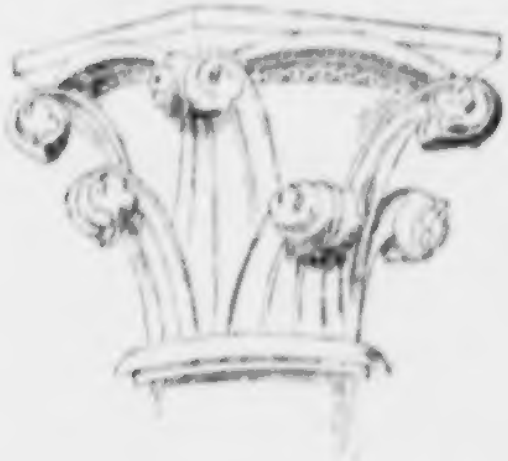
Ich habe indess nicht die Absicht, eine detaillirte Beschreibung des Halberstädter Domes zu liefern; es war mir auf meiner Reise wesentlich nur um die Entwickelungsmomente der deutschen Kunst zu thun. Dahin gehört hier der auf der westlichen Seite befindliche Unterbau der beiden Thürme, etwa bis zu dem Gesimse, welches durch einen rundbogig verzierten Fries getragen wird. Dieser Unterbau, welcher in seinen einzelnen Theilen nichts mehr von den schweren gedrückten Verhältnissen des früheren Rundbogenstyles hat, sondern in die Periode seiner späteren zierlicheren Entwickelung und seiner Vermischung mit dem leichteren Spitzbogenstyl gehört, gilt somit als ein Ueberbleibsel jenes Baues, der, nach dem Dombrande im Jahre 1060, aufgeführt und im Jahre 1071 vollendet, im Jahre 1179 aber von Heinrich dem Löwen aufs Neue zerstört wurde [1]). In den Hauptformen ist hier bereits der Spitzbogen angewandt, in den Nebenformen aber noch der Rundbogen, und namentlich der nach der Art der gothischen Rose gebrochene Rundbogen, durchgehend. Die ziemlich schlanken Säulen haben gleichfalls nicht mehr das Würfelkapitäl mit den abgestumpften unteren Ecken, sondern ein Kapitäl, dessen Grundform durch eine einfache Hohlkehle oder durch eine Hohlkehle mit darüberliegender Platte gebildet wird; letzteres ist durchweg mit einem sehr sauber, oft völlig durchbrochen gearbeiteten Rankengeflecht belegt. Von besondrer Schönheit ist das zwischen den beiden Thürmen befindliche Hauptportal. In der Hauptform, wie gesagt, durch einen Spitzbogen überwölbt, zerfällt es in zwei einzelne, durch einen Pfeiler mit davor befindlicher Säule, gesonderte Thüren [2]); die Wölbung der Thüren ist im Halbkreisbogen und wird von der bekannten, aus kleinen Rundbögen zusammengesetzten Verzierung umgeben, welche bei den entsprechenden Gebäuden unter den Gesimsen hinzulaufen pflegt. Ueber diesen Thürwölbungen, umfasst von dem genannten grossen Spitzbogen, ist eine zierliche, kleine Säulenstellung, und in den Ecken sind die vier geflügelten Symbole der Evangelisten angebracht; darunter noch ein schreitender Löwe, dessen Bedeutung ich nicht verstehe. Oberhalb des Portals ist ein grosses, kreisrundes Fenster, gleich den Thüren von jener rundbogigen Verzierung umgeben. Zu den Seiten des Portales endlich sind verschiedene Säulenmassen, welche einen beson-

[1]) Fiorillo a. a. O. II., S. 155. — (Die Daten sind in eine spätere Zeit, in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts hinabzurücken. Die berichtigende Chronologie in Betreff des Halberstädter Domes wird im Fortschritt dieser Sammlung ihre entsprechende Stelle finden.) — [2]) Der Schaft dieser Säule ist später weggenommen und statt dessen die Statue des heiligen Stephanus, des Schutzpatrons der Kirche, hingesetzt.

dem Vorbau, das Paradies, getragen haben. Sie bestehen, auf jeder Seite, aus einer starken und verschiedenen schlankeren Säulen; die letzteren sind, um ihnen ein festeres Ansehen zu ertheilen, in der Mitte mit einem Bande umgeben.

Kapitäl der Säulen im Paradies der Thürme.

Basis der Säulen.



Das eigentliche Gebäude der Kirche, wie wir es jetzt sehen, wird in den Anfang des dreizehnten Jahrhunderts gehören; erst 1194 wurde der Grund zu dem neuen Bau gelegt [1]). Der Unterschied, welchen wir zwischen den drei einfacheren, den Thürmen zunächst gelegenen Strebepfeilern, sammt den dazwischen befindlichen Fenstern und den entsprechenden Theilen im Innern, im Gegensatz gegen die übri-

[1]) Der Beginn des Baues des Schiffes fällt in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts.

gen reicheren und mehr durchgebildeten Theile des Domes wahrnehmen, wird wohl auf Rechnung eines späteren, geschickteren Baumeisters zu schreiben sein: denn wir wissen, dass der Bau dieses Gotteshauses längere Zeit gewährt hat [1]). Ja, dass der Dom noch vor seiner gänzlichen Vollendung geweiht worden ist, scheinen die grossen Kragsteine zu beweisen, welche gegenwärtig noch im Innern unter den Fenstern des Mittelschiffes hervorragen und wahrscheinlich bis zur Vollendung des Hauptgewölbes eine flache Balkendecke getragen haben.

Eine Beschreibung sämmtlicher einzelnen, im Dom vorhandenen Monumente ist bereits durch Büsching gegeben; wir betrachten hier nur diejenigen, welche durch ihr höheres Alter besonders merkwürdig sind. Dahin gehören vornehmlich jene alten gewirkten Teppiche, welche im Chor und zwar über den mit ausserordentlicher Kunst geschnitzten Chorstühlen hängen und ihrer grossen Seltenheit wegen eine besondre Aufmerksamkeit verdienen. Sie sind, auf jeder Seite, etwa 43 Fuss lang und ungefähr $3^1/_2$ Fuss hoch, im Ganzen nicht viel beschädigt, (doch sind zwei Eckstücke neu) und auch die Farben sind nicht zu sehr verschossen. Sie enthalten Darstellungen menschlicher Figuren; ich beginne in deren Beschreibung mit den Teppichen, welche auf der Nordseite hängen. Hier ist, zunächst dem Bischofstuhle, vorerst ein eignes Bild zu betrachten, welches verkehrt an die folgenden angeheftet und von dem, weil es höher war, leider ein Stück abgeschnitten ist. Es enthält in einem rautenförmigen Felde die Darstellung eines Königs, der, auf einem Thronsessel sitzend, zu den Füssen eine Fussbank, die Rechte mit vorgestrecktem Zeigefinger erhebt und in der Linken ein Scepter hält, laut der Beischrift: Karolus Rex (vermuthlich Karl der Grosse, welcher das Bisthum Halberstadt gegründet haben soll). Von der Umschrift ist Folgendes erhalten: — tare. diu. nec. honor. nec. vis. nec. forma. nec. etas. sufficit. in. mundo. plus. tamen. ista. place —. In den dreieckigen Eckfeldern sind sitzende Philosophen mit Spruchbändern dargestellt; die oberen sind halb abgeschnitten; die unteren sind: Cato, mit dem Spruch: Denigrat. meritum. dantis. mora und Seneca: Qui cito. dat. bis. dat. Das Ganze hat wieder eine Umschrift gehabt, von der aber nur noch wenige Buchstaben zu lesen sind. — Nun folgt die Hauptdarstellung dieser Seite. Zuerst sechs Apostel, von denen jeder ein Band mit seinem Namen in der Hand hält, auf einer Bank sitzend, je zwei und zwei zwischen thurmartigen Architekturen (Johannes, der sich unter diesen befindet, ist noch mit einem Barte dargestellt), — dann Christus in einem Regenbogenringe, der von zwei Engeln gehalten wird, — und hierauf wieder sechs Apostel, welche aber ungetrennt neben einander sitzen. Das letzte Stück auf dieser Seite, welches den auferstandenen Christus zwischen den vier Evangelisten enthält, ist neu und zwar mit Oelfarben roh gemalt; doch ist dasselbe, so wie das Folgende, ohne Zweifel eine Copie nach einer alten Tapete, was sowohl aus der Behandlungsart als aus der eigenthümlichen Darstellung des Folgenden hervorgeht. Dieses, welches dem eben Besprochenen gegenüber auf der Südseite des Chores hängt, stellt den Traum des Jacob vor. In einen Ring, welcher in den Bildern jener Zeit den geöffneten Himmel zu bedeuten pflegt und aus dem sich hier ein Engel herausbeugt, lehnt die Himmelsleiter; ein zweiter Engel steht auf derselben, ein dritter bei dem

[1]) Fiorillo a. a. O.

Teppichfigur Christi.

unter einem Baume schlafenden Jacob[1]). Nun folgen wieder gewirkte Darstellungen und zwar aus der Geschichte des Abraham, zum Theil durch niederhängende Spruchbänder getrennt; — ich brauche wohl nicht vorher zu bemerken, dass die Opferung des Isaak von der scholastischen Weisheit jener Jahrhunderte in unmittelbare Beziehung auf den Opfertod Christi gestellt wurde. Wir sehen also zuerst den Abraham vor der Thür seines Hauses, Gott (ohne Flügel, ohne Bart, aber im reichen Nimbus) aus dem Ringe zu ihm sprechend, die drei Engel; — sodann Sarah in der Hausthür und Abraham, der vor den drei, am Tische sitzenden Engeln kniet; — Abraham mit einem Feuerbrande und Schwerte, hinter ihm Isaak, der die Holzscheite trägt, und ein Knecht, der einen Esel oder ein Pferd führt; — ein Busch mit dem Schafbock, darüber eine aus dem Ringe schauende Figur; Abraham, der den Isaak zu opfern im Begriff ist, und vor ihm ein brennender Scheiterhaufen. — Endlich, im Fortgange desselben Teppiches, nicht angeheftet, wie die zuerst genannte Darstellung des Königes, ist eine mit langer Tunika und Mantel bekleidete Figur dargestellt, mit Schild und Lanze, letztere einem Drachen in den Rachen stossend, — entweder der Erzengel Michael ohne Flügel, oder der heilige Georg ohne Rüstung.

Es ist diesen Figuren, die mit ihren halbverschossenen Farben, mit ihren weit offenen Augen gespensterhaft auf den Beschauer niederblicken, bei aller Rohheit in der Ausführung doch eine gewisse strenge Würde nicht abzusprechen, — wenigstens nicht denen, welche auf der Nordseite des Chores hängen; dagegen die alt-testamentarischen Darstellungen in ihren minder sicheren Formen einen schwächeren Künstler zu erkennen geben. Die Hauptumrisse sind in breiten, dunkelbraunen Streifen geführt und in der Grundfarbe jedes einzelnen Theiles die Schatten oder Lichtstreifen einfach angedeutet, je nachdem die Grundfarbe heller oder dunkler ist. In der eigenthümlich stylisirten Gewandung, im Styl der Architekturen, der Bäume, der Geräthe, erkennen wir ganz denselben Charakter, welcher in den Miniaturen vom Ende des zwölften Jahrhunderts gefunden wird. Diese Zeitannahme bestätigen die Formen der Buchstaben in den mit Uncialen geschriebenen Beischriften; sie enthalten nemlich, neben den früheren römischen Formen, schon einzelne jener sogenannten gothischen und einzelne Abkürzungen, welche im dreizehnten Jahrhundert gebräuchlicher werden.

Vor dem Altar im Chore ist noch ein anderer grosser Teppich als Fussdecke ausgebreitet, der Darstellungen aus derselben Zeit zu enthalten scheint. Endlich hängen eben dort noch verschiedene Teppiche, welchen auf eigenthümlich buntem Arabeskengrunde Darstellungen aus dem Leben der Maria eingewirkt und die, ihrem Style nach, um den Beginn des sechzehnten Jahrhunderts verfertigt sind.

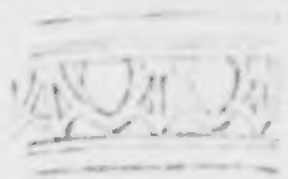
Der Chor wird von den Abseiten durch eine Mauer von einer gewissen Höhe getrennt und von dem Schiff durch den sehr zierlich gearbeiteten Bischofstuhl, ein Werk aus dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts. Ueber demselben steht auf einem Querbalken ein grosses, von Engeln getragenes Crucifix, zu den Seiten Maria und Johannes, und zu deren Seiten je zwei Cherubim. Darunter, ebenfalls an dem Querbalken, sind die Bilder von Heiligen. Das Crucifix, Maria, und Johannes sind, besonders nach dem

[1]) In Werinhers Gedicht vom Leben der Maria (vergl. oben, S. 26, ff.) lehnt, bei einer gleichen Darstellung, die Leiter sehr naiv an dem Baume, darunter Jacob schläft.

Faltenwurf zu urtheilen, unstreitig älter als das dreizehnte Jahrhundert und haben Aehnliches mit den Bildern im *Hortus deliciarum* der Herrad von Landsperg, welche Engelhard herausgegeben. Christus ist mit einem Schurze bekleidet, sein Haupt auf die linke Seite gewandt, und die Füsse, welche statt des Fussbrettes auf einem Drachen stehen, nicht übereinander, sondern mit zwei Nägeln befestigt; Maria steht ebenfalls auf einem Drachen, Johannes auf der kleinen kauernden Figur eines Königes.

Vor diesem Bischofstuhle, frei, in der Mitte des Schiffes, steht ein Altar, auf dem eine mit Perlen gestickte Decke liegt; diese Arbeit gehört ebenfalls noch in jene Periode der sogenannten byzantinischen Kunst. Sie enthält eine Krönung der Maria, zu den Seiten je zwei Engel und weibliche Heilige. Die Zeichnung ist roh, und das Ganze leider beschädigt, denn die ächten Perlen, aus denen die Fleischpartieen gebildet waren, sind bereits herausgenommen. Auf diesem Altar ist das vortreffliche Schnitzwerk aus Speckstein befindlich, welches die Kreuzigung Christi darstellt und das auch von Büsching beschrieben wird. Merkwürdig contrastiren hier die kurzen niederländisch karikirten Figuren der Kriegsknechte mit den schönen, höchst edeln und zarten Formen des Johannes und noch mehr der Maria, welche letztere an die schönsten Werke älterer Italiener erinnert.

Die Thür, welche von der südlichen Chor-Abseite nach dem sogenannten Citer führt, hat merkwürdiger Weise in ihrem mehrfach gegliederten Spitzbogen zweimal die römische Verzierung des Eierstabes, — eine seltsame Vermischung heterogener Elemente. Der Herr Oberdomprediger Augustin hatte die Güte, mir die in dem Citer noch befindlichen Domschätze zu zeigen. Da waren denn Reliquien aller Art, zum Theil auf's Kostbarste mit edlen Steinen gefasst; unter andern ein unverletzter Schädel des heiligen Stephanus und ausserdem noch ein einzelnes Stück davon; kostbare Stickereien, besonders von Perlen und zuweilen nicht ohne Kunst verfertigt, reichgeschmückte Mitren, Pluvialien u. s. w. Daneben verschiedne Gegenstände von eigenthümlichem kunstgeschichtlichem Werth. Ausser einem Crucifix von Bergkrystall, mit einer schönen, aus Elfenbein geschnitzten Christusfigur, nenne ich hier zunächst eine silberne, vergoldete Abendmahlsschüssel (aus der im griechischen Gottesdienste das Brod genommen wird). Auf derselben sind ein Crucifix, Maria, Johannes und über den Kreuzesarmen zwei Engel in getriebener Arbeit dargestellt, lange Figuren mit langen harten Falten; daneben griechische Colonnenschrift und viel zartes byzantinisches Ornament, im Rande die Brustbilder von zweimal acht Heiligen. Vier steinigende Figuren aus Messing, im späteren deutschen Styl, sind nachmals darauf gesetzt; in der Mitte war eine Figur des heiligen Stephanus, welche jetzt fehlt. Sodann schienen mir die in Elfenbein geschnitzten Deckel zweier Pergamenthandschriften, eines Evangeliariums und einer Sammlung geistlicher Gesänge, merkwürdig. Der Deckel des ersten, welches der Schrift nach in die früheren Jahrhunderte des Mittelalters gehört, stellt, unter mannigfach zierlichen Architekturen, an denen



Profil der Thürgliederung.

besonders die Kuppelthürme wichtig sind, den Evangelisten Johannes vor einem Pulte sitzend und einem kleinen Schreiber diktirend dar, wenn anders der über ersterem befindliche Adler, welcher ein Buch in den Klauen hält, zur Bezeichnung genügt.

Der Deckel der zweiten Handschrift ist ein vollständiges antikes, consularisches Diptychon. Beide Platten sind 10¾ Zoll hoch und beinahe 6 Zoll breit; sie zerfallen in je drei Abtheilungen, von denen die mittlere, ungefähr in quadratischer Form, die grössere ist. Auf beiden Platten enthält die obere Abtheilung eine gleiche Darstellung: Hier sitzen die beiden Consuln, auf welche sich das Werk bezieht, nebeneinander auf einer Bank, die Toga über der rechten Schulter gebunden und durch sie den linken Arm und den ganzen Leib bedeckt, die rechte Hand schwörend auf die Brust gelegt. Auf der Seite des linken Consuls sitzt Apollo, im langen Gewande, mit Strahlenkrone und Nimbus, die rechte Hand auf die Schulter des Consuls legend, in der linken einen Palmenzweig; rechts sitzt Minerva, mit Helm und Nimbus, in der Linken eine Lanze, in der Rechten eine Kugel oder Scheibe haltend. Zu den beiden Seiten der Götter stehen Krieger mit Schild und Lanze und hinter der Lehne, zwischen den Consuln, kommt noch eine Figur zum Vorschein. Unter dieser Darstellung nun zeigt die vordere Platte in grösserem Verhältniss den einen Consul in reichverzierter Tunika und Toga und mit gestickten Armbändern, in der Rechten einen runden Gegenstand, einem Tuch oder Beutel ähnlich (wohl die Mappa, mit welcher das Zeichen zum Beginn der circensischen Spiele gegeben ward), in der Linken ein mit zwei Köpfen gekröntes Scepter haltend; zwei Männer stehen zu seinen Seiten. Das Mittelfeld der anderen Platte zeigt den zweiten Consul, dem die

minder verzierte Toga über der rechten Schulter gebunden ist und lang herabhängt, so dass nur wenig von der rechten Seite zu sehen ist; seine rechte Hand, hat er schwörend auf die Brust gelegt. Neben ihm zwei gleich

Von Jan Gruschin im Kapitelsaale des Domes

costümirte Männer, welche ihre Hand ebenfalls schwörend auf die Brust legen. Die unteren Felder auf beiden Platten werden von verschiedenen Gruppen sitzender und kauernder Gefangenen gebildet, und hier ist, trotz der Rohheit in den Gesichtern, und obgleich die hervorstehenden Theile bereits beträchtlich abgerieben sind, doch noch viel von dem antiken Sinn für die Form und besonders manch ein schönes Motiv in der Bewegung zu bemerken.

Endlich darf ich ein schönes Gemälde, welches sich in dem ehemaligen Kapitelsaale befindet, nicht unerwähnt lassen. Es stellt eine Maria mit dem Kinde, von Heiligen umgeben, dar und ist ohne Zweifel ein Werk der kölnischen Schule.

Dem Dom gegenüber, auf der andern Seite des Domplatzes, liegt die Liebfrauenkirche, ein Gebäude, welches in seiner Massen-Anordnung sowohl als in den einzelnen Theilen eine vollkommen entwickelte Anwendung des sogenannten byzantinischen, d. h. des rundbogigen Baustyles zeigt. Es ist eine Pfeilerbasilika mit einem Querschiff, mit sehr schmucklosen, selbst noch rohen architektonischen Details, ursprünglich flach gedeckt, später — aber ganz in demselben Style und im Inneren mit derselben Schmucklosigkeit und Rohheit der Details — mit Gewölben und den die Gewölbe stützenden Mauervorsprüngen versehen.

Ich sah die Liebfrauenkirche in ihrem wüsten, baufälligen Zustande, der keine Feier des Gottesdienstes mehr zuliess. Sie war voller Staub und Schmutz, die Stühle morsch und zum Theil zerbrochen, mehrere Gräber aufgerissen; eine widerwärtige Kellerluft herrschte darin. Zu meiner grossen Freude aber entdeckte ich an den Wänden, welche die Arme des Kreuzes von dem mittleren Raume trennen und an denen, auf der innern Seite, die Chorstühle befindlich sind, sehr alte, aber schön gearbeitete grosse Reliefs. Ich zeichnete eine derselben.

Diese, aus einer Gypsmasse gearbeiteten Reliefs bestehen auf jeder Seite aus sieben Bogenstellungen, welche durchaus den Charakter der byzantinischen Architektur tragen; in den also angedeuteten Nischen sind die Figuren von Heiligen enthalten: und zwar auf der südlichen Wand Maria mit dem Kinde und zu ihren Seiten je drei Apostel, auf der nördlichen Christus mit den übrigen sechs Aposteln. Maria ist in dem Kostüm der römischen Matronen, wie gewöhnlich in früherer Zeit, dargestellt, doch mit blossem Haar, welches in zwei lange, vorn herniederhängende Zöpfe geflochten ist; das Kind ist bekleidet. Die Figur Christi auf der nördlichen Wand ist ebenfalls in der gewöhnlichen Stellung, in der Linken ein Buch, die schwörende Rechte offen vor der Brust haltend. Diese nördliche Seite enthält die wahrscheinlich gleich alte Bemalung der Reliefs; auf der südlichen Seite sind dieselben dick weiss übertüncht. Es fällt uns an diesen Figuren vorerst ein gewisses längeres Verhältniss auf, zuweilen auch eine Andeutung jener eigenthümlichen Verschrobenheit in den Stellungen und jener sonderbaren Dickbäuchigkeit, welche als Merkmale an den Kunstwerken seit dem elften Jahrhundert zu betrachten sind. Sodann aber zeichnen sie sich vor andern Werken der Zeit durch den Ausdruck eines freieren, würdigeren Charakters, durch eine gewisse Weichheit der Formen, durch lebendigere Linien in der Gewandung und feinere Ausführung derselben, und endlich durch reineres Ebenmaass und grösseren Adel in den erhaltenen Köpfen, vornehmlich in dem Kopfe Christi, sehr vortheilhaft aus.

Was nun eine nähere Bestimmung des Alters dieser Reliefs betrifft, so sind sie wenigstens älter als die (wie bemerkt: noch streng byzantinische) Ueberwölbung der Kirche; denn die Wandpfeiler, welche die Gewölbgurten in der Mitte des Kreuzes tragen, sind, jene Bogenstellungen der Reliefs durchschneidend, über dieselben bereits vorgebaut. So finden sich auch noch einige, obschon spätere Vorbaue: auf der nördlichen Seite nemlich ein Altar, welcher die Figur Christi, von den Knieen abwärts, verdeckt; und auf der Südseite ein Altar mit drüberstehendem grossem gothischem Tabernakel, dessen zwei hintere Pfeiler vor den beiden, der Maria zunächst befindlichen Aposteln stehen und dieselben auf diese Weise vor Beschädigungen des Kopfes geschützt haben. — Zu bemerken ist endlich noch das sehr schöne Schnitzwerk an den Chorstühlen der Liebfrauenkirche.

Nachträgliche Reise-Notizen über Halberstadt.

Vom J. 1834. — Unter den im Halberstädter Dome enthaltenen Gemälden ist das von Raphon, eine Darstellung der Kreuzigung Christi mit Flügelbildern, bekannt. Das Werk ist von Hrn. Lucanus meisterlich gereinigt; die kräftigen reinen Farben glänzen jetzt hervor, als wäre das Bild eben erst gemalt. Eigenthümlich ist den Figuren eine scharfe, bestimmte Zeichnung bei etwas rundlichen Formen, besonders in den Köpfen,

was einigermaassen an Dürer erinnert; die Farben sind meist gestrichelt aufgesetzt, die Schatten im Fleisch haben ein wenig nachgedunkelt. Ausgezeichnet sind die Köpfe, was Kraft und Individualität anbetrifft, minder in Bezug auf Charakteristik und inneres Leben, wie sich solches im momentanen Ausdrucke zeigt. — Gegenüber steht, aus der alten Liebfrauenkirche hieher gerettet, ein älteres Bild, in dem weichen Style vor Einfluss der Eyck'schen Schule gemalt, ein Gekreuzigter und Heilige zu seinen Seiten, feierliche Gestalten, in den Köpfen etwas gemeinsam Stilles und Heiliges.

Die Liebfrauenkirche war, ehe jenes alte Gewölbe eingesetzt ward,

mit Wandmalereien geschmückt. Spuren davon sah ich noch an den über das Gewölbe emporragenden Mauern, auf dem Boden der Kirche. Auch im Innern der Kirche sind, durch Hrn. Lucanus, bereits gelungene Versuche

Aus dem Denkmale von Naples.

angestellt, die Wände von der Tünche zu befreien und die alten Gemälde wieder zum Vorschein zu bringen. So sieht man bereits im südlichen Kreuzflügel eine Grablegung Mariä im weichen germanischen Style; in ähnlichem Style war eine Kapelle neben dem südlichen Seitenschiff ausgemalt; diese Bilder sind zwar nicht übertüncht, doch durch Nässe u. dergl. sehr verdorben. Neben dem Chor, auf der Südseite, befindet sich endlich eine kleine tonnengewölbte Kapelle, deren Altarnische ebenfalls mit Wandgemälden verziert war, wovon sich die an der Halbkuppel vollständig und unübertüncht erhalten haben. Diese sind im strengsten byzantinischen Style, stehende Figuren, eine Madonna mit dem Kinde, zu ihren Seiten

Petrus und Paulus und zwei andre Heilige. Die Zeichnung ist starr, wie in den Miniaturen des 12. Jahrhunderts, der Faltenwurf durchaus in parallelen Linien und nur mit ganz einzelnen bewegteren Motiven. Die Linien sind mit röthlicher Farbe untergezeichnet, dann die einzelnen Theile einfach, ohne Schattirung, kolorirt und jene Linien darüber in schwarzer Farbe wiederholt. In den Gesichtern ist die Zeichnung röthlich geblieben, auch sind hier Schattirungen versucht, sowie feste Lichter aufgesetzt. Gold ist in den Scheinen und Kleidersäumen angewandt; der Grund des Ganzen ist ein schönes Blau. Unter dieser Darstellung, durch ein Zikzak-Ornament davon getrennt, waren ebenfalls stehende Heilige befindlich, davon die Köpfe noch sichtbar sind. Umgeben ist die Nische von zum Theil sehr zierlichen gemalten Ornamentstreifen [1].

Vom J. 1846. — Unter den im Kapitelsaal aufgestellten Kunstwerken: eine auf dem Throne sitzende Madonna mit dem Kinde, eine hautreliefartig behandelte und zum Anlehnen an eine Fläche bestimmte Holzstatue von ungefähr 2½ Fuss Höhe. Mehrfach verletzt; die rechte Hand der Madonna selbst fehlt, die Finger der rechten Hand des Kindes und die Zehen seines linken Fusses beschädigt, ebenso die Krone der Madonna, auch der Thron, dessen Lehne ganz fehlt. Der Ueberzug an Farbe und Vergoldung grossentheils abgeblättert (so dass es zweckmässig sein würde, ihn ganz zu beseitigen). Die Haltung etwas steif; dabei aber ein sehr feines Naturgefühl und eine hohe, bedeutungsvolle Schönheit, der Art, dass dies Werk als ein Beispiel der edelsten, freiesten und letzten Entwickelung des germanischen Styles erscheint.

Goslar.

Auf grünen, frischbethauten Waldpfaden war ich rüstig nach Norden, immer am Saume der Harzberge hingewandert. In den nördlicheren Gegenden verliert der Harz jene Heiterkeit, ich möchte sagen, Jugendlichkeit, die ihn mir in den südlicheren Strichen lieb gemacht hatte; hier bedecken sich die Berge mit düsteren Tannenwäldern, die mit ihren bleichen Stämmen einen ernsten, fast melancholischen Anblick gewähren. Und eben so ernsthaft blicken die wenigen Trümmer der Harzburg, welche der hohe König Heinrich I. hier als seine Wohnung erbaute, auf den Wandrer nieder. Aber die dunkeln Berge tragen reiche Schätze in ihrem Innern, und der Flügel des Bergbaues verdankt die alte Stadt Goslar, wenn nicht ihre Entstehung, so doch bestimmt ihr erstes Aufblühen.

Goslar liegt in einem, rings von hohen Bergen eingeschlossenen Thale; es besitzt keine ausgezeichneten Kirchthürme, deren es auch nicht bedarf, da man keinen Blick aus der Ferne auf die Stadt hat. — solche Thürme sind wesentlich ein Bedürfniss der Ebene. Aber die kurzen massigen Mauer- und Thor-Thürme, deren es in alter Zeit gegen 200 gehabt hat, bezeugen, wie sicher und fest es zwischen seine Berge hineingezimmt war.

[1] Die Kirche ist seit jener Zeit vollständig restaurirt worden; dabei hat man, nach Wegnahme der Gewölbe und Abblätterung der Tünche, die grösste Fülle alter Wandgemälde, die an Schönheit jenen Reliefs würdig zur Seite standen, entdeckt. Einen ausführlichen Bericht über dieselben, wie über die dunkle Baugeschichte der Kirche, hat Hr. v. Quast im Kunstblatt, 1845, No. 52 ff. gegeben.

Die eigentliche Blüthe der Stadt fällt insbesondre in das elfte und zwölfte Jahrhundert, in die Zeit der Salischen und der nächstfolgenden Kaiser; sie bewahrt viele Andenken an jene Zeit, sowohl in Bezug auf kirchliche Architekturen, als selbst auf bürgerliche Wohnungen.

So sieht man noch an mehreren Häusern rundbogige und rundbogig gebrochene Fenster und ähnliche Verzierungen. Ausserdem bemerkt man einzelne grosse spitzbogige Thüren mit schönem Profil, und schöngearbeitete Fenster aus der späteren Zeit des Spitzbogens. Dahin gehört namentlich das Rathhaus mit seiner spitzbogigen Vorhalle, welches am Markte liegt, und zur Seite desselben das sogenannte Worthgebäude mit der noch späteren, bereits wieder rundbogigen Vorhalle und mit den gepanzerten Kaiser-Statuen zwischen den Fenstern; beide geben dem Markte ein eigenthümlich malerisches Ansehen. Sodann sind die Privathäuser in ihrer Bauart zum Theil denen von Quedlinburg und Halberstadt ähnlich. Andere endlich, und zwar neuere, machen durch die mit schwarzen Schieferplatten benagelte Wetterseite einen weniger behaglichen Eindruck.

Der alte Kaiserdom von Goslar, ein hochwürdiges geschichtliches Denkmal, ein Zeugniss von der Majestät und Frömmigkeit des edeln Kaisers Heinrich III., welcher selbst, so wie seine Nachfolger, ihn seine „Lieblingskapelle" und den „Ruhm der Krone" nannte, eins der grossartigsten Beispiele für die Entwickelung der Kunst in unserm Volke, ist von der Erde vertilgt. Und es war nicht ein Meteor, der, auf Befehl seines allerchristlichsten Königs, etwa eine Brandfackel in das Gotteshaus geworfen; es war kein sogenanntes westphälisches Königthum, das diese ehrwürdigen Steine auf den Abbruch verkauft; — dasselbe, obgleich es die einzelnen werthvollen Effekten mit Fremden versteigerte, duldete wenigstens, dass der Dom selbst in Trümmer fiel, denn auch Trümmer können ja dem Enkel noch von seinen Vätern erzählen; — — noch im Spätjahr 1817, nachdem jenes Königthum lange geendigt hatte, standen diese, ob auch entheiligten Hallen. Ein sinniger Alterthumsforscher, Büsching, welcher sie damals besuchte, hat uns eine Beschreibung des Gebäudes hinterlassen [1], die um so wichtiger für uns ist, als es selbst an herausgegebenen Rissen desselben fehlt. — Nur eine kleine Vorhalle hat man stehen lassen, als Pförtchen dessen, was niedergerissen werden; man hat sie, zufolge einer mit grossen Lettern geschriebenen lateinischen Inschrift, im Jahre 1824 dem Schutze der alten deutschen Monumente, deren einige wenige darin aufbewahrt werden, gewidmet. Das Wort EVANGELIS an dieser Stelle ist übel gewählt.

Das Portal dieser Vorhalle ist durch eine Säule in zwei Hälften getheilt, deren jede im Halbkreisbogen überwölbt ist. Der Säulenschaft, dessen Basis durch eine verstümmelte Thierfigur gebildet wird, ist auf's Zierlichste mit flachgearbeitetem verschlungenem Ranken- und Blatt-Ornament bekleidet, das Kapitäl phantastisch durch menschliche Köpfe, umgeben von ineinandergeschlungenen geflügelten Drachen, geschmückt [2]. Auch der Abakus ist mit zierlichem Blattwerk versehen, und eine an demselben befindliche Inschrift nennt den Künstler: Hartmannus. Ueber dem Portal sind zwei Reihen von halbkreisrunden Nischen mit Figuren,

[1] S. Büsching's Reise durch einige Münster und Kirchen des nördlichen Deutschlands, S. 274. — [2] Die Flügel gehören augenscheinlich zu den Drachen, nicht, wie Büsching und Fiorillo meinen, zu dem zwischen ihnen befindlichen Kopfe; somit sind Fiorillo's weitere Bemerkungen darüber unnöthig.

die in starkem Relief gearbeitet sind. Diese haben etwas Untersetztes in ihren Verhältnissen und plumpe Köpfe, auch ist die Arbeit roh; der Styl der Gewandung hat byzantinischen Charakter. Es befinden sich unter ihnen die Stifter des Domes, Kaiser und Kaiserin, Modelle desselben tragend. Vielleicht sind diese Figuren gleichzeitig mit der Erbauung des Domes (1040 bis 1066), vielleicht aber auch später. Denn für den Styl, welcher in den Bildwerken des eilften Jahrhunderts herrscht, läßt sich nicht wohl eine feste Norm angeben; er zeigt sich, wie wir später sehen werden, auf die manierirteste sowohl, als auf eine merkwürdig reine und freie Weise. Ich möchte dies Jahrhundert in seinen mannigfaltig widersprechenden, altüberlieferten und neugebildeten Kunsterscheinungen für den Gipfelpunkt einer grossen Gährung halten, daraus später jene edle, klare Kunst des Mittelalters sich entwickelte.

Die Vorhalle im Innern ist rundbogig gewölbt; die weit aus den Seitenmauern hervortretenden Pfeiler, zwischen denen sich einzelne geräumige Nischen bilden, haben ein einfaches, mit schwachem Blätterrelief verziertes Gesims. Die hintere Seite dieser Halle bildete den eigentlichen Eingang in den Dom; sie wird jetzt durch ein grosses Glasgemälde vom Ende des sechzehnten Jahrhunderts ausgefüllt. Dasselbe ist fast ganz vor die Bogenstellung des Einganges gesetzt, so dass auch dieser höchst interessante und nicht abgerissene Theil des Domes für den Beschauer doch beinah so gut wie verloren ist. Die Blätterkapitäle an den Säulen dieser Bogenstellung haben ein eigenthümliches, aus einer grossen Hohlkehle mit drüberliegendem Viertelstab bestehendes Profil.

Das merkwürdigste der in dieser Vorhalle des einstigen Domes aufbewahrten Monumente ist der sogenannte Krodo-Altar[1]). Er besteht bekanntlich aus einem grossen Langwürfel, dessen Seitenflächen (mit Ausschluss der oberen) von vielfach durchbrochenen Bronzeplatten gebildet werden, getragen von vier knieenden bronzenen Figuren, welche die Ecken des Kastens nach Art der Atlanten stützen. Es sind bärtige Männer, drei

[1]) S. über denselben: Büsching, Fiorillo, Heineccii Antiquitates Goslarienses u. A.

mit schlichtem, einer mit krausem Haar (welches letztere roh, in Buckeln, gearbeitet ist). Ihr Gewand ist eigenthümlich: ein glatt anliegendes Unterkleid mit kurzen, etwas weiten Aermeln, die bis an den Elbogen reichen; darüber, wie ein Schurz, ein faltenreiches Oberkleid, welches um die Lenden geschlagen ist; die Füsse sind nackt. Jede Figur kniet auf einer

gesonderten Bronzeplatte. An allen ist der Kopf offen, die Hände abgebrochen; eben so der hinter den Figuren stehende kleine Pfeiler, in den jetzt eine rohe Eisenstange als eigentlicher Träger des Würfels eingelassen ist. Wahrscheinlich trugen sie früher auf Kopf und Händen eine Art Kapitäl und darüber erst die Ecke des Altares; und zwar so, dass dieselbe weiter vorgerückt war, als in dem jetzigen Zustande des Monuments, was sich aus einigen äusseren Kennzeichen ergiebt. Der Styl dieser Figuren ist streng und trocken, im Einzelnen ohne rechtes Verhältniss; gleichwohl ist in ihnen der Ausdruck einer gewissen Kraft, so wie eine Ahnung von Form zu bemerken. Was nun das Alter und den Ursprung dieses so höchst eigenthümlichen Werkes betrifft, so möchte es sehr schwer sein, darüber mit Bestimmtheit etwas zu sagen. Der älteren Annahme, welche dasselbe zu einem Altare des Krodo, d. h. zu einem heidnisch-germanischen Werke

macht, widerspricht einfach das zierliche Karnies im Fussgesimse des Kastens, indem dies bereits eine, auf gewisse Weise durchgebildete Baukunst voraussetzt, die bekanntlich zu jener Zeit in unserm Vaterlande nicht Statt fand. Auch sehe ich keinen Grund, dasselbe für eine alt-etrurische Arbeit auszugeben. Wäre es noch in der Mode, unser Volk von dem orientalisch despotischen Volke der Perser abzuleiten, so würde ich vielleicht nachzuweisen mich bemühen, dass dieser Feueraltar von dort her mitgebracht sei; wobei eine gewisse Aehnlichkeit seiner Träger mit den Skulpturen an der grossen Treppe von Persepolis zu den überraschendsten Resultaten führen könnte. So lange indess solche Annahmen, sammt den obigen, nicht unwiderleglich dargethan werden, dünkt es mich am Gerathensten, dies Werk in Ruhe dem elften Jahrhundert zu lassen, so dass es, möglicher Weise, als eine der vielen Kostbarkeiten, womit Heinrich III. den Dom beschenkte, und als ein heimisches, aus den benachbarten Bergen gewonnenes Produkt, gleichzeitig mit der Erbauung des Domes und für denselben, gearbeitet sein mag. (Vielleicht stellen, unter diesen Umständen, die eigenthümlich costümirten tragenden Figuren überwundene Wenden dar.) Zu diesen Annahmen bestimmt mich nicht nur eine gewisse, mindestens technische Aehnlichkeit jener Träger mit den, in der Mitte des elften Jahrhunderts gegossenen Bronzereliefs an einem Portale des Augsburger Domes (von denen später), sondern auch der Umstand, dass in zweien von den grösseren Löchern der Seitenplatten noch die blechernen Einsatzstücke befindlich sind, in welche der Schmuck der Edelsteine eingelassen war, und dass die erhaltene Fassung der letzteren und die dazwischen befindliche Filigran-Arbeit durchaus dem in jener Zeit häufig vorkommenden Schmucke der Buchdeckel entspricht. Und der etwanige Zweck dieses sonderbaren Werkes? Vielleicht war dasselbe zum Altar in der dunkleren Krypta des Domes bestimmt, so dass einige, in denselben hineingestellte Kerzen den geschliffenen Steinen, mit denen die Seiten geschmückt waren, ein selbstständiges Licht verliehen, was von grossem Effekt und dem kindlichen Wunderglauben jener Zeit nicht unangemessen gewesen sein dürfte; so spielen ja die selbstleuchtenden Steine an Schilden und Waffen in den älteren deutschen Heldengedichten eine grosse Rolle. Eine genügende Auskunft über dies räthselhafte und durchaus eigenthümliche Werk möchte aber, wie gesagt, schwerlich zu geben sein.

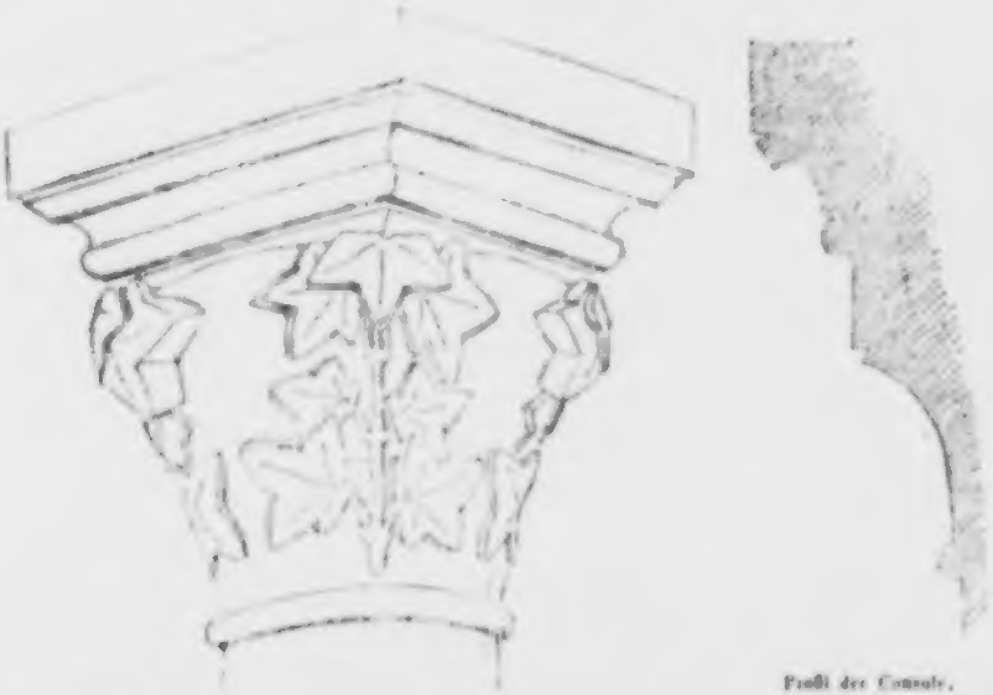
Sodann befindet sich in dieser Halle die steinerne Brüstung, welche früher den im Dome befindlichen altberühmten Kaiserstuhl umgeben hat; sie hat sonderbare, in Relief gearbeitete Verzierungen; phantastische Thierfiguren, Schlangen-umwundene Köpfe, Affen mit Kapuzen und Büchern u. s. w. Der Kaiserstuhl selbst, eine kunstreiche Bronzearbeit mit durchbrochenen byzantinischen Ranken-Verschlingungen und ähnlichen Figuren, befindet sich zu Berlin, in der schönen Rüstkammer des Prinzen Carl von Preussen [1]).

[1]) Der Sitz des Kaiserstuhles ist von Stein, mit eingelassenen Säulchen auf den Ecken. Die in der Hauptform sehr einfach gestalteten Lehnen, Rücklehne und Seitenlehne, bestehen aus der zolldicken durchbrochen-gearbeiteten Bronze. Die Rankenverschlingungen entsprechen durchaus der Bildungsweise der Miniaturen byzantinischen Styles. Sie enthalten mannigfach reiche Blumen, mit einer Art von Früchten in der Mitte (in der einen auch einen menschlichen Kopf). Das Blattwerk ist geschweift byzantinisch, bunt und reich, die Behandlung der

Endlich werden in jenem vaterländischen Museum von Goslar noch einige alte Holzfiguren und Bilder, der mehrfach beschriebene Grabstein der Mathilde, andere Grabsteine, grosse Tapeten mit Heiligenfiguren vom Ende des sechzehnten Jahrhunderts, so wie einige Säulen aus der Krypta des Domes, deren abgestumpfte Würfelkapitäle in schwachem Relief verziert sind, aufbewahrt.

Die vorstehenden Mittheilungen gehören zu einer Reihe von Aufsätzen, die ich unmittelbar nach der Reise (1832) für den ersten Jahrgang meiner Zeitschrift „Museum, Blätter für bildende Kunst," niedergeschrieben hatte. Die Aufsätze brachen mit Goslar ab. Ich finde unter den Blättern jener Reise noch weitere Notizen und Studien, von denen ich Einiges dieser Sammlung ebenfalls einverleiben zu dürfen glaube.

Friedberg, im Hessen-Darmstädtischen, zog mich durch seine malerische Lage auf der Höhe, durch seine schönen Mauerthürme, durch seine grosse Stadtkirche, — die der Marburger Elisabethkirche ähnlich, wenn auch minder durchgebildet erschien, — durch seine tief in den Fels gegrabenen Brunnen an. Einer dieser Brunnen, das sogenannte Juden- oder Römerbad, war mir besonders merkwürdig. An seinen Wänden laufen steinerne Treppen, in sechs Absätzen, jeder Absatz zu 12 Stufen, hinab.



Profil der Console.

Die Treppen sind unterwölbt; ihre Podeste ruhen jedesmal auf einer Säule, der an der Wand eine Console und im Winkel eine Viertelsäule correspon-

Modellirung aber noch immer höchst einfach, mehr einer ausgeschnittenen Zeichnung als wirklicher Plastik entsprechend. Das Ganze gehört wohl sehr sicher dem elften Jahrhundert an.

dirt. Die Säulen haben hohe Kapitäle und starke Deckgesimse; die Formen derselben und des auf die Kapitäle flach aufgelegten Blattwerkes tragen das Gepräge des frühgothischen Styles. Der Brunnen ist also ein eigenthümlich interessantes Denkmal dieser Architektur-Epoche.

Eine Stunde südlich von Friedberg liegt das Dorf Niederweisseel. Auf dem Edelhofe am Ende des Dorfes fand ich ein merkwürdiges, im Innern sehr wohlerhaltenes und auch im Aeussern nur durch einen geringen höheren Aufbau für das neue Dach wenig entstelltes Bauwerk romanischen Styles. Es war mir als eine templerische Anlage bezeichnet worden. Das Gebäude besteht aus zwei Geschossen; das untere — gegenwärtig als Kuhstall dienend — war für gottesdienstliche Zwecke bestimmt. Es hat drei niedrige Schiffe von gleicher Höhe, durch zweimal drei Pfeiler mit Rundbögen getrennt. Die Pfeiler sind viereckig mit Halbsäulen auf den vier Seiten, die Kapitäle der letzteren in einer rohen Reminiscenz antiker Kapitälform gebildet. Den Pfeilern correspondiren flache Wandpfeiler. Einfache breite Gurtbögen verbinden Pfeiler und Wandpfeiler; dazwischen sind Kreuzgewölbe ohne Gurte eingesetzt. An den Gewölben bemerkte ich Spuren alter byzantinischer Malerei, Gestalten von Heiligen u. dgl. Die Altarnische ist halbrund, im obern Geschoss achteckig. Im Aeussern laufen über beiden Geschossen rundbogige Friese hin, die des Untergeschosses, von denen Lissenen niedergehen, noch durch ein anderweitiges Ornament ausgezeichnet. An dem Bogen einer Thür auf der Südseite fand ich eine Namensinschrift, wohl die des Erbauers: Wolframus.

Zu Pforzheim war mir die Schlosskirche wegen der etwas seltsamen und freilich nicht ganz klar verstandenen Behandlung des romanischen und des Uebergangs-Styles, die sich daran kund gab, merkwürdig. Die Westfaçade (der untere Theil des Thurmbaues) ist durch horizontale und vertikale Gesimsstreifen mehrfach in rechtwinkliger Weise getheilt; einem oberwärts hinlaufenden zierlich profilirten Rundbogenfries entspricht aber ein weiter unten befindliches, schwer ausladendes Gesims nicht sonderlich. Besondern rechtwinkligen Einschluss hat das in der Mitte befindliche rundbogige Hauptportal. Dasselbe ist reich, aber schwerfällig gegliedert, — dieselbe Gliederung in der Bogenwölbung und in den Seitengewänden, die zugleich, mehr als es sonst üblich ist, aus der Mauerfläche vortritt. Die gesammte Weise dieser Gliederung ist hier nach dem Bogenprincip construirt und in solcher Art an den Seitenwänden hinabgeführt, während sonst im romanischen Style noch das umgekehrte Verhältniss vorzuherrschen pflegt, dass nemlich die Seitengewände und deren Bedingnisse das Princip der Gliederung abgeben und dieses (oft ohne alle Modification) im Bogen emporsteigt. Das Kämpfergesims des Portales ist ebenfalls reich gegliedert, wenig ausladend.

Profil des Kämpfergesimses am Portal.

aber ebenfalls von schwerer Formation im Einzelnen. — Das Innere der Vorhalle unter den Thürmen zeigt einen Ausbau im schweren romanischen Spitzbogen, mit verbauten älteren rundbogigen Theilen. Das Innere des Schiff-Baues — höheren Mittelschiff und niedrigere Seitenschiffe — hat den Uebergangsstyl: in einer Disharmonie stehen hier die schweren Grundverhältnisse, der Pfeiler und der massigen Spitzbögen, welche dieselben verbinden, zu der edler durchgebildeten Formation der Gurtträger, welche an den Pfeilern und den Wänden darüber zum Gewölbe emporlaufen. — Das zierliche Querschiff und der Chor sind aus der Zeit des späteren gothischen Styles. —

Ausführlicher sind meine Reisenotizen über Augsburg und Bamberg. Ich stelle das dahin Gehörige im Folgenden zusammen.

Augsburg.

Der Dom von Augsburg, ein Gebäude aus mannigfach verschiedenen Zeiten, bewahrt die Reste einer sehr alterthümlichen Bauanlage, ohne Zweifel derjenigen Domgebäudes, welches hier im Jahre 994 gegründet wurde. Hiezu gehören die Wände des Mittelschiffes mit ihren Pfeilerstellungen, die ursprünglich einfach viereckig waren und deren Kämpfergesimse nur aus Platte und schräger Schmiege bestand. Sodann die vielsäulige, zum Theil jedoch verbaute Gruftkirche. Die Säulen der letzteren haben Würfelkapitäle oder solche, die einen völlig rohen und unkünstlerischen Uebergang aus der Rundform der Säule in die viereckige der Deckplatte ausmachen. — Etwas später sind die Thürme. Aus früherer gothischer Zeit rühren die Ueberwölbung des Kirchenschiffes (wobei die Pfeiler desselben mit Halbsäulchen versehen wurden) und die Anlage des westlichen Chores her. Später sind die zwiefachen, je durch eine Reihe von Rundsäulen getrennten Seiten-

schiffe, noch später, aus der Schlussepoche der mittelalterlichen Kunst, der Ostchor.

Als sehr frühes Denkmal deutscher Kunstthätigkeit im Fache der bildenden Kunst sind die alten bronzenen Thürflügel zu nennen, welche sich in einer Thür auf der Südseite des Domes — nicht, wie aus äusseren Anzeichen zu ersehen, in demjenigen Portal, für das sie ursprünglich bestimmt waren, — befinden. Ein mehrfach sich durchkreuzendes ehernes Rahmenwerk wird hier durch kleinere Erzplatten, mit Darstellungen in flachem Relief, ausgefüllt. Es sind, von oben nach unten, sieben Reihen solcher Platten enthalten; auf der Thür zur Linken, welche breiter ist, je drei in der Reihe (zwei breitere, welche eine schmalere einschliessen), auf der Thür zur Rechten je zwei, und zwar breitere. Die Platten haben eine Höhe von beinahe 1½ Fuss, die breiteren eine Breite von etwas über 1, die schmaleren von etwas über ½ Fuss. Die Rahmen sind 3¼ Zoll breit.

Die Reliefdarstellungen sind mannigfacher Art und ihrem Gesammtinhalte nach schwer zu deuten. Wenn überhaupt ein solcher vorhanden gewesen, so mag doch zugleich eine, mehr nur dekorirend spielende Sinnbildnerei mitgewirkt haben, da die Darstellungen sich zum Theil wiederholen. Die gleichen Darstellungen nehmen aber verschiedene, im Einzelnen augenscheinlich willkürliche Plätze ein, was zu der Voraussetzung führt, dass das Ganze irgend einmal auseinander genommen und, ohne Beobachtung der ursprünglich vielleicht vorhanden gewesenen inneren Folge, aufs Gerathewohl wieder zusammengefügt sein mag. Dies macht, da ohnehin den meisten Darstellungen die nähere Bezeichnung ihres Inhalts fehlt, die Ausdeutung des Ganzen doppelt problematisch. Die Erschaffung des Adam[1], die der Eva, wo in beiden Darstellungen Jehovah als langgewandete Figur mit dem Nimbus erscheint, sind nicht zu verkennen. Ein Baum mit der Schlange scheint auf das Paradies zu deuten. Eine Darstellung, in der eine mit Tunika und Toga bekleidete bärtige Gestalt mit einem Stab nach einer aufgerichteten Schlange schlägt, während eine andre, mit zwei Füssen versehene Schlange vor ihr kriecht, möchte als die Verfluchung der Schlange zu fassen sein. Aber mehrfach kommen andre Darstellungen vor, in denen ähnliche Gestalten in verschiedenartiger Beziehung zu Schlangen stehen, wobei der ausdeutenden Phantasie freier Spielraum

[1] Nach P. von Stetten's Angabe in seiner Kunst-, Gewerb- und Handwerks-Geschichte von Augsburg. 1779, I. S. 460, soll bei dieser Darstellung die Jungfrau Maria als gegenwärtig erscheinen. Es ist jedoch davon nichts zu sehen.

bleibt. Andre sind nur durch ihre Geberde, ohne weitere Beziehung, charakterisirt. Ein gekrönter Krieger, in verschiedener Stellung wiederkehrend, erscheint nach griechischer Sitte nur mit der Chlamys bekleidet. Eine Gestalt, die eine Traube in den Mund steckt, eine weibliche Gestalt, die einem

Hahn und einem Huhn, wie es scheint, Körner hinstreut, dürften als Lebensscenen zu fassen sein, können ebenso gut aber auch ihren symbolischen Bezug haben. Zwei (doppelt vorhandene) Darstellungen des Simson, der in der einen dem Löwen den Rachen aufreisst, in der andern die Philister

mit dem Eselskinnbacken schlägt, sind als solche deutlich erkennbar; doch auch sie mögen, nach der Symbolik jener Zeit, noch eine tiefere Bedeutung haben, den Simson nemlich als ein Sinnbild für Christus vorführen. Endlich sind auf zwei Feldern, ebenfalls doppelt, ein plumpfüssiger Centaur und ein Löwe, auf welchen jener einen Pfeil abzuschiessen scheint, vorhanden. Auch hiebei liegt die Nothwendigkeit einer symbolischen Ausdeutung nahe. — Im künstlerischen Belang erscheinen die Reliefs allerdings noch roh, in der Bildung der Gestalten noch ohne rechtes Verhältniss; namentlich die Köpfe sind durchgängig zu gross. Doch sind dies die Fehler einer beginnenden Kunst. Motive traditionell byzantinischer Bildungsweise sind gering und nur bei den Gestalten des Jehovah wahrzunehmen. Sonst zeigt meist Alles eine Art freier Behandlung, Arme und Füsse, besonders die letzteren, schon einen Anfang von natürlichem Formensinn. Auch hat die Gewandung hin und wieder leichte und freie Motive, und selbst die Körperbewegungen haben manches naiv Ansprechende. Es ist überaus merkwürdig, in diesem Werk, aus aller Rohheit und allem Ungeschick heraus, doch schon das lebendige Pulsiren eines natürlich reinen Kunst-Triebes wahrzunehmen.

Auf einem Felde jedes Thürflügels ist ein hervorstehender Löwenkopf mit dem Pfortenring angebracht. Auf den Kreuzpunkten der Rahmen finden sich kleine menschliche Köpfe, bärtige und unbärtige, mit schlichtem und mit krausem Haar. An dem

äusseren Rahmen jedes Thürflügels sind an den Stellen dieser Köpfe einfach stylisirte, aber sehr wohl gebildete Lilien aufgeheftet.

Bamberg.

Der Dom zu Bamberg ist eins der edelsten und reichsten Baudenkmäler des früheren Mittelalters. Dem hohen Mittelschiff schliessen sich die niedrigeren Seitenschiffe an; auf beiden Seiten, gen Osten und Westen, geht das Mittelschiff in einen Chor aus. Zu den Seiten jedes Chores steigen je zwei Thürme, auf viereckiger Grundfläche, empor; vor dem westlichen Chor erhebt sich der Bau des Querschiffes, dem Mittelschiff der Kirche in Höhe und Anordnung entsprechend.

Das gesammte Innere ist mit Kreuzgewölben überspannt und von Grund aus für diese Ueberwölbung angeordnet. Der architektonische Styl ist überall, mehr oder weniger scharf ausgesprochen, der der Uebergangsepoche, spätromanisch, im Einzelnen schon an die germanischen (gothischen) Formen anklingend. Pfeilerreihen, mit Spitzbögen verbunden, tragen im Inneren die Wände des Mittelschiffes; die Wölbungen sind ebenfalls im Spitzbogen construirt. Die Pfeiler sind in ihrer Hauptform viereckig, mit in die Ecken eingelassenen Säulchen, welche ein zierliches Blätterkapitäl tragen. Die Wulstform der Säulchen zieht sich auch in der Gliederung der Spitzbögen hinauf. Die Pfeiler sind wechselnd stärker und schwächer; ein Theil der Gliederung der stärkeren Pfeiler läuft an den Oberwänden des Mittelschiffes bis zum Gewölbe empor, als Träger für die Gurte desselben. — Unter dem östlichen Chore (dem sogenannten Georgenchore) befindet sich eine geräumige Krypta mit zweimal 7 runden, auch achteckigen Säulen und den entsprechenden Wandpfeilern. Die Säulen tragen ein rundbogiges Kreuzgewölbe mit dicken Gurten. Die Säulenkapitäle haben wenig Ausladung; sie sind mit schön stylisirtem Blattwerk von romanischer, zum Theil auch schon dem Germanischen sich annähernder Bildungsweise geschmückt. Zwei Halbsäulen haben, was eigenthümlich beachtenswerth ist, vortrefflich gearbeitete korinthische Kapitäle, den besten von antik römischer Bildung nicht unähnlich. — Unter dem westlichen Chore (dem sogenannten Peterschore) ist eine kleine, wenig bedeutende Krypta.

Bei der Uebereinstimmung der ganzen Anlage unterscheidet man doch zwei Bauzeiten. Der grössere, östliche Theil, bis zum Querschiff, ist älter als das Uebrige (Querschiff, westlicher Chor und die beiden Thüren zu dessen Seiten). Am Bezeichnendsten für diesen Unterschied ist, neben feineren Einzelnheiten des Innern, der Umstand, dass die Fensteröffnungen in jenem Theil noch im Halbkreise, in diesem schon im Spitzbogen überwölbt sind. Beide Theile haben im Aeusseren mannigfach reiche Dekoration. Die Aussenwände der Schiffe sind, nach romanischer Art, mit Lisenen und dem Rundbogenfriese geschmückt. Beides aber in der zierlichsten Profilirung, und in den Füllungen der kleinen Rundbögen zum grossen Theil ein feinstylisirtes byzantinisches Blätterornament. Andre Friese mit ähnlichem Blattwerk und zierliche Gliederungen ziehen sich ausserdem darüber hin. — Besonders reichen Schmuck hat die Absis des östlichen Chores, sowohl in der brillanten Einfassung ihrer grossen Fenster, als in der Gallerie von gekuppelten Säulchen, die über den letzteren, unter dem Dachgesims, hinläuft. Auf jeder Seite der Absis, am Fuss der östlichen

Thürme, findet sich ein prächtiges Portal, mit Säulen und Halbkreisbögen, in denen unter Andern auch das angliseirende Zikzak-Ornament vorkommt, geschmückt und zugleich mit bildnerischer Ausstattung versehen (worüber unten das Nähere). Die Thürme steigen über den Portalen in mehreren Geschossen, durch Rundbogenfriese getrennt, empor. — Ein noch prächtigeres Portal, als die obengenannten, ist am nördlichen Seitenschiff in einem Vorsprunge des Baues vorhanden. Es ist mit einer namhaften Anzahl von Säulen versehen, bei denen eigenthümlich bemerkenswerth, dass die nach innen stehenden von schwächerem, die nach aussen von wachsend stärkerem Durchmesser sind, also eine gewisse perspektivische Wirkung mit Absicht erstrebt wurde. Den Säulen entsprechen die Wulste in dem Halbkreisbogen des Portales. Auch hier ist voller bildnerischer Schmuck vorhanden. — Die westlichen Thürme sind in ihren oberen Geschossen durch achteckig erkerartige Vorsprünge auf den vier Ecken, welche durch freistehende Säulchen mit Spitzbögen gebildet werden, eigenthümlich ausgezeichnet.

Die gewöhnliche Annahme schreibt, auf historische Zeugnisse gestützt, die Erbauung des Bamberger Domes, wenigstens des älteren Haupttheiles desselben, Kaiser Heinrich dem Heiligen, d. h. dem Anfange des elften Jahrhunderts und die westlichen Theile einer gegen Ende des elften Jahrhunderts erfolgten Restauration zu. Diese Annahme findet jedoch in den Ergebnissen der gegenwärtigen kunstgeschichtlichen Forschung (1851) den bestimmtesten Widerspruch. Das Gebäude gehört in seiner ganzen Eigenthümlichkeit dem üppigen Ausblühen einer künstlerischen Stylperiode, und zwar der romanischen, an, die, wie zahlreiche andre Beispiele darthun, erst in die Zeit um und nach 1200 fällt. Die consequente Aufnahme des Spitzbogens und das gleichzeitige Vorhandensein andrer Anklänge in den Einzelformen an die Eigenthümlichkeiten des gothischen Baustyles bezeichnen noch bestimmter jene Epoche der Umwandlung des künstlerischen Geschmackes, die während der ersten Ausbildung des gothischen Systemes in Frankreich und dem ersten Herübertragen desselben nach Deutschland (im dreizehnten Jahrhundert) stattfand. Sehen wir uns nach andern historischen Zeugnissen, die mit der Baugeschichte des Bamberger Domes in Verbindung zu bringen sein dürften, um, so finden wir zunächst, dass Papst Gregor IX. im Jahr 1232 einen zwanzigtägigen und 1236 einen vierzigtägigen Ablass für den Besuch der Domkirche verlieh, was, wenn auch nicht ein Weiteres, doch ein zu jener Zeit hervortretendes besondres Interesse für dieselbe erkennen lässt. Etwas später aber, im Jahr 1274, wird ein andrer Ablass denen, welche zur Herstellung des Bambetger Domes beitrügen, durch Bischof Konrad von Freisingen ertheilt [1]). Es musste sich also zu dieser Zeit um bauliche Unternehmungen handeln, welche bedeutende Kosten verursachten, und wir werden hienach wohl nicht irren, wenn wir die Anlage des Querschiffes und des westlichen Chores mit seinen Thürmen, vielleicht auch die Ueberwölbung des Mittelschiffes, in diese Zeit setzen. Das Uebrige gehört dann in die frühere Zeit des dreizehnten Jahrhunderts. Vielleicht war dasselbe, der vorigen Andeutung entsprechend, in den dreissiger Jahren dieses Jahrhunderts soweit gediehen, dass der Besuch der Kirche (auch wohl in nicht uneinträglicher Weise) durch den Papst besonders anempfohlen werden konnte.

[1]) Geschichte der Domkirche zu Bamberg. Als Programm bei der Wieder-Eröffnung am 25. August 1837. (Von J. Heller.) Bamberg, 1837. S. 7.

Ein so wichtiges Denkmal der Bamberger Dom für die deutsche Architekturgeschichte ist, ebenso wichtig sind die in ihm enthaltenen Denkmäler für die Geschichte der deutschen Bildhauerei. Unter diesen sind zunächst

Vom Georgenchore

die zur Ausstattung seiner Architektur verwandten Bildwerke in Betracht zu ziehen. Sie zerfallen in zwei stylistisch verschiedene Classen, welche den beiden Styluntersch[ie]den in der Architektur des Gebäudes zu entsprechen scheinen.

Zu der ersten Classe, d. h. zu den ältesten Sculpturen, gehört ein Theil derjenigen, welche sich an dem östlichen Chore (dem Georgenchore) befinden. Hier wird, im Innern der Kirche, der Chor von den neben ihm hinlaufenden Seitenschiffen durch Brüstungswände abgesondert, welche an ihren äusseren, nach den Seitenschiffen zugekehrten Seiten mit Arkadennischen von zierlichem spätromanischem Style geschmückt sind. In diesen Nischen befinden sich Reliefdarstellungen: auf der einen Seite die Verkündigung und die zwölf Apostel, auf der andern der Erzengel Michael auf dem Drachen und die zwölf Propheten. Im Styl dieser Arbeiten läßt sich das byzantinische Element, wie dasselbe sich im Laufe des zwölften Jahrhunderts ausgebildet hatte, nicht verkennen; die Behandlung ist überall noch herb und streng, die Bewegung zuweilen verschroben, die Körperbildung gelegentlich an jene Dickbäuchigkeit byzantinisirender Werke der genannten Zeit erinnernd. Dabei fehlt es aber im Allgemeinen nicht an Ernst, Würde und Kraft, im Einzelnen nicht an glücklichen, selbst bedeutenden Motiven, besonders in der Anordnung des Faltenwurfes. Vorzüglich beachtenswerth sind die beiden Reliefs der Verkündigung und des Erzengels, beide durch ein eigenthümliches Pathos, bei jenem in feierlicher Ruhe, bei diesem in energischem Schwunge, ausgezeichnet. Einzelne flatternde Gewandecken (besonders bei der Darstellung des Erzengels) kommen in ganz gleicher Weise häufig in Handschriftbildern vom Ende des zwölften Jahrhunderts vor. — In demselben Style ist sodann ein Relief gearbeitet, welches sich im Halbrund des einen der beiden Portale auf der Ostseite des Domes (nördlich von der Absis) befindet. In demselben sind dargestellt: ein Bischof, St. Georg, St. Petrus, Maria mit dem Kinde, Kaiser Heinrich und Kunigunde, ein Geistlicher. Heinrich und Kunigunde tragen bereits Heiligenscheine. Da nun ihre Heiligsprechung erst im Jahr 1146 erfolgte [1]), so kann auch das Relief erst nach dieser Zeit gefertigt sein. Und da, allem äusseren Anschein nach, dies Relief und ebenso die Reliefs an den Brüstungswänden des Chores mit den Architekturtheilen, zu welchen sie gehören, gleichzeitig sind, so dürfte auch hieraus ein Beweis für das nicht frühere Alter der letzteren zu entnehmen sein.

Der Engelkopf aus der Verkündigung

Reichen Sculpturschmuck hat ferner, wie bereits angedeutet, das grosse

[1]) Pfister, Geschichte der Teutschen. II, S. 117.

Fig. Portal-Statue.

Portal des nördlichen Seitenschiffes. An den Säulen desselben sind Statuen angebracht: die Propheten, auf deren Schultern, in verwunderlich symbolischer, doch auch sonst vorkommender Weise, die Apostel sitzen. Auch diese haben den Styl der vorgenannten Bildwerke, und das byzantinisch Dickbäuchige tritt an diesen freien Figuren noch unerquicklicher hervor als an den flachen Reliefs. In der Füllung des Halbrundes über dem Portal ist eine Relief-Darstellung des jüngsten Gerichtes enthalten, in einem Style, welcher den Uebergang zu der zweiten Classe der Sculpturen zu bilden scheint. Namentlich herrscht, wie bei den letzteren, auch hier schon in den Gesichtern eine lachende Mundbewegung vor, selbst in den Köpfen der Verdammten, deren Ausdruck im Uebrigen nur durch zusammengezogene Augenbrauen angedeutet ist. Unter den Seligen befindet sich Kunigunde, die den Heinrich hinzuführt. Neben dem Relief, auf dem Kapitälgesims des Portales, stehen zwei Figuren des schon völlig ausgebildeten germanischen Styles: der Engel mit der Posaune und Abraham mit frommen Seelchen im Schooße.

Die zweite Classe ist, wie eben bezeichnet, die des germanischen Styles. Sie besteht aus einer Reihenfolge von Statuen. Zu diesen gehören zunächst (ausser den beiden eben genannten) die sechs Statuen, welche an den Säulen des zweiten Portales auf der Ostseite des Domes (südlich von der Absis) angebracht sind. — Kaiser Heinrich, Kunigunde, St. Stephan (der Märtyrer), Adam, Eva, St. Petrus. Sie stehen auf verschiedenartigen, einfach gearbeiteten Consolen, die aus den Säulenschäften herauswachsen und unter Baldachinen, die aus reich zusammengegipfelten kleinen Architekturen, ungefähr wiederum im Charakter des Uebergangsstyles, gebildet sind. Ferner gehört hieher eine Anzahl von Statuen, die sich an den Pfeilern zur Seite jener Reliefs des östlichen Chores befinden. Sodann eine Reiterstatue, den heiligen König Stephan

von Ungarn darstellend, an einem Pfeiler des Mittelschiffs, zunächst demselben Chore. Auch in diesen Arbeiten ist, was die Gesammtfassung betrifft, eine ernste Ruhe und Würde vorherrschend, und zugleich ein naturgemässes Verhalten, was sich von dem mannigfach Gezwungenen und

Petrus. Portalstatue.

Kunigunde. Portalstatue.

Verschrobenen der vorgenannten Sculpturen fern hält. Das Eingehen auf die Bildung der Natur erscheint bei den nackten Gestalten (des Adam und der Eva) schon sehr beachtenswerth und mit einem unverkennbaren Streben nach Grazie begleitet. Das Pferd, bei der Reiterstatue des Königes Stephan, zeigt eine vorzüglich erfolgreiche Naturbeobachtung. Eigenthümlich jedoch ist bei den menschlichen Köpfen etwas vorherrschend Typisches, jener lächelnde Gesichts-Ausdruck, der zum Theil sogar an die Bildung der Köpfe der äginetischen Statuen erinnert, wozu freilich auch die conventionelle Haarbildung beiträgt. Die Gewandung hat einen ruhig klaren Fluss, zum Theil schon entschieden jene langgezogenen Falten, die den germanischen Styl bezeichnen. Bei einzelnen Statuen aber ist die Gewandung in einer Weise geordnet und behandelt, die überraschend an die Bildungsweise antik

Von der Reiterstatue.

Kopf des h. Stephanus, am Portal.

römischer Sculptur erinnert und die Motive der letzteren wirkungsreich zur Aufnahme bringt. Ueberhaupt erscheint die deutsche Sculptur in diesen Statuen wie in einem Entwickelungsmomente begriffen, in welchem das germanische Element, durch das Medium der Antike hindurch, nach seiner Entfaltung ringt. Es ist, wie sich Aehnliches in Architekturwerken des spätromanischen und des Uebergangsstyles, vor der entschiedenen Aufnahme des gothischen, findet, wo sich ebenfalls (in der Profilirung der Gliederungen noch mehr, als gelegentlich in dem Blätterschmuck der Kapitäle) das Zurückgehen auf rein antike Formen zuweilen in so überraschender Weise bemerklich macht.

Die Sculpturen der Grabdenkmäler reihen sich den besprochenen an [1]). Zu diesen gehören zunächst:

Der Sarkophag des Bischofes Suidger von Mayendorf, nachmaligen Papstes Clemens II., gest. 1047. Eine einfache viereckige Tumba von dunkelm Marmor, mit späterem Deckel. Auf den vier Seitenflächen Reliefdarstellungen: an der obern Seite der Papst, auf der Bettstatt liegend und

ein Engel neben ihm, auf den andern Seiten symbolische Figuren, der Glaube mit Schwert und Schild (auf dem Schilde das Lamm mit dem Kreuze), die Stärke, einem Löwen den Rachen aufreissend, die Gerechtigkeit mit Schwert und Wage, u. s. w. Man hat die Arbeit für eine italienische des elften Jahrhunderts gehalten, was jedoch in Betracht des Landes sowohl und noch mehr, als in Betracht der Zeit unzulässig ist. Der Styl ähnelt dem der zuletzt besprochenen Statuen und die Arbeit wird diesen ungefähr gleichzeitig sein; doch ist die Technik, bei eigenthümlich gespreizten Gestalten, roher.

Grabmal des Bischofes Günther, gest. 1065. Ebenfalls eine Tumba. Auf dem Deckel die Gestalt des Bischofes, von der Seite gesehen, das Gesicht im Profil mit jener, an die Aegineten erinnernden Bildung. Die Gewandung mit einfach grossen Falten. Ohne Zweifel, wie das Vorige, aus ähnlich späterer Zeit. An den Seitenwänden der Tumba sind Vögel und vierfüssige Thiere vertieft eingegraben, fast an ägyptische Hieroglyphendarstellungen erinnernd.

Grabmal des Bischofs Eckbert, Grafen von Andechs, gest. 1237. Sehr lange Figur, ebenfalls in der schlicht langfaltigen Gewandung.

Grabmal des Bischofs Berthold von Leiningen, gest. 1285. Wiederum im Profil und derselben einfach grossen Führung der Falten. Das Gesicht noch hier mit dem conventionell lächelnden Ausdruck, der also für die Styl-Eigenthümlichkeiten noch bis zu dieser Zeit charakteristisch bleibt.

Grabmal des Bischofes Friedrich, Grafen von Hohenlohe, gest. 1351. Die Gestalt in grossen Linien gezeichnet, in den Falten aber schon schwere Massen.

[1]) Vgl. Beschreibung der bischöflichen Grabdenkmäler in der Domkirche zu Bamberg. 1827. (Von J. Heller.)

Grabmal des Bischofes Lambert von Brunn, gest. 1399. Halbfigur in Messing gravirt. Ausgebildet germanischer Styl, noch ohne Manier; schöne Linien, die Falten weich umgebogen.

Grabmal des Bischofes Albrecht II., Grafen von Werthein, gest. 1421. Manierirte Ausbildung des germanischen Styles. Die Gestalt des Bischofes in sehr gewundener Haltung; der Faltenwurf in schweren Massen, das Herabhängende in sehr krausen Schlangenlinien.

Grabmal des Bischofes Anton von Rotenhan, gest. 1459. Kurze Figur, rohe Arbeit; der Faltenwurf einfach, aber wenig feierlich.

Grabmal des Bischofes Georg von Schaumberg, gest. 1475. In Erz gegossen. Einfach und edel; in der Gewandung bereits das eckig geschnittene Wesen, das in dieser Zeit vorzuherrschen beginnt.

Grabmal des Bischofes Philipp, Grafen von Hanneberg, gest. 1487. Reich componirte, sehr zierliche Arbeit. Der Faltenwurf schon in ganz scharf gebrochener Weise.

Grabmal des Bischofes Heinrich III. Gross von Trokau, gest. 1501; — das des Bischofes Veit I. Truchsess von Pommersfelden, gest. 1503; — und das Georgs II., Marschalks von Ebnet, gest. 1505, — drei gegossene Bronzeplatten mit den Gestalten der Bischöfe, jeder auf einem Löwen stehend, in einfach edler Würde und einem klaren Style, — die beiden ersten muthmasslich, die dritte bestimmt aus Peter Vischer's Werkstätte zu Nürnberg.

Von aussergewöhnlicher Bedeutung, eins der wichtigsten Werke deutscher Kunst aus dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts, ist das Grabdenkmal Kaiser Heinrich's II. und der Kunigunde, ein prächtiger, reich mit Sculpturen geschmückter Sarkophag aus weissem salzburgischem Marmor. Die Arbeit ist von Tilmann Riemenschneider zu Würzburg, von 1490 bis 1513 gefertigt. Oben auf dem Sarkophag ruhen die beiden Gestalten des Kaisers und der Kaiserin im vollen Ornat, beide durch den Adel der Gesammtfassung und die schönen Köpfe ausgezeichnet; die Hände sind sehr ausgearbeitet, der Faltenwurf in eckiger Weise scharfgeschnitten. An den Seitenflächen sind Reliefs aus der Legende beider Heiligen, malerisch componirt, mit Feinheit durchgeführt, im Styl etwa der Richtung des kölnischen Malers, welcher als der Meister der Lyversberg'schen Passion bezeichnet wird, vergleichbar [1]).

Von andern Werken der Bildnerei ist ein, in einer Kapelle befindlicher Schnitzaltar, dem Ende des funfzehnten Jahrhunderts angehörig, anzuführen. Er enthält eine Darstellung der Apostelteilung und ist durch die vortreffliche Technik, durch den lebendigen Ausdruck in den Köpfen und einzelne grossartige Gewandmotive ausgezeichnet. — Im westlichen Chor sah ich Chorstühle aus dem funfzehnten, im östlichen Chore deren aus dem sechzehnten Jahrhundert, die letzteren durch ihr Schnitzwerk, besonders eine Anzahl phantastischer Thierbildungen an den Lehnen, bemerkenswerth.

Höchst merkwürdig endlich ist ein grosses Crucifix aus Elfenbein, 19½ Pfund schwer, von hochalterthümlich grácisirender Arbeit, über einem Altare befindlich. Der gekreuzigte Erlöser steht in sehr ruhiger, feierlicher Haltung, mit einem langen Schurz bekleidet, die Füsse nicht übereinander,

[1]) Eine nähere Charakteristik bei Waagen: Kunstwerke und Künstler im Erzgebirge und in Franken, S. 83.

sondern nebeneinander auf das Brett genagelt. Von der Darstellung des Gemarterten, convulsivisch Bewegten, welche die byzantinischen Künstler in der Bildung der Crucifixe vorzuziehen pflegen, ist diese Arbeit durchaus fern. Das Gesicht ist ernst und ruhig, wenn auch ohne besondern Ausdruck, das Ganze durch ein glückliches Streben nach Form, überhaupt durch ein eigenthümlich feines Naturgefühl ausgezeichnet; nur die Hände, besonders die Finger, sind noch starr. Die Arbeit ist aus sechs Elfenbeinstücken zusammengesetzt: die obere Hälfte des Körpers mit dem Kopfe, die beiden Arme, der Schurz, die beiden Beine. Es sind mehrfache Restaurationen damit vorgenommen, doch nicht in der Ausdehnung, dass das Werk hiedurch in seiner wesentlichen Bedeutung gelitten hätte. Neu ist, neben kleineren Ergänzungen, ein grosser Theil des rechten Beins. Nach alter, wenigstens schon seit einigen Jahrhunderten fortgeführter Tradition ist das Crucifix dem Dome durch Kaiser Heinrich II., im Jahre 1008, geschenkt worden. Wenn dies der Fall, so würde angenommen werden, dass dasselbe aus der ersten selbständigen, noch frischen Entwickelungszeit der byzantinischen Kunst herrühre (denn in der vorangehenden altrömisch christlichen Epoche kann es nicht gefertigt sein, da in dieser noch keine Crucifixe gebildet wurden, auch die Arbeit Nichts von den Nachklängen des speciell römischen Kunststyles hat); doch kennen wir einstweilen auch aus jener Zeit Nichts, was der Würde dieser Arbeit entspräche. Sehen wir dagegen — wozu uns die Kritik in andern Fällen oft genug zwingt — von der Tradition ab, so würde der Ansicht, dass das Crucifix aus der schönen Zeit des künstlerischen Aufschwunges um und nach 1200 herrühre, nichts Wesentliches entgegen stehen.

Der westliche Chor des Domes tritt in das Querschiff vor und wird von den Flügeln desselben durch Brüstungswände abgetrennt. An der Aussenseite der Brüstungswand im südlichen Kreuzflügel, in den an derselben befindlichen Nischen, sind unter der Tünche alte Wandgemälde, Heiligenfiguren darstellend, zum Vorschein gekommen, deren Zeichnung eine würdige, sehr edle Ausbildung des byzantinischen Styles, wie diese im dreizehnten Jahrhundert stattfindet, erkennen lässt. Sie geben somit wiederum einen schätzenswerthen Beitrag für die künstlerische Entwickelung dieser Periode. —

Die Kirche zu St. Jacob, 1073 begonnen, 1109 vollendet; der Chor vom Jahre 1482. Eine streng romanische Säulenbasilika. Zweimal 7 schlanke Säulen, jede aus einem Stück, mit dem gewöhnlichen Würfelkapitäl; (an einer Halbsäule ist das Kapitäl mit arabischem Blattwerk geschmückt, ähnlich wie dergleichen in der Eucharienskapelle bei der Aegydienkirche zu Nürnberg vorkommt). Die Säulenbasen zeigen eine eigenthümliche Umbildung der attischen Form. Kleine, im Halbkreis überwölbte Fenster. Ursprünglich flach gedeckt. Gegenwärtig über Schiff und Seitenschiffen eine gewölbte Bretterdecke.

(St. Jacob.)

Die Kirche auf dem Michelsberge, in ihren älteren Theilen aus dem Anfange des zwölften Jahrhunderts herrührend: — nach einem Erdbeben im Jahre 1117 neu gebaut und 1121 geweiht. Hiezu gehören das Querschiff und die Pfeilerstellung des Langschiffes. Die Pfeiler sind viereckig, mit in die Ecken eingelassenen Säulenwulsten, welche an den Halbkreisbögen mit herumlaufen. Die übrigen Theile, namentlich auch die Fenster des

Mittelschiffes und der Seitenschiffe, sind gothisch. — In einer Kapelle hinter dem Hauptaltar steht der Sarkophag des heiligen Bischofes Otto von Bamberg (gest. 1139), eine nicht verwerfliche Arbeit aus der Zeit des vierzehnten Jahrhunderts; oben die Gestalt des Bischofes, an den Seiten kleine Heiligenfiguren.

Die Karmeliterkirche, früher einem, seit 1157 bestehenden Benediktiner-Nonnenkloster gehörig. An der Kirche ist als einziger Rest romanischen Styles das vermauerte Portal zwischen den beiden Thürmen zu erwähnen, welches mit dem Zikzak-Ornament und an den Seiten mit zwei Löwen versehen ist. Von dem Kreuzgange neben der Kirche haben zwei Seiten noch die alten rundbogigen Arkaden. Die Kapitäle sind auf sehr mannigfache Weise mit Laubwerk, zuweilen auch mit Thieren, verziert, und zwar mit leicht aufliegendem, schon rein germanischem Blattwerk von vorzüglicher Arbeit.

IV.

REISEBLÄTTER

vom Jahr 1834.

(Museum, Blätter für bildende Kunst, 1834, Nro. 19, ff.)

Halle besitzt schätzbare Denkmäler des Mittelalters. An seinen Kirchen überraschte es mich, Anklänge an diejenige Weise des gothischen Bausystems zu finden, die sich in England am Schlusse des Mittelalters zu eigenthümlicher Blüthe ausgebildet hat. Besonders ist dies der Fall bei der Moritzkirche. Man unterscheidet an dieser Kirche verschiedene Weisen, welche jedoch sämmtlich den Stempel der späteren Zeit tragen; der westliche (vielleicht ältere) Theil ist einfacher, die Pfeiler im Innern sind roh achteckig, ohne Gliederung, die Strebepfeiler ohne Verzierung; der östliche Theil, besonders der Chor (vom Jahr 1388), ist reicher ornamentirt, die Pfeiler sind mit leichten Halbsäulchen versehen, die Strebepfeiler wachsen organisch in verschiedenen Absätzen empor, und sind an ihren Seiten mit zierlichem Leistenwerk geschmückt; Fenster und Thüren liegen hier in tiefen Nischen und an der vorderen Einfassung der Bögen hängt ein frei durchbrochenes Ornament. Schiff und Seitenschiffe sind gleich hoch, Alles mit reichem Sterngewölbe bedeckt; in der Mitte bilden die Gurte einen traubenartig niederhängenden Zapfen. Die Verschlingung der Fensterstäbe ist willkürlich, und, wie das Wesentlichste der angegebenen Punkte, nach englischer Art gebildet. In der am Markt belegenen Liebfrauenkirche (1530–1554) ist das Sterngewölbe noch ungleich reicher: die Gurte treten hier zuweilen, freischwebend, über einander vor, und in der Mitte bilden sie einen ähnlichen Zapfen. Hier sind sämmtliche Pfeiler ohne Gliederung, achteckig, aber mit eingezogenen, concaven Seitenflächen und ungemein schlank. Natürlich fehlt aber bei solcher Anordnung sowohl

alle Vermittelung zwischen Pfeiler und Gewölbe, als auch die Decke, statt dem Geiste der gothischen Baukunst nach leicht emporzusteigen, schwer und drückend wird und einen wirren Eindruck hervorbringt. Im Aeusseren ist die Marienkirche sehr einfach; sie hat vier, von früheren Bauanlagen

Von den Flügelbildern des Altares in der Marienkirche.

herrührende Thürme, von denen die an der Ostseite belegenen achteckigen erheblich älter sind als das übrige Gebäude; diese gehören dem Uebergange aus dem Rundbogen- in den Spitzbogenstyl an, und sind mit sehr zierlichen Einfassungen und Gesimsen versehen [1]).

In der Moritzkirche ist ein reicher Altarschmuck vorhanden, ein Schrein mit bemalten Holzstatuen und darüber ein zierlich gebildetes Tabernakel mit frei phantastischem gothischem Schnitzwerk. Der Schrein ist mit dreifachen Flügelthüren versehen, welche sämmtlich mit lebensgrossen stehenden Heiligen bemalt sind. Es ist interessant, in diesen Malereien einen gewissen Uebergang des früheren germanisch-typischen Styles in den späteren des funfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts zu bemerken. In den Hauptlinien der Gewandung, besonders bei den weiblichen Gestalten, findet man noch die eigenthümlich grossen, oft weichen Linien, die jener früheren Zeit angehören; im Einzelnen aber, z. B. im Bruch des Gefältes, treten bereits spätere Motive ein. In den schönen stillen Gesichtern der Heiligen, namentlich der Weiber, in der besonderen nationellen Formation der Köpfe, in der, ich möchte sagen: giottesken Bildung der Augen u. s. kündigt sich übrigens ein eigenthümlich gebildeter Meister an; die Technik ist zwar noch streng, die Zeichnung scharf, doch fehlt es im Einzelnen nicht an genügender Durchbildung und Modellirung. Mehr gilt alles Gesagte von den vorzüglicheren inneren Bildern; die äusseren, obgleich denselben Styl tragend, scheinen vielleicht mehr unter der Aufsicht des Meisters, als unmittelbar von seiner Hand gemalt. Die Gemälde sind grösstentheils sehr wohl erhalten. — Auch die Marienkirche besitzt ein merkwürdiges Altarblatt. Es ist eine Madonna mit dem Kinde auf dem Monde; die Seitenflügel mit riesigen Heiligen. Drunter ist eine Predella mit einer Madonna und verschiedenen Heiligen von ungemein mildem Ausdruck in den Köpfen. Ich konnte das Bild nur während des Gottesdienstes sehen, da die mir zugemessene Zeit keinen längeren Aufenthalt erlaubte [2]).

Der Dom von Merseburg gehört im Wesentlichen zwei verschiedenen Zeiten an. Chor und Querschiff sind im ältesten schweren Spitzbogenstyl, nach Art der unteren Theile des Magdeburger Domes; ebenso die Brüstungswände, welche die Flügel des Kreuzes vom Chore absondern. Diese sind, auf der äusseren Seite, mit Halbsäulchen verziert, welche durch kleine Spitzbögen verbunden werden und ungemein zierliche Kapitäle im Styl der Uebergangsperiode tragen. Das Schiff des Domes ist in der Art der Hallischen Kirchen, doch minder reich und von schweren breiten Ver-

[1]) Aus späteren Reisenotizen (1840): Die Hallenser Kirchen-Architekturen dürften unter denen des spätesten Mittelalters zu den interessantesten gehören. Diesmal sah ich u. A. das Innere der Liebfrauenkirche, die, ohne ein Ganzes von organischer Entwickelung zu bilden, doch den Eindruck von Kühnheit und reicher Grösse hervorbringt. Die schlank und leicht aufsteigenden Pfeiler, eigenthümlich wirkend durch die concaven Seitenflächen, das reichverschlungene Netzgewölbe darüber, das, mehr nach Art einer Decke, in einem flachen Bogen gebildet ist und dessen Gurte unmittelbar aus den Pfeilern herausspringen, die hinter den Pfeilern innerhalb der Seitenschiffe gelegenen, von Spitzbögen getragenen und mit reichen Brüstungen aus Sandstein versehenen Emporen, — Alles dies trägt wesentlich zu jenem Eindrucke bei. — [2]) Ein umfassenderer Aufsatz über die Altarwerke zu Halle folgt später.

hältnissen. Die Kanzel ist mit anmuthigen, sehr geschmackvollen spätgothischen Sculpturen geschmückt.

Der Dom besitzt eine nicht unbedeutende Anzahl von Monumenten der Plastik und Malerei. Das älteste unter jenen ist das Grabmal des Gegenkönigs Rudolph von Schwaben (gest. 1080), eine Bronzeplatte, welche die Figur des Königes in sehr wenig erhobenem Relief, in einfach strengem byzantinischem Style darstellt. Es ist über dasselbe kürzlich eine Abhandlung im Druck erschienen: „Ueber das Grabmal des Königs Rudolf von Schwaben zu Merseburg von P. A. Dethier. Nebst einem Kupferstich dieses Grabmales. Aus den Mittheilungen des Thüringisch-Sächsischen Vereines besonders abgedruckt. Halle, 1834." Der erwähnte Kupferstich giebt im Ganzen ein ziemlich treues Bild; nur ist der Styl nicht strenge genug gehalten und zuviel Natur in den Händen, auch ist ein zu starkes Relief angedeutet. Die Abhandlung erweiset mit hinreichenden Gründen die Aechtheit des Monumentes, dass es nämlich unmittelbar nach dem Tode des Königs gefertigt sei, und enthält sonst dankenswerthe Mittheilungen. Ausser diesem sind noch eine Reihe späterer, gleichfalls nicht unwichtiger brouzener Grabmäler im Dome vorhanden.

Unter den Gemälden zog mich vor allen eins an, welches an einem der ersten Pfeiler des Schiffes hängt. Es stellt auf dem Hauptbilde, in höchst anmuthiger und edler Composition, eine Vermählung der heiligen Katharina dar, auf den Seitenflügeln andere Heilige, und wird für ein Dürer'sches Werk gehalten. Sehr Vieles erinnert allerdings an Dürer, namentlich die Köpfe der männlichen Heiligen; ebenso die Weise der Malerei, die dünnen Lasuren im Schatten und die leichten, doch pastos aufgesetzten Lichter. Im Gefälte scheinen dagegen, wiewohl nur im Einzelnen, fremde und zwar neuere Motive bemerkbar, auch hat der Ausdruck im Kopf der Madonna Etwas, das mir sonst nicht an Dürer vorgekommen, nämlich eine gar grosse Weichheit und Kindlichkeit. Vor der Hand wage ich nicht zu entscheiden, ob das Bild von Dürer selbst oder von einem sehr geistreichen Nachahmer herrührt; auf jeden Fall ist es eins der anmuthigsten Kunstwerke, welche mir seither zu sehen vergönnt war. — Von dem (sogenannt) Cranach'schen Gemälde, welches über den Chorstühlen steht, ist, wie mich dünkt, schon öfter die Rede gewesen. Es stellt auf der Vorderseite die Kreuzigung (Luther unter den Feinden des Herrn), auf der Rückseite die Grablegung dar; letztere eine edle und würdige Composition, wie sie nicht zu oft bei Cranach vorkommt; sie erinnert lebhaft an seine schöne Darstellung desselben Gegenstandes, welche, leider sehr beschädigt und vergessen, in der Klosterkirche zu Berlin hängt. — Noch sind eine Menge anderer Bilder der altdeutschen Schule im Merseburger Dom vorhanden; so im Chor zwei kleine Schreine mit Schnitzwerk und gemalten Seitenflügeln, welche letztere, soviel sich in ihrem gegenwärtigen Zustande darüber sagen lässt, etwas dem Hemling Verwandtes zu haben scheinen; so hoch oben im südlichen Kreuzflügel, nur durch ein gutes Fernglas erkennbar, ein sehr grosses Bild mit christlich allegorischen Darstellungen — die Jungfrau in der Mitte, in deren Schooss das Einhorn flüchtet, feierliche Heiligengestalten zu den Seiten, im Grund eine weite Landschaft; — so viele andere an anderen Stellen; alle aber mehr oder minder unbeachtet, verstaubt, zum Theil muthwilligen Verletzungen Preis gegeben. Es ist wahrlich betrübend, dergleichen noch heutiges Tages in einer der Hauptkirchen des Preussischen Staates wahrzunehmen; in Süddeutschland ist mir kein ähnliches Beispiel

vorgekommen. — In der Vorhalle des Domes steht, aus der unterstädtischen Kirche von Merseburg dahingebracht, ein uralter Taufstein in streng byzantinischem Styl, mit einer halberhobenen Bogenstellung und Heiligenfiguren geschmückt.

Naumburg besitzt in seinem Dome ein Gebäude, welches zu den interessantesten Problemen der Entwickelungsgeschichte der deutschen Baukunst gehört. Das Schiff nämlich, das Querschiff und die Seitenschiffe haben in der Verbindung der Pfeiler und im Gewölbe den schweren massigen Spitzbogen, wie derselbe zuerst auftritt; die Oeffnungen nach aussen, Fenster und Thüren, sind dagegen im Rundbogen überwölbt und Strebepfeiler noch nicht vorhanden. Es ist derselbe Styl, wie er am Bamberger und Limburger Dom, an der Stiftskirche von Fritzlar, an den unteren Theilen des Magdeburger Domes u. a. m., erscheint. Du erwartest vielleicht, dass ich hier eine besondere Ansicht über die Erbauungszeit der genannten älteren Theile des Naumburger Domes, somit über die Periode, darin jener Styl herrschend war, mittheilen werde; doch gestehe ich Dir ehrlich, dass ich keine Lust habe, unserer Kunstgeschichte, darin ohnedies so grosse Verwirrung herrscht, noch mehr unerwiesene Hypothesen aufzubürden. Der Stand der Wissenschaft ist dermalen, trotz der naiven Sicherheit mancher dilettirenden Gelehrten, noch zu sehr im Dunkeln, um aus Analogieen weiter zu schliessen; und nicht minder die Geschichte des Naumburger Domstiftes, um den Bau dieser Theile ausdrücklich vor der Verlegung des Stiftes von Zeitz nach Naumburg (1028) oder — wie ein befreundeter Kunstforscher will — ausdrücklich unter Erzbischof Engelbert (1206—1242) geschehen zu lassen [1]). Nur im Allgemeinen bezeichne ich jenen Styl als der Uebergangsperiode aus dem byzantinischen (romanischen) in den gothischen (germanischen) angehörig, welche Periode jedoch nicht in so gar enge Gränzen einzuschliessen sein dürfte.

Was das Detail dieser älteren Theile des Naumburger Domes anbetrifft, so ist (im Inneren) ein Pfeiler um den anderen mit den zum Gewölbe empor laufenden Gurtträgern versehen; diese reicher gegliederten Pfeiler haben demnach die Grundform eines kurzen schweren Kreuzes mit acht Halbsäulen an den vier vorspringenden Seiten und in den vier Winkeln. Die Kapitäle bestehen aus leichtem, schön und zum Theil durchbrochen gearbeitetem spät-byzantinischem Blattwerk mit reichgegliedertem Abakus; von den Gurtträgern läuft dieser Abakus des Kapitäles als Gesims an den Wänden fort. Das spitzbogige Gewölbe wird durch schwere, geradlinig profilirte Gurte, welche die gegenüberstehenden Hauptpfeiler verbinden, in quadratische Räume getheilt; letztere sind durch einfache Kreuzgewölbe — ohne Gurte — ausgefüllt; nur in dem, noch zum alten Bau gehörigen Anfange des östlichen Chores (in seinem ersten Quadrat) kommen Gurte, aus einem Rundstab bestehend, vor, seltsamer Weise aber in den Graten des Gewölbes. Die rundbogigen Fenster des Mittelschiffes sind mit einem Rundstab profilirt; an den Seitenschiffen sind neben einander stehende Doppelfenster befindlich. Die aussen, unter dem Hauptdach, hinlaufenden rundbogigen Friese haben zierliche kleine Consolen, auf denen die Rundbögen aufsetzen. Seltsam ist das rautenförmige Fenster mit verschlungener Blume im südlichen Kreuzgiebel. Von den drei vorhandenen Thürmen

[1]) Allerdings das letztere. Vergl. die später folgenden Mittheilungen.

sind die beiden auf der Ostseite die älteren. Bis zur Höhe der Kirche viereckig, gehen sie dann ins Achteck über, mit schlanken Halbsäulchen auf den Ecken, mit mancherlei rundbogigen Fenstern und Gesimsen; das oberste Geschoss ist zierlich gothisch, aber mit consequenter Beibehaltung des Rundbogens. Auf der Westseite ist nur ein Thurm, und zwar gen Norden, ausgeführt; dieser hat die grösste Aehnlichkeit mit den westlichen Thürmen des Bamberger Domes, indem sich nämlich auf den Ecken sechseckige, durchbrochene, von Säulen und kleinen Spitzbögen getragene Erker bilden, in denen die Treppen emporlaufen [1]). Endlich noch, als einer der wichtigsten Theile des alten Baues, ist die Krypta zu erwähnen. Sie gehört verschiedenen Zeiten an, und zwar zum Theil augenscheinlich einer noch früheren, als der des gesammten Oberbaues. In diesem ältesten Theile der Krypta, dem Mittelstücke derselben, sind die Gliederungen, am Abakus der Kapitäle, an den einfachen rundbogigen Gurten u. s., noch sehr befangen gearbeitet; die Kapitäle haben noch die Gestalt des abgestumpften Würfels und der an denselben angewandte Blätterschmuck ist ohne sonderliches Relief. Merkwürdig sind an diesen Säulen die sehr verschieden gebildeten Kannelirungen, die an einer Säule selbst dorisch sind. Die anderen Theile der Krypta, gen Osten und Westen, entsprechen dem Oberbau des Schiffes; interessant ist die Art, wie hier stets vier Säulen um einen Mittelpfeiler zusammengestellt sind.

Der Dom besitzt bekanntlich zwei Chöre und diese im späteren, gothischen Style. Was das Alter derselben anbetrifft, so bin ich sehr geneigt, gegen die bisherige Annahme, den westlichen, zwar reicheren, für den älteren zu halten. Die Architektur hat hier, in der Formation des Details, noch etwas Schlichtes und eigenthümlich Strenges; selbst Manches, was das Gefühl noch an den früheren Styl der Uebergangsperiode erinnert. Besonders charakteristisch ist die einfach edle Gestaltung der Fensterrosen und die Art wie die Halbsäulchen, welche die Verzierung der Fensterschmiegen bilden, mit eigenem Kapitäl bedeckt sind, somit nicht unmittelbar in die Bögen übergehn. Beides ist anders an dem Chorschluss auf der Ostseite, welcher um zwölf Fuss über die Krypta hinaus gebaut ist; hier sind namentlich die Fensterrosen bereits willkürlich angeordnet, die Details bereits vollkommen in gothischer Art formirt.

Die Chöre werden durch Zwischenbauten vom Schiff abgesondert. Der auf der Ostseite, leider durch modernes Holzwerk ganz entstellt, ruht auf einer altrundbogigen Säulenhalle; der westliche entspricht wiederum dem Style des Westchores und ist durch reichen Schmuck von Bildwerken ausgezeichnet; er hat, auf der innern Seite, zwei zierliche Treppenhäuser, wo die Stufen der Wendeltreppe von leichten Säulchen getragen werden.

Was den Totaleffekt des gesammten Domes im Innern anbetrifft, so kann ich Dir darüber zur Zeit nichts schreiben; es ist eine Menge geschmackloser hölzerner Einbauten vorhanden, der Ostchor vom Schiff noch ganz und gar durch eine moderne Querwand getrennt, so dass alle Hauptformen der Architektur verdorben werden. Der Dom erwartet noch seine Erneuerung, wie solche dem verwandten Bamberger Dome durch den kunstsinnigen König von Baiern bereits zu Theil geworden ist. —

Unter den im Dome vorhandenen Bildwerken sind bekanntlich die im

[1]) Dies gilt nur von dem Untergeschoss des durchbrochenen Baues. Die beiden Obergeschosse desselben sind spät gothisch.

Westchor befindlichen Statuen der Stifter von höchstem kunstgeschichtlichem Interesse; ich freue mich, meine bereits ausgesprochene Ansicht nur bestätigen zu können, dass sie nämlich in naher Verwandtschaft mit denjenigen Statuen stehen, welche sich zu den Seiten des einen Ostportales am Bamberger Dome und eben dort innen, am Ostchore, befinden und dass sie nur eine weitere Entwickelung des an letzteren begonnenen (germanischen) Styles darthun. Für diese Verwandtschaft sprechen auch die auf gleiche Weise gestalteten Baldachine über den Statuen, welche nach Art reicher kirchlicher Architekturen gebildet sind. Näher in das Alter, die Technik und Bedeutung dieser Statuen einzugehn, ist überflüssig, da alles dies in einer sehr verdienstlichen Schrift dargelegt ist: „Ueber das Alterthum und die Stifter des Doms zu Naumburg und deren Statuen im westlichen Chor. Von C. P. Lepsius. Naumburg, 1822." (Erstes Heft der „Mittheilungen aus dem Gebiet historisch-antiquarischer Forschungen. Herausgegeben von dem Thüring. Sächs. Verein für Erforschung des vaterländischen Alterthums.") Ich bemerke nur, dass die dieser Schrift beigefügten Umrisse der Statuen, im Ganzen zwar wohlgelungen, im Einzelnen jedoch den Ausdruck der Köpfe, den Charakter und bestimmten Styl der Gewandung nicht ganz wiedergeben. [1]).

Beide Chöre enthalten noch einen grossen Theil der alten Glasgemälde. Besonders zeichnen sich die im westlichen Chore aus, welche noch wesentlich den byzantinischen Typus zeigen, jedoch bereits mit derjenigen Freiheit, welche derselbe im dreizehnten Jahrhundert (z. B. in den Zeichnungen des Scheyrer Mönches Conrad) annahm. Die Glasgemälde im östlichen

[1]) Nach verschiedenen späteren Notizen des Verfassers über die Statuen des Naumburger Domes:

Die Stellung der Figuren ist meist sehr einfach; dabei stehen sie, wenigstens der Mehrzahl nach, leicht, und es drückt sich schon in dieser Körperbewegung inneres Gefühl vortheilhaft aus. Auch die Gewänder fallen einfach, aber die verschiedene Anordnung der Mäntel, besonders wo diese vorn aufgenommen werden, giebt ein reiches Linienspiel. Zugleich ist die Körperbewegung unter dieser reichen Gewandung meist gut gefühlt und wiedergegeben, zum Theil sogar die Körperform unter dem Gewande schon mit Kunst angedeutet. Der Ausdruck der Köpfe ist mannigfaltig, theils zwar noch etwas starr, theils (bei einigen weiblichen Köpfen) bereits sehr anmuthig . . . . .

Reicher Sculpturenschmuck befindet sich an dem frühgothischen Lettner des Westchores. An dem Mittelpfeiler der Eingangsthür desselben ein Crucifix (künstlerisch minder bedeutend), links eine ungemein schön gewandete klagende Maria, rechts Johannes, der auch leidlich gut gearbeitet ist; beide ganz im Styl der Chor-Statuen. Zu beiden Seiten des Portales wird der Lettner durch einen hohen, unter Bogenfeldern hinlaufenden Fries mit Reliefs, welche die Passionsgeschichte zum Gegenstande haben, gekrönt. In diesen Darstellungen ist die Anlage der Gewandung wiederum bedeutend, im Einzelnen selbst grossartig und mächtig. Auch in der Composition sind merkwürdig geistvolle Elemente, doch freilich auch viel Starres. Es ist ein Geist, der mit Kraft und Ernst, selbst nicht ohne regen Formensinn, zur Gestaltung ringt. — Dies ist übrigens nicht minder der Charakter der Chor-Statuen, bei denen die Gewandung (der Anlage nach), die Motive der Geberdung, die Charakteristik im Einzelnen höchst merkwürdig sind, während allerdings der Mangel an feinerem Naturgefühl bei solchen Vorzügen um so störender wirkt. Gleichwohl ist nichts eigentlich Conventionelles wahrzunehmen: — es ist das germanische Formen- und Compositions-Gefühl, welches sich aus den romanischen (den dem Römischen verwandten) Formen loslöst, diesen aber zum Theil sehr grossartige Motive verdankt.

Chor sind dagegen schon im germanischen Styl. Auch dieser Umstand dürfte für das grössere Alter jenes Chores sprechen.

Im östlichen Chore befinden sich ferner zwei sehr bemerkenswerthe

Weinsberg. Kopf der Maria auf der Hauptseite der Flügelbilder.

Bilder von Lukas Cranach, zwei grosse Altarflügel mit kolossalen Heiligenfiguren auf Goldgrund; naiv anmuthige Frauengesichter und sehr edle und würdige, in trefflichster Charakteristik ausgeführte Männerköpfe. Diese Bilder gehören mit zu den grössten Arbeiten Cranachs und sind namentlich in Bezug auf die Technik, die man bei der gegenwärtigen zweckmässigen Aufstellung in Bequemlichkeit untersuchen kann, sehr interessant; der Meister hat hier mit grosser Leichtigkeit gearbeitet, die Uebermalung ist oft so dünn, dass die Zeichnung vollkommen durchscheint, was übrigens

Weniger. Kopf des Engels aus der Verkündigung.

der Ansicht aus angemessener Ferne keinen Eintrag thut. Die Rückbilder (die ehemaligen Aussenseiten), auf blauem Grunde, sind minder bedeutend und wohl nur Schularbeiten. Leider hatten die Bilder hie und da gelitten und sind nicht auf ganz genügende Weise restaurirt. — Im Westchore steht eine Reihe anderer bedeutender Gemälde niederdeutscher Schule, die zwar zum Theil beschädigt, jedoch durch keine Restauration verdorben sind. Unter diesen erwähne ich zuerst zweier Altarflügel, welche zu einem Altarschreine gehören, der im südlichen Kreuzarme steht. Das Schnitzwerk dieses Schreines ist nicht mehr vorhanden, wohl aber noch der gemalte Untersatz mit den Brustbildern Christi, der Maria und des Johannes; jene Flügel enthalten auf ihren Hauptseiten die stehenden Figuren Christi (mit der Dornenkrone) und der Maria, diese beiden auf Goldgrund, auf den Rückseiten die Verkündigung; das Bild, darauf die Maria befindlich, ist der Länge nach durchbrochen. Es kündigt sich in diesen Bildern ein eigenthümlicher Meister an: die Composition der Figuren ist zwar nicht eben grandios, die Köpfe dagegen von anziehendem, ungemein mildem Ausdruck; die Malerei ist eigenthümlich weich und zart, die Carnation sehr rosig, wohl zu sehr; auch ist etwas Modernes in dem Ausdruck der Köpfe und mehr noch in der Art des Faltenwurfes nicht zu verkennen; das Gesicht der Maria in der Verkündigung ist augenscheinlich cranachisch. Die anderen Bilder (mit Ausnahme einiger minder bedeutenden) bilden zusammen ein Altarwerk. Das Mittelbild, quer durchbrochen, stellt in nicht grossen Figuren die Bekehrung des Saulus vor, mit kecken Rittern, wie sie etwa Cranach malt, und mit weiter Landschaft; ein längliches, darüber zu stellendes Bild, enthält zwei Engel mit dem Schweisstuch von schöner Composition, der Untersatz die Brustbilder der vier Kirchenlehrer; die Flügel enthalten auf der einen Seite weibliche Heilige, auf der anderen den Petrus und Paulus. Diese letzten beiden Apostel sind genau einer Dürer'schen Composition, die in seiner kleinen Passion vorkommt, entnommen; nur sind sie minder kräftig aufgefasst, in den Verhältnissen gedehnter, im Gefälte ein wenig moderner; die Malerei der beiden Köpfe hat ebenfalls Vieles, was an Dürer erinnert. Die eine der beiden weiblichen Heiligen, eine heilige Barbara, ist dagegen ganz eine cranach'sche Figur. Die übrigen Gestalten sind eigenthümlicher und haben Vieles, was an den Meister des vorigen Werkes erinnert; es ist dieselbe weiche, ein wenig moderne Anmuth und ganz dieselbe Art der Malerei, wobei nur jenes allzurosige Colorit einem in Etwas kräftigeren hintangesetzt ist. In Erwägung dieser angegebenen Umstände bin ich sehr geneigt, beide Werke dem jüngeren Cranach zuzuschreiben, und ich möchte ihn selbst für den Meister der oben genannten Vermählung der heiligen Katharina im Merseburger Dome halten; er würde sodann freilich als ein sehr tüchtiger und liebenswürdiger Künstler erscheinen. —

Interessant war es mir, in einem zu den ehemaligen Klostergebäuden gehörigen Nebenraume eine Reihenfolge neuer Gemälde zu sehen, welche demnächst in dem hohen Chore (dem östlichen) des Domes aufgestellt werden sollen. Sie sind im Auftrage des Domherrn von Ambach, während seines Aufenthaltes in Rom in den Jahren 1820 bis 1824, von deutschen Künstlern ausgeführt worden und von ihm testamentarisch dem Dome vermacht. Sie enthalten, Begebenheiten aus dem Leben Christi darstellend, die Hauptlehren der christlichen Religion, und bieten, in gleicher Grösse (4 Fuss 9 Zoll hoch, 3 Fuss 6 Zoll breit) ausgeführt, interessante Ver-

gleichungspunkte dar. Es sind Bilder von Ph. Veit, Fr. Olivier, Eggers Schadow, Vogel, Näcke, Schnorr, Senff und Rehbenitz. Vielleicht wird es Dir anmassend erscheinen, wenn ich über eine solche Reihe berühmter Namen ein zum Theil so absprechendes Urtheil wage, wie ich es zu thun eben im Begriff bin; aber vergeblich habe ich in den Bildern von Veit, Olivier, Näcke, Schnorr, Senff ein wahrhaftes, innerlich hervorquellendes Leben gesucht, — und der Gedanke muss doch Fleisch werden, wenn ein Kunstwerk auf seine Existenz Anspruch machen will. Die trefflichst studirte Gewandung, deren hier genug zu finden ist, die besten Reminiscenzen an Fiesole, meinetwegen selbst an Raphael, und die möglicher Weise vorhandene Frömmigkeit, die aber nicht zu künstlerischer Begeisterung (man sollte sagen: Begeistung) gediehen ist, alles dies macht noch kein Bild! Die Bilder von Eggers und Schadow haben wenigstens Leben und Wahrheit, letzteres zugleich eine grosse eigenthümliche Anmuth und Harmonie in den Farben; doch auch ihnen noch fehlt diejenige Kraft und Hoheit, welche die Darstellung verlangt. Nur das Bild von Rehbenitz, Christus und der Versucher in der Wüste, ist von grossartiger Wirkung, wenn es gleich an Malerei dem Bilde von Schadow bedeutend nachsteht. —

Die Wenzelkirche von Naumburg, ein confuses Gebäude, welches im Aeusseren mit barocken spätgothischen Verzierungen versehen, im Inneren zu Anfange des vorigen Jahrhunderts barbarisch erneut ist, besitzt einen wahren Schatz an einem Bilde von Lucas Cranach: Christus, welcher die Kindlein zu sich kommen lässt. Auch dies Bild ist mehrfach besprochen worden. Was den Zauber der Unschuld, der naiven Grazie und tiefsten Gemüthlichkeit, — die charakteristischen Eigenthümlichkeiten Cranach's, — anbetrifft, so dürfte er in diesem Bilde vielleicht aufs Gediegenste hervortreten, und Cranach hierin seine besondere Weise wohl am Innigsten ausgesprochen haben. Auch enthält dasselbe eine Reihe charakteristisch verschiedener Weiberköpfe, was eben nicht zu oft bei ihm vorkommt. Die Malerei des Bildes ist in seiner Art trefflich und scheint in den bedeutendsten Theilen wohl erhalten. Da das Bild indess durch Wurmfrass gelitten hatte, so wurde vor einiger Zeit eine Reparatur erfordert, und bei dieser Gelegenheit scheint der Restaurator hie und da ein Uebriges gethan zu haben, was vielleicht minder nöthig gewesen sein möchte. —

Schulpforte, am Fusse der hohen Uferberge der Saale erbaut, hat eine friedlich klösterliche Lage; die Kirche ist wiederum von Wichtigkeit für die Geschichte der deutschen Baukunst. Es ist eine Kreuzkirche in eigenthümlich schlichtem und strengem gothischem Style, mit langem und verhältnissmässig hohem Mittelschiff und niedrigen Seitenschiffen. Doch zeigen sich an gewissen Theilen noch die Ueberreste eines älteren Baues. Die Pfeiler des Schiffes nämlich sind von einfach viereckiger Form, und zwar einer um den andern von länglicher, die Zwischenpfeiler nur von quadratischer Grundfläche. Jene breiteren Pfeiler nun scheinen ursprünglich durch grosse Rundbögen verbunden zu sein, denen die an der nördlichen Wand des Mittelschiffes, unter den gegenwärtigen grösseren gothischen Fenstern noch vorhandenen kleinen, im Halbkreis überwölbten Fenster entsprechen. Die Zwischenpfeiler tragen sodann Bögen von gleichem Diameter, welche den grossen Rundbogen kreuzen und solchergestalt ein spitzbogiges System zu Wege bringen; vielleicht wurden diese Pfeiler erst hinzugefügt, als man, beim Beginn des Neubaues, die Mauern des Mittel-

schiffes erhöhte und eine zu grosse Belastung jener weitgespannten Rundbögen fürchten musste. Denn dass die angegebene Einrichtung nicht im Plane lag, beweist der Umstand, dass in dem späteren, westlichsten Theile der Kirche mehrere gleich starke, quadratische Pfeiler befindlich sind, an denen keine Spur des Rundbogens mehr zu finden ist. Die Deckglieder jener breiteren Pfeiler sind reich gebildet (doch ohne sonstiges Ornament), die der Zwischenpfeiler etwas nur halb so hoch; über jenen setzen, auf Consolen, die Halbsäulen auf, welche die Gewölbgurte tragen; an der Rückseite der Pfeiler, nach den Seitenschiffen zu, laufen diese Halbsäulen bis auf den Boden nieder und durchbrechen die Deckglieder. Das Gewölbe der Kirche wird durch einfach geformte Kreuzgurte gebildet. Die gothischen Fenster des Mittelschiffes sind roh gearbeitet; die Schmiegen von glatt geradlinigem, ungegliedertem Profil, ebenso die Stäbe einfach viereckig profilirt; der obere Theil wird durch mehrere einfache dreiblättrige Rosen ausgefüllt, die jedoch mit den Stäben nicht in organischer Verbindung und Verhältniss stehen. Das Stabwerk der Fenster am Seitenschiff hat ein etwas mehr, mit einem Rundstabe gegliedertes Profil. Von den Streben des Seitenschiffes schlagen schwere Strebebögen nach dem Mittelschiff hinüber. Die Façade ist ziemlich reich, doch im Einzelnen einfach gebildet. Zwei Streben sondern das Mittelschiff von den Seitenschiffen; in der Mitte ein breites, spitzbogiges Portal mit eignem Giebel; drüber ein grosses, spitzbogiges Fenster mit grosser Rose, drüber der hohe, vielleicht, wie aus einzelnen Punkten ersichtlich scheint, im ursprünglichen Plane andere gestaltete Giebel mit hoher fensterartiger Nische mit Sculpturen, und abgetreppter Zinne. Das südliche Seitenschiff hat hier ebenfalls ein zierlich gegliedertes Portal. Der Chor (nach einer Inschrift im J. 1251 angefangen und, nach einer Urkunde, im J. 1268 vollendet) zeichnet sich auf eigenthümliche Weise aus. Hier sind, im Innern, die aus drei starken Halbsäulen bestehenden Gurtträger mit mehreren Umgürtungen und mit zierlich freiem Blätterkapitäl geschmückt. Die Schmiegen und das Stabwerk der Fenster sind reicher profilirt; die vorkommenden Stäbe mit Kapitälchen versehen. Die Rosen sind wiederum ziemlich willkürlich und zwar auf verschiedene Weise angeordnet, im Einzelnen sogar barock, wie es gewöhnlich nur in spätest gothischer Zeit vorkömmt. — Das Innere ist gegenwärtig durch viele schlechte hölzerne Emporen verbaut und entstellt, vornehmlich durch die Orgel, die, in der Mitte angebracht, die ganze vordere Hälfte der Kirche dem Gottesdienste sogar entzieht. Da es bereits von einer bevorstehenden Renovation verlautet, so ist zu hoffen, dass vornehmlich diesen Uebelständen wird abgeholfen und das Ganze in seiner imponirenden Grösse hergestellt werden; auch dürfte sodann die widerwärtige weisse Tünche wohl einer lebendigeren, wärmeren Steinfarbe Platz machen, wie eine solche z. B. so schön bei der Renovation des Regensburger Domes angewandt worden ist.

Die Kirche besitzt in ihrem Altargemälde ein interessantes Werk neuerer Kunst. Es ist ein Bild von Schadow und stellt in der Mitte den auferstandenen Heiland, zu den Seiten die Evangelisten Johannes und Matthaeus dar; letzteren besonders als eine grossartige feierliche Gestalt mit ausgezeichnetem charakteristischem Kopfe. In der Carnation ist das gesammte Bild vortrefflich, ebenso steht es in schöner Harmonie; sonst erinnert es auch an das Naumburger Bild, welches ich gestern sahe, und ist vielleicht ein wenig später. Das Bild wirkt an der Stelle, die es einnimmt, aufs Erfreulichste, und würde es, ein wenig höher, vielleicht noch mehr

Das frühere Altarwerk, ein grosser Schrein mit Schnitzwerk (von nicht bedeutender Arbeit) und mit bemalten Flügeln ist seit der Aufstellung des Schadow'schen Bildes in eine dunkle und dumpfe Kapelle (die sogenannte Evangelistenkapelle) bei Seite gestellt und nicht weiter beachtet worden. Ich liess mir die Flügel ans Licht tragen, und fand an ihnen die Arbeit eines Meisters, der, wenn auch eben nicht vom ersten Range, so doch auf keine Weise einer solchen Verachtung würdig ist. Sie enthalten auf ihren Aussenseiten die Figuren Christi (mit der Dornenkrone) und der Maria, auf den inneren kleinere Darstellungen der heiligen Geschichte, — Erinnerungen an bedeutende Werke älterer Meister, namentlich in der grandiosen Figur der Maria, im Einzelnen sehr anmuthige und innig ausdrucksvolle Köpfe. Die Malerei ist leicht, pastos und breit.

Vorn im Schiff der Kirche hängt ein äusserst merkwürdiges byzantinisches Crucifix. Es ist ein grosses Kreuz von Brettern, mit Leinwand, die einen Gypsgrund trägt, überzogen. Hierauf ist der gekreuzigte Heiland, in kolossalen Maassen, gemalt, an den Ecken die vier Symbole der Evangelisten. In der Zeichnung des Heilandes, dem hängenden Haupte, dem geschwellten Bauche u. a., in dem Gefälte des breiten blauen Schurzes, in der Malerei, die ganz den Miniaturen byzantinischen Styls entspricht, zeigt sich auf den ersten Blick die eigenthümliche Manier und die frühe Zeit, welcher dieses Werk angehört; es dürfte wenig Aehnliches in Deutschland zu finden sein. Doch scheint man von dem grossen geschichtlichen Werthe desselben am Orte keine Ahnung zu haben; denn noch ist es von dem Unrath nicht gereinigt, der bei den Uebertünchungen der Kirche darauf gefallen ist, und die unteren Theile sind zerfetzt und muthwillig zerkratzt.

Memleben, ein Dorf an der Unstrut, besitzt in den Ruinen seiner ehemaligen Klosterkirche ohne Zweifel das wichtigste Beispiel für jene Uebergangsperiode aus dem romanischen (dem sogenannt byzantinischen) in den germanischen (den gothischen) Baustyl. Das noch Vorhandene ist Dir im Wesentlichen aus den Beschreibungen, welche Stieglitz und nach ihm Fiorillo gegeben haben, bekannt; ich wiederhole, dass die massigen Pfeiler im Inneren durch schwere Spitzbögen verbunden werden, dass sie eine quadratische Grundform haben und Halbsäulen an den Zwischenseiten als Träger der einfachen, unter den Spitzbögen befindlichen Gurte, dass keine Spuren von gewölbter Bedeckung, wohl aber noch die Löcher, in welchen die Balkenköpfe der Holzdecke aufgelegen haben, ersichtlich sind und dass somit von Strebepfeilern keine Rede ist. Den Rundbogen zeigen dagegen noch der nunmehr vermauerte Bogen der südlichen Seiten-Tribune, eine kleine Thür auf der Nordseite des Schiffes, und ebenso — zwar nur in einer alten Abbildung, welche die Thuringia Sacra aufbewahrt haben — die Fenster; doch ist das Hauptportal wiederum im Spitzbogen. Die gewöhnliche Annahme setzt dies Gebäude in die Zeiten Heinrich's I. oder Otto's I. zurück, da das Kloster gegründet wurde; doch scheinen mir sowohl das, für so frühe Zeit bisher noch unerwiesene Spitzbogensystem, die dem Princip nach leichtere (aus Platte und Kehle bestehende) Form der Kapitäle der Halbsäulen, die gesammte zwar schlichte, aber sehr gediegene Technik, als nicht minder die erkig dreiseitige (nicht halbrunde) Grundform des Chorschlusses, das zierlich formirte rundbogige Gesims im Aeussern desselben, insbesondere aber das eigenthümlich leichte Verhältniss in den noch wohlerhaltenen Säulen und Gewölben der Krypta und die

zierlich gearbeiteten, leicht stylisirten Blätterkapitäle an ersteren, einer solchen Annahme widersprechend. Der Unterschied zwischen der zwar reich aber ungemein roh verzierten Quedlinburger Schlosskirche, die ich unbedenklich für ein Werk der ersten Zeit der sächsischen Kaiser halte, und zwischen dieser Klosterkirche von Memleben ist allzugross, als dass man beide für Werke einer Zeit, und gar, wie es hier doch der Fall sein müsste, für Werke Einer Schule gelten lassen kann. Die letztgenannte gehört, wie ich oben erwähnte, jener merkwürdigen Uebergangs-Periode an, welche noch so viel Räthselhaftes für uns hat, und bildet, in Bezug auf die vorherrschende Schlichtheit der sonst reicher dekorirten Details und in Bezug auf den Mangel des Gewölbes, vielleicht eins der ersten Beispiele des Ueberganges.

Wenn nun das Gebäude selbst nicht der Ottonenzeit angehört, so müssen natürlich auch die Malereien, welche die dem Inneren des Mittelschiffes zugewandten glatten Seiten der Pfeiler verzierten und die man ebenfalls einer zu frühen Periode zu vindiciren beliebt, aus späterer Zeit herrühren. Sie stellen, eine Figur

an jedem Pfeiler, Männer an der Nord- und Frauen an der Südseite, die königlichen Stifter des Baues vorgestellt haben und wären merkwürdiger Weise nicht auf einen Kalkbewurf oder dergl., sondern unmittelbar auf den Stein (einen röthlichen Sandstein) gemalt. Leider jedoch sind sie gegenwärtig durch das Wetter fast so gänzlich abgewaschen, dass nur schwache Spuren noch zu erkennen sind, die indess, wenn man sie anfeuchtet, ein wenig deutlicher hervortreten; die Hauptumrisse der Figuren lösen sich dann noch zum Theil von dem dunkleren Grunde; hie und da zeigen sich noch einzelne Linien der Gewandung und der Gesichtstheile, so wie einzelne Spuren des farbigen Anstriches. Aber auch in diesen schwachen Spuren glaube ich ebenfalls den Styl einer späteren Zeit als den der byzantinischen Periode (der bei uns im zehnten Jahrhundert sogar noch halb karolingisch ist) zu erkennen, namentlich in einer gewissen modischen Weise des Costüms und den zum Theil sehr schlanken Taillen, was wesentlich erst mit dem dreizehnten Jahrhundert hervortritt, während diese Darstellungen gemeinhin, bei aller typischen Erstarrung, noch etwas antik Ideales

in der Gewandung haben. Doch sind wiederum die einzig deutlich erhaltenen Züge in dem Gesicht einer mit dem Heiligenschein geschmückten Fürstin noch in strenger byzantinischer Weise, nicht in der weicheren, mehr gemüthlichen des germanischen Styles, so dass ich, in Erwägung dieser zwar sehr einzelnen, doch nicht unbedeutenden Umstände, geneigt bin, die Malereien ebenfalls der Uebergangsperiode, d. h. in Bezug auf sie: der früheren Zeit des dreizehnten Jahrhunderts, zuzuschreiben.

Freiburg an der Unstrut bietet in seiner Kirche ein schönes Gemisch von allerlei Baustylen des deutschen Mittelalters dar; interessant sind jedoch nur die älteren Theile, die beiden Thürme auf der Westseite und das Querschiff, welche wiederum der Uebergangsperiode angehören. Die Thürme, nach unten viereckig, gehen nach oben ins Achteck über und sind mit zierlichen Halbsäulchen auf den Ecken und rundbogigen Gesimsen geschmückt. An den Fenstern der Thürme ist merkwürdig, dass im südlichen spitzbogige unterhalb der rundbogigen vorkommen, also früher gemacht sind, als diese. Die Details der Fenster sind schlicht profilirt. Der hat massige, gegliederte Pfeiler mit Halbsäulen und runde und spitzige unter und zwischen den Thürmen befindliche Theil des Inneren der Kirche Bögen; es scheinen schon hier verschiedene Bauzeiten durch einander zu spielen; ebenso steht auch die westlich vorgebaute alt spitzbogige Vorhalle durchaus in keiner organischen Verbindung mit dem Hauptbau. Das Querschiff hat im Innern, im Gewölbe, ebenfalls den Spitzbogen, an den nach aussen gewandten Theilen — den Bögen der Seiten-Tribunen, Fenstern und Thüren — den Rundbogen; es enthält im Aeussern zierlich angebildete Details, namentlich was die Verzierung der Giebelfelder anbetrifft. Auch der Thurm über der Mitte des Kreuzes ist in gleichem Style. Der Chor ist im reinen Spitzbogenstyl und zwar, namentlich im Aeussern, recht artig und zierlich gebildet. Das eigentliche Schiff der Kirche gehört in die spätgothische Zeit, es enthält ganz rohe achteckige Pfeiler und Seitenschiffe, die dem Mittelschiff an Höhe gleich sind. Merkwürdig jedoch ist, dass man unter dem Kranzgesimse der Aussenmauern des Schiffes denselben rundbogigen Fries, welcher am Querschiff und am Untergeschoss der Thürme hinläuft, fortgeführt hat, doch so, dass er von den Strebepfeilern unregelmässig unterbrochen wird und sich den älteren Theilen der Kirche, wie die gesammten Mauern des Schiffes, ohne organische Verbindung anschliesst. Möglicher Weise benutzte man hierzu die vorhandenen Steine vom Friese der älteren Mauern des Schiffes. — Im südlichen Kreuzarme, hoch zwischen den Fenstern, hängt ein altes Bild späterer deutscher Schule, das nicht gerade schlecht zu sein scheint, über das sich jedoch, bei der höchst ungünstigen Stellung, nichts Näheres sagen lässt.

Hoch über der Stadt liegt das alte Schloss von Freiburg. Bei schon einbrechender Dämmerung — die Zeit erlaubte keinen längeren Aufenthalt — wanderte ich den steilen Pfad hinauf, oben lag die herrlichste, gemach verdunkelnde Landschaft, aus der nur die Windungen der Unstrut hervorleuchteten, zu meinen Füssen hingebreitet. In dem Hofe des wenig bewohnten Schlosses war es schauerlich einsam, durch viele lange Gänge führte man mich zu der Schlosskapelle, die ich, wenn auch nur flüchtig, zu sehen gesucht hatte. Diese Kapelle gehört mit in die Reihe jener interessanten kleinen Bauwerke romanischen Styles, deren sich verschiedene

auf alten Schlössern, als zu Egr, Landsberg, Nürnberg u. a. O., finden, indem man zwei entsprechende Räume, den untern von schwereren, den obern von leichteren Verhältnissen, übereinandergebaut und dieselben durch eine viereckige Oeffnung in der gewölbten Decke des unteren verbunden hat. Die Oberkapelle zu Freiburg ist von höchst zierlicher Construction. In der Mitte steht ein Bündel schlanker Säulen von dunklem Marmor, — vier um einen leichten viereckigen Pfeiler geordnet und mit reichen Blätterkapitälen geschmückt, — von dem sich breite Gurte in Halbkreisbogen nach den gegenüberstehenden Wänden hinüberschlagen; diese Gurte sind mit einer Verzierung von hängenden, rundbogig geformten Zacken, versehen. Zwischen diesen Hauptgurten bilden sich vier kleine Kreuzgewölbe; an den Wänden stehen einzelne, jenen erstgenannten ähnliche Marmorsäulen. Jenem Säulenbündel entspricht aber in der Unterkapelle, in die man durch eine Oeffnung der erwähnten Art hinabschaut, nicht eine ähnliche Einrichtung; dasselbe ruht vielmehr auf einem starken Gurtbogen (mit gleicher Zackenverzierung), der von zwei festen, zu den Seiten stehenden Säulen getragen wird.

(Nach meinem Notizbuche von 1834.)

Die Gemälde im Dome von Meissen, — dessen Architektur uns durch Schwechten*) so vortrefflich dargestellt ist, — besichtigte ich mit dem Buche von Hirt „Kunstbemerkungen auf einer Reise über Wittenberg und Meissen nach Dresden und Prag“ (Berlin, 1830) in der Hand. Auch mich fesselte ganz besonders das grosse Altargemälde im Chore, welches in der Mitte die Anbetung der Könige, auf den Flügeln den Joseph und einige Apostel darstellt und von Hirt dem in der Eyck'schen Schule gebildeten Fr. Herlin von Nördlingen zugeschrieben wird. Der einfach grossen Anlage des Bildes, der lebendig naturgetreuen Charakteristik, der „unvergleichlichen Grazie und Anmuth“ in dem Kopfe des Christkindes musste ich dasselbe Lob zollen, wie der ehrwürdige Geleitsmann, dessen Weisungen ich folgte. Die grossartige Gewandung schien mir der Art des Hubert van Eyck, — besonders der des Gott-Vater auf dem Genter Altarbilde, — und vielleicht noch mehr dem Style der altkölnischen Schule zu entsprechen; die Arbeit im Nackten höchst auffallend nach Eyck'scher Art, nur nicht ganz so fein; die Haare in der Behandlung ein wenig dicker, conventioneller; die Kleiderstoffe, besonders das Pelzwerk, ohne sonderliche Charakterisirung. Die schmachvolle Uebermalung des Madonnenkopfes, den Hirt früher unberührt gesehen hatte und dessen einstige Schönheit er kaum genug zu preisen weiss, rief auch in mir die lebhafteste Entrüstung hervor.

Nicht minder zogen mich die Cranachischen Gemälde an, zunächst das über dem Hauptaltare vor dem Chore des Domes, welches auf dem Mittelbilde die Kreuzigung Christi und darunter, nach altsymbolischem Bezuge, die Opferung Isaac's und das Wunder der ehernen Schlange, auf den Innenseiten der Flügel die Auffindung des heiligen Kreuzes, auf der Aussenseite den leidenden Christus und Maria, auf einem zweiten Flügelpaare die Symbole der Evangelisten darstellt. Bei der Kreuzigung erschien mir besonders die Gruppe der Maria sehr schön, höchst grossartig aber die der

*) Und später durch Puttrich.

Opferung Isaac's: Abraham in lebhaft bewegter Geberde; der Engel, statt des Armes, geradezu das Schwert fassend; Isaac knieend im weissen Opfergewande, das in grossen Falten niederfällt. Das bei dieser Gruppe befindliche Bild des Donators sehr ausgeführt, wie es sonst nicht in Cranachs Art. Unter den vor der Schlange Knieenden ein Kopf, in Cranachs

Kopf des Christkindes, aus dem Altargemälde im Chor.

Manier gemalt, sonst aber gänzlich aus dem Flügelbilde des Genter Altarwerkes, den Einsiedlern von J. van Eyck (im Berliner Museum), entnommen, — nur zur Hälfte sichtbar, mit wildem Blick und wüstem Haar. Hirt nimmt Antheil des jüngeren Cranach an diesem Bilde an. Den Einfluss dieses Künstlers meinte auch ich in mannigfachen Aehnlichkeiten mit meinem Naumburger und Merseburger Meister erkennen zu dürfen, besonders in der Maria und dem Engel aussen, in einzelnen der kleinen Frauen-

köpfe auf den Innenseiten der Flügel, auch in andern Nachahmungen andrer Meister.

Sodann das Gemälde in der Begräbniskapelle Herzogs Georg des Bärtigen: der leidende Christus zwischen Maria und Johannes, darüber ein Chor von Engeln; Donatoren und Heilige auf den Flügeln. Hirt hält das ganze Werk für eine Arbeit des jüngeren Cranach, was mir bedenklich schien. Die Engelchen des Mittelbildes, kleine nackte Genien, fand ich denen ähnlich, welche über der Vermählung der heiligen Katharina im Merseburger Dome schweben, aber ungleich anmuthiger, sehr an die Kinder in dem schönen Bilde der Wenzelkirche zu Naumburg erinnernd. Maria und Christus, die erstere zwar sehr schön, erschienen mir in auffallend andrer Manier als der des älteren Cranach. Der neuerlich erfolgten Restauration des Werkes konnte ich kein sonderliches Lob spenden.

VORSTUDIEN ZUR ARCHITEKTUR-GESCHICHTE.

I.

ÜBER DIE RÖMISCH-CHRISTLICHEN BAUSYSTEME.

(Museum, Blätter für bildende Kunst, 1838. Nro. 41, ff.)

1. Gewölbe und Säule in der antiken Baukunst.

Die griechische Baukunst enthält die vollkommenste Ausbildung der Säule, welche ein gerades Gebälk trägt. Hier ist, mögen die Verhältnisse des Gebäudes schwer oder leicht sein, stets vollkommenste Harmonie zwischen dem Tragenden, dem Getragenen und demjenigen Theile, welcher, als der Vermittler zwischen beiden, das eigentliche, geschlechtliche Erkennungszeichen des Baustyles ist, — dem Kapitäle.

Das Gewölbe war den Griechen in der Blüthezeit ihrer Kunst unbekannt; oder wenn sie dasselbe kannten, so vermieden sie es absichtlich, als den ausgebildeten Formen ihres einfach geradlinigen Systemes widersprechend. Damit wir indess ahnen können, wie die Griechen, — falls ihnen das Geschick eine längere Jugend vergönnt hätte, — auch in diesem Bausystem ihr feines und edles Gefühl für schöne Form würden offenbart haben, so sind uns (zu Athen, in der Nähe des Windethurmes) einige wenige Bogenstellungen aufbewahrt worden, welche in den Profilirungen ihrer Kämpfergesimse noch ächt griechischen Geist athmen und welche in der Art, wie die Archivolten durch feine geradlinige Gesimse eingerahmt sind, Alles hinter sich zurücklassen, was von den Römern im Bogen erbaut ist [1].

Als das älteste urkundlich bestätigte Denkmal des Gewölbebaues, und zwar im Keilschnitt, gilt die Cloaca maxima zu Rom, aus der Zeit des Tarquinius Priscus [2]; mehrere etruskische Befestigungen zeigen gleichfalls, wenn auch der Zeit nach nicht so bestimmbar wie jenes, die frühe An-

[1]) Stuart: die Alterthümer von Athen, Lief. XV. pl. III. *Inwood: The Erechtheion of Athens, p. 156.* Einzelne ähnliche Bögen hat man neuerdings auch an andern Orten Griechenlands, namentlich auf Delos, entdeckt. — [2]) Beschreibung der Stadt Rom von Platner, Bunsen, Gerhard und Röstell, I. S. 151; wo die Beweise für das angegebene Alter der Cloaca maxima gegen neuere Zweifel.

wendung dieser Construction in Italien: wir werden mithin die Erfindung derselben als eine altitalische in Anspruch nehmen, und eine direkte Fortbildung der den pelasgischen Völkern eigenen Thesaurenform darin erkennen dürfen. Denn wenn auch die bis jetzt noch nicht untersuchten Schutthügel von Babylon, diesem Hauptsitz des Backsteinbaues, künftig, wie einzelne Gelehrte zu vermuthen fast geneigt sind, an diesem Ort eine noch ältere Anwendung des Gewölbes zu Tage fördern sollten, so wird sich doch schwerlich ein Zusammenhang zwischen jenen fernen Asiaten und den Völkerschaften Italiens nachweisen lassen.

Im Römischen Volk aber lebte nicht, wie in den Griechen, ein eigenthümlicher Kunstsinn, welcher sich zu einer freien, selbständigen Entwickelung durchgearbeitet hätte; ihr Element war das Praktische, dasjenige, was sich auf Nutzen und auf Genuss bezog. Sie waren Meister in der Anlage von Heerstrassen, Häfen, Brücken und Wasserleitungen, unübertroffene Meister in der Einrichtung alles dessen, was zu den Bequemlichkeiten und Annehmlichkeiten des Lebens gehört[1]). Jener Mangel an eigenthümlichem Kunstsinn zeigt sich nicht sowohl darin, dass sie überhaupt eine fremde Kunst zu der ihrigen zu machen suchten, als vielmehr in der Art, wie sie die fremde Kunst auffassten. Was bei den Griechen aus dem Leben des Volkes, aus innerem Bedürfniss hervorgegangen war, das ward bei ihnen der Gegenstand einer vornehmen Prachtliebe, einer willkürlichen gelehrten Kennerschaft; was bei den Griechen unmittelbare, lebendige, organische Form war, das ahmten sie als ein Gegebenes nach, berechneten, construirten es. Betrachten wir z. B. das dorische Kapitäl, wie es von den Griechen und wie es von den Römern gebildet worden ist. Bedeutend und wirkungsreich in ihrer grösseren Ausladung, elastisch widerstrebend gegen den Druck des Gebälkes zeigt sich die Linie des Echinus bei den Griechen; bedeutungslos und nüchtern, nicht widerstrebend, nicht tragend jene, durch einen willkürlichen Zirkelschlag gebildete Linie bei der römischen Form.

Somit ist es leicht erklärlich, dass bei den Römern die Baukunst sich nicht eigenthümlich durchbildete, obgleich sie ein eigenthümliches Princip für dieselbe besassen; dass sie später, als sie die Schönheit und das Ebenmass der griechischen Säule kennen gelernt hatten, die letztere als einen wohlanständigen Schmuck ihrem Gewölbebau hinzufügten; dass sie endlich als die von ihren ästhetischen Gesetzgebern sorglich eingehegte Kunst dennoch in Willkür ausartete, beide verschiedenartige Elemente geradezu vermischten, an die Stelle des Architravs einen Bogen über die griechische Säule setzten.

Wenn indess die Römer auf der einen Seite jenes feinen Gefühls für die Form entbehrten, so ist dessen ungeachtet ihre Baukunst doch im Besitz eines eigenthümlichen Charakters, und zwar dessen, welcher sie zu Herren der Welt gemacht hat. Und diese Grösse und Majestät in der römischen Baukunst ist durch eben denjenigen Theil, den sie nicht von den Griechen erlernten, der ihnen bereits früher eigen war, durch den Gewölbebau zu Wege gebracht.

Griechische Riesenbauten, wie der Dianentempel zu Ephesus, der Jupitertempel zu Agrigent, enthalten nur Vergrösserungen ihrer für mittlere Verhältnisse berechneten Formen; sie wirken wesentlich durch die Masse

[1]) Das beweisen insbesondere die neuesten Ausgrabungen in Pompeji.

des Gesteines. Die grossen Säle in den Riesenbauten der Aegypter haben sogar (was eben in der Construction mit geraden Steinbalken liegt, die keine bedeutende Entfernung der Stützen zulassen) etwas Beklemmendes und Drückendes. Anders bei den Römern. Hier steigt über dem weiten Raum der Rotunde ein freies, kühnes Kuppelgewölbe empor; hier spannt sich über die Seitenmauern des Langbaues ein leichtes Tonnengewölbe; hier wölben sich stolze Bogen, den siegreich heimkehrenden Imperator zu begrüssen; hier erheben sich Arkaden über Arkaden, um Amphitheater frei aufzuführen, die ein ganzes Volk zu fassen vermögen.

Freilich sind bei diesen Bauwerken die Theile des griechischen Systemes, Säule und Gebälk, welche sich ihren wechselseitigen Beziehungen gemäss ausgebildet hatten, gewissermaassen willkürlich angewandt und haben in der Regel keinen wesentlich constructiven Zweck; doch müssen wir wiederum zugeben, dass sie bei den besseren Gebäuden der Construction nicht ohne eine gewisse Feinheit untergeordnet sind. So dienen die Säulen im Pantheon dazu, den breiten Raum der Nischen minder augenfällig zu machen; so das über ihnen hinlaufende fingirte Gebälk, den Raum bis zur Kuppel auf gleiche Weise angenehm zu theilen. So werden Halbsäulen und Pilaster sammt ihrem Gebälk bei Triumphbögen und Amphitheatern angewandt, um, was ein Bedürfniss des Auges ist, dem Bogen einen rechtwinkligen Einschluss zu geben; zugleich dienen dieselben hier noch zu einer Verstärkung der Pfeiler. Grössere Willkühr ist es, wenn bei den Triumphbögen diese Säulen völlig frei aus der Mauer hervortreten, oder wenn die Mauern innerer Tempelräume auf gleiche Weise mit Säulen geschmückt werden, welche als Träger von Statuen dienen sollen. Dieser Umstand hat in der Regel ein widerwärtig verkröpftes Gebälk über den Säulen zur Folge, eine der unangenehmsten Ausartungen antiker Baukunst.

Constructiv hingegen und nicht mehr als äusserlich hinzugekommene Zierde erscheinen diese freistehenden Säulen mit vorgekröpftem Gebälk in dem Friedenstempel und in dem Hauptsaale der Thermen Diocletian's (jetzt Maria degli angeli) zu Rom[1]: auf ihnen nämlich ruhen die Gurten oder vielmehr die Kanten der Kreuzgewölbe, mit welchen jene Hallen bedeckt sind; die Mauern hinter den Säulen dienen nur als die Widerlagen der Gewölbe. Mich dünkt, es ist dieser eigenthümliche Gebrauch der Säulen bereits als Vorspiel mittelalterlicher Bausysteme anzusehen.

Zugleich aber, eben mit den Zeiten des Gallien und Diocletian, tritt eine noch grössere Willkür und ein vollständiger Beginn der Auflösung des antiken Systemes ein. So sehen wir, in den Thermen des Diocletian, zwischen den Fenstern Säulen dreifach übereinandergestellt, deren oberste statt des Gebälkes nur schräge Giebelgesimse tragen; Säulen, welche das Kranzgesims tragen und auf Consolen ruhen, an Diocletians Palast zu Spalatro und an einem Thor aus Gallienus Zeit zu Verona; gewundene canellirte Säulen an demselben Thor; endlich, was das Bedeutendste ist, freie Bogenstellungen auf Säulen, und zwar unmittelbar auf dem Kapitäl derselben aufsetzend, in Diocletians Palast[2]. In dieser Verbindung von Säule und Bogen, in dieser frei phantastischen Benutzung antiker Elemente ist, mitten

[1]) *Desgodets, les édifices antiques de Rome, pl. VII, XXIV.* — [2]) *d'Agincourt: Histoire de l'art par les monumens depuis sa décadence etc.; Architecture pl. II, III. Adams: Ruins of the Palace of Diocletian at Spalatro.* Hirt: Geschichte der Baukunst bei den Alten pl. XIV, 25.

im Verfalle der alten Kunst, der Beginn einer neuen, welche sich im Mittelalter auf eigenthümliche Weise durchgebildet hat, noch bestimmter ausgesprochen.

Dass diese Annahme nicht willkürlich ist, nicht vielleicht nur auf Zufälligkeiten beruhend, das beweisen gleichzeitig andere Umstände, welche der Geschichte der römischen Staatseinrichtungen angehören und zu denselben Resultaten führen. In dem von Diocletian eingerichteten Amte der Defensoren in den Städten (welche den Schutzvögten des Mittelalters verglichen werden), in der gleichzeitigen Sonderung der Städte, in der Einführung des Verhältnisses des Gutsherrn zu den Colonen, in der Organisation einer ganz in Stahl gehüllten Ritterschaft u. s. w. erscheinen nicht minder Vorzeichen gewisser mittelalterlicher Einrichtungen[1]. —

Noch ein anderer Umstand verhinderte es, dass jene Durchbildung eines Bausystemes, dessen Hauptelemente Gewölbe und Säule sind, nicht schon bei den Römern Statt fand: der furchtbare moralische Verderb, welcher sich des Volkes bemächtigte und dasselbe in die Hände wahnsinniger Despoten, wildester Anarchie und endlich eingedrungener Barbaren lieferte. Solche Zeiten eignen sich nicht für die Entwickelung einer neuen Kunst. Einzelne Ruhepunkte, wie namentlich die Regierung Hadrian's, waren ebensowenig im Stande, neue Lebenskraft in die Adern der Kunst, als wie des gesammten Staates, zu giessen; und die Werke, welche der Kunstsinn jenes Fürsten hervorgerufen, worden von seinen Nachfolgern keineswegs überboten.

Und dennoch! wenn wir gleich in den Kunstbestrebungen dieser Zeit nicht mehr die Fähigkeit sehen, gewisse neu erscheinende Elemente ihrer Bedeutung nach zu verarbeiten, so müssen wir auf der andern Seite wenigstens die Lebenskraft und die Lebensfülle der griechischen Kunst bewundern, welche sich so lange, unter so wilden Stürmen, erhalten konnte; freilich ist sie mehr und mehr in äusserlicher Nachahmung befangen, freilich artet die Reinheit der Formen mehr und mehr in Schwulst und Ueberladung aus. Doch erst in den Gebäuden aus Diocletian's Zeit sehen wir, neben manchem Phantastischen in der Erfindung, gewisse Formen auftreten, welche barbarisch zu nennen sein dürften[2]; erst hier werden die Formen des Ornamentes, wie häufig dasselbe auch angewandt sei, mager und flach. Und erst in der Zeit Constantin's bemerken wir einen gewissen Mangel in der Technik und eine, nicht sowohl dürftige, als rohe Einfachheit, welche an die Stelle der früheren Ueberfülle des Details tritt. Das beweist, z. B. eine Vergleichung derjenigen Ornamente seines Triumphbogens zu Rom, welche von dem Trajanischen entnommen sind, mit den zu Constantin's Zeit gearbeiteten[3]. In ihren Hauptformen aber verräth die Architektur auch noch in diesen Monumenten ihren hohen Ursprung und erscheint edel und wohlverstanden[4]. Ich glaube endlich nicht mit Unrecht zu behaupten, dass, ob freiwillig oder gezwungen, die Architektur im Detail

[1] F. Ch. Schlosser: Universalhist. Uebersicht der Geschichte der alten Welt, Bd. III. Abthl. 3. S. 9, 16, 413. — [2] Dahin rechne ich z. B., in Diocletian's Palast zu Spalatro, gewisse Glieder in den Gesimsen mit schrägem, ausgeschwungenem Profil und mit einer Zikzak-Verzierung. — [3] d'Agincourt. *Arch. pl. II. n°. 15.* — [4] Raphael und Castiglione an Leo X. in der Beschreibung von Rom I. 270.

dieser rohen Einfachheit bedurfte, wenn sich dasselbe, nach dem stylosen Umherschweifen der letzten Zeit, wieder zu strengeren Formen bilden sollte [1]).

2. Die christliche Basilika.

Mit Constantin (306—337) beginnt die Geschichte der mittelalterlichen Baukunst. Er machte, das Bedürfniss der Zeit wohl verstehend, das Christenthum zur Staatsreligion und begründete so für die heilige Baukunst mit verändertem Zweck eine neue Richtung; zugleich wurde, in den unter ihm ausgeführten Bauwerken, die Anwendung des von Säulen getragenen Rundbogens, die bisher nur ausnahmsweise vorkam, allgemein. Freilich ging, wenn auch nicht der Sinn für grossartige Anlage, so doch die von früherer Zeit überlieferte Technik immer mehr und mehr verloren, und wir sehen in den nächsten Jahrhunderten unzählige Gebäude, was insbesondere Säulen und sonstigen Schmuck anbetrifft, von dem Raube und den Trümmern antiker Meisterwerke errichtet.

Der antike Tempel, wie er durch die Griechen (um nicht zu den Aegyptern hinaufzusteigen) vorgebildet und von den Römern nachgeahmt war, bestand in der Regel aus einer Celle, einem Raum von geringer Weite, welche die Wohnung des im Steinbilde verkörperten Gottes war und wozu zunächst nur der Priester (nicht eigentlich — oder doch nur ausnahmsweise — die Gemeinde) den Zugang hatte. Hier wandte die Baukunst ihre vornehmste Sorgfalt auf eine würdige Ausschmückung der Aussenseite, und die drei Säulenordnungen, welche den Kreis dieses Bausystemes vollkommen abschliessen, waren ihr Ergebniss. Anders bei der christlichen Kirche. Sie musste einen möglichst weiten Raum enthalten, um eine grosse Versammlung zu gemeinschaftlichem Gebet, zu gemeinschaftlicher Erbauung und Gedächtnissfeier in sich aufzufassen; sie musste durch ihre unmittelbare Umgebung das Gemüth des Einzelnen emporziehen und heiligen.

Es ist natürlich, dass die christlichen Gemeinden bereits in den ersten Jahrhunderten ihrer Entstehung, ehe das Christenthum eine öffentlich anerkannte Religion ward, eigener und von dem übrigen Verkehr abgesonderter Versammlungsorte bedurften. Grossentheils indess können dies nur Räume in Privatwohnungen gewesen sein; doch mögen die Christen an Orten, wo die Verfolgungen weniger heftig waren, schon damals öffentliche Gebäude zu diesem Zweck gehabt haben. Das beweist unter andern der Umstand, dass Constantin nicht nur überhaupt viele Kirchen aufführen, sondern auch die in der vorhergehenden Verfolgung zerstörten neubauen liess [2]). Dahin kann man ferner die Kirche von Nicomedien rechnen, deren Zerstörung Lactantius erzählt; dahin die von Bischof Paulinus von Tyrus in dieser Stadt gebaute Kirche, welche Eusebius [3]) beschreibt. Auch kommen aus der Zeit vor Constantin bereits eigenthümliche Benennungen für diese Versammlungsorte vor, als Kirche (*ecclesia*), Bethaus (*oratorium*, εὐκτήριον), Versammlungshaus (*conventicula*), Haus des Herrn (*dominicum*, κυριακόν) u. s. w. [4]).

[1]) Diese Bemerkung trifft insbesondre die, bereits dem vierten Jahrhundert zugehörige Form des korinthischen Kapitäls mit ungezackten, einfachen Schilfblättern, wie solche z. B. in S. Paul bei Rom vorkommt. — [2]) *Eusebius H. E.* X. 2. — [3]) *B. X. 4.* — [4]) Vergl. Platner: Roms Basiliken und Mosaiken; in der Beschreibung der Stadt Rom I. 3. 417.

Als Constantin im Anfange des vierten Jahrhunderts dem Christenthum bürgerliche Rechte und Vorrechte gab, als er und seine Nachfolger dessen Cultus mit orientalischem Pomp ausstatteten, konnte jenes Bedürfniss seine vollkommene Befriedigung finden. Man begann aufs Eifrigste den Bau christlicher Kirchen; natürlich aber nicht nach plötzlich ausgesonnenen neuen Plänen, sondern nach dem Vorbilde derjenigen bereits bekannten Gebäude, welche, was hier wesentlichstes Bedürfniss war, zur Aufnahme einer grösseren Menschenmenge dienten, — nach dem Vorbilde der Basiliken. Auch weihete man nicht selten antike Basiliken zu diesem heiligen Gebrauch.

Die Basiliken[1]) (Königliche Hallen) so genannt von dem Archon Basileus, dem athenäischen Oberrichter, welcher in der Basilika von Athen Gericht hielt, dienten bei den Römern sowohl zu Gerichtssälen, als zu Börsen für den Verkehr der Kaufleute. Sie hatten zumeist $^1/_2$ bis $^1/_3$ der Länge zur Breite und waren in der Regel der Länge nach in 3 Schiffe getheilt. Das mittlere Schiff, dreimal so breit als die Seitenschiffe, war von diesen durch Säulenstellungen getrennt und erhub sich über dieselben und über die, durch eine zweite kleinere Säulenstellung gebildete Gallerie, so weit, dass es durch Fenster von oben eigenes Licht bekam. Im Hintergrunde des Gebäudes, in einer halbkreisrunden Vorlage, befand sich das Tribunal, auf der Vorderseite häufig eine Vorhalle (*Chalcidicum*). Die Lage der Basilika war (von Ost nach West) mit der längeren Seite gegen Mittag, um im Winter möglichst Wärme aufzunehmen. — Die auf uns gekommenen kleinen Basiliken von Utricoli und von Alba am Fuciner-See sind ohne die genannte Gallerie. Die berühmte Basilika des Paulus Aemilius erscheint auf dem kapitolinischen Plane mit einer doppelten Säulenstellung auf jeder Seite des Mittelschiffes und mit einer dreifachen vor dem Tribunal[2]); zugleich auch ohne Seitenmauern[3]), was indess öfter bei den antiken Basiliken der Fall war.

Die christlichen Basiliken[4]), — für welche dieser Name des Königlichen Hauses, als wohl passend, beibehalten wurde[5]), — wichen in wesentlichen Punkten nicht von ihrem Vorbilde ab; sie behielten dieselbe Lage von Ost nach West[6]). Nur vermehrten sie den Plan desselben häufig durch die Einführung eines Querschiffes, welches in der Breite des Langbaues oder um ein Weniges über dessen Seitenmauern hervorragend, die Tribune von dem übrigen Theil der Kirche sonderte, und dessen Anwendung die schöne Form des Triumphbogens am Ende des Mittelschiffes zur Folge hatte. Eine einfache Symbolik, dem Grundplan auf solche Weise die Gestalt eines Kreuzes zu geben, — vielleicht auch das Bedürfniss einer grösseren Ausdehnung des Sanctuariums — scheint die Veranlassung zu dieser Abänderung. Wir betrachten die einzelnen Theile der christlichen

[1]) *Vitruv V, 1; VI, 5. Ciampini opera I, p. 7.* Hirt: Geschichte der Bauk. III, S. 180; T. XXII. K. O. Müller: Archäologie der Kunst S. 342. — [2]) *Piranesi: antichità Romane I. pl. II. 51. Rossini: I sette colli di Roma pl. VI.* — [3]) So auch auf einer Münze bei Ciampini, I, T. XXI, 4. — [4]) Vergl. Ciampini a. a. O. Platner a. a. O. — [5]) *Isidorus orig. lib. 5: Basilicae prius vocabantur regum habitacula, nunc autem ideo Basilicae Divina Templa nominantur, quia ibi regi omnium Deo cultus et sacrificia offeruntur.* — [6]) Eine genaue Orientirung scheint indess bei den alten Basiliken Roms gar nicht durchgeführt. S. Clemente und die Laterankirche liegen mit ihren Façaden nach Osten.

Basilika und die Bestimmung, welche ihnen durch Kirchenzucht und Liturgie gegeben wurde.

Vor dem eigentlichen Gebäude (und namentlich bei den grösseren Basiliken) befand sich in der Regel ein Vorhof (*Atrium*, *Paradisus*, *Quadriporticus*) in der Form eines Viereckes, so breit wie die Vorderseite der Kirche; ringsherum mit Hallen umgeben, die nach aussen durch eine Mauer, nach innen durch Säulenstellungen oder durch Arkaden gebildet wurden. Vor dem Eingange in den Vorhof stand ein Vestibulum (*Prothyrum*), ein Vordach, von 2 oder 4 Säulen getragen. In der Mitte des Vorhofes ein reich verzierter Brunnen (*Cantharus*) zum Waschen der Hände, bevor man die Kirche betrat, — als Symbol für die Reinigung der Seele (das heutige Besprengen mit Weihwasser). Zugleich diente der Vorhof als Aufenthalt für die Büssenden (*Luentes*, *Paenitentes*), so wie zum Begräbnissplatz für vornehme Personen. Ein Theil dieses Vorhofes hat sich bei den meisten alten Kirchen als Porticus (*in antis*) erhalten.

Das Innere der Basilika schied sich in zwei Haupttheile, deren vorderer, der grössere, für die Laien und niederen Geistlichen, der kleinere für die Priester und den Altardienst bestimmt war. Der vordere Theil (*Aula*, *Templum*), durch verschiedene Thüren, deren mittlere die königliche (*Porta regia*) hiess, mit dem Portikus verbunden, wurde der Länge nach durch 2, zuweilen 4, Säulenreihen in 3, zuweilen 5, Schiffe (*Navis*, *Decemcubitum*) getrennt. Die Säulen waren meist ungleich, Spolien verschiedener antiker Gebäude; über ihnen ruhten, von Halbkreisbögen, zuweilen von geradem Gebälke, getragen, Mauern von nicht unbeträchtlicher Höhe. Bei den Bogenstellungen blieb die Entfernung der Säulen voneinander zumeist noch dieselbe engere, welche durch das gerade Gebälk gebräuchlich geworden war. Die Bögen, mit oder ohne Einfassung der Archivolte, setzten in der Regel unmittelbar über dem Kapitäl auf; erst später wurde, was bei der Verbindung von Bogen und Säule nothwendig ist, ein Aufsatz über dem Kapitäl, als Kämpfer (Impost) für den Bogen, allgemein. Ueber den Bögen lief ein gerades Gesims in horizontaler Richtung hin. Ihr Widerlager fanden die Bögen an hervortretenden Wandpfeilern oder, wenn ein Querschiff vorhanden war, an selbständigen starken Pfeilern. Die Seitenmauern des breiteren Mittelschiffes, in der Regel mit Gemälden oder Mosaiken geschmückt, erhoben sich soweit über die Seitenschiffe, dass die Dächer der letzteren an denselben eine Widerlage fanden und dass Fenster, zur Erleuchtung des Mittelschiffes, in ihrem oberen Theil angebracht werden konnten. Eine Gallerie über den Seitenschiffen, durch eine zweite kleinere Säulenstellung gebildet, deren Dasein Vitruv in der antiken Basilika als Regel angiebt, kommt in der christlichen selten vor. Bei der fünfschiffigen Basilika wurden die Wände, welche über den Säulenreihen zwischen den äusseren und inneren Seitenschiffen ruhten, fensterartig durchbrochen. Das äussere Seitenschiff war ein wenig niedriger als das innere, beide hatten ein gemeinschaftliches Dach. Das Querschiff war mit dem mittleren Langschiff gleich hoch. Die Fenster in den Seitenwänden, deren Anzahl den Zwischenräumen zwischen den Säulen und Wandpfeilern im Innern entsprach, so wie die Fenster in der Giebelmauer, waren im Halbkreisbogen überwölbt und statt des Glases mit Marmorplatten, welche mehrere Reihen kleiner Oeffnungen enthielten, ausgesetzt. Später wurden sie durch eine oder zwei dünne Säulen in Arkaden abgetheilt. In der Regel scheint die Basilika eine Decke von flachem

Tafelwerk (*Laquear, Lacunar*), welche mit Metall belegt oder farbig verziert war, gehabt zu haben[1]). Gegenwärtig sieht man bei den meisten alten Basiliken frei in das Balken- und Sparrenwerk des Daches hinein; die Querbalken ruhen auf mehr oder minder zierlich geschnitzten Consolen. Die Fussböden wurden später, im 12ten und 13ten Jahrhundert, mit musivischen Ornamenten (*Opus Alexandrinum*) geschmückt; so erscheinen gegenwärtig die meisten Basiliken.

Der hintere Theil der Basilika war das reich geschmückte Allerheiligste (*Sanctuarium, Sancta Sanctorum*). Dasselbe ward, wenn ein Querschiff vorhanden war, durch einen grossen Bogen, Triumphbogen (*Arcus triumphalis* oder *principalis*), der in der Regel auf zwei hohen Säulen an den Enden des Mittelschiffes ruhte, und sein Widerlager an den hier befindlichen Pfeilern fand, von dem Mittelschiff getrennt, zuweilen durch Vorhänge den Blicken der Ungeweihten verhüllt. Nach dem Schiff zu war dieser Triumphbogen mit musivischen Bildern, meist aus der Apokalypse (mit den Triumphen Christi), geschmückt. Zu dem von Schranken (*Cancelli*) umgebenen, durch einige Stufen erhöhten Sanctuarium gehörte die halbkreisrunde, mit einem halben Kuppelgewölbe versehene Vorlage des früheren Tribunals, die Tribune, so wie der Raum zunächst vor derselben, in welchem der Hauptaltar gelegen war.

Die Tribune (*Tribuna, Apsis, Absida, Presbyterium*) diente, wie in der heidnischen Basilika zum Aufenthalt des Richters und der Assessoren, so in der christlichen zum Aufenthalt des Papstes oder des stellvertretenden Bischofes und der höheren Geistlichkeit. Im Hintergrunde derselben befand sich der auf Stufen erhöhte Bischofstuhl (*Cathedra*); zu beiden Seiten, im Halbkreise umher, die Bänke der Priester. Das Gewölbe der Tribune war, wie die Aussenseite des Triumphbogens, mit musivischen Gemälden verziert, welche in der Regel die Figuren des Heilandes und besonderer Heiligen darstellten. In späterer Zeit erschienen zu den Seiten dieser Tribune, an den Enden der beiden Seitenschiffe, zwei ähnliche kleinere Nischen.

Der Hauptaltar (*Altare majus*) war auf einer oder einigen Stufen erhöht und mit einem Altarhäuschen (*Tabernaculum, Ciborium*) überbaut. Letzteres bestand aus 4 Säulen zu den Ecken des Altares, welche Rundbögen und darüber einen flachen Giebel trugen, zuweilen mit einer Kuppel. Später erscheint ein gerades Gebälk über den Säulen, darüber eine kleine Säulenstellung mit flachem Giebel.

Unter dem Hauptaltar befand sich in der Regel eine unterirdische Kapelle (*Confessio, Testimonium, Memoria, Crypta*), in welcher die Gebeine des Heiligen ruhten, von dem insgemein die Kirche den Namen führte. Der Zugang zu dieser Kapelle war durch ein Marmorgitter verschlossen. Die Form derselben war verschieden, bald ein einfaches Gruftgewölbe, bald ein architektonisch ausgebildeter Raum.

Der Ursprung und das Vorbild dieser Confessionen ist in den Katakomben von Rom[2]) (*Catacumba, Arenaria, Crypta*) zu suchen, welche, ursprünglich Puzzolangruben, sodann als Begräbnissorte, insbesondere für

[1]) S. die Belege dafür bei d'Agincourt, Arch. p. 124. — [2]) d'Agincourt: Arch. p. 16 etc., woselbst auch (p. 21, n.) die Literatur über die Katakomben bis auf ihn angegeben ist. Vergl. Röstell: Rom's Katakomben und deren Alterthümer, in der Beschreibung von Rom, I, 8. 255.

Christen, als Zufluchtsorte derselben in den Verfolgungen, später (vom 4ten Jahrhundert ab) zur Feier der Märtyrerfeste dienten. Sie bestehen zumeist aus engen, häufig verworrenen Gängen, in deren Seitenwänden die niedrigen Grabstätten angebracht sind; sodann finden sich kleine architektonisch ausgebildete Räume, die indess fast immer nur wenige Fuss in den verschiedenen Dimensionen haben und mit Malereien geschmückt sind. Diese Räume wurden als Kapellen für die genannten Märtyrerfeste benutzt oder dazu eingerichtet. Man hat angenommen, dass gewisse, in grösseren Nischen angebrachte und mit Marmorplatten belegte Grabstätten die Gebeine besonderer Märtyrer enthalten, was indess aus andern Umständen zweifelhaft bleibt. Da aber an einem solchen Feste in den kleinen unterirdischen Kapellen nur wenig Menschen Antheil nehmen konnten, so baute man über dem Eingange derselben eine Kirche, in welcher sich die Menge zum Gebet versammelte. Hieraus sodann bildete sich die Sitte, das Grab des Heiligen unter dem Altar als Confession anzulegen.

Im Mittelschiff, zunächst dem Altar, befand sich ein von Marmorschranken in einem länglichen Viereck umgebener Raum, der Chor *(Chorus)*, in welchem sich die niederen Geistlichen *(Clerici minores)* aufhielten, welche den Chorgesang verrichteten [1]). Auf jeder Seite des Chores stand eine Kanzel *(Ambo)*, von deren einer das Evangelium, von der andern die Epistel verlesen wurde [2]). Neben der Kanzel des Evangeliums stand in der Regel eine kleine Säule zum Aufstecken der Osterkerze *(Cereum paschale)*. — In den Enden der Seitenschiffe (wenn ein Querschiff vorhanden war, etwa in den Flügeln desselben), zu den Seiten des Sanctuariums waren ebenfalls 2 durch Schranken gesonderte Räume; der eine von diesen hiess *Senatorium*, als für die Senatoren (d. h. vornehmen Männer) und Mönche (für solche die nicht in Klöstern lebten), der andere *Matronæum*, als für die vornehmen Frauen und Nonnen bestimmt. Auch in den übrigen Theilen der Kirche standen die Männer auf der einen, die Frauen auf der andern Seite; in der Mitte des Hauptschiffes, vom Chor nach dem Eingange zu, war eine Schranke behufs dieser Trennung gezogen. Bei Basiliken, welche eine Gallerie über den Seitenschiffen hatten, war diese der Sitz für die Frauen. — Endlich war zuweilen auch noch, vielleicht als Nachahmung griechischer Einrichtungen seit Justinian, ein schmaler Raum zunächst dem Eingange durch eine in der Breite des Gebäudes gezogene Schranke getrennt. Derselbe hiess *Narthex* (Geissel, vermuthlich von seiner länglichen Form) und diente zum Aufenthalt derjenigen, welche nicht zur kirchlichen Gemeinschaft gehörten, aber zum Anhören des Evangeliums und der Epistel und deren Auslegung (*Missa catechumenorum*) zugelassen wurden. Auch der Portikus wird *Narthex* genannt.

Im Aeussern waren die Basiliken in der Regel sehr einfach. An den Seitenwänden des Mittelschiffes und der niedrigeren Seitenschiffe liefen die Reihen der im Halbkreis überwölbten Fenster hin; ebenso an der Giebelwand, wo zuweilen 2 Reihen derselben übereinander angebracht waren. In dem flachen Giebel selbst befand sich ein kreisrundes Fenster.

[1]) So erhielt sich der Chor in Italien bis in's 15te und 16te Jahrhundert; später verlegte man ihn in das Sanctuarium. — [2]) Zuweilen kommt auch nur Eine Kanzel mit einer höheren Abtheilung für das Evangelium, einer niederen für die Epistel, vor.

Diese Giebelseite über dem Portikus war, als die Haupt- und Eingangsseite des Gebäudes, vor den langen Seiten ausgezeichnet, zuweilen mit musivischen Gemälden verziert.

Glocken-Thürme waren den Basiliken ursprünglich nicht eigen, da ihr Gebrauch beim christlichen Gottesdienst erst mit dem achten Jahrhundert herrschend wurde. Die alten Thürme an den römischen Basiliken welche zumeist dem neunten Jahrhundert angehören, sind in Einem Style gebaut, viereckig, anstatt der Fenster mit kleinen, von Säulen gebildeten Arkaden in mehreren Stockwerken übereinander, und mit niedrigem Dach. Sie stehen stets an der Vorderseite der alten Kirchen (zuweilen unabhängig neben denselben), zur Rechten, wenn die Tribune gegen Morgen, zur Linken, wenn dieselbe gegen Abend liegt.

Verschiedene Kapellen (*Oratoria*), von viereckiger Form — meist mit einer eigenen kleinen Tribune, — von runder Form, insbesondere Taufkapellen, kleinere Basiliken, Klöster und andere Gebäude wurden im Verlauf der Zeit neben den grösseren Basiliken errichtet. Dahin gehören auch die Triclinien, grosse Säle mit einer oder mehreren Tribunen oder Nischen, zur Bewirthung der Pilger, zur Feier besonderer Agapen (christlicher Liebesmahle) u. s. w.

Die Form der Basilika war indess nicht als so unbedingt wesentlich bei dem Bau der christlichen Kirchen angenommen worden, dass man nicht auch andere der vorhandenen Formen benutzt hätte. Dies ergiebt sich schon durch den Umstand, dass man auch heidnische Tempel ohne Weiteres zu christlichen Kirchen weihete[1]).

So war die Form der Rotunde verschiedentlich bei dem Bau christlicher Kirchen angewandt. Doch bediente man sich hier, um einen gröeieren Raum zu gewinnen und zweckmässig zu beleuchten (denn zu einer Kuppel von der Ausdehnung des Pantheons fehlten zumeist Mittel und Kräfte) eines ähnlichen Ausweges, wie bei der Basilika: indem man nämlich die Wände eines mittleren Raumes, die von einer kreisrunden Säulenstellung getragen wurden, cylinderförmig über das Dach der Seitenräume erhob und mit Fenstern versah. Dieser mittlere Raum erhielt in der Regel ein Kuppelgewölbe; doch erscheint er auch, gleich der Basilika, flach gedeckt.

Unter den Gebäuden dieser Form war die runde oder achteckige[2]) Taufkirche (*Baptisterium*) das wichtigste. *Baptisterium*[3]) ist der Name des Schwimmteiches in den Thermen der Alten; warme Schwimmteiche waren in Rom seit Mäcenas gebräuchlich. Sie hatten eine runde oder achteckige Form, um durch ihre grossen Fenster möglichst viel Licht und Sonne aufzunehmen. Diese Räume schienen den Christen zur Ausübung der Taufceremonie, welche zu Anfang bekanntlich in völligem Untertauchen bestand, geeignet; man widmete deren zu diesem heiligen Gebrauch, man

[1]) Dahin gehört insbesondere das Pantheon, welches um 610 als S. Maria ad martyres geweiht ward. — [2]) Die wiederkehrende Achtzahl bei christlichen Taufkirchen und Taufsteinen hat eine mystische Bedeutung in Bezug auf die Auferstehung Christi am 8ten Tage, d. h. am ersten Wochentage nach dem Sabbath (Siebenten). S. von der Hagen: Briefe in die Heimat, IV. S. 293. — [3]) Hirt: a. a. O. III., S. 243.

behielt ihre Gestalt als Vorbild, sowie ihren Namen bei, welchem man eine symbolische Bedeutung unterlegte, ähnlich, wie es bei ... lika geschehen war. In der Regel hatten nur die Kathedralen in de... ren Zeiten das Vorrecht der Taufe; in der Nähe dieser Hauptkirche... man daher als Nebengebäude die Baptisterien.

3. Veränderungen im christlichen Basilikenbau.

Vom Anfange des vierten bis etwa zum Anfange des elften Jahrhunderts wurde, im Occident, die Form der Basilika für das christliche Gotteshaus angewandt, — im Allgemeinen nach den angegebenen Principien, im Einzelnen aber mit Veränderungen, welche durch verändertes Bedürfniss und Vermögen der späteren Zeit hervorgebracht wurden. Das vierte bis siebente Jahrhundert bildet die erste, das achte bis zehnte Jahrhundert die zweite Periode des altchristlichen Basilikenbaues. Die Verschiedenheiten in den Bauweisen dieser beiden Perioden sind von einem neueren Forscher, Cordero, in seinem *Ragionamento dell' italiana Architettura durante la dominazione Longobarda* [1]), §. II., zusammengestellt worden; ich lasse diesen Theil seiner inhaltreichen Schrift in der Uebersetzung folgen. Ich bemerke nur vorher, dass Cordero die Baukunst des Mittelalters in eine alt- und neugothische (byzantinische oder romanische, und gothische oder germanische) und die altgothische in zwei Perioden theilt, davon die erste eben bis zum elften Jahrhundert geht; und dass er gewisse eigenthümlich orientalische Motive in der Baukunst annimmt, durch welche namentlich die Reinheit der classischen Architektur gebrochen und das sogenannte Verderben des Mittelalters hereingeleitet sei. Folgendes ist, was er über den bezüglichen Gegenstand sagt.

* * *

.... Wenn wir die Bauart all' dieser heiligen Gebäude (des achten bis elften Jahrhunderts), insbesondere der Basilika von Pola (in Istrien) und S. Clemente (al monte Celio) zu Rom, betrachten, so möchten wir auf den ersten Blick geneigt sein, keinen Unterschied zwischen dieser und der Bauart der römischen und ravennatischen Basiliken [2]) des fünften oder sechsten Jahrhunderts anzunehmen; so sehr stimmen dieselben noch in vielen Dingen überein. Und dies eben ist das Urtheil des trefflichen d'Agincourt und vieler anderen Schriftsteller, die sonst in diesem Zweige des Wissens Autorität haben [3]).

Untersuchen wir aber die Bauart dieser Periode genauer, so bemerken wir gleichwohl an ihr nicht wenig Eigenthümlichkeiten, welche zumeist aus Einflüssen der orientalischen Architektur entstanden sind. An den älteren Basiliken von Rom und von Ravenna kommen dieselben nicht vor, wenn sie nicht, was freilich häufig der Fall ist, in den in Rede stehende Jahrhunderten hinzugefügt sind. Diese verschiedenen Eigenthümlichkeiten

[1]) In den *Commentarj dell' Ateneo di Brescia par l'anno MDCCCXXVIII*, und in selbständigem Abdruck. — [2]) Rom und Ravenna sind bekanntlich diejenigen Orte, in denen die meisten Basiliken erhalten sind. F. K. — [3]) *d'Agincourt. T. XVI. Rondinini. De basilica S. Clementis. Ciampini. Vetera monim. Vol. I p. II. T. IX. et X.*

sind bemerkbar genug, um dieselben als charakteristische Unterscheidungszeichen der früheren von den späteren Basiliken hinstellen zu können: wir wollen dieselben näher untersuchen.

Eine dieser Eigenthümlichkeiten, die mir besonders häufig an den heiligen Gebäuden des neunten Jahrhunderts aufgefallen ist, besteht in der Gestalt und der grösseren oder geringeren Anzahl ihrer Fenster. Die Basiliken aus den ersten Jahrhunderten des Mittelalters, von Constantin bis auf Karl den Grossen oder bis kurz vor der Regierung dieses Fürsten, hatten in der Regel eine grosse Anzahl weiter Fenster; die Gebäude selbst waren sehr geräumig, gleich den profanen Basiliken der Alten, welche ursprünglich zum Vorbilde jener gedient hatten. Gegen die Mitte des achten Jahrhunderts aber, als die Neuerungen der Byzantiner und Araber in den westlichen Ländern Eingang fanden, ward das Licht verhasst und man verlangte Fenster von immer schmalerer, mehr länglicher, engerer Form, mit divergirenden Seitenflächen, und in geringerer Anzahl.

Viele Beispiele über die Eigenthümlichkeiten der Fenster sind bereits von Ciampini beigebracht[1]; ich könnte diesen nicht wenige aus eigener Beobachtung hinzufügen. Doch mögen die folgenden, für frühere sowohl, als spätere Zeit, als Beweis für meine Behauptung genügen. In Rom existiren noch in ihrem früheren Zustande eine Menge der alten Fenster in der von Constantin errichteten Basilika S. Maria maggiore; sie sind weit und von regelmässiger Form, im Verhältniss der Höhe zur Breite wie 8 zu 5. Ebenso waren die Fenster der alten Basilika des heiligen Petrus auf dem Vatikan, nach den Berichten Ciampini's und nach den Zeichnungen Alfarano's[2], von beträchtlicher Weite, und zwar im Verhältniss von 4 zu 3. Auch die Fenster von S. Paolo fuor delle mura, von den Rotunden S. Costanza und S. Stefano, von S. Martino ai monti, S. Sabina, überhaupt aller römischen Kirchen aus dem vierten, fünften und sechsten Jahrhundert, ehe sie in folgender Zeit mehr oder weniger verändert wurden, entsprachen dieser Einrichtung.

Dasselbe habe ich auch in Ravenna bemerkt, wo die Fenster der prächtigen Basilika S. Apollinare in Classe, aus den Zeiten der Gothen und des Justinian, sehr zahlreich und weit, so breit wie hoch, sind. Dasselbe Verhältniss bemerkt man auch in denen von S. Vitale, obgleich diese, dem Styl des Gebäudes entsprechend, von anderer Form sind, mit Säulchen in der Mitte. Und so überhaupt sind in Ravenna die Fenster von allen anderen Gebäuden aus den Jahrhunderten des Honorius, der Galla Placidia und des Theodorich[3].

An der Kathedrale von Pola hingegen, an der Basilika S. Clemente al monte Celio und an allen andern Kirchen des neunten und folgenden Jahrhunderts sind oder waren alle, zum ursprünglichen Bau gehörigen Fenster sehr klein und in der angegebenen Weise eingerichtet. Die wenigen, in San Clemente noch vorhandenen alten Fenster sind so lang und so eng, dass das Verhältniss ihrer Dimensionen wie 5 zu 1 ist. Einen sonderbaren Umstand bemerkt man in einer der ältesten Basiliken, dass nämlich dieselben Fenster die Anfangs weit waren, im neunten oder zehnten Jahrhundert verengert, nachmals aber, gegen das vierzehnte Jahrhundert, auf's Neue erweitert worden sind. Und nicht selten endlich ist es, dass man

[1]) *Vetera monim. V. I: c. 9: p. 75.* — [2]) *Severano. Memorie sacre.* — [3]) *Amadesi. Chron. antist. ravennatum. Vol. I. p. 91.*

in vielen Gebäuden des elften, sogar noch des zwölften Jahrhunderts, die zu der ersten Periode des altgothischen Styles gehören, so enge Fenster sieht, dass sie, durchaus wie lange schmale Schiessscharten, zwölf- oder sechzehnmal so hoch wie breit sind.

Dieser Gebrauch wurde übrigens nicht nur in Italien, sondern auch in dem gesammten übrigen Europa eingeführt; und obgleich die Kirchenfenster bei der Veränderung, die der altgothische Styl um den Beginn seiner zweiten Periode erlitt, ein wenig von ihrer ursprünglichen Grösse wieder erlangten, so sieht man doch Fenster von der, bei den ältesten christlichen Basiliken gebräuchlichen Weite nicht eher als an den Gebäuden des neugothischen Styles.

Ich weiss nicht, woher eine solche Liebe zur Dunkelheit bei uns in diesen Jahrhunderten der Verderbniss entstanden ist. Indess zeigen sich, zur Zeit des Justinian, die Fenster der Sophienkirche zu Constantinopel bereits von entschieden kleinerer Gestalt; und in unseren Kirchen gab zu jener Verengung, zu jener Schiessschartenform der Fenster, vielleicht die Seltenheit oder der Mangel des Glases und der durchsichtigen Steine, mit denen sie verschlossen und die Tempel vor dem Wetter geschützt werden konnten [1]), die Veranlassung gewiss mehr, als das Bedürfniss der Sammlung.

Ausser den Fenstern aber sind an den Gebäuden des achten, neunten und zehnten Jahrhunderts noch verschiedene andere Eigenthümlichkeiten zu bemerken, die nicht minder zu ihrer Unterscheidung von den älteren dienen. Ich will sie in derselben Ordnung aufzählen, wie sie sich mir bei solchen Untersuchungen dargethan.

Zuerst also bemerkte ich in fast allen italienischen Kirchen nach Karls des Grossen Zeit den Boden vermittelst einer Stufe in zwei Theile gesondert; diese Stufe befindet sich ungefähr in der Mitte der Kirche, bei dem Anfang der Schranken, die den, in der Mitte des Hauptschiffes, vor dem Altar, gelegenen Chor einschliessen.

Bei dem Bibliothekar Anastasius, der, in seinen Lebensbeschreibungen der Päpste, doch so oft der römischen Kirche und ihrer einzelnen Theile erwähnt, finde ich der Chöre, die auf eine solche Weise gestellt und mit Schranken umgeben waren, nicht vor der Zeit des Papstes Gregor II., gegen die Mitte des achten Jahrhunderts, erwähnt [2]); während im Gegentheil, unter dem Pontifikat des prachtliebenden Hadrian I., des Freundes von Karl dem Grossen, und unter seinem Nachfolger Leo III., die Erwähnung der Chöre oder Presbyterien, welche entweder von diesen Päpsten neu eingerichtet oder mit Schranken von Marmor und Erz umgeben wurden, sehr häufig ist [3]). Mir ist es somit sehr wahrscheinlich, dass damals der Gebrauch jener Stufe eingeführt worden sei, um denjenigen Theil der Kirche, in

[1]) *In basilica constantiniana D. N. Jesu Ch. fenestras de absida ex vitro diversis coloribus conclusit, et decoravit, et alias fenestras basilicae ex metallo cyprino reparavit. Anast. bibl. in vita Leonis III p. 408.* — [2]) *Hic (Gregorius) P. P. concessas sibi columnas sex onychinas volubiles ab Eutychio exarco duxit eas in ecclesiam B. Petri Ap.; quas statuit circa praesbiterium ante confessionem . . . juxta alias antiquas sex lithoparias, supra quas posuit trabes, et vestivit etc. Anast. bibl. in vita Gregorii II. n. 194.* — [3]) *Fecit et rugas in praesbiterio a parte virorum et mulierum . . . . nec non et alias rugas in caput praesbiterii ante confessionem . . . . rugas in ingressu praesbiterii. Ib. in vita Hadriani I n. 349 et 361.*

welchem der Chor mit seinen Kanzeln eingerichtet werden sollte, über den andern zu erhöhen.

Der Boden der alten Basiliken hingegen, die vor dieser Zeit erbaut waren, lag bis zur Confession oder bis zur Tribune durchaus in einer und derselben Ebene, ohne Stufen und Erhöhungen irgend einer Art. Und wenn wir heutiges Tages dergleichen in jenen Gebäuden bemerken, so können wir es bestimmt als spätere Umänderungen, der veränderten kirchlichen Disciplin entsprechend, annehmen. Dies erhellt zur Genüge aus dem Umstande, dass in diesen alten Basiliken, gerade da, wo solche Erhöhungen nachmals hinzugefügt worden sind, die Basen der Säulen, oder selbst ein Theil der Schäfte, auf ungehörige Weise eingegraben erscheinen. Die Beispiele von Veränderungen der Art sind übrigens nicht selten.

Ich habe sodann bemerkt, dass man in den Peristylen dieser Kirchen anfängt, Pfeiler an die Stelle der Säulen unter die Bögen zu setzen; aber Pfeiler von einfach viereckiger Form, ohne Streben, Pilaster oder Halbsäulen; sehr verschieden von jenen so seltsam gebildeten und zusammengesetzten, welche später, gegen das elfte Jahrhundert, in der zweiten Periode dieses altgothischen Styles in Gebrauch kamen. So wurden diese Kirchen zum Theil bereits des vornehmsten, oder vielmehr des einzigen Schmuckes, der ihnen in diesen Tagen der Armuth noch übrig geblieben war, beraubt, — ich meine, der Säulen.

Im Anfang waren dieser Pfeiler nur zwei; soviel und nicht mehr sieht man in der Basilika S. Clemente und in fast allen anderen oben genannten. Diese Pfeiler befanden sich an der Stelle, wo die erwähnte Stufe den Anfang des Presbyteriums bezeichnete. Von da ab ward die Zahl derselben nach und nach vermehrt; so dass man, vom elften Jahrhundert ab, in der zweiten Periode des altgothischen Styles, als die mittelmässige Grösse der früheren Kirchen nicht mehr genügte und weitere und geräumigere Tempel und Kathedralen verlangt wurden, die Anwendung der Säulen fast gänzlich unterlassen musste; denn oft wäre es unmöglich, stets zu kostbar gewesen, Säulen von solcher Festigkeit, dass sie ihrem Zwecke genügt hätten, anzuschaffen. Pisa zwar und einige wenige andre Städte haben solche Wunderwerke unternommen.

Ferner habe ich bemerkt, dass es gegen das neunte Jahrhundert mehr als früher in den Gebrauch kam, Gewölbe an die Stelle des hölzernen Täfelwerkes oder des einfachen offenen Sparrenwerkes zu setzen, mit welchem die ältesten Christen in ihren Basiliken zufrieden waren. Auf diese Weise wussten die Architekten jener Tage die übertriebene Höhe der über den Bögen der Peristyle befindlichen Mauern zu verringern und ihren Gebäuden bessere Verhältnisse zu geben; wenn sie damit nicht zugleich der Solidität und jener erhabneren Pracht Eintrag thaten, welche letztere, abgesehen von den Regeln des reinen Geschmackes, stets in der ostiensischen Basilika ausserhalb Rom's (S. Paolo), in S. Apollinare in Classe, in S. Frediano zu Lucca u. s. w. den Beschauer ergreift. Im Orient indess war, wie es scheint, der Gebrauch, die heiligen Gebäude, besonders ihre Seitenschiffe, mit Gewölben zu bedecken, schon zur Zeit des Justinian allgemein, da Procop, in seiner Abhandlung über die von diesem Kaiser errichteten Gebäude, ausdrücklich sagt, dass sie mit Gewölben bedeckt waren [1]).

[1]) *Quas fastigiata testudo, et aurum vestiunt. Procop. de aedificiis Justiniani. In urbe I.*

Dann ist es mir aufgefallen, dass, wenn man in den Basiliken von Ravenna und in anderen Gebäuden des fünften oder sechsten Jahrhunderts alle Kapitäle, oder wenigstens den grössten Theil derselben, nach orientalischer Art, wie die der Sophienkirche oder die von S. Vitale [1]), gebildet sieht, dies nicht bei den Basiliken der anderen italienischen Städte aus der in Rede stehenden, späteren Periode der Fall ist; in der Regel gehören hier die Kapitäle, wie sie auch — wenn nicht vielleicht selbst Werke aus besserer Zeit — roh gearbeitet sein mögen, irgend einer Ordnung der römischen Architektur an, zumeist der korinthischen oder der componirten. Die der Basilika S. Clemente sind alle ionisch und wahrscheinlich älter als das Gebäude. Die Kathedrale von Pola zeigt zwar in diesem Umstande, so wie in der schon ein wenig zur Spitze sich neigenden Form ihrer Bögen [2]), einige Ausnahmen; aber man muss bedenken, dass diese Stadt zu jener Zeit noch mehr griechisch als italienisch war.

Ausser den Kapitälen und den Kranzgesimsen sieht man selten Sculpturen in den Kirchen des neunten und zehnten Jahrhunderts; und wenn deren einige vorkommen, wie die an den Schranken in S. Clemente, so sind sie entweder in maurischem oder orientalischem Geschmack, oder in jenem Styl, welcher Verschlingungen, Blätter und andere ähnliche Arabesken in sehr flachem Relief bildet und besonders zur Zeit der Longobarden, im siebenten und achten Jahrhundert, angewandt wurde. Sculpturen, die in der That, was ihren Styl anbetrifft, nicht durchweg zu verachten sind; die, wenn sie einerseits auch nicht mit den Antiken verglichen werden dürfen, andererseits doch bei weitem weniger barbarisch und roh sind, als wie jene gräulichen Fratzen von Ungeheuern, Menschen und Thieren, die, vom elften Jahrhundert ab, so häufig zur Verunstaltung der Dekorationen in den heiligen Gebäuden dienten; Darstellungen, um derentwillen, im Anfange des zwölften Jahrhunderts, der heilige Abt Bernhard in einem Briefe an den heiligen Abt Theodor grosse Beschwerden erhob. Andre jedoch, die dieselben als Symbole betrachteten, unter deren Schleier die geheimeren Wahrheiten der Religion ausgedrückt seien, waren minder streng in ihrer Verdammung [3]). Wenn dies von einigen jener Darstellungen in Wahrheit gesagt werden kann, — so von der offenen oder halbgeschlossenen Hand, von den Thieren und Menschen, die von Ungeheuern verschlungen werden, von jenen Labyrinthen, die, mit entsprechenden Beischriften, häufig beim Eintritt in die gothischen Kirchen vorkommen, wie man deren z. B. noch in der Kathedrale von Lucca, in denen von Strassburg und Amiens sieht, früher auch in der Kirche von San Michele zu Pavia [4]); so ist doch ohne Zweifel der grösste Theil dieser Sculpturen nichts weiter, als abenteuerliche Phantasieen von rohen Künstlern der Zeit.

Eine andere Eigenthümlichkeit habe ich, nach der Angabe Ciam-

[1]) d'Agincourt s. 4 0. T. LXIX n. 8, 9. — [2]) d'Agincourt. T. LXV. — [3]) So findet sich folgende Stelle in den Vorschriften, welche der heilige Erzbischof Carl Borromaeus in seiner vierten Provincial-Synode über den Kirchenbau erlassen hatte: *Ubi ostium sculptura leonum ornari debet exemplo templi Salomonis, qui in basibus illos sculpi jussit ut praesulum indicaret vigilantiam.* — [4]) Das Labyrinth der Kirche von Pavia war von Reimversen begleitet, z. B.: *Theseus intravit monstrumque biforme necavit.* S. Ciampini. *De sacris aedif. c. IV. p. 129.* Vom Theseus spricht ebenfalls die Beischrift des zu Lucca befindlichen S. Guida di Lucca, face. 27.

pini's [1]), ebenfalls an den Basiliken dieser Zeit bemerkt, nämlich die, dass zuweilen das eine der Seitenschiffe breiter ist als das andre. In der genannten Kirche S. Clemente ist das linke Seitenschiff um ein Drittel breiter als das rechte. Diese Verschiedenheit, die indess nicht überall gleich ist, war bestimmt nicht zufällig; ich habe sie an sehr vielen Kirchen, die im Styl dieser Zeit, auch nach dem Jahre 1000 erbaut sind, besonders in Toscana, wahrgenommen. In den Gebäuden des mehr ausgebildeten gothischen Styles hingegen sieht man diesen Gebrauch nicht mehr, und noch weniger in den alten Basiliken aus der Zeit vor dem achten Jahrhundert. Procop giebt uns darüber, indem er von den Basiliken seiner Zeit spricht, folgenden Aufschluss: „Auf beiden Seiten sind die Portiken (Seitenschiffe) . . . deren einer die betenden Männer, der andre die Weiber in sich aufnimmt; im Uebrigen sind sie nicht von einander verschieden [2])."

Weiter habe ich gefunden, dass man sowohl in der Kirche San Clemente, als in den anderen gleichzeitigen, noch nicht jene sehr bedeutende Erhebung des Bodens vor der Tribune bemerkt, die sich nachmals, um das eilfte Jahrhundert, sowohl in Italien als jenseit der Alpen, in den meisten, der zweiten Periode des altgothischen Styles angehörigen Gebäuden angewandt findet. In den ältesten Basiliken ist die Tribune kaum eine oder zwei Stufen über dem übrigen Boden der Kirche erhöht. Später, gegen das neunte Jahrhundert besteht die Zahl dieser Stufen schon aus drei oder vier, und soviel sind es in S. Clemente. Endlich, mit dem Anfange des eilften Jahrhunderts stieg ihre Zahl bis auf 10 oder 12; indem man damals anfing, den Tribunen eine grössere Ausdehnung als früher zu geben, zumeist, um in ihnen den Chor anzubringen.

Zwei Motive, wenn ich es recht verstehe, haben besonders dies immer höhere Anwachsen bewirkt. Einmal war es die blosse Absicht, dem Chor oder Presbyterium eine ausgezeichnetere Lage zu geben, es auf dem so erhöhten Boden der Tribune dem Altar näher zu bringen und zugleich das Mittelschiff freier zu machen. Sodann verband sich mit diesem Grunde ein anderer, der nämlich, dass man auf solche Weise leichter im Stande war, unter dem Altar jene unterirdischen Sanktuarien, die Confessionen, in denen man besonders die Reliquien der Heiligen verehrte, mit grösserer Pracht und minder tief anzulegen.

Das älteste Beispiel, welches mir von einem auf solche Weise erhöhten und mit dem Bau der Kirche gleichzeitigen Presbyterium oder Tribune vorgekommen, ist das von S. Miniato al monte bei Florenz; einer Basilika, die nach dem einstimmigen Zeugniss aller florentinischen Geschichtschreiber gegen das Jahr 1013 von dem Erzbischof Hildebrand, zur Zeit des Königes und nachmaligen Kaisers, Heinrichs II. gegründet ist [3]), die in demjenigen Theile ihres Innern, wo sie im dreizehnten Jahrhundert nicht verändert worden ist, sich noch wenig von der von S. Clemente unterscheidet [4]).

Nach der Basilika S. Miniato zeichnet sich in Italien durch diese Eigenthümlichkeit die alte Abteikirche von Montecasino aus, die bekanntlich im Jahre 1066 von dem Abt Desiderius gegründet wurde [5]); hier waren es schon acht Stufen, auf denen man zum Hauptaltar emporstieg [6]). Nach

[1]) *Ciampini. Vet. monim. V. I. p. 16. Maffei Verona illust. p. III. c. 3.* — [2]) *Procop. De aedificiis Justiniani. In orat. I.* — [3]) *Machiavelli. Storie fiorentine, Lib. I.* — [4]) *d'Agincourt. T. XXV. n. 23.* — [5]) *Leo Host. Chron. Mont. Casin. L. III. c 28* bei *Muratori R. It. Scr. v. IV.* — [6]) *Erasmi Gattola Hist. Abbat. Casin. v. I. p. 164.*

dieser Zeit, d. h. gegen das Ende des elften Jahrhunderts, wurde die Errichtung dieser Confessionen, welche die alten Krypten oder Katakomben ersetzen mussten, und der Gebrauch, den Boden der Tribune zu erhöhen, sowohl bei uns, wie in dem übrigen Europa, fast Regel [1]).

Damals nun trat die zweite Periode des altgothischen Styles in Italien ein und begann zunächst damit, dass den Tribunen eine grössere Tiefe gegeben wurde, wodurch die Kirchen das lateinische Kreuz in ausgedehnterer und bestimmterer Form zum Grundplan bekamen. Und nicht selten wurden damals in den Basiliken aus älterer Zeit, die entweder gar keine oder eine zu niedrige, dunkle und enge Confession hatten, Erhöhungen der Art aufgeführt, ohne dass man bedachte, dass man auf diese Weise die ursprüngliche Architektur der Kirche verderbe, dass man die Höhe des Bogens der Absiden ausser Verhältniss verringere, und dass man endlich auf die unschicklichste Weise einen grossen Theil von den Schäften der Säulen, die der Abside zunächst standen, verstecke. Daher sind, nach meiner Meinung, diejenigen Kirchen, in denen eine allmählige Erhöhung der *Art Stati* gefunden hat, was auch die Veranlassung gewesen sei, bestimmt älter als das elfte Jahrhundert: um den Anfang dieses Jahrhunderts oder später erbaut dagegen diejenigen, in denen eine solche Einrichtung sich als gleichzeitig mit dem Gebäude ausweist. Zu den ersten, um hundert anderer zu geschweigen, gehören, in Rom: die alten Basiliken S. Giovanni e Paolo, S. Pancrazio, S. Grisogono u. s. w.; in Ravenna: S. Apollinare in Classe; in Lucca: S. Frediano und S. Michele; in Istrien: die Kathedrale von Pola u. s. w. Zu den zweiten, um nur solcher zu erwähnen, die meinem Vorhaben entsprechen, die Basiliken S. Michele maggiore zu Pavia, S. Zenone in Verona, die Kathedralen von Parma, von Modena u. s. w.

Endlich habe ich bemerkt, dass unter den heiligen Gebäuden aus der Zeit Karls des Grossen, aus dem neunten und zehnten Jahrhundert, diejenigen noch selten sind, welche im Plan die Gestalt eines vollständigen lateinischen Kreuzes zeigen, obgleich einzelne Beispiele der Art auch in den Basiliken der früheren Zeit vorkommen: in den Kirchen von gothischem Styl begann diese Form sich erst mit dem elften Jahrhundert mehr zu verbreiten. Viel seltener aber war in jenen Gebäuden noch die Form des griechischen Kreuzes oder die runde oder achteckige Form, wenn sie nicht etwa zu Baptisterien bestimmt waren.

Zu jener Zeit war, trotz des Beispieles, welches die Aachener Kirche gegeben hatte, der Gebrauch, die Säulen zum blossen Schmuck anzuwenden, noch nicht abgeschafft. Damals waren die doppelten Gallerieen in den Basiliken noch nicht im Gebrauch oder nur sehr selten; man theilte noch nicht, nach byzantinischer Manier, Bögen und Fenster durch kleine Säulen. Drei Absiden waren zwar zuweilen vorhanden, eine am Ende eines jeden Schiffes, wie dies noch heute in S. Clemente in Rom der Fall ist, und ihnen entsprechend, drei Altäre; diese aber nicht in grösserer Anzahl, wie man nachmals, seit dem elften Jahrhundert, eine solche Einrichtung traf. Auch war es damals noch nicht Sitte, die Façaden mit weiten musivischen

[1]) Vermuthlich war der Papst Paschalis I. der erste, welcher das Beispiel zu einer ähnlichen Erhöhung in der Basilika S. Maria maggiore zu Rom, gegen das Jahr 820, gab: *ut Pontifex commodius populorum desiderare potuisset.* S. Anastasius im Leben dieses Papstes.

Werken zu bedecken, wie es später, gegen das Ende des elften und besonders im zwölften Jahrhundert, wiederum geschah, und wie es zuweilen in den früheren Jahrhunderten bereits geschehen war; und wenn es vorkam, dass die Absiden so geschmückt wurden [1]), so war dieser Fall in jener Zeit, ausser Rom, bestimmt höchst selten; denn Leo, der Kardinal von Ostia, am Ende des elften Jahrhunderts, fürchtete weder eine Unwahrheit noch eine Uebertreibung zu sagen, als er schrieb, dass im neunten und zehnten Jahrhundert und noch früher die Kunst des Mosaiks bei den Lateinern gänzlich verloren gewesen sei [2]). Ferner machte man zu jener Zeit die Giebel an den Façaden nicht höher als die Kirchen selbst; noch die Pfeiler so zusammengesetzt, noch die Gewölbe so häufig. Dennoch ist es merkwürdig, dass alle diese und die anderen Eigenthümlichkeiten, welche die zweite Periode des altgothischen Baustyles charakterisiren, bereits in den Gebäuden des Styles, von dem die Rede ist, angewandt erscheinen, wenigstens insofern derselbe sich, in den beiden obengenannten Jahrhunderten, in seinem ersten Zustande erhielt. Ein Styl von grosser *Einfachheit, oder* vielmehr Armuth, bereits im Anfange, durch die Ungunst der Zeiten, eines jeden nicht nothwendigen Ornamentes beraubt; doch nicht ohne Würde und selbst nicht ohne eine gewisse Schönheit, denn, wie ich bereits zu Anfange gesagt habe, noch sehr wenig hatte er sich von der festen Architektur der ältest christlichen Basiliken entfernt. Dieser Styl war damals in ganz Italien allgemein, man wandte ihn, bis zum Ende des zehnten Jahrhunderts, von den Küsten von Istrien bis Rom, bis Montecasino, bis Benevent an; und nicht vor dem Anfange des zwölften Jahrhunderts, da bei den anderen Nationen das Neugothische sich bereits geltend zu machen begann, wurde er gänzlich verlassen. —

So weit die Bemerkungen Cordero's. —

[1]) *Anast. Bibl. de vitis rom. pont. n. 305, 378, 399, etc.* — [2]) *Anno incarn. MLXVI . . . . Desiderius legatos Constantinopolin ad locandos artifices destinat peritos utique in arte musiaria, et quadrataria . . . . et quantam artium litterarum ingenium a quingentis et ultra jam annis magistra latinitas intermiserat . . . . ne id ultra Italiae deperiret studuit . . . . pueros erudiri etc. Chron. Mont. Casin. L. III, c. 29.* Um auch von meiner Seite eine Conjectur den vielen zur Erklärung dieses Ausspruchs vorgelegten Conjecturen hinzuzufügen, eines Ausspruches, dem sowohl durch die gleichzeitigen Schriftsteller widersprochen wird, als auch durch die Mosaiken von Rom selbst, die er, ein Kardinal der römischen Kirche, sehr wohl in Bezug auf die noch nicht ferne Zeit ihrer Entstehung und auf die Künstler kennen musste; so bin ich der Meinung, dass zwar die Kunst des Mosaiks in Italien nie gänzlich ausser Gebrauch gekommen war, dass aber das Geheimniss oder das „*ingenium*" dieser Kunst, welches dazumal besonders in der schwierigen Zubereitung des gefärbten Glasschmelzes bestand, bei den Italienern seit langer Zeit füglich vergessen sein konnte. Bei den Griechen hingegen, wo diese, für die stolzen Dekorationen ihrer Gebäude nöthige Kunst stets in Ehren blieb, war das „*ingenium*" oder die Ausübung derselben erhalten, und zu ihnen, mochten sie nun in Italien wohnen oder nicht, musste man, so oft man die italienischen Gebäude mit Mosaiken schmücken wollte, seine Zuflucht nehmen, bevor unsere Maler, um die Zeit des zwölften Jahrhunderts, die nöthigen Fähigkeiten wiedererlangt hatten.

4. Byzantinischen Bausystem, als eigenthümliche Modificirung des römisch-christlichen.

Aber kränze du nun, ehrwürdige Roma [1]), den Kaiser,
Ihn, den Lebenerhalter, das Ziel unsterblicher Hymnen;
Nicht weil er nun dein Joch auflegte den Völkern der Erde,
Nicht weil er deinem Gebiet unendliche Gränzen gesteckt hat,
Jenseit äusserster Wälder und rollender Wogen des Meeres:
Nein, weil er dir im Schooss einen unermesslichen Tempel
Gründend, herrlicher dich als die Thymbrische Roma gemacht hat.
Fort nun! fort mit dem Ruhme des capitolinischen Berges!
Denn mein Kaiser erschuf ein soviel grösseres Wunder,
Soviel Gott, der lebend'ge, gewaltiger ist als ein Steinbild.
Paul. Sil. descr. magn. eccl.

Constantin hatte die kaiserliche Residenz von Rom nach Byzanz verlegt und in diesem Orte, welcher ein neues Rom werden sollte, die Prachtgebäude und öffentlichen Plätze des alten nachgebildet. Byzanz, nach ihm Constantinopel genannt, hatte einen kaiserlichen Palast, ein Forum, Säulengänge, Hallen, Bäder, auch ein Capitol, sammt sieben Hügeln, erhalten. Statt der heidnischen Tempel aber waren mit grosser Pracht eine Menge christlicher Kirchen erbaut worden [2]); als die ausgezeichnetsten unter diesen werden die Kirchen der heiligen Weisheit, des heiligen Friedens und der heiligen Kraft (*ἁγίας Σοφίας*, *ἁγίας Εἰρήνης*, *ἁγίας Δυνάμεως*) genannt. Wir haben keinen Grund zu bezweifeln, dass sie, gleich jenen ältesten Kirchen von Rom, die Form der Basiliken hatten.

Es war nicht das Verdienst der griechischen Kaiser, dass dieser östliche Theil des alten Römerreiches nicht, so wie der westliche Theil, andringenden Barbaren gänzlich erlag; die Kaiser waren Creaturen ihrer Leibwache oder der Hofränke. Erst Justinian I. (527—565) hatte Willen und Kraft, seinem Staate wieder grössere Ausdehnung zu verschaffen, denselben durch eine geregelte Verfassung zu sichern, der Kunst durch die Ausführung würdiger Werke einen neuen Schwung zu geben. Er sorgte für den Festungsbau, für den Bau von Wegen und Dämmen, von Kanälen und Brücken, er liess eine grosse Menge von Städten gründen, wiederherstellen oder verschönern.

Die Kunst beruhte wesentlich noch, gleich dem Gesammtleben des byzantinischen Staates, auf römischen und römisch-christlichen Grundlagen. Doch bildete sich neben dem System der römischen Basilika unter Justinian ein neues für den byzantinischen Kirchenbau, welches, obgleich in seinen Elementen ebenfalls der älteren römischen Baukunst angehörig, dennoch dieselben auf eine eigenthümliche Weise in Verbindung brachte. Es enthält dies neue System die Aufgabe, eine Kuppel von grösseren Dimensionen über vier, durch weitgespannte Bögen verbundenen Pfeilern aufzurichten [3]); so dass der unter dieser Kuppel befindliche Raum als Haupttheil des Gebäudes, die übrigen als bloss beigeordnete erscheinen. Das bedeutendste Gebäude dieser Art ist die unter Justinian neu erbaute Sophien-

[1]) Constantinopel. — [2]) Vergl. Ciampini III. c. 27 sqq. — [3]) Ein Vorspiel dieses Systemes ist bereits das kleine Kirchlein S. Nazario e Celso bei Ravenna, um 440 gebaut.

kirche; wir lassen deren Beschreibung, so weit es nach den vorhandenen Mitteln möglich ist, folgen.

Ecclesia Sanctae Sophiae, *Ἁγία Σοφία*, Heilige Weisheit (d. i. Wort Gottes oder Christus) oder Magna ecclesia, die grosse Kirche[1]). Ursprünglich von Constantin dem Grossen gebaut, nachmals von seinem Sohn Constantius, um 360, beträchtlich erweitert. Wahrscheinlich in Basilikenform; oblong[2]) und mit hölzerner Bedekung. Diese Decke brannte im Jahre 404 ab; Theodosius II. liess sie durch den Baumeister Rufinus mit einem Tonnengewölbe[3]) versehen. Im Jahre 530 ward die Kirche abermals durch Feuer vernichtet. Nun begann Justinian den Bau derselben nach einem noch erweiterten und durchaus neuen Plane, unter Leitung des Anthemios von Tralles (*πολυμήχανος*) und seines Gehülfen, des Isidoros von Milet; bei Codinus und dem Anonymus wird auch ein Baumeister Ignatius angeführt. 537 bereits war dieser Bau vollendet. Nach wenigen Jahren stürzte bei einem Erdbeben die Hauptkuppel ein. Justinian ordnete indess eine Wiederherstellung des Gebäudes an, welche im fünften Jahre nach dem Einsturz vollendet wurde. So steht dies merkwürdige Gebäude noch heute, mit einzelnen Restaurationen nachfolgender Kaiser und mit geringen Abänderungen, die es insbesondere seit seiner Umwandlung in eine Moschee erlitten.

Was die Anordnung des Planes betrifft, so ist die Grundlage der älteren Basilikenform noch zu erkennen: ein viereckiger Raum, um ein weniges länger als breit, der Länge nach in 3 Schiffe geschieden; am Ende des breiten Mittelschiffes die Tribune. Wesentliche Veränderungen wurden indess durch das grosse Kuppelgewölbe zu Wege gebracht, dessen Anwendung von Iustinian, vielleicht um das bewundertste Bauwerk Roms, das Pantheon, zu überbieten, also angeordnet war. — Die Kuppel (*Θόλος, ἡμισφαίριον, κόρυς, πήληξ*, — *testudo, trulla*), in halber Kugelform, überdeckt den mittleren quadratischen Raum des Mittelschiffes. Sie ruht auf 4 grossen Halbkreisbögen (*ἄντυξ*, auch *ἄψις*), welche von 4 starken Pfeilern getragen werden; Widerlagen, die sich seitwärts bis über die Seitenmauern des Gebäudes hinauserstrecken, verstärken die Pfeiler. Die Zwischenräume zwischen den grossen Bögen und dem Grundkreise der Kuppel werden durch dreieckige Gewölbstücke, Pendentifs, gebildet. Gen Osten, nach der Tribune zu, verengert sich jener quadratische Mittelraum, und

[1]) *S. Corpus hist. Byz.: Procopius de aedificiis Justiniani; Paulus Silentiarius descr. magnae eccl.; Codinus de off. magnae eccl. et aulae Constant. Du Cange Constantinopolis Christiana l. III. Banduri Imperium Orientale (t. I: Anonymi antiquitt. Constantt. l. 4; — t. II: Commentt. in antt. l. 4; — t. I. Gyllii Topogr. Constant, l. 2, l. 3.). Ciampini op. III, c. 27, 59. D'Ohsson Tableau général de l'empire Othoman. Museum Worsleyanum II, p. 103 sq. D'Agincourt, XXVI, 1, 2 etc.* (Wir sehen gegenwärtig (1852), nach inzwischen schon vorangeschrittener Forschung, sehr umfassenden Mittheilungen entgegen, durch welche uns die Kenntniss des byzantinischen Bausystems in derselben Weise, wie dies bei andern Baustylen der Fall ist, näher gerückt werden wird. Ich habe indess geglaubt, dass die obige einfache Zusammenstellung aus den älteren Materialien dennoch nicht völlig überflüssig und somit an dieser Stelle beizubehalten sein dürfte.) — [2]) *Anonymus, Codinus* *δρομικὸν*, — *dictum videtur a stadiis cursoriis, quae in majorem longitudinem quam latitudinem porriguntur. Du C.* — [3]) *Anonym* *διὰ κυλινδρικῶν καμάρων.*

zwar im gedrückten Halbkreise; dieser Theil ist, seiner Grundform entsprechend, durch eine Halbkuppel (οἷα τοῖς ἡμίσεσι ἄψισι) bedeckt, welche eines Theils auf zweien jener grossen Pfeiler ruht (und sich dem über ihnen befindlichen grossen Bogen anschliesst), anderen Theils auf zwei kleineren Pfeilern, welche vor den Seiten der Tribune stehen. Letztere sind wiederum durch einen Bogen (ἔσσυξ) verbunden (welcher einen halbrunden Einschnitt in die genannte Halbkuppel macht) und an welchen endlich die kleinere Halbkuppel (κόγχη) der Tribune (ἄψις) lehnt. Zwischen den kleineren und den grösseren Pfeilern befinden sich, auf beiden Seiten der Tribune, kleinere, der Tribune ähnliche Nischen (κόγχαι), gleich jener bedeckt mit halbem Kuppelgewölbe, welches ebenfalls einen halbrunden Einschnitt in die grössere Halbkuppel macht. Das Gewölbe dieser Nischen ruht aber nicht, wie das der Tribune, auf Mauern, sondern auf je 2 über einander befindlichen Säulen-Arkaden; die unteren dieser Arkaden bestehen aus je 2, die oberen aus je 6 Säulen. — Auf gleiche Weise ist der gegenüber liegende westliche Raum angeordnet; nur fehlt hier am Schluss die halbrunde Vorlage der Tribune. Statt deren schliesst das hier befindliche Hauptportal den Raum gerade ab, so wie ein grosses, im Halbkreis überwölbtes, durch 2 Säulen in 3 Theile gesondertes Fenster statt der Halbkuppel der Tribune erscheint. Auf der Nord- und Südseite wird der Raum unter den grossen Bögen, welche die Kuppel tragen, durch eine gerade Wand geschlossen, die auf 2 übereinander befindlichen Säulen-Arkaden ruht; die unteren Arkaden bestehen aus je 4, die oberen kleineren aus je 6 Säulen. Auf diese Weise bildet sich zwischen Portal und Tribune ein Mittelschiff von zum Theil beträchtlicher Breite, in der Mitte von jener grossen Kuppel überwölbt. — An der Nord- und Südseite desselben befinden sich die schmaleren niedrigen Seitenschiffe (πάροδοι, *porticus*), deren jedes durch die Pfeiler und ihre Widerlagen (zwischen welchen ein breiter Durchgang befindlich) in 3 Räume gesondert wird. Die einzelnen Räume sind gewölbt, die Gewölbe ruhen auf je vier Säulen. — An der Westseite endlich, in der ganzen Breite des Gebäudes, ist eine schmale innere Vorhalle (*Νάρθηξ*, πρόναος), welche mit den genannten Räumen durch 7 Thüren in Verbindung steht. — Ueber den Seitenräumen und über der Vorhalle befindet sich eine Gallerie (ὑπερῷα, *porticus superior*). Sie öffnet sich nach innen zu durch die oberen Arkaden in den Seiten des Mittelraumes, durch die oberen Arkaden in den, neben der Tribune und dem Eingange befindlichen Nischen, so wie durch die aus 2 Säulen bestehende Arkade über dem Eingange. Ueberall sind Brüstungen (*plutei*) zwischen den Säulen angebracht. Die Gallerie ist gewölbt, in den Eckräumen mit Kuppeln; die Gewölbe werden, wie in den unteren Eckräumen, durch Säulen gestützt. Man gelangt von ausserhalb in diese Gallerie durch Treppen (κοχλίαι), welche in den Widerlagen der Pfeiler angebracht sind. — Ueber denjenigen Theilen der Gallerie, welche sich nach dem mittleren, unter der Hauptkuppel befindlichen Raume öffnen, befindet sich, zwischen den grossen Bögen, eine zweite kleinere Gallerie, durch eine Arkade von 6 Pfeilern gebildet. Die Mauer über dieser Gallerie bis zum Gipfel des Bogens enthält auf jeder Seite 2 Reihen, im Halbkreis überwölbter Fenster, in der oberen Reihe je 5, in der unteren je 7. Die Kuppel ist nach unten zu mit einem Kranz von 24 (nach Gyllius von 40) Fenstern durchbrochen; unter den Fenstern, am Grundkreise der Kuppel, läuft eine von Consolen getragene Gallerie hin. In den Halbkuppeln, welche sich zu beiden Seiten

an jene lehnen, so wie in der Halbkuppel der Tribune, sind je 5, in den Halbkuppeln der, zu den Seiten der Tribune und des Einganges befindlichen Nischen, je 3 Fenster. An den Seitenwänden der oberen und unteren Galerie, so wie der Seitenschiffe, sind ebenfalls Fenster befindlich. Sämmtliche Fenster sind im Halbkreis überwölbt. — Die Vorhalle, welche sich nach innen zu durch 7 Thüren öffnet, deren mittlere höher als die übrigen (*μεσὸν βασιλικὸν*), hat nach aussen 5 Thüren, dazwischen 3 mal 4 Fenster. Verschiedene Thüren befinden sich in den übrigen Seitenwänden. Sämmtliche Thüren zeigen einen geraden Sturz.

Die Wände und Wölbungen des Gebäudes sind aus gebrannten Ziegeln erbaut; die Bekleidung derselben besteht zum Theil aus verschiedenfarbigem Marmor und edlen Steinen und Metallen, zum Theil aus musivischen Gemälden; auch der Fussboden hat musivischen Schmuck. Die grösste Pracht war bei der Ausschmückung des Allerheiligsten angewandt. Der Marmor zu den Wänden und Säulen ist grossentheils von antiken Gebäuden entnommen. Die Blätterkapitäle der Säulen [1]) sind mit ausserordentlicher Zartheit in durchbrochener Arbeit gemeisselt (S. Vitale in Ravenna [2]); an einigen befindet sich das Monogramm des Justinian und seiner Gemahlin, der Theodora. Auf den Kapitälen scheint ein besonderes Kämpfergesims zu liegen, welches die Archivolten der Bögen trägt. Es werden Glasscheiben in den Fenstern erwähnt. Unzählige silberne Lampen, in verschiedenster Gestalt und Verbindung, erhellten zur Nacht die Kirche; die kostbarsten Gefässe waren im Ueberfluss vorhanden.

Die Länge des Gebäudes von der Thür bis zur Tribune beträgt nach Evagrius (bei Du Cange) 190 Fuss, die Breite 115 Fuss. Gyllius giebt die Länge auf 240 Fuss, die Breite auf 213 an; mit letzterem stimmt der von Grelotius gegebene Grundriss. Das Museum Worsleyanum bestimmt die Länge auf 250, die Breite auf 228 Fuss. Die Höhe der Kuppel über dem Fussboden beträgt nach Evagrius 180 Fuss; die Höhe der grossen Bögen, welche die Kuppel tragen, giebt Gyllius auf 142 Fuss an, welches Mass dem von Evagrius gegebenen zu entsprechen scheint. Der Durchmesser der Kuppel hat, nach dem Museum Worsleyanum, 108 Fuss.

An der Westseite befindet sich ein viereckiger Vorhof (*αὐλὴ*; *παραστάσιον*, von Garcio — Garçon, Diener der Vornehmen, die hier zurückbleiben mussten), innen von 4 Portiken, die mit Musiven geschmückt waren, umgeben. In der Mitte desselben ein Springbrunnen von Jaspis (*φιάλη*; *λεοντάριον*, von den Löwen, aus deren Mäulern das Wasser strömte). Aehnliche Portiken befanden sich auch auf der Nord- und Südseite. Auf der Südseite steht noch das achteckige Baptisterium mit einer Stellung von 8 Säulen im Innern.

In der äusseren Ansicht erscheint durchaus die mittlere, verhältnissmässig flache Kuppel als vorherrschend, zu welcher sich die niedrigen Dächer, die kleinen Kuppeln auf den Ecken, die Halbkuppeln malerisch emporbauen.

Die Bedeutung und Benutzung der inneren Räume ist folgende: — Das Allerheiligste (*βῆμα*, *ἱερατεῖον*, *ἅδυτον*) begriff in dieser Kirche, wie

[1]) *Grelotius* (bei Banduri): *Opus gothicum, barbaricum.* — [2]) Eine besondere Sorgfalt und Mühsamkeit in der Ausführung des Ornaments liegt überhaupt im Charakter der byzantinischen Kunst; das beweisen unter andern die griechischen gemalten Pergament-Handschriften.

gewöhnlich, die Tribune und den Raum zunächst vor derselben, in welchem der Altar stand. Silberne Schranken (περιλίθοι ἱεραί), welche zwischen den, vor der Tribune befindlichen kleineren Pfeilern gezogen waren, trennten dasselbe von dem übrigen Raum der Kirche. Die Schranken waren mit Säulen und Bildwerken und mit dem Namenszuge des Justinian und der Theodora geschmückt; drei Thüren (ἅγιαι θύραι), mit Teppichen verhängt, führten in das Innere des Allerheiligsten. An der halbkreisrunden Wand der Tribune standen die Bänke der Priester (σύνθρονος). Vor ihnen, auf einigen Stufen erhöht, der kostbare, goldene, mit einem überaus prächtigen Ueberbau (κιβώριον) versehene Altar (θυσιαστήριον, τραπέζη ἱερά); Purpurteppiche zwischen den Säulen des Ciboriums verhüllten denselben. — Der Gesammtraum vor dem Allerheiligsten hies Naos (ναός); der Theil des Naos zunächst den Schranken des Allerheiligsten, zwischen den beiden Nischen zu deren Seiten, Solea (σολέα). Letzterer, dessen Boden um ein Weniges über dem übrigen Naos erhöht war, diente (dem Chor der lateinischen Kirche entsprechend) zum Aufenthalt der niederen Geistlichkeit. In der Mitte desselben, zunächst dem unter der Kuppel befindlichen Hauptraume, stand eine Kanzel (ἄμβων) mit 2 Treppen. Die eine der beiden erwähnten Nischen (προθέσεις) diente zu den Vorbereitungen des Altardienstes, die andere (διακονικόν) zu den Lectionen der Diakonen nach vollbrachter Messe. — In dem übrigen Theil der Kirche befand sich das Volk, die Weiber auf den Gallerieen (γυναικεῖον). — Die innere Vorhalle (νάρθηξ) war insbesondere der Ort für die von der kirchlichen Gemeinschaft Ausgeschlossenen, welche zwar den Vortrag der heiligen Schrift und die heiligen Gesänge hören durften, vom Anschauen der Mysterien aber gänzlich getrennt waren. Doch kommt der Name νάρθηξ nicht blos für die eine oben beschriebene Vorhalle vor: er wird allgemeiner für sämmtliche neben der Kirche gelegenen Portiken gebraucht, welche zu ähnlichem Zweck dienten. Bei der Sophienkirche werden einmal 4 Narthexen erwähnt, d. h. die Vorhalle mit dem vor ihr befindlichen Portikus und die beiden Portiken auf der Nord- und auf der Südseite der Kirche. Endlich scheint auch im Innern der griechischen Kirche, wie zuweilen in der lateinischen, wenn der äussere Narthex nicht hinreichte, ein schmaler Raum zunächst der Thür zu gleichem Zweck gesondert worden zu sein.

Zu den Seiten der Tribune, ausserhalb der Mauern der Kirche, befanden sich einige mit dieser verbundene Räume, welche als Sakristeien (*Secretarium*, *diaconicum*, *metatorium*, *vestiarium*, *scevophylacium etc.*) dienten.

II.

DIE KIRCHE S. MICCHELE MAGGIORE ZU PAVIA.

(Museum, Blätter für bildende Kunst, 1834, Nro. 6. f.)

Die in der Ueberschrift genannte Kirche hat lange für einen charakteristischen Bau aus der Zeit der longobardischen Herrschaft in Italien gegolten. Indem diese durchaus willkürliche Annahme wiederholt und

Schlussfolgen aus ihr auf andere Bauwerke angewandt wurden, ist sie die Ursache mannigfacher Verwirrung in Bezug auf die Kunstgeschichte des Mittelalters geworden. Erst neuerdings hat ein Italiener, Cordero [1]), ein erfreuliches Licht über diese Verhältnisse ausgebreitet. Wir legen unseren Lesern die Hauptpunkte seiner Untersuchung über das Geschichtliche dieses höchst interessanten Monumentes vor, die ein nachahmungswürdiges Beispiel besonnener kunsthistorischer Kritik sind.

Vorher indess führen wir unsere Leser zu dem Gebäude selbst und zwar mit den Worten eines berufenen Berichterstatters, des Hrn. Prof. F. H. von der Hagen (in seinen „Briefen in die Heimat," Bd. II, S. 7.)

„Die Basilika S. Micchele (sagt derselbe) ist ansehnlich, meist ausgeführt und wohl erhalten. Der Giebel hat 3 Thüren, sehr reich an Bildwerken, dergleichen auch in vielen wagerechten Streifen die Wand bedecken, sowie zum Theil, von unten auf, die wohl nicht ganz fertigen, aus mehren Säulen verschmolzenen 4 Pfeiler, die zwischen den Thüren und an den Ecken bis zu der sehr flachen Abdachung durchlaufen. So erinnert das Ganze, auch durch den Inhalt mancher Bildwerke selber, auffallend an die mit Hieroglyphen ganz bedeckten Eingänge der alten Aegyptischen Tempel. Ueber den Thüren sind kleine Bogenfenster, darüber ganz runde, und oben am eigentlichen Giebel steigt von beiden Seiten eine kleine Säulenstellung mit Bögen bis zum Gipfel auf. Noch grösser und prächtiger verziert mit Laubwerk, Blumen und Fruchtgewinden, Vögeln, Greifen u. s. w., ist die Seitenthür am rechten Arm des nur schmalen Kreuzes: am Thürbalken ist Christi Brustbild, im Halbrund darüber ein Engel mit geöffneten Flügeln. Der hohe Giebel ist aber glatter und hat nur schmale Halbsäulen, wie der Chor. Im Winkel zwischen diesem Kreuzesarm und dem Chor steht der einfache Thurm mit ähnlichen Säulenstellungen, wie die am vorderen Giebel; dergleichen auch am Chor und, in 2 Reihen übereinander, an der aussen achteckigen Kuppel umlaufen. Das Innere hat Aehnlichkeit mit dem Züricher Münster, darin, dass die beiden Seitenschiffe, durch Theilung in zwei Stockwerke, eine Art von Gallerie oder Loge bilden, deren Brüstung die Pfeiler des höheren Mittelschiffes verbindet. . . . Die Pfeiler sind hier aber nicht bloss Mauerpfeiler, sondern mehr aus Ecken und Bögen mannigfaltig verbundene Säulenpfeiler, die abwechselnd an der anstossenden Gallerie in zwei Stockwerken absetzen, oder bis zum Gewölbe durchlaufen, und alle die mannigfaltigsten Säulenknäufe haben, mit Palmen, Vögeln, Schlangen, Menschenfratzen und einer Vorstellung des Sündenfalls. Alle Bogen sind rund. — Ganz ähnlich, nur kleiner, ist der Giebel von S. Giovanni in Borgo; die Wand ist aber nicht so reich und regelmässig verziert, und nur einzelne Bildwerke, wie alte Bruchstücke, eingemauert. Ueber den drei Thüren ist zunächst, ausser den einzelnen Fenstern, noch ein kleiner Säulengang mit Bögen, die ebenfalls alle rund sind. Sie hat kein Seitenschiff und Kreuz."

Folgendes ist, was Cordero im ersten Abschnitt seiner genannten Schrift über die in Rede stehende Kirche sagt.

* * *

„Die Schriftsteller, welche von den Angelegenheiten Pavia's handeln [2]), und nach ihnen der berühmte d'Agincourt in seiner trefflichen Geschichte der

[1]) In seinem schon oben erwähnten: *Ragionamento dell' italiana Architettura durante la dominazione Lombarda.* — [2]) Ghisoni. *Flavia Papia.* Vol. I, p. 99.

Kunst nach den Monumenten, sowie nicht wenig andere von denen, welche über die italienische Architektur in den ersten Jahrhunderten des Mittelalters geschrieben, haben keinen Anstand genommen, zu behaupten, dass in unseren Gegenden, während sie der Herrschaft der Longobarden unterworfen waren, eine Bauweise vorgeherrscht habe, die, wenn nicht jenem Volke, so doch seiner Zeit ganz eigenthümlich und von der bisher hier angewandten sehr verschieden sei. Folgendes aber ist der Schluss, mit welchem sie eine solche Meinung begründen. Es hat keinen Zweifel, sagen sie, und wir wissen es durch den Diakonus Warnefrid [1]), dass in Pavia seit den Zeiten des Königs Grimoald, gegen die Mitte des siebenten Jahrhunderts, ein Tempel oder eine Basilika, dem Erzengel S. Michael gewidmet, vorhanden war; und dass derselbe Tempel ebenso gegen die Mitte des zehnten Jahrhunderts und um den Anfang des elften existirte, da man aus den gleichzeitigen Historikern weiss, dass in demselben die Fürsten Italiens die Krone zu empfangen pflegten [2]). Nun sehen wir noch gegenwärtig in dieser Stadt eine, San Micchele genannte Kirche, von majestätischer, alter Architektur, deren Styl noch nicht ein gänzlich gothischer ist, zugleich aber durchaus fern von der Architektur des Griechen- oder Römer-, und also einer Periode, die in der Mitte steht zwischen beiden Bauweisen, zugehören muss. Es wird dies somit ein Gebäude aus den Zeiten der Longobarden sein und seine Architektur gewiss ein vorzügliches Beispiel von dem Bausystem, welches in jener Zeit und von jener Nation beobachtet wurde.

D'Agincourt, nachdem er eine Zeichnung dieser Kirche von Pavia, zusammen mit jener von Santa Giulia und San Tommaso in limine bei Bergamo beigebracht [3]) und nachdem er diese Gebäude als Beispiele der in jener Zeit herrschenden Architektur dargelegt, drückt sich folgendergestalt, in seinem grossen obengenannten Werke, aus: „In Pavia und in der Provinz Bergamo, welche nachmals den Namen der venedischen Lombardei annahm, finden sich einige Kirchen, die, obgleich man die Zeit ihrer Erbauung nicht bestimmt weiss, doch ohne Zweifel von den Longobarden im sechsten, siebenten oder achten Jahrhundert erbaut sind; sie sind noch gegenwärtig genügend erhalten, um darzuthun, welches ihre erste Form und der Styl ihrer Dekorationen waren." Darauf giebt er eine Beschreibung dieser Kirchen und fährt also fort: „Diese Gebäude enthalten im Allgemeinen die Fehler, welche der Periode des Verfalles der Kunst eigen sind; aber die innere Eintheilung, noch mehr die Façaden, der Styl der Kapitäle, die Eigenschaft ihrer Ornamente mit Figuren von Männern, Weibern und Thieren, die kaum der Natur ähnlich sind, die Pilaster oder Strebepfeiler, die Säulen, die von der Erde bis zum Gipfel des Gebäudes emporreichen und die im Inneren von einer Ordnung zur anderen, ohne Architrav und ohne Kranzgesims übergehen: alle diese seltsamen und missgestalteten Eigenthümlichkeiten bilden den Charakter eines Baustyles, dessen Gebrauch im sechsten Jahrhundert vorzuherrschen begann und in den beiden folgenden Jahrhunderten sich allgemein ausbreitete."

Derselben Meinung sind die gelehrten Verfasser der *Antichità longobardiche-milanesi* [4]), und der Cav. Rosmini in seiner *Storia di Milano* [5]); nach ihnen, der treffliche Verfasser des *Guida di Pavia* und schliesslich

[1]) *De gestis Longobardorum. Lib. V. c. 3.* — [2]) Muratori. *Annali d'Italia, agli anni 950, 1001.* — [3]) D'Agincourt. *Histoire de l'art etc. Section de l'Architecture Tab. XXIV.* — [4]) *Vol. I. facc. 120.* — [5]) *Vol. I facc. 59.*

der gelehrte Robolini in seinen *Notizie appartenenti alla storia della sua patria. Pavia.*

Der genannte Guida drückt sich also über den in Frage stehenden Gegenstand aus: „diese Basilika (San Micchele maggiore) ist gewiss nicht aus späterer Zeit als das siebente Jahrhundert, da sie bereits zur Zeit des Königs Grimoald, d. h. gegen die Mitte dieses Jahrhunderts existirte . . .; aber wenn man nach dem Alter ihrer Structur urtheilen wollte, so müsste man sie vielmehr als ein Gebäude des sechsten Jahrhunderts benennen [1].“ Und der andere, indem er von den Kirchen von Pavia spricht, die man für longobardischen Ursprungs hält, schreibt folgendermaassen: „Man darf vermuthen, dass unsere berühmte Basilika San Micchele ihren ersten Ursprung dem Könige Agilulf verdankt, zur Zeit als derselbe noch Arianer war, wenn es nicht in der That nicht ohne Grund wäre, diesen Ursprung in den Zeiten der gothischen Könige zu suchen.“ Und anderswo fügt er hinzu: „Die Mehrzahl der Schriftsteller von Pavia eignet die Gründung von San Giovanni in Borgo dem longobardischen Könige Rotar zu: und es gehört, nach der Meinung des Ch. Seroux d'Agincourt, die Architektur derselben gerade in das siebente oder achte Jahrhundert [2].“

Als Muratori, ein etwas strengerer Kritiker als die erwähnten Schriftsteller, der genannten Kirche San Micchele erwähnen musste und bemerkt hatte, wie die Schriftsteller von Pavia und mit diesen Sigonius, ohne irgend einen Beweis anzuführen, behaupten, dass diese Basilika von Constantin dem Grossen erbaut sei, so begnügte er sich zweifelnd hinzuzufügen: es wäre im Gegentheil um Vieles wahrscheinlicher, dass dies Gebäude ein Werk der Longobarden sei, indem zu jenen Zeiten die Verehrung der Völker gegen den Erzengel S. Michael geblüht habe [3]. Und sehr verständig war dieser Zweifel des unsterblichen Mannes; denn es giebt kaum etwas mehr Thörichtes, als wenn man behaupten will, dass eine Kirche oder irgend ein anderes Gebäude wirklich in eine gewisse Zeit gehöre, und zwar aus dem einen Grunde, dass gerade in derselben, wenn gleich sehr entfernten Zeit, in derselben Stadt eine Kirche vorhanden war, welche denselben Namen führte. Und es giebt nur zuviele Schriftsteller, die auf eine solche Weise verfahren und um so mehr irren, als sie von ihren städtischen Angelegenheiten zu handeln hatten [4].

Wenn Schlussfolgen der Art Gültigkeit hätten, so würden die Gebäude der Longobarden, statt sehr selten in Italien zu sein (wie sie es wirklich sind), sich sehr häufig in all den Gegenden und Städten vorfinden, die einst dieser Nation unterworfen waren. Die einzige Stadt Lucca, zum Beispiel, würde noch heute vielleicht nicht weniger als zehn Kirchen aus jener Zeit in ihren Mauern einschliessen, da soviele sich dort vorfinden, die gegenwärtig mit denselben Namen bezeichnet werden, durch welche, wie man aus authentischen Dokumenten weiss, in dieser Stadt, im siebenten und achten Jahrhundert, eben soviel Kirchen unterschieden waren.

Und wenn die Architektur aller dieser Gebäude sich insgesammt mit denselben charakteristischen Kennzeichen darstellte, was der Fall sein müsste, wenn die Longobarden, und somit Italien unter ihrer Herrschaft, einen eigenthümlichen Baustyl gehabt hätten, so würde gewiss keine andere

[1]) Malaspina. *Guida di Pavia. Pavia 1819 face. 56.* — [2]) *Vol. I. face. 63 e 126. Op. cit. Pavia 1823—1826.* — [3]) *Antiq. med. aevi. T. II. col. 542. Diss. XXVIII. Annali etc. Vol. IV. 172.* — [4]) Lupi *codex diplom. Bergom. p. 207.*

Periode in der Geschichte der Baukunst des früheren Mittelalters klarer und unzweifelhafter sein, als eben diese. —

Eine Kirche, welche zu Pavia dem Erzengel S. Michael gewidmet und gegen die Mitte des siebenten Jahrhunderts, zu den Zeiten des Königs Grimoald vorhanden war, nennt Warnefrid, und zwar an der Stelle seiner Geschichte, wo er erzählt, dass Unulph, der Vertraute des Königes Bertarid, nachdem er die Flucht seines Herrn aus dem königlichen Palaste, der von Grimoald zu seiner Wohnung bestimmt war, bewerkstelligt hatte, ein Asyl in der benachbarten Basilika des Erzengel S. Michael suchte [1]). Dies Faktum, obgleich es der Geschichtschreiber nicht ausdrücklich sagt, muss, nach dem Zusammenhange, sich in Pavia ereignet haben.

Auch in dem folgenden Jahrhundert findet man diese Basilika von demselben Warnefried erwähnt, in dem Theil seiner Geschichte, wo er erzählt, dass, während der König Luitprand in seinem Palaste, ohne Zweifel zu Pavia, zu Gericht sass und ein Urtheil gegen einige Longobarden aus Friaul fällte, einer von diesen, Namens Herremar, um sich seinem Unwillen zu entziehen, ebenfalls in diese Kirche entfloh [2]); so dass man sich dieselbe, auch durch diese Erzählung, als verbunden mit der königlichen Wohnung denken muss.

Nach dieser Zeit aber geschieht ihrer nicht mehr Erwähnung in der Geschichte der Longobarden, und ebenso wenig kann man eine Nachricht über sie aus den alten Dokumenten der Stadt Pavia schöpfen, da die Archive mehr als einmal verbrannt und zerstreut worden und sehr wenig Dokumente, älter als das elfte Jahrhundert, erhalten sind.

Bei den Schriftstellern, die in die Zeit um den Schluss des ersten Jahrtausends gehören, wird aufs Neue, gegen die Mitte des zehnten Jahrhunderts, zu Pavia eine Kirche erwähnt, welche dem heiligen Michael gewidmet war; und sie wird San Michele maggiore genannt, vielleicht um sie von einer anderen zu unterscheiden, die gleiches Namens, aber geringer an Umfang oder anderweitigen Eigenschaften war und in derselben Zeit dort vorhanden sein konnte. Auch wird dies nicht wunderbar scheinen, wenn man bedenkt, dass die Verehrung sehr gross war, welche sämmtliche Barbaren, insbesondere aber die Longobarden, zu jenen Zeiten diesem heiligen Engel darbrachten; der König Luitprand z. B. pflegte sein Bild auf seinen Fahnen zu tragen und er hatte auch die Absicht, dasselbe auf seine Münzen prägen zu lassen.

Was indess auch der Ursprung dieser Benennung sei, so kann man doch nicht zweifeln, dass in einer kurzen, von Muratori herausgegebenen Chronik der Könige Italiens von ihr gesprochen werde, wo man folgendes liest: *In Basilica S. Michaelis que dicitur major, fuerunt electi et coronati Berengarius et Adalbertus filius ejus* [3]). Und dieselbe Faktum findet sich wiederholt in den *Annali lamberiani* [4]) und bei dem novalesischen Chronographen.

[1]) *Cum Unulfus in beati archangeli Michaelis basilicam confugium fecisset etc. De gestis Longobardorum. Lib. VI. c. 51.* Siehe auch: Assemanno. *Script. Ver. ital. Tom. I. p. 454.* — [2]) *Tunc rex in judicio residens . . . . praecepit. Hoc modo in Longobardis comprehensis, Herremar, qui unus ex eis fuerat, evaginato gladio . . . . in basilicam beati Michaelis confugit.* Paul. Diaconi: *De gestis Longobardorum. Lib. VI. c. 51.* — [3]) Muratori. *Annali d'Italia, all' anno 950.* — [4]) *Berengarius cum filio suo Adalberto . . . . in civitate Papia, ad sanctam S. Michaelis sic electi sunt reges. Lib. V. c. 4.*

In derselben kurzen Chronik geschieht ihrer aufs Neue Erwähnung, und zwar in den ersten Jahren des folgenden elften Jahrhunderts, indem dort gesagt wird, dass der Kaiser Heinrich II., im Jahre 1004, nachdem er zu Pavia angekommen, erwählt und zum König von Italien gekrönt wurde: *inter basilicam S. Michaelis que dicitur majore* [1]). Und in einer Schenkung, welche der Kathedrale von Pavia von Otto, dem Sohne des Königes Arduin, im Jahre 1009 gemacht wurde, heisst es: *Actum apud Papiam in palatio juxta ecclesiam S. Michaelis* [2]). Nach dieser Zeit aber, unter Kaiser Conrad (II.) dem Salier, fielen die Pavesер in Ungnade, weil sie den königlichen Palast zerstört hatten, und Pavia verlor das Vorrecht, den Königen von Italien in seiner fürstlichen Pfalz die Krone zu geben. Es wird von derselben, soviel ich weiss, bis auf die Zeiten des Kaisers Friedrich I. nicht mehr gesprochen; davon hernach.

Wenn es nunmehr aus all diesen Angaben hinlänglich klar ist, dass dieser Tempel zu Pavia schon zur Zeit der Longobarden vorhanden und mit dem Palast der Könige verbunden war, und dass er sich, während des zehnten und im Anfange des elften Jahrhunderts, stets an demselben Orte befand; so ist dadurch noch nicht auf gleiche Weise erwiesen, dass dieser selbe Tempel, in dem langen Zeitraum zwischen der Regierung des Grimoald und der des Kaiser Heinrich II., nicht zerstört und aufs Neue und in einem anderen Styl wiederhergestellt sein konnte; und noch weniger, dass die gegenwärtig zu Pavia vorhandene und dem heiligen Michael gewidmete Kirche ebendieselbe sei, welche sich dort schon zur Zeit der Longobarden befand und in späteren Jahrhunderten *maggiore* genannt wurde. Und dies vornehmlich aus dem Grunde, dass man, wenn es sich von den heiligen Gebäuden des ersten Jahrtausends christlicher Zeitrechnung handelt, immer mit ziemlicher Gewissheit voraussetzen darf, dass dieselben entweder gänzlich erneuert oder wenigstens zum grossen Theil umgeändert auf uns gekommen sind; denn das elfte und die beiden folgenden Jahrhunderte erscheinen als die Zeit allgemeiner Erneuung in den zeichnenden Künsten, sehr bedeutender Umwandlungen in der Baukunst. Und wenn man dies nicht von allen Gebäuden ohne Ausnahme sagen kann, als in Rom, in Lucca, in Brescia, besonders aber in Ravenna, sowie in einigen wenigen anderen Orten Italiens, einige Kirchen aus den ersten Jahrhunderten des Mittelalters ziemlich in ihrem ersten Zustande erhalten sind, so sind gleichwohl diese Ausnahmen von der allgemeinen Regel sehr selten. Selbst die Hauptbasiliken von Rom, gegründet durch Constantins Frömmigkeit und alle nachmals von seinen Nachfolgern erneut, Denkmäler, so höchst würdig der Verehrung durch ihren Ursprung und durch die Herrlichkeit der Gesammt-Anlage, — welchen Restaurationen, Abänderungen und Erweiterungen sind sie nicht unter den Pontificaten Hadrians I., Paschalis II., Honorius III., Sixtus V. und noch anderer, je nach dem Bedürfniss der kirchlichen Gebräuche und des verschiedenen Geschmackes verschiedener Zeiten, unterworfen gewesen!

Die gothischen Könige hatten einen Palast zu Pavia; es hatten dort mehr als einen die Könige der Longobarden; und, soviel uns der Anonymus des Valesius versichert, waren dort noch die Thermen, das Amphitheater und andre Monumente des alten Ticinum. Von all diesen Gebäuden, welche doch die festesten und grandiosesten in dieser Stadt sein mussten, ist keine

[1]) Muratori Ann. d'It. anno 1004. — [2]) Ib. anno 1009.

Spur erhalten. Die Kirche San Micchele, nach so vielen politischen und natürlichen Unglücksfällen, nach so mannigfachem Wechsel der Herrschaft, der Pavia, vom Reich des Grimoald bis auf unsere Tage unterworfen war, sie hätte also mehr als jene Monumente den Stürmen der Zeit, so vielen Gelegenheiten zum Verderb widerstehen können? Dies ist nicht wohl glaublich, um so weniger, wenn man damit verbindet, was der Geschichtschreiber Liutprand, ein Paveser und Genosse eben jener Zeit, uns erzählt, dass nämlich, im Jahre 924, diese Stadt von den ungriechen Hülfstruppen des Kaisers Adalbert verbrannt und in einen Haufen Steine verwandelt wurde, wie es schon durch die Hand der Hunnen mit Aquileja geschehen war, so dass diese Stadt sich nicht mehr erheben konnte [1]). In dieser Feuersbrunst kam der Bischof von Pavia, Johann, und mit ihm der von Vercelli ums Leben; und so gross war dies Elend, dass der Chronist Frodoard, der eben in jener Zeit lebte, schreibt, es hätten von der gesammten Volksmenge nicht mehr als zweihundert Personen sich retten können, es seien drei und vierzig Kirchen abgebrannt, so dass seit langer Zeit in keiner Stadt der Christenheit ein so grosses Elend sei gesehen worden [2]).

Dass in dieser Zerstörung auch die fürstliche Basilika ein Raub der Flammen wurde, schliesse ich aus einem anderen Umstande, den derselbe Historiker Liutprand erzählt, dass nämlich Hugo, Herzog der Provence, nachdem er im Jahr 926 von den Grossen Italiens zu Pavia erwählt worden war, nicht hier, in der Basilika San Micchele, wie es bisher Sitte gewesen war und auch später geschah, die königliche Krone empfing, sondern dass er sich nach Mailand begab, um dieselbe in der Kirche des heiligen Ambrosius vom Erzbischof Lambert zu empfangen [3]).

Und noch hatte sich Pavia von diesem Unglück nicht gänzlich erholt, als es einen zweiten Brand zu erdulden hatte, der dasselbe, im Jahr 1004, von den deutschen Soldaten Heinrichs II. angelegt worden war und der, wenn wir dem Arnulf glauben, fast ebenso wüthete, wie der erste [4]).

In dieser zweiten Katastrophe wurde auch der königliche Palast, der bereits, nach dem ersten Brande von 924 [5]), wieder gebaut worden war, von neuem eine Beute der Flammen. Kann es nunmehr, frage ich, möglich sein, dass die Basilika San Micchele, welche, wie gesagt wurde, mit dem Palast verbunden war, auch diesmal so unverletzt habe hervorgehen können, dass auch jetzt nicht Restaurationen sichtbar werden sollten, zum wenigsten nicht an dieser grossen Menge von Figuren, Ornamenten und anderen

[1]) *Usta est olim formosa Papia, anno dom. inc. DCCCCXXIV. . . Solando duce uritur infelix olim formosa Papia. Vulcanusque quos attollens flatibus artus templa Dei, patriamque simul consecendit in omnem etc.* Liutprandi Ticin. ecclesiae lectae Historiar. lib. III, c. 1. bei Muratori *R. ital. script. Vol. II. p. 462.* — [2]) *Papiam quoque urbem populosissimam atque opulentissimam igne succendunt, ubi opes periere innumerabiles. Ecclesiae quadraginta tres succensae. Urbis ipsius episcopus cum episcopo Vercellensi, qui secum erat, igne fumoque necatur atque ex illa jene innumerabili multitudine ducenti tantum superfuisse memoratur. In Chronic.* bei Du-Chesne *Hist. France. script. Vol. II p. 596.* — [3]) Muratori. *Annali d'Italia, all. anno 926.* — [4]) *Cum non ad votum sibi obtemperasset, una totam Papiam concremavit incendio. Hist. Mediol. Lib. I.* — [5]) In einer Angabe, welche Muratori in den Annalen, unter dem Jahre 924, zur Zeit des Königs Hugo, mittheilt, heisst es: *In civitate Papia, in palatium noviter aedificatum . . . in caminata dormitorii ipsius palatii.*

feinen Sculpturen, die zum grossen Theil in einem serbrechlichen Sandstein ausgeführt sind? die, obgleich seit zwölf Jahrhunderten, wie man sagt, den Beschädigungen von Menschen und Wettern ausgesetzt, noch nicht gänzlich zerstört sind?

Oder sollen wir glauben, dass, wenn dies Gebäude damals wiederhergestellt wurde, dies sich nicht aus dem Styl seiner Architektur erkennen lassen sollte, der sich doch von verschiedenem Charakter, je nach der Verschiedenheit der Jahrhunderte, zeigen müsste, und nicht ganz in einem Wurf und in übereinstimmender Manier, wie es wirklich der Fall ist?

Aber es wächst noch die Schwierigkeit, wenn man bedenkt, dass nicht blos die Kirche San Micchele das Glück gehabt hätte, diesem Verderben zu entrinnen und nicht in die Zahl jener abgebrannten 43 Kirchen mit eingeschlossen zu sein, sondern auch die Kirchen San Giovanni in Borgo, San Pietro in ciel d'oro, Santa Maria rotonda, Sant' Agata, San Romano, Santo Ambrogio und noch andere, welche sämmtlich, ebenso in den Jahrhunderten der Longobarden erbaut, entweder noch existiren oder, wie es bekannt ist, erst seit Kurzem abgebrochen oder neu gebaut sind. Wenn dies Factum wahr ist, wenn diese Kirchen, wie man es glaubt, Werke der Longobarden waren oder wirklich sind, so müssen wir also die Dinge, welche Liutprand sowohl als Frodoard, bald nach jenem grossen Ereigniss, ihren Zeitgenossen als Begebenheiten ihrer Zeit und unter ihren eigenen Augen geschehen, erzählten, für Thorheiten ausgeben! Ich überlasse es dem gesunden Urtheil eines Jeden, zu entscheiden, ob in alledem irgend eine Wahrscheinlichkeit ist.

Nach alledem scheint es mir, dass man bereits zur Genüge schliessen kann, dass die Basilika San Micchele maggiore in ihrer gegenwärtigen Beschaffenheit nicht dieselbe ist, welche sich einst in Pavia, zur Zeit der Longobarden, befand, und dass bis jetzt die Zeit ihrer Erbauung unbestimmt ist. Aber wenn dies sich so verhält, welcher Zeit wird man sie dann zuschreiben müssen? Gewiss wird man einem der blühendsten und glücklichsten Jahrhunderte, welche diese Stadt im früheren oder späteren Mittelalter erlebt hat, den Vorzug geben müssen; einer Zeit, in welcher die Baukunst in Italien, wie auch verderbt und entartet, doch schon wieder einen gewissen Werth erhalten haben musste. Niemand, meine ich, wird behaupten, dass diese Zeit die der longobardischen Herrschaft gewesen sei, oder vielmehr das siebente Jahrhundert, welches man als die Erbauungszeit dieser Kirche angiebt. Wenn Pavia damals in einer glücklichen Lage war, soweit dies nämlich die italienischen Städte im früheren Mittelalter sein konnten, so gilt dies wenigstens nicht für die Baukunst. Wenige Gebäude, und diese ausser aller guten Ordnung und schmucklos, entstanden zu jener Zeit in unseren Gegenden; so dass, mit Ausnahme des zehnten Jahrhunderts, diese edelste Kunst nie in so tiefen Verfall gerathen ist wie damals, wenn wir aus dem, was auf uns gekommen ist, urtheilen dürfen.

Und in Wahrheit, wenn man nicht jenen Magister cesarius, Natalis genannt und aus der Lombardei gebürtig, der, ein Gründer einer Kirche zu Lucca, im Jahr 805, nicht seinen eigenen Namen zu schreiben wusste[1]);

[1]) *Ego Natalis, homo transpadanus, magister cesarius, edificavi ecclesiam beatae Mariae Virginis . . . intra hanc civitatem (lucanam) in fundamento meo . . . Signum † manus Natalis qui hanc cartulam fieri rogavit.* Ein authentisches Dokument aus dem Archiv des Bisthums von Lucca, bei *Bertini Storia eccles. di Lucca* Vol. II. Doc. VI *fasc.* 2.

und jene drei gleichfalls italienischen Künstler, Ursus, Joventinus und Jovianus, die, unter der Regierung des Liutprand, ihre Namen auf barbarische Weise in ein steinernes Tabernakel oder Ciborium gemeisselt haben, davon man gegenwärtig einige Fragmente im lapidarischen Museum von Verona sieht, Künstler, die vermuthlich nicht mehr als rohe Steinhauer waren, — wenn man diese nicht berücksichtigen will, so ist auch nicht der Name eines einzigen Architekten aus den Zeiten der Longobarden auf uns gekommen [1].

Und auf ähnliche Weise dürften jene Magistri Comacini (vermuthlich von Como) nicht mehr als einfache Maurermeister sein, welche man vom König Rotar in seinen Gesetzen erwähnt findet, wo es unter No. 144 so heisst: *Si magister comacinus cum collegis suis domum ad restaurandum vel fabricandum super se placito de Mercede susceperit etc.* [2].

Was Pavia anbetrifft, so war diese Stadt dazumal zwar der gewöhnliche Sitz der longobardischen Könige, aber sie war zu jener Zeit weder so reich noch so mächtig, wie nachmals. Und jene Monarchen selbst konnten nicht im Besitz grosser Reichthümer sein, da sie wirklich nicht mehr waren, als die obersten Magistrate eines militärischen Staates, in welchem fast so viel unabhängige Herren waren, als Herzöge in den Provinzen. Und wenn die Völker ein wenig unter der Regierung des Cunibert und des Liutprand aufathmeten, die nicht geradezu wie Barbaren herrschten; wenn es scheint, dass damals die Künste auf gewisse Weise begünstigt wurden, so lässt sich dasselbe nicht von den Zeiten des Grimoald und der anderen Vorgänger in der Herrschaft sagen.

Es konnte sich aber die Stadt Pavia auch nicht im neunten oder im zehnten Jahrhundert in einem so glücklichen Zustande befinden, daraus man etwa schliessen könnte, dass sie damals genügendes Vermögen und Kenntniss besessen habe, um nicht nur ein so prächtiges Gebäude, wie es ihre Kirche San Michele ist, zu errichten, sondern auch San Giovanni in Borgo und die anderen, diesen ähnlichen, welche in derselben Stadt sind oder waren; welche, da sie in demselben Styl erbaut sind, auch, wie man vernünftiger Weise voraussetzen muss, alle als Werke einer und derselben Zeit zu betrachten sind. Denn ich wüsste nicht wohl zu sagen, ob, nach dem Tode Karls des Grossen bis zum elften Jahrhundert, das Schicksal unserer Vorfahren, stets in der Willkür von Fremden oder von Usurpatoren, besser geworden sei, als es unter dem friedlichen Regiment der Longobarden gewesen war, die bald Christen und Italiener, wie wir, geworden waren. Die Anarchie, die bürgerlichen Zwistigkeiten, die äusserste Unwissenheit dieser beiden Jahrhunderte, verbunden mit den fortwährenden Einfällen der Ungarn und der Saracenen und mit jener Furcht, welche das verhängnisvolle Ende der Welt erweckt hatte, machten diese Periode so traurig, dass man sich nicht nur alles Bauens enthielt, sondern auch die älteren Gebäude in Trümmer fallen liess.

Das zehnte Jahrhundert insonderheit hatte jeden Gedanken von guter Architektur ausgelöscht; auch die technische Fertigkeit der Magistri casarii oder comacini (oder „deutschen Meister"), die in gewisser Weise bisher den Mangel jener hatte ersetzen können, war, aus Mangel an Uebung, vergessen. Damals erst, gegen den Schluss dieses Jahrhunderts, war es, dass Otto der

[1] Maffei, Verona illust. Lib. VI. parte I. — [2] Muratori, Rerum italic. scriptores Vol. I par. 2 p. 24.

grosse eine Wehr gegen diese Auffassung herzustellen suchte; dass die orientalische Architektur auf's Neue sich den Häfen Italiens näherte, und dass sich, an den Küsten von Istrien und von Venedig, jene grosse Umwandlung der Baukunst vorzubereiten begann, welche nachmals, mit dem Beginn des elften Jahrhunderts, zuerst bei uns, sodann in dem gesammten übrigen Theile des Occidents bewirkt wurde. Das einzige Gebäude von einiger Bedeutung, an welches man, in italienischen Gegenden, in diesem zehnten Jahrhunderte die Hand legte, ist die lateranensische Basilika, welche Papst Sergius III. aus den Trümmern, darin sie schon seit mehreren Jahren lag, wieder emporsteigen liess. Aber es wurde dies Werk zu den Wundern gerechnet, sogar fehlte es an menschlichem Beistand: *non enim erat oculus, neque solatium de restitutione illius*, wie der Diakonus Johannes, der zu jener Zeit lebte, schrieb [1].

Der wirkliche Anfang der Wiederbelebung der Architektur bei uns, jedoch, wie ich (oben) gesagt habe, mit Principien, welche sich von denen der antiken Kunst sehr unterschieden, war im elften Jahrhundert: das glücklichste Jahrhundert für Italien, oder, wenn es so besser scheint, das mindest rohe und unglückliche, soviel deren seit den glücklichen Tagen des Trajan und der Antonine verflossen waren. Damals, vermöge der Gegenwirkung gegen das Feudalwesen, vermöge der Privilegien, welche den Gemeinden ertheilt wurden, und vermöge der anderen weisen Anordnungen des ersten der Ottonen, der hierdurch, auch bei uns, fast wider unseren Willen, der Grosse genannt werden muss, erstanden auf's Neue der Geist und die Industrie der Italiener, vervielfältigten sich die Schulen, belebte sich der Handel, wurden unsere Häfen in Kurzem die Emporien des gesammten Occidents, und zögerten auch die zeichnenden Künste, welche stets dem öffentlichen Glücke folgen, nicht, neue Lebenszeichen zu geben. Damals sah man eine jede Stadt ihre alten Ruinen wiederherstellen, den Umkreis ihrer Mauern ausdehnen, und mit den anderen wetteifern, welche von ihnen die bedeutendsten und prächtigsten Gebäude aufführen würde. Venedig und Pisa, die sich bereits grosser Reichthümer durch ihren Handel mit dem Orient erfreuten, waren die ersten, welche das edle Beispiel gaben, und ihre Kathedralen, die gerade in diesem elften Jahrhundert entstanden, sind bewunderungswürdige Werke auch für unsere Tage. Ihnen folgten die Gemeinden von Ancona, Modena, Lucca, Ferrara, Verona, Bergamo, Mailand, Pistoja, Rom, Parma, Piacenza, und von allen anderen bedeutenderen Städten der Zeit. Auch die Reformen des Mönchswesens, welche in dieser Zeit in dem gesammten Occident statt fanden, trugen nicht wenig zur Erneuerung der alten zerstörten Abteien und zur Verbreitung des neuen Baustyles über die Alpen bei. Derselbe Geist der Religion, welcher in diesem Jahrhundert ganz Europa mit einem heiligen Eifer entflammte und zum Zuge in das heilige Land antrieb, derselbe Geist belebte bei uns auch die Architektur und mit ihr nach und nach die bildenden Künste, ihre treuen Begleiterinnen.

Auch Pavia behauptete in jenen Tagen eine der ersten Stellungen unter den bedeutenderen Städten Italiens, und bereits am Ende des elften Jahrhunderts regierte es sich nach eigenen Gesetzen; sein Reichthum ist zur Genüge an dem damaligen, höchst ausgedehnten Umlauf seines Geldes zu erkennen. In dieser Zeit nun, d. h. gegen den Schluss des elften Jahr-

[1] Muratori, *Annali d'Italia*, all' anno 907.

hundertes, meine ich, dass seine Bürger, dem allgemeinen Beispiel folgend, den Beschluss fassten, ihre Basilika San Michele von Grund aus, in der Weise, wie wir sie gegenwärtig sehen, wiederzubauen. Wirklich erscheint sie nach langem Stillschweigen, aufs Neue zu ihrem alten Glanze zurückgekehrt, im Jahre 1155, als dort der Kaiser Friedrich I. unter allgemeinem Jubel empfangen wurde: *In ecclesia S. Michaelis, ubi antiquum regum Longobardorum palatium fuit, cum multo civium tripudio coronatur* [1]. —

Nach dieser Darlegung zieht Cordero den Styl und die Eigenthümlichkeiten der Architektur dieses Gebäudes in Betracht und beweist, wie dasselbe auf keine Weise dem Jahrhundert der Longobarden zugeschrieben werden kann, sondern wirklich der genannten Zeit angehört. Er giebt zu dem Ende ein sehr ausführliches Bild von den verschiedenen Baustylen, welche in Italien vom Beginne des Mittelalters bis zum Ende des zwölften Jahrhunderts herrschend waren und sich einer aus dem anderen entwickelten. Es ist daraus in diesen Blättern bereits Einiges mitgetheilt worden.

[1] Otto Freising. *De gestis Friderici. Lib. II. c. 21.*

BERICHTE UND KRITIKEN.

1833—1835.

Album d'un voyage en Turquie fait par ordre de sa Majesté l'Empereur Nicolas I. en 1829 et 1830 par C. Sayger et A. Desarnod. Lithographié à Paris, chez Engelmann et Comp. (Gross Fol. Die Lieferung zu 6 Blättern.)

(Museum, 1833, No. 1.)

Das genannte Prachtwerk, davon uns zwei Lieferungen vorliegen, enthält, seiner Benennung als Album entsprechend, mannigfache Gegenstände. Auf Vignetten-artige Architektur-Bildchen folgen Ansichten von Orten und Gegenden, die durch den russischen Krieg merkwürdig geworden sind, zum Theil von kriegerischen Scenen belebt, neu entdeckte antike Sculpturen wechseln mit geometrischen Grund- und Aufrissen merkwürdiger Architekturen. Eine vortreffliche Ausführung zeichnet dieses Werk zunächst aus; statt weiterer Empfehlung wird es genügend sein, hier nur Namen der Lithographen, wie Villeneuve, Bichebois u. s., und Adam als den Zeichner der Staffage zu nennen. Ein schöner Effect in Licht und Luft, ein warmer Ton in der Zeichnung, eine sorgfältige Durcharbeitung und ein sauberer Druck geben denselben einen Platz unter den Meisterwerken französischer Lithographie. Mehrere dieser Blätter sind, was bei blossen, nach der Natur aufgenommenen Veduten nicht immer der Fall ist, vollkommen abgeschlossene Kunstwerke . . .

Dass die Zeichner uns, ausser den Bildern des Lebens und der Gegenwart, auch Früchte antiquarischer Forschungen mittheilen, müssen wir ihnen Dank wissen. So enthält das erste Heft eine Zeichnung nach der Statue eines liegenden Silen's, das zweite Heft Zeichnungen nach dem Relief zweier griechischer Monumente (wie es scheint, Grabmonumente). Wichtiger — denn unsere Kenntniss des arabischen Baustyles steht einstweilen noch auf schwachen Füssen — sind die Linear-Zeichnungen der Moschee Selim's zu Adrianopel, welche uns hier in Grund- und Aufriss, in Durchschnitt und perspectivischer Ansicht vorgelegt wird. Dies Gebäude ist im Grundriss wesentlich viereckig (mit einem, gleichfalls viereckigen Anbau auf der hinteren Seite); in einer gewissen Höhe aber geht dessen Form, durch die Vermittelung halber Kuppeln über den Ecken, in das Achteck

über. Es ist von einem grossen Kuppelgewölbe bedeckt, das minder auf den Wänden ruht, als auf acht starken, freistehenden Pfeilern im Innern der Moschee, von denen nur die beiden hinteren mit der Mauer verbunden sind. Die Vermittelung aus dem Achteck in den Grundkreis der Kuppel wird im Innern durch jene kleinen stalactitenartigen Gewölbe zu Wege gebracht, welche aus den arabischen Bauten in Sicilien und Spanien bekannt sind. Vier hohe schlanke Minarets, welche in vier Absätzen allmälig dünner werden, schiessen neben den Ecken des Gebäudes empor. Die Moschee hat einen viereckigen Vorhof, der von offnen, mit kleinen Kuppelgewölben bedeckten Hallen innerhalb der Mauer umgeben ist. Diese Hallen ruhen auf Säulen, deren Kapitäle grosse Rundbögen, oder, bei engerem Zwischenraume, geschweifte Spitzbögen tragen. Ausserdem kommt auch der gewöhnliche Spitzbogen vor. — Wir wagten nicht bei dieser Beschreibung der Moschee mehr ins Detail zu gehen, denn die Treue der Zeichner schien uns hier aus mehreren Umständen ein wenig zweifelhaft. Vielleicht bringen uns die folgenden Hefte einzelne Details dieses höchst merkwürdigen Gebäudes.

Berliner Museum. — Tizian.

(Museum, 1833, No. 8.)

Die Gemäldegallerie des Berliner Museums zeichnet sich durch eine grosse historische Vollständigkeit — die erste Forderung an eine öffentliche Gallerie — vor andern Sammlungen aus: man hat, für die verschiedenen Länder und Zeiten, die Belege mit gleicher Sorgfalt und mit gleichem Glück erworben und angeordnet. Nur einige der ersten Meister sind noch durch minder bedeutende Werke vertreten, oder es fehlt ihr Name überhaupt noch im Katalog. Zwar waren in den Sammlungen, daraus die Gallerie des Museums zusammengesetzt oder ausgewählt wurde, bekanntlich mancherlei erste Namen vorhanden; doch hatte man die löbliche Absicht, ein Gemälde mit zweifelhaftem Taufschein lieber einem geringeren Künstler zuzuschreiben, als durch leeren Namenprunk das Auge des unbefangenen Beschauers irrezuleiten. Indess, bei den bedeutenden Mitteln, welche durch die Freigebigkeit Sr. Majestät des Königs dem Museum zu Gebote stehen, lässt sich hoffen, dass jenem Uebelstande in wenigen Jahrzehnten abgeholfen sein wird.

So eben ist ein neuerworbenes Bild von Tizian (dessen Werke in der sonst reich vorhandenen venezianischen Schule gänzlich fehlten) aufgestellt. Nicht bedeutend an Umfang, noch an Composition, reicht dasselbe gleichwohl hin, die Stelle, welche dieser grosse Künstler in der Geschichte der Kunst einnimmt, hinlänglich zu bezeichnen. Es ist das Portrait von Tizians Tochter Cornelia, Kniestück, überlebensgross; von dem Abbate Cellotti, welcher dasselbe aus dem Besitz einer venezianischen Familie an sich gebracht, zu Florenz gekauft. Halb dem Beschauer den Rücken zuwendend, blickt sie über die rechte Schulter nach diesem zurück, indem sie mit beiden Händen eine silberne Schüssel mit Früchten emporhebt. Sie trägt ein schweres

goldstoffenes Kleid, einen leichten Flor, welcher über den entblößten Nacken zurückfällt, eine Perlenschnur um den Hals und ein reich mit Steinen geschmücktes Diadem im röthlich blonden Haar, das fast à la Chinoise zurückgestrichen ist. Ein dunkles scharfes Auge, darüber sich das Augenlied leise, wie winkend, senkt; feine, scharfgezirkelte Augenbrauen; auf der flachen Stirn ein leichter Schatten über dem linken Auge; eine gerade, wenig gehobene Nase; ein lechzend geöffneter Mund, ein zartgerundetes Kinn, — dies sind die Hauptformen des Gesichtes. Nirgend scharfe Linien; die Sonderung der Formen, insbesondere bei der Wendung des Halses und des Kopfes, durch die leisesten Uebergänge des Helldunkels vermittelt, und dessen Schmelz minder in der Nähe, wo Alles unbestimmt verschwimmt, als in der Entfernung von einigen Schritten bemerkbar; eine durchsichtige, klare, innerlich warme Farbe, aber kein Weiss, kein Roth, Blau oder Grün. Was Tizian je in der Malerei des Fleisches, d. h. in der Darstellung des Lebens, vermocht hat, davon giebt dies Bild ein vollgültiges Zeugniss. Seltsam contrastirt mit den nackten Theilen das schwere, ungefüge Gewand; aber es dient nur, den Zauber, der in jenen liegt, zu erhöhen. Das Bild macht den Eindruck, als habe eine der griechischen Götterweiber, — verlockend, wie sie das Mährchen des Mittelalters auffasst, — sich gefügt, dem sterblichen Menschen in gewohnter Tracht zu erscheinen; als sei es bereit, die lästige, ungehörige Hülle von sich zu werfen, in ewig reizender Jugend „den alten Göttern wieder zuzueilen."

Ueber München's Kunstschätze und künstlerische, der Oeffentlichkeit gewidmete Bestrebungen von Julius Max Schottky, Professor. Erste Abtheilung: Malerei. München, 1833.

(Museum, 1833, No. 9. f.)

Eine brauchbare und interessante Compilation.

Der Verfasser giebt zuerst Andeutung über München's frühere und gegenwärtige Kunstgeschichte, indem er letztere eine Geschichte der Kunstförderung durch Baierns Regenten nennt, welche insbesondere seit dem funfzehnten Jahrhundert eifrig bemüht gewesen, Kunst und Wissenschaft allmählig heranzubilden und zu pflegen. Er fängt, nach einigen Rückblicken auf das funfzehnte Jahrhundert, mit dem Regierungsantritte Herzog Albert V., des Grossmüthigen (1550), des Lorenzo Medicis von Baiern, an. Unter diesem Fürsten begannen Kunst und Wissenschaft aufzuleben, sein Hof war mehr als königlich: „Sänger, Künstler, Gelehrte, auch Schalksnarren" begleiteten ihn häufig. Er habe zuerst daran gedacht, eine Sammlung von Kunstsachen, besonders Alterthümern, anzulegen; alte, dahin bezügliche Rechnungen werden mitgetheilt. Unter den Nachfolgern Albert's wird besonders Maximilian I. (im Anfang des siebzehnten Jahrhunderts) gerühmt. Dieser Fürst habe eine grosse Menge Künstler beschäftigt, habe das herrliche Bronze-Denkmal für Kaiser Ludwig den Baier in der Frauenkirche errichten, die Residenz und in ihr die „schöne oder reiche Kapelle," ein überaus kostbares Reliquien-Behältniss, erbauen lassen,

habe die Gemäldegallerie gegründet, die grosse Gallerie bereichert und endlich ein bedeutendes Antiquarium und eine eigne Kunstkammer zusammengebracht. Ueber den abenteuerlichen Inhalt und die höchst naive Aufstellung der letzteren theilt der Verfasser aus Martin Zeiller's gleichzeitiger Schilderung Verschiedenes mit: der französische Novellist Balzac hätte, als er in seinem Peau de chagrin den Trödel eines halbverrückten Kunsthändlers beschrieb, bei Zeiller in die Schule gehen und ein launigeres erstes Kapitel schreiben können. Wir geben unsern Lesern ein paar Zeilen daraus zur Probe:

— „Das Paradies flach in Holz geschnitten, über die massen schön, gross und hübsch erhebt; wenn man's aufthut, so ist inwendig auch flach in Holz geschnitten die Schlacht zu Mühldorf, und unter derselben zween bairischer Fürsten Conterfet. Ein halbe Hirnschale und Kopf von einem Satyro; ein schwarzer Strahl- oder Wetterstein vom Himmel. Mehrerlei flache und runde, grosse und kleine Holzschnitte; ein ganzer Elendfuss, oben mit Silber gefasst, daraus zu trinken, wie man's zu Danzig macht. Auf einem Tisch geschmelzte Trüchlein, ein geschnittener runder helfenbeinerner Trog, wie ein antikisches Grab. Kaiser Friedrichs Gemahls Brauthemd'; ein krystalliner Knopf von Kaiser Friedrichs Sessel; ein silberner Kürise-Reiter. Unter dem Tisch hölzerne geflochtene und geschlossene Pfannenstiel; mehrerlei Schuh, der Herzogin Jacobe zu Gülch Pantoffel. Daneben und unter dem Tisch antikische Bilder. Auf einem Tisch Herzog Christophs in Baiern Wehr, mit ganz silberner höbsch gearbeiteter Scheiden. Hansen von Frundsperg Wehr, deren Scheide mit eines Franzosen Haut überzogen, mit welchem er sich gebalget und ausgedingt, dass der Ueberwinder des Ueberwundenen Haut über sein Wehrscheid ziehen solle." U. s. w.

Nach dem genannten Fürsten erwähnt der Verfasser besonders der Verdienste des Max Joseph III., der die Akademie der Künste gestiftet, sodann wird Carl Theodor als ein besonderer Beförderer der Kunst genannt, der sämmtliche Gallerien bereichert, das gegenwärtige Lokal der Gemäldegallerie im Hofgarten erbaut habe. Den Schluss machen die allgemein bekannten Verdienste des verstorbenen Königs, Maximilian Joseph, so wie des jetztregierenden um die Beförderung der Kunst. —

Hierauf wendet sich der Verfasser zu den gegenwärtig vorhandenen Gebilden der Malerei, im ersten Abschnitt zu der Pinakothek. Ueber die in ihr auszuführenden Fresken, die Geschichte der neuen Malerei darstellend, wird ein ausführlicher Bericht vorgelegt.

Dann folgt eine Besprechung der königlichen Gemäldegallerie. Zusammengesetzt aus grösseren Hauptsammlungen — aus der ursprünglichen von München, dann aus jenen von Düsseldorf, Mannheim und Zweibrücken, — ist diese Gallerie besonders reich an Kunstschätzen aus der altoberdeutschen Malerschule, die ihr aus den aufgehobenen Klöstern und Abteien zugeflossen, und an Werken der niederländischen Schule, (insbesondere an Bildern von Rubens), die früher der Düsseldorfer Gallerie angehörten. Der Verfasser führt die vorzüglichsten Schätze dieser Gallerie, alphabetisch geordnet, auf und schaltet, um das ermüdende Katalogisiren zu unterbrechen, manches Urtheil sachkundiger, wenn auch bisweilen übersprudelnder Kunstfreunde über einige derselben ein: — Schorn, v. Quandt, Speth, Johanna Schoppenhauer, Burtin, Hirt, Hegner, Heinse, Rittershausen (in seinen „vornehmsten Merkwürdigkeiten der Residenzstadt München" vom

Jahre 1766). — später Göthe, Waagen, Amalia v. Helwig u. a. m. Es ist interessant, die verschiedenen Physiognomieen, welche in dieser etwas gemischten Gesellschaft auftreten, zu beobachten: den anspruchlosen, besonnenen Forscher, den altmeisterlichen Kenner, den gemüthlichen Kunstfreund, den Dichter, den Enthusiasten u. s. w. Freilich durfte es nicht des Verfassers Absicht sein, in dieser Zusammenstellung so höchst verschiedenartiger Urtheile eine Art Gesammtkritik der Gallerie, einen Leitfaden für den Beschauer derselben, eine Schilderung ihres Zustandes für den Entfernten vorlegen zu wollen; es durfte ihm nur darum zu thun sein, demjenigen, der mit gesunden Augen und mit Gefühl für wahre Kunst jene Bildersäle betritt, eine angenehme Unterhaltung durch die Vergleichung dieser Ansichten zu gewähren. War jenes der Fall, so hätten wir allerdings mancherlei an der Auswahl des Verfassers auszusetzen; wir würden dann über manch ein Bild weniger, über manch eines mehr gesagt wünschen. Van der Werf's Bilder z. B., deren „Vollendung, Harmonie, magische Behandlung und edle Figuren" in der Einleitung gepriesen werden, möchten denn doch in ihrer elfenbeinglatt-geleckten Manier füglich eher in eine Raritätenkammer gehören. Den überzuckerten Bildern von Carlo Dolce (die freilich alle bei der Anwesenheit des Referenten in München, von Damen, copirt wurden) möchte es nützlicher sein, wenn sie hier mit Stillschweigen übergangen würden. Auch scheint die Redeweise der Ueberschwenglichen (Heinse, Rittershausen) nicht füglich mehr an der Zeit. Die Entzückung z. B. des Ardinghello-Heinse über die Himmelfahrt Mariä von Guido Reni dünkt uns heuer ein wenig fabelhaft, zumal wenn auf uns das Bild doch nur den Eindruck einer wohlberechneten Theaterscene macht. — Dagegen wird über manch ein erstes Meisterwerk gar nichts gesagt. So hat der Verfasser für Tizians Bilder, die er nur nach den Bezeichnungen des Catalogs anführt, gar kein begleitendes Wort, — dessen sie für den Beschauer allerdings entbehren können, — mitgetheilt; und es sind doch die Portraits mit so ergreifender Wahrheit, mit solcher inneren Lebenswärme und Kraft, mit solcher Verherrlichung der irdischen Gestalt gemalt worden. Und das eine gewaltigste der grösseren Bilder von Tizian, „Venus, welche eine Bacchantin in die Geheimnisse des Bacchus einweiht," möchte ich ein fast grausig schönes Bild nennen; so berührt es und ergreift es mit allen Schauern des Venusberges, davon die alten Lieder singen. Dies ist jene vollendete Meisterin, jene zauberische Königin, mit der Melancholie der Befriedigung auf ihrer Stirn; dies ist eine jener Opfer, die sich ihr freiwillig und ohne Rückhalt hingeben; dieser Faun, welcher gleichgültig und von dem Reiz der jungen Bacchantin unberührt zurückschaut, ist einer jener Dämonen, welche im Dienste der Zauberin stehen. Es ist gut, dass nicht weit davon Dürer's zürnende Apostel hängen, und das stille, beseligende Bild von Francesco Francia, welches die Jungfrau mit ihrem Kinde im Rosenzwinger darstellt. Das gewaltige blasse Bild von Franz Zurbaran (den man mit Unrecht den spanischen Caravaggio nennt, denn er ist mehr), Maria und Johannes, die von Jesu Grabe heimwandern, hat der Verfasser gar nicht angeführt.

Die königl. Bildergallerie zu Schleissheim, 1649 Gemälde in 45 Zimmern. Hier befinden sich jene Kunstschätze der altoberdeutschen Schule, welche oben erwähnt worden und darüber der Verfasser mit den Worten des Gallerie-Direktor von Mannlich u. s. sagt: „Unter einer Zahl von 500 Gemälden der ältesten Meister, welche aus verschiedenen Provinzen

Deutschlands hieher zusammengebracht wurden, fand sich nicht ein einziges Bild, das nach einem andern copirt oder zweimal in der Sammlung vorhanden wäre; nur erst aus einer etwas spätern Periode, nach wirklicher Entstehung der deutschen Schule (?), finden sich einige und doch nur wenige Copieen." Hier befindet sich ferner für jetzt die berühmte Boisserée'sche Sammlung, welche der König von Baiern angekauft und in welcher die grössten Kunstschätze der niederdeutschen und niederländischen Schule enthalten sind. Der Besuch von Schleissheim, so wie der Moritzkapelle von Nürnberg, welche, als eine der Filial-Gallerieen von München, auch manch ein bedeutendes Bild beider Schulen enthält, wird die beste Gelegenheit zu einem gründlichen Studium der deutschen Malerei im Mittelalter geben. Der Verfasser führt uns in dieser Gallerie auf ähnliche Weise und mit ähnlicher Gesellschaft, wie in der vorigen, und wir finden uns hie und da zu ähnlichen Ausstellungen veranlasst. So fehlt zum Beispiel ganz eine Erwähnung des hier befindlichen Altargemäldes von Dürer, welches von der Baumgärtner'schen Familie in der Katharinenkirche zu Nürnberg gestiftet worden, und dessen einer Flügel (No. 153) insbesondere eins der trefflichsten Bilder dieses grossen Meisters ist. Es stellt einen der Donatoren vor; einen gepanzerten rothgekleideten Ritter mit einer Lanze in der Hand, vor einem weissen Pferde stehend, — eine Schlucht und darüber in der Ferne eine Burg; scharf gezeichnet und leicht, mehr gemacht, als wie gemalt; eine eigenthümlich phantastische Gestalt, von überraschender Verwandtschaft mit dem berühmten Dürer'schen Ritter in: Ritter, Tod und Teufel. Statt dessen theilt uns der Verfasser eine philosophische Abhandlung des Dr. Rosenberg über die falsche Auffassung von Dürer's Lucrezia mit, welches Bild freilich nichts weiter ist als irgend ein Studium, dazu dem Meister vielleicht Frau Agnes gestanden. Ebenso wünschten wir, dass in Altdorfer's reichem Bilde, den Sieg Alexanders des Grossen über den Darius darstellend, minder des „beispiellosen Fleisses und der höchst schätzbaren Ausführung" erwähnt wäre, als vielmehr der wahrhaft grossartigen landschaftlichen Anordnung des Ganzen, (so dass das Einzelne nirgend störend hervortritt) und der phantastischen Weise, wie in der Ferne die weite Landschaft mit Städten, Flüssen und Gebirgen und der hohe, wolkenbedeckte Himmel sich anschliesst, darin auf der einen Seite der Mond aufgeht, auf der andern die untergehende Sonne aus einer Wolkenhöhle zurückschaut. Aehnliches kennen wir in neuerer Zeit nur aus den Bildern von Martin: die Sündfluth, der Durchzug der Juden durch's rothe Meer, das Fest des Belsazar u. s. w. Insbesondere aber hätte der Verfasser den in Zimmer XVIII befindlichen Gemälden eine grössere Aufmerksamkeit widmen müssen. Hier befinden sich die vortrefflichsten Niederländer, und unter ihnen verschiedene, deren Hauptvorzug weder in jener übersorgfältigen Pinselführung, noch in jener ängstlichen Abschrift eines höchst uninteressanten, nicht selten brutalen Lebens besteht, sondern die sich mit Humor und Laune darüber zu erheben und das Gemeine durch die seltsame Grandezza, welche sie ihm ertheilen, auf eine lustige Weise zu adeln wissen. Unter andern auch hängt in diesem Zimmer ein kleines Bild von dem jüngeren Teniers, welches wie so manches andere von diesem Künstler (und auch manches von seinem Vater), als ein Vorläufer seines genialen Meisterstückes, die Versuchung des heiligen Antonius darstellend, in der Gallerie des Berliner Museums, zu betrachten ist; — eine Zauberin, welche Geister beschwört. Sie kniet vor einer Lampe und schnürt einem seltsamen

Unthier, einer Art Floch, die Kehle zu, indem sie sich nach dem Geisterspuk hinter ihr umsieht. — tolles Gesindel! Da reitet einer auf einer fabelhaften Bestie mit einem Pferdeschädel; er hat in die Nase seines eigenen Schädels ein Klarinet hineingesteckt, darauf er lustig fingert; er trägt ein kleines Mäntelchen und statt der Mütze einen Leuchter mit brennendem Licht. Entsetzt flüchtet das übrige Fratzenvolk. Es müsste interessant sein, in diesen kleineren Vorläufern die Entwickelungsgeschichte des genannten grossen Possenspieles, wo alle diese tollen Gebilde um den armen Heiligen her ihr Wesen treiben, zu verfolgen.

Ueber die Boisserée'sche Sammlung ist viel geschrieben, und es konnte dem Verfasser nicht schwer fallen, manch eine geistreiche Ansicht liebenswürdiger Kunstfreunde und Freundinnen mitzutheilen. Der geschichtliche Werth dieser Sammlung und ihr Kunstwerth an sich ist zu weltbekannt, als dass wir hier etwas von jenen Mittheilungen wiederholen dürften; Max von Schenkendorf's frommer Wunsch, dass diese Bilder an Künstlerhand durch alle deutschen Lande gehen möchten, hat sich durch die Strixner'schen Lithographieen auf eine so seltene Weise erfüllt, wie es wohl kaum der begeisterte Dichter geahnt hatte. Eine Bemerkung nur erlaubt sich Referent. Man ist noch immer der Meinung, dass erst in dieser sogenannten niederdeutschen Schule, von van Eyck bis Schorel, sich eine eigenthümlich deutsche Malerei entwickelt, dass erst sie sich von den byzantinischen Fesseln losgerissen habe; auf letzteres deutet die, wenigstens für Gemälde der Boisserée'schen Sammlung noch angewandte Bezeichnung einer „byzantinisch-niederrheinischen Schule." Doch wird sich nachweisen lassen, dass in Deutschland die Nachahmung byzantinisch-römischer Typen bereits mit dem dreizehnten Jahrhundert, da letztere bis zum Ekel verzerrt erscheinen, wenn auch nicht aufhört, so doch durch das Auftauchen einer anderen, eigenthümlichen Formenbildung mehr und mehr beschränkt wird. Dieser neue Styl, welcher sich durch einen edleren Charakter in den Figuren, durch leichtere Verhältnisse des Körpers und durch eine freiere Haltung desselben, insbesondere durch weiche, lange und grossartige (nie eckig gebrochene) Linien des Faltenwurfes auszeichnet, ist gleichzeitig mit dem Erwachen einer nationalen Poesie, mit der Verbreitung des Spitzbogenstyles in der Baukunst, und dürfte am besten, wie Baron Rumohr für letzteren vorgeschlagen, den Namen eines germanischen Styles verdienen, indem er, vom Anfange des dreizehnten bis zum Anfange des funfzehnten Jahrhunderts, wie insbesondere in Deutschland, so überhaupt in den Ländern herrschend ist, welche unter germanischem Einfluss standen. Zu ihm gehört jene fälschlich sogenannte byzantinisch-niederrheinische Schule: als seine Blüthe vielleicht sind die Werke, welche man dem Meister Wilhelm von Köln zuschreibt, zu betrachten. Ich weiss nicht, ob die durchgeführte Charakteristik, die sorgfältige Ausführung in den kleineren Nebendingen, welche wesentliche Eigenschaften des späteren niederländischen Styles sind, überall für jene grossartigere Würde entschädigen. —

Nach diesen königlichen Sammlungen führt uns der Verfasser in die bedeutendsten Privat-Bildersammlungen von München, zunächst in die herzoglich von Leuchtenbergische Gallerie. Die für eine Privatsammlung seltene Vollständigkeit an Proben aus allen Zeitalten und Schulen (vornehmlich neuerer und neuester Zeit), verbunden mit der Schönheit der Gegenstände macht diese Gallerie bekanntlich zu einer der grössten Sehens-

würdigkeiten Münchens. Der Verfasser theilt auch hier, indem er die einzelnen Meister alphabetisch aufführt, eigene und anderer Kunstkenner Bemerkungen mit; aber auch hier vermissen wir für dies oder jenes Hauptbild die einführenden Worte, während wir bei minder bedeutenden aufgehalten werden. Die schönen Bilder von Tizian, die tiefleidenschaftlichen Bilder von Giorgione werden eben nur erwähnt; Murillo's wunderliebliche Madonna wird zwar etwas näher beschrieben, doch stimmen wir nicht ganz mit der Ansicht des Verfassers, wenn er in der Mutter „ganz Frömmigkeit" sieht: dies schelmische Zucken in dem linken Mundwinkel, diese niedergeschlagenen grossen, schwarzen Augen, die unter den langen Wimpern leise hervorzublicken scheinen, contrastiren halt ein wenig mit dem Heiligenschein. Ein gewaltiges Bild desselben Meisters und nicht minder eine Zierde dieser Gallerie ist der daneben hängende grosse Pilgerengel, zu dessen Seite ein Bischof kniet; er sieht mit seinem bleichen Gesicht, das so seltsam von dem dunklen Haar überschattet wird, fast aus wie der Engel des Todes; und dazu passen auch seine grossen Schritte und das vom Winde in dünnen Falten scharf zurückgetriebene Gewand.

Andre Privatsammlungen, die des Professor Hauber, des Staatsrathes Ritter v. Kirschbaum, des Geheimerathes Ritter v. Klenze, des Canonicus Speth, des Inspector Gündter, folgen. Dann eine kurze Beschreibung der bekannten Fresco-Gemälde in den Arkaden des Hofgartens. Hierauf das Königl. Kabinet der Handzeichnungen und Elfenbein-Schnitzwerke, das mancherlei Bedeutendes enthält. Die Handzeichnungen, 9000 an der Zahl, sind musterhaft geordnet und aufbewahrt; unter die vorzüglichsten gehören fünf Blätter von Raphael, von denen das ausgezeichnetste unter Glas und Rahmen hängt: der Leichnam eines Bischofs, um welchen sich, Heilung erwartend, Blinde, Lahme etc. sammeln. — Von den Elfenbein-Schnitzwerken erwähnt der Verfasser insbesondere der verschiedenen älteren, die der Zeit des sogenannten byzantinischen Styles angehören (deren aber leider kein einziges ein bestimmtes äusseres Datum hat, was bei unseren noch geringen Kenntnissen dieser früheren Perioden der mittelalterlichen Kunst so wünschenswerth ist). Mit Recht macht der Verfasser auf ein dort aufbewahrtes seltenes Kästchen von Bronze (wahrscheinlich ein Reliquienkästchen) aufmerksam, welches von vier sitzenden Figuren (den Aposteln?), die ein Buch auf dem Schooße haben und lesen oder schreiben, getragen wird, und dessen Seiten, so wie der dachförmige Deckel, mit Reliefs aus der heiligen Geschichte geschmückt sind. Der Verfasser bezeichnet das Alter dieses Kästchens unbestimmt, als in das früheste christliche Alterthum hinaufreichend, zugleich aber vergleicht er es mit den Sculpturen am Portal der (im zwölften Jahrhundert erbauten) Schottenkirche von Regensburg. Ich glaube, dasselbe, nach gewissen Kennzeichen, für ein Werk des elften Jahrhunderts halten zu dürfen. Die Arbeit ist sehr roh und erinnert, durch eine gleiche Ahnung von Form im Nackten, durch ähnliche Behandlung des Faltenwurfes und noch mehr der Köpfe, sowohl an die Reliefs der alten Bronzethüren im Augsburger Dom (vom Jahre 1047), als sich auch, in den eigenthümlich verschobenen Stellungen, Erinnerungen an die Malerschulen des elften Jahrhunderts bemerken lassen, wie solche in den prächtigen Bamberger Handschriften der Zeit, welche in der Münchner Bibliothek befindlich sind, auftreten.

Die beiden folgenden Kapitel sind dem Königl. Kupferstich Kabinet, so wie den Malereien der Königl. Porzellanfabrik gewidmet.

welche letztere, unter der artistischen Leitung des Architekten, Professor Gärtner, Trefflichstes leistet.

Umständlicher verbreitet sich der Verfasser über Münchens Leistungen im Gebiete der Glasmalerei, sowohl wie dieselbe auf würdigste Weise wieder zum Schmuck der Kirchenfenster (des Regensburger Domes) angewandt wird; als auch, wie sie kleinere, höchst ausgeführte Gemälde, auf eine einzige Glastafel gemalt und fest geschmolzen, darstellt. Die Herren Boisserée und Bertram haben verschiedene der schönsten Gemälde ihrer ehemaligen Sammlung auf diese Weise copiren lassen, und Referent selbst ist Zeuge des zaubrischen Eindruckes, welchen diese ätherischen körperlosen Gebilde auf den Beschauer hervorbringen.

Belehrend und interessant ist eine folgende grössere Abhandlung über die Entstehung und Ausbildung der Lithographie und ihres Druckes (zum Theil nach den Mittheilungen des Canonicus Speth). Der Verfasser schliesst mit Aufsätzen über den Kunstverein, über München's Kunsthandlungen und über die Königl. Akademie der bildenden Künste. Im Anhange theilt er, als eine werthe Reliquie, die Briefe von Göthe an den Maler Eugen Neureuther, den bekannten Arabesken-Zeichner, mit.

Das Buch wird besonders den Fremden, welche ein Kunstinteresse nach München führt, erwünscht sein.

Auswahl der vorzüglichsten Gemälde der Pinakothek, herausgegeben von der literarisch-artistischen Anstalt der J. G. Cotta'schen Buchhandlung in München. Vierte Lieferung. Gross Roy. Fol.

(Museum, 1838, No. 12.)

Diese Lieferung enthält die Himmelfahrt der Maria von Rubens, das Christkind mit dem kleinen Johannes in einer Landschaft von demselben, beides lithographirt von Ferd. Piloty, und das Innere einer Bauernschenke von D. Teniers, lith. von R. Leiter.

Wenn überhaupt ein Meister, so ist namentlich Rubens für lithographische Nachbildung, wie die vorliegenden Blätter, geeignet. Jener Lebensdrang und jene Lebensfülle, welche ihn stets über die Grenzen einer strengeren stylistischen Auffassung hinaustreiben, jene wilde Kraft in Wahl und Zusammenstellung von Farben und Lichtern, jene Freiheit eines breiten, markigen Pinsels, endlich jene nachlässige Genialität oder geniale Nachlässigkeit, welche sich gar nicht selten in seinen Bildern kund giebt, alles dies dünkt uns leichter und lebendiger im Steindruck, als in den verschiedenen Arten des Kupferstiches erreichbar. Der Zeichner der genannten Bilder von Rubens hat diese Aufgabe trefflich gelöst: Charakter, Leben und Farbe sind, so weit es eine Zeichnung im Stande ist, wiedergegeben. Doch gebührt auch dem Druck von Flachenecker und Hohe alle Anerkennung: wir haben in Berlin die trefflichsten Steinzeichnungen in der Regel bisher nur verätzt oder dumpf gedruckt erhalten.

Nicht minderes Lob gebührt der Lithographie nach einem der gemüth-

licheren Bilder von Teniers; auch hier ist der Charakter des Originals wahr und lebendig aufgefasst, auch hier die eigenthümlich leichte, ich möchte sagen, launige Pinselführung ohne Zwang wiedergegeben, welche den Bildern von Teniers, ihrem Gegenstande gemäss, eigen ist.

ΑΓΙΟΣ ΑΥΓΟΥΣΤΙΝΟΣ ΚΑΙ ΠΑΙΣ ΣΧΟΛΑΣΤΙΚΟΣ.

Eine also bezeichnete Lithographie, die an einem hiesigen Kunstladen (bei Sachse & Comp.) aushängt, zieht seit einigen Tagen die Aufmerksamkeit der Vorübergehenden auf sich. Sie stellt einen nackten Knaben dar, der am Meeresstrande aus vier Büchern einen Kasten zusammengestellt hat, und bemüht ist, mit der hohlen Hand das Meer hineinzuschöpfen; zwei dieser Bücher tragen die griechische Aufschrift: Logik und Phänomenologie. Vor dem Knaben steht der heilige Augustin, der ihm die Eitelkeit seines Treibens zu bedeuten scheint. Eine Unterschrift sagt, dass das Original dieser Darstellung mit obiger Angabe sich als Handzeichnung in einem zu Athen neu entdeckten Cod. Mspt. von den Werken des heiligen Augustin, in einer griechischen Uebersetzung, finde. Die hiesigen Philosophen, welche den Knaben auf sich beziehen, zweifeln an der Aechtheit des Bildes. Kenner wollen in den Linien des Faltenwurfes mehr altitalienische Motive (des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts) als byzantinische finden; die Formen des Nackten scheinen durch den Lithographen berichtigt. Es frägt sich demnach, ob der Künstler ein Athener, oder ein Pisaner, — oder ob er vielleicht ein Berliner gewesen ist? —

Vita di Benvenuto Cellini, orefice e scultore Fiorentino, scritta da lui medesimo. Giusta l'autografo pubblicato dal Tassi. Lipsia presso Leopoldo Voss. 1833. (2 Bände in gross 12.)

(Museum, 1833, No. 17.)

Benvenuto Cellini hat seinen Nachruhm fast mehr seinen Schriften als seinen plastischen Werken zu verdanken; vor allen seiner Lebensbeschreibung, welche mit künstlerischer Einfalt das Bild eines höchst eigenthümlichen Charakters und, was wichtiger ist, in diesem und um ihn das Bild einer merkwürdigen, mannigfach bewegten Zeit vor uns entfaltet. Dies Buch führt uns unmittelbar in die Verhältnisse und Zustände Italiens um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, und wir erkennen daraus die Möglichkeit, dass die Kunst, welche zu Anfange des Jahrhunderts ihren höchsten Gipfel erreicht hatte, so schnell wieder herabsank. Denn wo an die Stelle des Gemeinsinnes und hoher durchgreifender Begeisterung, Willkühr und Liebhaberei und leere Prunksucht getreten sind, da ist es um den Inhalt der Kunst gethan, wie lange auch äussere Schönheit und Correktheit der Form sich in den Werken erhalten mag.

Cellini's Leben ist durch Göthe's meisterliche Uebersetzung auch bei uns völlig eingebürgert. Doch ist zu bedauern, dass dieselbe, so wie die Uebersetzungen anderer Nationen (in's Englische von Thom. Nugent, 1771, und von Thom. Roscoe, 1823; ins Französische von T. de St. Marcel, 1822.) nur nach einer mangelhaften, zum Theil fehlerhaften Ausgabe veranstaltet werden konnte. Die Originalhandschrift nämlich war längere Zeit verschwunden und die Ausgabe sowohl, welche Göthe vor sich hatte (mit dem erdichteten Druckort Köln, eigentlich Neapel, 1728, von Antonio Cocchi) als auch die folgenden sechs italienischen Ausgaben (Florenz, Mailand, Pisa, 1792—1824) sind Abdrücke mehr oder minder mangelhafter Copieen, welche nur insgeheim und in Eile hatten angefertigt werden können, da die frühern Eigenthümer sehr eifersüchtig auf den Besitz des Originales gewesen waren. Erst im Jahre 1810 wurde dasselbe von L. de Poirot zu Florenz wieder entdeckt und bei seinem Tode, 1825, der Laurenzianischen Bibliothek vermacht. Es ist zum Theil von Benvenuto's eigener Hand geschrieben, zum Theil von ihm dictirt worden, wie er sich selbst in einem Briefe an Benedetto Varchi darüber äussert: „Ich habe dies mein Leben mit eigener Hand zu schreiben angefangen, wie man aus einigen eingehefteten Blättern sehen kann; aber da ich bedachte, dass ich zu viel Zeit verlöre, und da es mir eine unmässige Eitelkeit schien, so kam hernach ein Söhnlein des Michele di Goro von der Pieve zu Groppine zu mir, ein Kind von ungefähr 14 Jahren, und es war kränklich. Ich fing an ihn schreiben zu lassen, und während ich arbeitete, dictirte ich ihm mein Leben; und weil mir die Sache Vergnügen machte, so arbeitete ich viel eifriger und brachte viel mehr zu Stande [1]." Dieser Notiz geht ein Sonett vorher, welches wir, als bezeichnend für den Charakter dieses merkwürdigen Künstlers, in freier Uebertragung folgen lassen:

„Ich schreibe dies mein mühevolles Leben,
Der ich dem Schöpfer schuld' ein jeglich Gut:
Die Seele, die er hielt in sichrer Hut, —
Denn ob ich viel und Kühnes mocht' erstreben,
Stets hat im Unglück Rettung er gegeben, —
Leben, Ruhm, Kraft, nicht wie sich's Jedem thut,
Sitte, Gestalt, Schönheit und festen Muth,
Dass ich mich über Viele darf erheben.
Nur Eins schmerzt mich im innersten Gemüthe,
Die theure Zeit, in Eitelkeit verloren: —
Unsre Gedanken führt der Wind von hinnen!
Doch werf' ich ab solch' ungeziemend Sinnen,
Ich, ein Willkommner [2]) dort wie hier, geboren
In dieses werthen Toskerlandes Blüthe [3])."

Ein genauer Abdruck dieser Originalhandschrift, durch Francesco Tassi veranstaltet, erschien im Jahre 1829 zu Florenz in 3 Bänden in 8. Die beiden ersten Bände enthalten das Leben mit Erläuterungen und Varianten; der dritte, Documente, Briefe, Gedichte, die sich auf Cellini beziehen und zum Theil von ihm selbst verfertigt sind, meist noch nicht herausgegebene Gegenstände, aus der Bibliothek Riccardi entnommen. Ausserdem ist ein

[1]) S. die Vorrede der vorliegenden Ausgabe, X. — [2]) Benvenuto. — [3]) Fiore, Wortspiel in Bezug auf Florenz.

Portrait Cellini's, nach Vasari gestochen, beigefügt; vier radirte Umrisse nach seinen Werken, gezeichnet von G. Rossi und V. Gozzini; ein Facsimile und ein lithographisches Blatt mit dem Wappen der Cellini.

Die vorliegende Ausgabe ist ein sorgfältiger, reiner und geschmackvoller Abdruck der eben genannten oder vielmehr ihrer ersten beiden Bände. Die (grossentheils sprachlichen) Anmerkungen sind weggelassen und nur eine kritische Auswahl derselben in einem alphabethischen Anhange beigefügt. Die hier vorkommenden biographischen Notizen sind von dem deutschen Herausgeber aus Quellen, welche dem italienischen theils unbekannt, theils von ihm vernachlässigt waren, ergänzt und berichtigt. In der Vorrede sind ausser den Nachrichten über die Handschriften und deren Ausgaben verschiedene Urtheile über die Werke Cellini's mitgetheilt und zwar von Vasari, Baldinucci, Baretti, Giulianelli, Tiraboschi, Parini, Missirini. Von den Kupferbeilagen der Tassi'schen Ausgabe ist das Portrait Cellini's durch einen sauberen Stahlstich von F. Wagner wiedergegeben: der Meister ist hier in späteren Jahren dargestellt, mit schwarzem Barett, langem, grauem Bart und mit einer Stirn, welche an Michelangelo, sein hohes Vorbild in der Kunst, erinnert. Ausser diesem Portrait sind auch die vier erwähnten Umrisse nach Werken von Cellini beigefügt, und zwar: die Büste des Grossherzogs Cosimo I. mit dem reich mit Masken, Schnörkeln und Laubwerk verzierten Harnisch; die Büste des berühmten Bindo Altoviti; die bekannte Statue des Perseus, welche in der Loggia auf dem Markte zu Florenz steht; und das kostbare, mit vielen Figuren geschmückte goldne Salzfass, welches er für Franz I. von Frankreich arbeitete und welches sich jetzt in der Ambraser Sammlung zu Wien befindet.

Vergleichen wir nun den vorliegenden Text mit dem bei uns gebräuchlichen Göthe'schen, so bemerken wir allerdings an letzterem den Mangel mancher Züge, welche zur Vervollständigung des Bildes wohl nöthig sind. Namentlich werden, bei aufmerksamem Lesen der deutschen Uebersetzung, an verschiedenen Stellen grössere Lücken von selbst bemerkbar. So fehlt hier z. B. die ganze Erzählung des Pestanfalles, den Cellini im Jahre 1524 zu Rom ausgestanden; und doch ist nachher zu den Seinigen das Gerücht seines Todes gekommen. So fehlt die ausführliche Beschreibung der freilich sehr wenig edlen Rache, welche er zu Paris an seinem ungetreuen Diener Paul Micceri nahm, und auf welche doch die umständliche, freimüthige Einleitung hinweist, u. a. m. Auch die Terzinen über seine Gefangenschaft nebst anderen kleineren Versen werden in der neuen Ausgabe an gehöriger Stelle mitgetheilt.

Wir schliessen mit dem Wunsche des deutschen Herausgebers, dass auf den Grund dieses gereinigten und zu seiner eigenthümlichen Kraft und Schönheit zurückgeführten Textes eine neue Uebersetzung veranstaltet oder lieber eine Berichtigung und Vervollständigung der Göthe'schen unternommen werden möge.

Supplement zu C. Normand's vergleichender Darstellung der architektonischen Ordnungen der Griechen und Römer und der neueren Baumeister. Herausgegeben und gezeichnet von J. M. Mauch, Architekten und Lehrer am Königl. Gewerbe-Institut zu Berlin. Mit 16 Kupfertafeln in Folio und erläuterndem Texte. Potsdam, 1832. Verlag von Ferdinand Riegel.

(Museum, 1833, No. 26.)

Das Werk von Normand: „*Nouveau Parallèle des ordres d'Architecture etc.*" hatte die Absicht, Künstlern, angehenden Architekten und Dilettanten die genauen Verhältnisse der classischen architektonischen Ordnungen vor Augen zu legen, welche die berühmtesten Denkmäler alter und neuer Zeit schmücken, und in einem einzigen Bande die Grundsätze dieser Ordnungen zu vereinigen, die sich zerstreut in einer grossen Anzahl seltener und kostspieliger Werke vorfinden. Es besteht in einem Bande von fünf und sechzig Kupfertafeln mit erläuterndem Text. Der grosse und allgemeine Beifall, welchen dies Werk fand und welcher die Zweckmässigkeit des Unternehmens am besten verbürgte, war die Ursache, dass dasselbe in Kurzem auch in andre Sprachen, — in's Englische von A. Pugin, in's Deutsche von M. H. Jacobi (1833 bei F. Riegel) — übersetzt, und dass durch ermässigten Preis für eine noch weitere Verbreitung desselben gesorgt wurde.

Gleichwohl hat dies Werk bedeutende Mängel, die um so fühlbarer wurden, je mannigfacher man sich desselben, seiner anderweitigen Zweckmässigkeit zufolge, bediente. Es zeigt sich nämlich im Wesentlichen noch zu jener Richtung der vergangenen Jahrhunderte, die in der Art und Weise, wie die Römer die classische Architektur und die Bildung der architektonischen Formen auffassten und anwandten, die höchste und schönste Entwickelung dieser Kunst findet. Es giebt vorherrschend Beispiele von altrömischen Monumenten oder von solchen, welche im Geiste derselben von neueren italienischen oder französischen Meistern (Palladio, Scamozzi, Vignola, Serlio, Alberti, de Lorme, Goujon etc.) erfunden sind, während von griechischen Monumenten nur etwa 10 Beispiele vorgelegt werden. Dies ist die Richtung, welche noch von den Franzosen befolgt wird. Die neueren deutschen Architekten (wenigstens diejenigen, in welchen der Begriff von der Bedeutsamkeit ihrer Kunst wahrhaft aufgegangen ist) haben aber in uns, durch Lehre und That, das Gefühl für eine reinere und mehr organische Formenbildung geweckt: wie sich dieselbe an den Monumenten des hellenischen Alterthums, und zwar jener glücklichen Perieleïschen Periode, auf eine ewig wahre und, unter gleichen Umständen, stets gültige Weise ausspricht. Wir haben wenigstens die Ueberzeugung gewonnen, dass, wenn auch veränderte Bedürfnisse und Bedingnisse vielleicht eine andere Gestaltung des architektonischen Systemes bewirken sollten, das Studium der griechischen Ordnungen stets die sicherste ästhetische Grundlage, die bestimmteste Anschauung von dem nothwendigen Organismus architektonischer Formen für den Baukünstler gewähren wird.

Das vorliegende Werk des Hrn. Mauch, welches sich als Supplement zu dem Normand'schen ankündigt, füllt die gerügte Lücke des letzteren auf eine höchst erwünschte Weise aus, indem es die Muster der griechischen

Säulenordnungen, insofern diese nicht schon bei Normand enthalten waren, vorführt und an ihnen sowohl die harmonische Consequenz ihrer Verhältnisse zeigt, als auch jene schöne Freiheit, welche ein Eigenthum der originalen, noch durch keine willkürlichen Schulregeln eingezwängten Kunst ist. Zugleich giebt der Herausgeber einige bei Normand und anderen ähnlichen Werken übergangene Eigenthümlichkeiten an, wodurch die Zeichnungen etwas voller und der Text in gleichem Maasse ausführlicher wird. So z. B. was die Construction der Decken betrifft, die in wesentlicher Verbindung mit den Gebälken stehen und eigentlich mit zur Ordnung eines Peristyls gehören; so die Construction der Traufe und der Sima des Kranzgesimses, nebst der Dachbedeckung u. s. w.

Die Zeichnungen sind mit möglichster Genauigkeit zum Theil nach den grossen, meist englischen Kupferwerken (nach *Stuart's Antiquities of Athens* und dem 1830 erschienenen *Supplementary*, nach den *Unedited antiquities of Attica*, den *Antiquities of Jonia*, nach *Vulliamy's Examples of ornamental sculpture in architecture*, nach *Hittorff's Architecture antique de la Sicile*, und *de la Gardette's Ruines de Paestum*) genommen, und ihre Massse auf die zur Vergleichung bequemen Modultheile reducirt; zum Theil sind sie vom Herausgeber, auf seinen Reisen in Italien, nach den Originalen selbst, die bisher nur mangelhaft herausgegeben oder noch ganz unbekannt geblieben waren, gezeichnet. Die bei fehlenden Theilen hier und da angebrachten Ergänzungen sind auf ein strenges Studium der griechischen Architektur gegründet. Der Text verbreitet sich auf zweckgemässe Weise sowohl über die geschichtliche und locale Stellung der betreffenden Monumente und erklärt ihre constructiven und sonstigen formalen Eigenthümlichkeiten, als er auch, wo es anging, den Zusammenhang des Säulenbaues mit den Gebäuden nachweist, weil dessen Verhältnisse von der Dimension, Anordnung und Physiognomie des Ganzen abhängig sind.

Die Ausstattung des Werkes lässt nichts zu wünschen übrig; der Stich der Platten ist rein und bestimmt von C. Mare zu Berlin ausgeführt.

Schliesslich bemerken wir, dass es nicht unzweckmässig erscheinen dürfte, wenn auch noch die anderen Richtungen des Normand'schen Werkes vervollständigt würden. Die charakterisirenden Formen der römischen Architektur, obgleich ihnen allerdings jene freie Genialität der griechischen mangelt, sind doch keineswegs so eng abgeschlossen, wie es nach den, wenn auch zahlreicher mitgetheilten Beispielen bei Normand der Fall scheint; namentlich findet sich ein grosser Reichthum zum Theil sehr geschmackvoller freier, compositer Kapitäle (wir meinen nicht die eigentlich sogenannten römischen), welche mannigfach anzuwenden und nachzubilden sein dürften. Sodann aber dünkt es uns nicht wohl schicklich, dass der angehende deutsche Architekt unter den Musterbeispielen der neueren, die Grundsätze der classischen befolgenden Architektur nur fremde (von italienischen und französischen Meistern) vorfinde, während das Vaterland selbst die vortrefflichsten aufweist. Ich erinnere nur an zwei Männer, denen Berlin seine schönsten Zierden verdankt: an den majestätischen und phantasiereichen Schlüter und an seinen grossen Nachfolger, Schinkel, welcher die griechische Formenreinheit mit freier Originalität verbindet, wie keiner der Neueren.

Ob es, ausser diesen Vorbildern der architektonischen Ordnungen, auch noch solcher bedürfen wird, welche die dem classischen Alterthum fremde, in der (bei uns sogenannten) byzantinischen und in der maurischen Kunst

nicht ohne Glück durchgeführte Verbindung des Bogens mit der Säule in ihren verschiednen Weisen darstellten, das überlassen wir dem Ermessen und dem praktischen Vorgange der Architekten unserer Zeit.

Sechs der schönsten und seltensten Holzschnitte von Albrecht Dürer in originalseitigen treuen Kopien mit der Feder auf Stein gezeichnet von August Köntzel in Berlin. Gedruckt in der lithographischen Anstalt von F. Storch.

(Museum, 1833, No. 28.)

Unter diesem Titel wird in Kurzem die erste Lieferung eines Werkes erscheinen, auf welches wir die Freunde der älteren deutschen Kunst, insbesondere jenes grossen fränkischen Meisters, aufmerksam machen.

Herr A. Köntzel hat schon in früheren Blättern, namentlich in einem Johannes nach Dominichino und einem Portrait Melanchthon's nach Lucas Cranach, ein bedeutendes Talent für die Zeichnung mit der Feder auf Stein entwickelt; die zartesten Schraffirungen, besonders in den Fleischpartieen des letztgenannten Portraits, sind mit gleicher Sicherheit, Freiheit und Reinheit geführt, wie die in den Gewändern, welche durch die stärksten Striche gebildet werden. Die Arbeit wetteifert mit dem Kupferstich. Doch dünkt uns, hat ein solcher Wetteifer hier mehr den Zweck, zu zeigen, was in dieser Art der Vervielfältigung zu leisten sei, als dieselbe wirklich mit dem Kupferstich auf gleicher Höhe fortzuführen; letzterer wird immer, zum wenigsten durch die grössere Menge technischer Mittel, die ihm zu Gebote stehen, der Federzeichnung überlegen bleiben. Trefflich aber eignet sich dieselbe zur Nachahmung der Holzschnitte jener älteren Meister und der gleichzeitigen, dem Holzschnitt verwandten Federzeichnungen; die von Strixner nachgebildeten Randzeichnungen Dürer's, deren Originale sich in der Münchner Bibliothek befinden, bestätigen dies auf's Bestimmteste.

Noch mehr die uns vorliegenden Blätter des in der Ueberschrift genannten Werkes. Was dessen Inhalt betrifft, so wird dasselbe aus folgenden Blättern bestehen.

Erste Lieferung.

1) Brustbild des Kaisers Maximilian I. Gross Folio. (Nach einem, bis jetzt noch von keinem Schriftsteller beschriebenen Original-Holzschnitte von A. Dürer. Mit Bartsch No. 154 nicht zu verwechseln.)
2) Triumphwagen des Kaisers Maximilian I. Aus acht zum Aneinandersetzen bestimmten Gross-Folio-Blättern bestehend. (Kopie nach der ersten Ausgabe von 1522, mit deutscher Erklärungsschrift. Bartsch, Peintre-graveur, No. 138.)
3) St. Christoph durch das Wasser schreitend. 1525. Gross Folio. (Bartsch No. 105.)

Zweite Lieferung.

4) Brustbild des Ulrich Varnbüler. 1522. Gross Folio. (Bartsch, No. 135.)
5) Die heilige Dreieinigkeit. 1511. Gross Folio. (Bartsch, No. 122.)

6) Die grosse Säule mit dem Satyr. 1517. Aus vier zum Uebereinandersetzen bestimmten Folio-Blättern bestehend. (Bartsch, No. 129.)

Sämmtliche Originale befinden sich in der rühmlichst bekannten Sammlung des Königl. Preuss. General-Postmeisters und Bundestags-Gesandten Herrn von Nagler, in Berlin.

Die uns vorliegenden Blätter, No. 1 und 2 und die beiden ersten Stücke von No. 3 (den Wagen selbst mit den umgebenden allegorischen Figuren darstellend) sind durchaus als getreue Facsimile's zu bezeichnen; die Eigenthümlichkeiten der Schraffirung, die Sonderbarkeiten des Gefältes, die Zufälligkeiten in gleichgültigen Nebendingen sind eben so sorgsam und mit unverkennbarstem Fleiss nachgebildet, wie auch in wesentlicheren Dingen der hohe Geist des Meisters ungetrübt wiedergegeben ist. Sehr angenehm wird einem jeden Verehrer Dürer's, einem jeden Forscher und Sammler eine solche Erneuerung der genannten vortrefflichen Holzschnitte sein; um so mehr als ihre mehr oder minder grosse Seltenheit die Anschaffung sehr erschwert. Denn von dem Brustbilde des Kaiser Maximilian und von der grossen Säule sind die Originale so ausserordentlich selten, dass von Ersterem nur ein Exemplar bekannt ist, und von Letzterer selbst öffentliche Sammlungen nur unvollständige Abdrücke besitzen. (Auch Bartsch kennt nur drei Blätter derselben.) Dazu kommt, dass nach diesen Holzschnitten, ausser dem Triumphwagen, keine treuen Kopien existiren, und dass die alte Kopie nach dem Triumphwagen dem Original an Seltenheit gleich steht.

Um das Anschaffen dieser Kopien jedem Liebhaber und Sammler zu erleichtern, hat der Herausgeber für dieselben den überaus billigen Subscriptionspreis von Vier Rthlrn. (auf chinesischem Papier von 6 Rthlrn. 6 gGr.) festgestellt; nach geschlossener Subscription tritt der erhöhte Ladenpreis von 6 Rthlrn. (auf chin. Papier von 8 Rthlrn. 12 gGr.) ein. Der Druck der vorliegenden Blätter ist sehr sauber und klar; starke Cartons von gedämpfter Farbe dienen auf zweckmässige Weise als Untersatzbogen. Der Titel-Umschlag ist mit einer phantastischen Rand-Arabeske geschmückt, welche von dem Herausgeber aus den bekannten Dürer'schen Randzeichnungen zusammengestellt ist.

Ueber das Bild von Tizian in der Gemälde-Sammlung des Königlichen Museums zu Berlin, verglichen mit den Wiederholungen desselben.

(Museum, 1833, No. 30.)

Das Bild von Tizian, seine Tochter darstellend, die eine Schüssel mit Früchten emporhebt [1], eine der schönsten Zierden der Gemälde-Sammlung im Königl. Museum zu Berlin, ist eins von den verschiedenen Exemplaren dieses Gegenstandes, welche, mit grösseren oder geringeren Abänderungen, in verschiedenen Gallerieen vorkommen und sämmtlich den Namen desselben Meisters tragen. Die Vergleichung von einigen dieser Bilder mit dem

[1] Vergl. die nähere Beschreibung oben, S. 215.

unsrigen dürfte zu interessanten Resultaten führen; so weit eine solche aus Beschreibungen oder Abbildungen möglich ist, möge sie hier folgen.

Zuerst erwähne ich eines Kupferstiches von W. Hollar, mit der Jahrzahl 1650 und mit folgender Unterschrift: *Johannina Vesella Pictressa, filie* (sic) *prima da Titiano. Franciscus van den Wyngarde excudit. Ex collectione Johannis et Jacobi van Verle.* Es ist hier nicht mein Zweck, über diese Nachricht von einer älteren Tochter Tizians, Johanna, und dass dieselbe eine Malerin gewesen, Untersuchungen anzustellen; bekanntlich wird dies von den Neueren als ein Mährchen betrachtet, und nur von einer Tochter des Tizian, Cornelia oder Lavinia, Gemahlin von Cornelio Sarcinello, gesprochen. Die auf dem in Rede stehenden Kupferstich Dargestellte gleicht in der Stellung im Allgemeinen dem Berliner Bilde, indem sie mit beiden Händen eine Schüssel mit Früchten bis etwa zur Höhe der Stirn emporhebt und über die Schulter nach dem Beschauer zurückblickt; doch unterscheidet sie sich von jenem zuvörderst durch ein verändertes Costüm, indem sie mit einer Art idealer Tunika bekleidet ist, welche durch einen, tief, über den Hüften, befindlichen Gürtel zusammengehalten wird; kurze, hängende Aermel zeigen den Arm entblösst, und der Schleier, welcher über den Nacken zurückfällt, hat vollere Massen. Das Gesicht hat ungefähr dieselben Hauptformen, der Mangel eigentlicher Aehnlichkeit mit unserem Bilde dürfte, möglicher Weise, als ein Fehler des Kupferstechers zu betrachten sein; das Haar ist im Wesentlichen auf gleiche Weise geordnet, doch ist es lockiger und ohne Schmuck. Wichtiger aber dünkt mich sodann die Verschiedenheit, welche in der Art, wie die angegebene Stellung aufgefasst ist, bemerkbar wird. Während die Fruchtträgerin in dem Berliner Bilde sich stark hintenüberlegt, während sie an der grossen ehernen Schüssel entschieden schwer trägt und dieselbe fest auf den Handflächen ruhen lässt, während sie in einer lebhaften, aber, ich möchte sagen, rhythmisch feierlichen Bewegung begriffen ist, steht die andere in dem niederländischen Kupferstich gerader, ist ihre Bewegung durchaus minder heftig, trägt sie bei weitem leichter und nur mit den Fingerspitzen. Diese absichtliche, schon mehr gesuchte Zierlichkeit, welche eigentlich nicht wohl zu der schweren Schüssel und zu der Naivetät eines originalen Kunstwerkes passt, lässt mich vermuthen, dass das Bild, dem der Kupferstich entnommen, vielleicht nur eine Nachahmung (nicht eigentlich Kopie) eines Tizian'schen Originales sein mag. Uebrigens ist zu bemerken, dass im Grunde des Kupferstiches nur eine leichte Schattirung angedeutet ist und in der Schüssel nur zwei grosse Melonen befindlich sind; in dem Berliner Bilde wird der Hintergrund auf der einen Seite durch eine Mauer und einen rothen, emporgehobenen Vorhang, auf der andern Seite durch die Aussicht aus einem Fenster in eine hüglige Landschaft gebildet, auch trägt sie in der Schüssel Trauben, Feigen, kleinere Melonen, Rosen u. s. w.

Ein zweites, dem unsrigen verwandtes Bild befindet sich in der Gemälde-Sammlung des Hrn. Coesvelt zu London. Passavant, in seiner „Kunstreise durch England und Belgien" (S. 82) sagt darüber Folgendes: „Die Tochter des Tizian eine Schüssel emporhaltend, halbe Figur. Es ist dieses eine vorzügliche Originalwiederholung oder vielleicht auch das erste Bild von mehreren ähnlichen bekannten dieser Art. Die Farbe daran ist von vorzüglicher Schönheit und Kraft, und das Bild ist vollkommen erhalten."

Ein drittes befand sich früher in der Gallerie Orleans. Die *Description des tableaux du palais royal, Paris*, 1727, giebt (p. 472) folgende

Beschreibung desselben: „*La Cassette du Titien.* Auf Leinwand gemalt, 3 Fuss 6 Zoll hoch, 2 Fuss 11 Zoll breit; Lebensgrösse, Kniestück. Ein schönes Mädchen, welches für die Tochter des Tizian gilt, hält eine Schaale, darauf ein mit Steinen geschmücktes Kästchen, welches sie erhebt, wie um es sehen zu lassen; hinter ihr, zur Linken, sieht man einen, nach Art eines Festons zurückgeschlagenen Vorhang, zur Rechten Etwas vom freien Himmel." Eine Anmerkung fügt hinzu: „Man ist der Meinung, dass Tizian in dieser Schaale ursprünglich das Haupt des Täufers Johannes gemalt habe." Füssli (Künstlerlexicon II. S. 2044) scheint, nach seiner gewohnten Weise, die in dieser Anmerkung mitgetheilte Meinung für etwas ungereimt zu halten; wir werden gleich sehen, dass dieselbe, wenn auch eben hier vielleicht nicht gültig, so doch sehr wohl im Einklang mit dem Gesammt-Charakter des Bildes sein mochte. Die *Description* giebt als früheren Besitzer dieses Bildes den Chev. de Loraine an. Später, im Jahre 1799, wurde es, wie bekanntlich ein grosser Theil jener Gallerie, in London verkauft, und zwar an Lady Lucas, für 400 Pfund. Wenn Passavant (a. a. O. S. 276), aus dem ich diese Notiz entnehme, das Bild als „Tizians Tochter, einen Helm haltend" bezeichnet, so scheint hier ein Versehen in der Uebersetzung des Kataloges Statt gefunden zu haben, indem vermuthlich das englische *Casket* (Kästchen) mit *Cask* (Helm) verwechselt ist.

Eine vierte Wiederholung endlich desselben Gegenstandes, für uns die interessanteste, ist in dem Königl. Museum zu Madrid vorhanden. Hier ist wirklich, eben wie es bei dem letztbesprochenen Bilde angedeutet wurde, in der Schaale, welche jenes Mädchen emporhebt, das Haupt des Täufers enthalten. Uebrigens gehört dies Bild nicht, wie man zu vermuthen geneigt sein dürfte, zu denjenigen, welche bereits unter den Regierungen Karl's V. und Philipp's II. nach Spanien kamen, vielleicht gar dort selbst, wie die Spanier zu erweisen sich bemühen, von Tizian gemalt wurden; erst um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts kam es dahin. Vorher nämlich in der Gemälde-Sammlung Karl's I. von England befindlich, wurde es nach dessen Enthauptung, für 150 Pfund, sammt anderen Kunstschätzen, von dem spanischen Gesandten Don Alonzo de Cardenas, gekauft und nach Madrid gebracht (S. Passavant a. a. O. S. 262 und 267). In einem der neuesten Hefte der *Coleccion litografica de cuadros del rey de España el Señor Don Fernando VII.* (34 *Cuaderno*) wird uns eine Steinzeichnung nach demselben mitgetheilt, die eine klare Anschauung davon giebt und eine gewisse Vergleichung mit unserem Bilde zulässt. Der diesem Blatt beigefügte Text sagt Folgendes:

„Salome mit dem Haupte des Täufers, von Tizian. Wir sehen auf dieser Tafel das Bild eines blonden Mädchens, zierlich geschmückt, angethan mit einem Schleier, einem leinenen Hemd mit breiten Aermeln und einem Oberkleide von karmoisinrother Seide. Sie trägt eine Schaale mit einem abgeschlagenen männlichen Haupte, welches, obgleich entstellt, doch Ehrfurcht einflösst. An diesen letzten Zeichen erkennen wir die Salome, welche das Haupt des Täufers zeigt. Wenn wir aber auf der einen Seite die Unschicklichkeit des gewählten Momentes in allem, was Ausführung und Gegenstand betrifft, und ebenso in Rücksicht auf die Züge einer Venezianerin, dahin gestellt sein lassen, so wagen wir doch den Künstler zu fragen: wie er der Leinwand das Andenken an einen so ungeheuren Frevel aufprägen konnte, ohne in der Jungfrau die Wollust, die Frechheit, die Grausamkeit, die Abscheulichkeit eines Herzens darzustellen, welches mit

Sprüngen und unzüchtigen Stellungen den Tod des Heiligsten unter den von menschlicher Mutter Gebornen erkauft? Etwa darum, weil dieselbe in diesem schönen Gesichte, in diesen Formen, welche Liebenswürdigkeit zeigen und das Herz anziehen, statt Abscheu zu erwecken, als jene verruchte Tänzerin, als jene Tochter der Herodias erkannt werden muss? Ungeachtet dessen hat das Bild einen grossen Werth durch die Reinheit der Zeichnung, durch die Harmonie und Schönheit des Colorits, welches von solcher Wahrheit ist, dass man das Blut unter der zarten Haut rinnen zu sehen glaubt. Es genügt zu sagen, dass es von Tizian herrührt. — Das Bild befindet sich im Königl. Museum; es ist 3 Fuss 2 Zoll hoch, 2 Fuss 10 Zoll breit [1]).

José Musso y Valiente."

Die spanische Lithographie lässt eine sehr bedeutende Aehnlichkeit des Originales mit unserem Bilde erkennen; nur trägt hier das schöne Mädchen noch mehr, lehnt sie sich noch mehr zurück, ist ihre Bewegung noch leidenschaftlicher. Und eben diese grössere Leidenschaftlichkeit, dies kühnere Vortragen der Schüssel, sowie das leichtere, prächtigere Kostüm und der mehr fliegende Schleier, Alles dies giebt zu erkennen, dass hier eine Tänzerin dargestellt ist, deren Bewegungen noch von wildem, bacchantischem Taumel erfüllt sind. Auch das Gesicht ist unverkennbar dasselbe, wie es auf unserem Bilde verlockend auf den Beschauer blickt, nur mit leisen Nüancen, welche wiederum für eine Salome nöthig waren und welche die tiefe Weisheit des Künstlers zeigen: das Auge ist minder scharf, schwimmender, wollüstiger; die Nase ein wenig stumpfer, und um den schönen Mund zuckt es, wie ein leiser Hohn.

Die Ausstellungen, welche der spanische Beschreiber an der Auffassung des Gegenstandes macht, begreife ich nicht; es spricht sich in denselben ein gänzliches Verkennen, sowohl des Charakters der Salome, als des Momentes aus, in welchem das Furchtbare geschah.

„Und es kam, so sagt die Schrift, ein gelegener Tag, dass Herodes auf seinen Jahrstag ein Abendmahl gab den Obersten und Hauptleuten und Vornehmsten in Galiläa. Da trat hinein die Tochter der Herodias und tanzete: und gefiel wohl dem Herodi und denen, die am Tische sassen. Da sprach der König zum Mägdlein: Bitte von mir, was du willst, ich will dir's geben. Und schwur ihr einen Eid .... Sie ging hinaus und sprach zu ihrer Mutter: Was soll ich bitten? Die sprach: Das Haupt Johannis, des Täufers. Und sie ging bald hinein mit Eile zum Könige, und bat und sprach: Ich will dass du mir gebest jetzt so bald auf einer Schüssel das Haupt Johannis, des Täufers. .... Und der Henker ... trug her sein Haupt auf einer Schüssel, und gab's dem Mägdlein; und das Mägdlein gab's ihrer Mutter." (Ev. S. Marci 6, v. 21.)

Musste das Mädchen, das zu nächtlicher Weile, den versammelten Männern zur Augenlust, tanzte und ihnen wohlgefiel, nicht schön sein? nicht unwiderstehlich schön, wenn der gutmüthige König, der dem Propheten „in vielen Sachen gehorchte und ihn gern hörte" (a. a. O. v. 20), ihrem Begehren so schleunig und ohne nur Ausflüchte zu suchen, willfahren liess? Konnte die Hast, mit welcher sie selbst dem furchtbaren Befehl der Mutter gehorsamte, anders als im bacchantischen Rausche möglich sein? konnte sie wenigstens, anders aufgefasst, noch ein Gegenstand für wahrhaft künstlerische Darstellung bleiben? Und sind dies etwa die reinen Züge einer

[1]) Das Berliner Bild ist 3 Fuss 3½ Zoll hoch, 2 Fuss 7½ Zoll breit.

Vestalin? — Gerade aber der Schauer, den der Contrast zwischen dieser üppigen, verführerischen Tänzerin und dem heiligen, still zürnenden Leichenhaupte des Propheten hervorbringt, ist das Tiefbedeutsame in diesem Bilde. Aehnliches zwar habe ich stets vor den Bildern Tizians empfunden, auch wenn das Memento mori nicht so, wie hier, auf den Händen getragen ward; ich konnte mich bei seinen glühenden Gestalten nie des alten Liedes vom Venusberge erwehren.

Wenn nunmehr die, in sämmtlichen Bildern wiederkehrende, für eine Portraitfigur wenigstens sehr gewagte Stellung, wenn die eigenthümlichen, — um den Ausdruck des spanischen Beschreibers zu brauchen: — die venezianischen Züge des Gesichtes eben in dem Madrider Bilde ihre tiefere Bedeutung finden, und hier ein dichterisches Ganze sich darstellt; so frägt es sich ferner, in welchem Verhältniss, sowohl die andern, als namentlich das Berliner Bild, zu jenem stehen. Ich habe bereits die charakteristischen Unterschiede der Stellung in den beiden letztgenannten Bildern angeführt, aus denen hervorgeht, dass von einer eigentlichen Kopie des einen nach dem andern nicht die Rede sein kann; dies bestätigt auch noch der Umstand, dass das gelbseidene, blumig gewirkte Kleid der Berliner Fruchtträgerin mit langen, engen, bis an die Handgelenke reichenden Aermeln versehen ist, während die Madriderin ein kurzärmliges Kleid trägt. Würde ein Kopist einen der schönsten Theile eines Tizian'schen Bildes verhüllen? oder würde er, umgekehrt, es wagen, wo Tizian bekleidete Arme gemalt, das Original übertreffen zu wollen?

Wichtiger aber, als all diese äusseren Gründe für die Originalität unseres Bildes, — die des spanischen scheint mir, der obigen Darstellung zufolge, gleichfalls nicht wohl zweifelhaft, — spricht das innere Leben, welches dasselbe durchdringt, es zu einem der ersten Sterne unserer Gallerie macht, vermöge dessen das Bild, wie klein auch in seinen Dimensionen, doch die Stellung Tizians zu der übrigen Kunstwelt würdig vertritt. Welch eine Modellirung mit den leisesten, klarsten Schatten! welch eine Kraft und Intensität der Färbung, ohne dass irgend eine besondere Farbe hervorspringt! Welch eine Macht und Fülle des Lichtes, ohne dass irgend ein blendender Effekt den Beschauer verwirrt! Wo soll die Sprache Worte hernehmen, um diese Wahrheit, dies Leben, diese originelle Naivetät genügend zu bezeichnen! Dies Alles lässt sich nicht beschreiben oder beweisen, nur fühlen. Wirf einen Blick auf das nebenhängende berühmte Bild von Licinio Pordenone, die Ehebrecherin vor Christus, welches stets als ein Muster im Colorit gerühmt ward: wie grau erscheinen die lebhaften Farben dieses Bildes, wenn dein Auge eben auf dem der Cornelia verweilte! wie, ich möchte sagen, leblos diese meisterlich gemalten Köpfe! wie kalt, im höchsten Grade kalt, jenes in seinen Formen doch so üppig schöne Weib[1])!

Uebrigens ist es bekannt, dass Tizian in der langen Bahn seines künstlerischen Wirkens, zumeist wohl auf Bestellung, verschiedene, besonders beliebte Werke seines Pinsels wiederholt hat; auch nehme ich keinen Anstand, an die Originalität auch noch anderer Wiederholungen des in Rede stehenden Bildes zu glauben. Gewiss war es ein Gegenstand, der

[1]) Die Retouchen, welche bei näherer Untersuchung das schärfere Auge des Kenners auf dem Tizian'schen Bilde entdeckt, thun gleichwohl seiner grossen Wirkung nicht den mindesten Abbruch, und sind somit erst recht ein Beweis für die Aechtheit und den ausserordentlichen Werth dieses Bildes.

den Zeitgenossen sehr gefallen, den Vornehmen zum Schmuck eines festlichen Zimmers vor vielen willkommen sein musste. Auf Originalwiederholungen deuten auch die verschiedenen Gegenstände, welche bei den verschiedenen Bildern, wie zur Benennung derselben, in der emporgehobenen Schaale vorgestellt sind.

Sehr wichtig endlich dürfte es für uns sein, zu erforschen, welche Stelle unter diesen verwandten Bildern das unsrige einnimmt: ich will nur versuchen, über das Verhältniss, in dem es zu dem Madrider Bilde steht, welches ich als den eigentlichen Mittelpunkt, als die Hauptdarstellung bezeichnet habe, eine Andeutung zu geben. Unser Bild ist ohne Zweifel ein früheres. In allen Theilen erscheint dasselbe als einfaches Portrait, zwar als ein Portrait ersten Ranges, doch überall nur als Nachbildung der einzelnen Natur mit ihren Zufälligkeiten und Besonderheiten. Zu dem Madrider Bilde aber steht es gewissermassen, wenn ich mich bei einem so vollendeten Meisterwerke so ausdrücken darf, in dem Verhältniss einer Studie, indem jenes viel, auch im Einzelnen Anklingendes zeigt, aber Alles dem Zweck des dargestellten Momentes gemäss modificirt und verändert; und zwar dies auf eine solche Weise, dass, was wiederum meist nur künstlerisch nachzufühlen ist, nie die Veränderungen in umgekehrtem Verhältniss können Statt gefunden haben. Ueber die veränderte Stellung überhaupt, über die Züge und den Ausdruck des Gesichtes habe ich schon gesprochen; Aehnliches wird auch an mehr untergeordneten Theilen bemerkbar, namentlich an dem schweren Kleide. In unserem Bilde zeigt sich hier überall ein bestimmter Modeschnitt und demgemäss, von der Taille niederwärts, gewisse eingenähte Falten. In dem Madrider Bilde ist, mit Ausnahme der Aermel, ein ähnlicher Schnitt, mit ähnlichen Falten, selbst das Perlenschnürchen um die Taille, beibehalten, doch werden, besonders eben im Faltenwurf, viel freiere Motive bemerkbar. Die Schulter sodann ist bei unserem Bilde durch den höher hinaufgehenden Aermel bedeckt; bei jenem dagegen wird der überaus zarte Ansatz der Schulter gegen den Hals hin bemerkbar; hätte ein Künstler sich eine solche Feinheit, nachdem er sie einmal geschaffen, bei einer Wiederholung entgehen lassen?

Ob aber Tizian unser Bild in der bestimmten Absicht gemalt, dasselbe zugleich als Studie zur Salome zu benutzen, oder ob der Gedanke zu letzterer erst später, nach Vollendung des ersten, in ihm entstanden, — wer wagt es, in die geheime Werkstatt des künstlerischen Schaffens einzudringen?

Malerische Ansichten der merkwürdigsten und schönsten Cathedralen, Kirchen und Monumente der gothischen Baukunst, am Rhein, Main und an der Lahn. Nach der Natur aufgenommen und gezeichnet von L. Lange, lithographirt von Borum und andern Künstlern in München. Frankfurt a. M. verlegt bei Carl Jügel. 1833.

(Museum, 1833, No. 35.)

Dies Werk, davon die erste Lieferung uns so eben vorliegt, verspricht einem schon lange empfundenen Bedürfniss abzuhelfen. Was bisher nämlich in Bezug auf bildliche Darstellung und Herausgabe mittelalterlicher Archi-

tekturen in Deutschland geschehen ist, bezieht sich, mit einzelnen wenigen Ausnahmen, wesentlich auf eine wissenschaftliche, kunstgeschichtliche Erforschung und auf eine ästhetische Analyse derselben; das grössere Publikum aber verlangt Totaleindrücke, welche nur in malerischen Ansichten gegeben werden können. Denn allerdings kann nur mit solchen die Kunde von den Monumenten der Vorzeit, das Bewusstwerden des geschichtlichen Grundes, über welchem die Gegenwart erwachsen ist, in das Volk eingehen. Doppelten oder vielmehr eigentlichen Werth erhalten die malerischen Ansichten natürlich aber nur durch grösstmögliche Treue in Gesammtauffassung und Ausführung des Details; sie werden alsdann dem Kenner nicht minder wie dem Laien interessant.

Dies beabsichtigt das vorliegende Werk und es nimmt die Theilnahme von verschiedenen Seiten in Anspruch. „Möge den Architekten, so heisst es im Vorwort, die richtige und wahre Darstellung der Formen, die er hier wiedergegeben findet, interessiren, während dem Geschichtsforscher die historischen Beziehungen wichtig sind, die sich mit den meisten dieser Monumente verbinden; der Kunstfreund und Sammler wird sich durch Gegenstand und Darstellung gleich angezogen fühlen, und jeder Gebildete, der jemals den klassischen Boden besuchte, dem diese Abbildungen entnommen sind, wird gewiss in denselben eine eben so angenehme Erinnerung finden, als der Einheimische sie gern als befreundete Gegenstände, denen er mit heimathlicher Liebe zugethan ist, begrüssen wird."

Die erste Lieferung (8 Blätter in Folio mit 1 Bogen Text) entspricht diesen verschiedenseitigen Anforderungen aufs Erfreulichste. Die Gegenstände, kirchliche, sowie auch bürgerliche und andere Architekturen, sind so aufgefasst, dass sie ebensowohl anmuthige und interessante Bilder geben, als sie durch Wahrheit und Richtigkeit (Referent kennt die meisten aus eigener Ansicht und aus besonderem, an den Gebäuden selbst vorgenommenem Studium) sehr füglich als Grundlagen zu kunstgeschichtlicher Forschung benutzt werden können. Der Zeichner, Herr L. Lange, durch die unternommene Herausgabe der deutschen Städteansichten (auf die wir in Kurzem zurück zu kommen gedenken) rühmlichst bekannt, vereinigt die Talente des wissenschaftlich gebildeten Architekten mit denen des Malers; die Standpunkte sind mit richtigem Takt gewählt, die Ansichten in Ton und Haltung übersichtlich und wohl verbunden, die Staffage nett und lebendig. Die Arbeit der Lithographen, vornehmlich des Herrn Borum, von dem die meisten und bedeutendsten Blätter der ersten Lieferung herrühren, schliesst sich den besten in dieser Art an, der Druck, bei Hanfstängl und bei Lacroix in München, ist rein und klar. Der begleitende Text enthält geschichtliche Nachweisungen über die Bestimmung und Erbauung der dargestellten Gegenstände und artistische Andeutungen, um auch dem Laien eine Uebersicht von dem Entwickelungsgange unserer Baukunst im Mittelalter zu geben.

Die in der ersten Lieferung enthaltenen Ansichten sind: die Sachsenhauser Warte bei Frankfurt a. M.; der Dom zu Mainz; das steinerne Haus zu Frankfurt a. M.; Templer-Kirche zu Bacharach am Rhein; der Dom zu Andernach; die Domkirche zu Bonn; Rathhaus zu Cöln; alter Thurm zu Andernach am Rhein. Von einzelnen derselben existiren zwar bereits Ansichten; doch sind diese zum Theil fehlerhaft, wie D. Quaglio's Ansicht der Templer-Kirche von Bacharach, die verkehrt und mit vielen willkürlichen Abänderungen gezeichnet ist; zum Theil sind sie von anderen Standpunkten aus aufgenommen, wie die, ebenfalls von D. Quaglio gezeichneten

Ansichten des Bonner und des Andernacher Domes in dem jüngst vollendeten Werk von Boisserée über die Bauwerke des Niederrheins. Ueberhaupt aber fehlt die Vereinigung derselben in einem Werke, wie das vorliegende, noch ganz. Andere dagegen, wie namentlich die schöne Ansicht des Mainzer Doms, sind den Kunstfreunden im höchsten Grade erwünscht; wir bedauern nur, dass von diesem merkwürdigen Gebäude nur eine Ansicht, von der Ostseite, gegeben ist, wo der Dom freilich einen freieren Ueberblick gewährt. Die reichere, phantastischere Westseite mit ihren Minaret-artigen Thürmen, würde ein noch mehr interessantes und eigenthümliches Bild geben; hier sind zwar Häuser dem Chore vorgebaut; doch würde sich aus dem obern Geschoss eines der auf der andern Seite des Platzes gelegenen Häuser gewiss ein zweckmässiger Standpunkt auffinden lassen.

Ein zierlicher Umschlag, der auf der Rückseite das alte Wappen der Stadt Frankfurt am Main zeigt, vereinigt die einzelnen Blätter zum Heft; die Gesammtausstattung, Papier u. a., ist geschmackvoll und den Ansprüchen, welche heutiges Tages an ein Unternehmen der Art gemacht werden, durchaus entsprechend.

Das Ganze ist bis jetzt auf sieben bis acht Lieferungen angelegt; die Einleitung nennt 58 mitzutheilende Gegenstände, von denen sämmtliche Zeichnungen bereits vollendet sind. Der Preis des Heftes, in der Subscription, ist 3 Rthlr. auf weissem, 4 Rthlr. auf chinesischem Papier. Wir wünschen, dass das Publikum diesem sehr empfehlungswerthen, wahrhaft vaterländischen Unternehmen mit derjenigen möglichst lebendigen Theilnahme entgegen kommen möge, welche nicht nur eine schnelle Förderung des Vorgesetzten, sondern gewiss auch eine grössere Ausdehnung des Planes bewirken wird; so dass auf diese Weise vielleicht ein Nationalwerk entstehen dürfte, welches die bedeutendsten Monumente des Mittelalters im gesammten deutschen Vaterlande umfasste.

Ornamente aller klassischen Kunstepochen nach den Originalen in ihren eigenthümlichen Farben dargestellt von Wilhelm Zahn, Königl. Preuss. Professor. Berlin, bei G. Reimer.

(Museum, 1833, No. 38.)

Dies Werk, welches sich dem früheren grossen Werke desselben Herausgebers, Pompejanische Ornamente enthaltend, auf willkommene Weise anschliesst, erscheint in Heften in klein Folio, das Heft mit 5 Blättern Ornamenten und einem Blatt Text. Uns liegt so eben das kürzlich erschienene dritte Heft vor, welches aus Mantuanischen Ornamenten, von Giulio Romano und dessen Schülern gemalt, gleich dem ersten Hefte, zusammengesetzt ist; (das zweite Heft ist noch nicht erschienen). Von besonderem Interesse ist hierin die Zusammenstellung der Farben, vornehmlich das Verhältniss des Grundes zu dem darübergelegten Rankenwerk. Ein weisser Grund giebt dem Ganzen stets eine gewisse Lieblichkeit und Zartheit, umsomehr, als derselbe sich wesentlich für feinere Formen eignet. Von bedeutendster Wirkung aber erscheint ein kräftiger, rothbrauner Grund,

der fast alle darauf gesetzten Farben ungemein hebt; dies ergab sich auch schon aus der Betrachtung der Pompejanischen Ornamente. Unangenehm erscheint uns diejenige Anordnung, wenn zu den verschiedenen Seiten einer Hauptranke der Grund verschieden gefärbt ist, wenn die zarte, spielende Linie, ihrem Charakter durchaus zuwider, zu einer festen Gränzscheide wird. Auch abgesehen von diesem einen, mehrfach wiederkehrenden Umstande, würden wir den Architekten mehr ein Studium als eine Nachahmung der hier vorgelegten Muster empfehlen: sie sind aus besonderen Umständen und architektonischen Verhältnissen, aus dem besonderen Geschmack einer Zeit hervorgegangen, der nicht überall anklingen dürfte. Auch die Stylisirung, zuweilen zwar sehr anmuthig und gefühlt, hat doch mehrfach etwas Aengstliches und Unfreies. Der Mittelweg, welcher in der Stylisirung gemalter Ornamente zwischen den strengeren Bildungen des Meissels und den freien Naturformen zu halten ist, dürfte nicht überall ganz bequem zu erfassen sein. — Ob von gemalten Ornamenten aus der Schule jener grossen und edlen Meister des funfzehnten Jahrhunderts, eines Brunelleschi, Alberti u. A., vielleicht noch Genügendes erhalten ist? Hier wäre gewiss Vorzüglichstes zu erwarten.

Der farbige Druck in diesen Blättern (von C. Hildebrandt) ist sehr sauber und nett, die Farben von angenehmer Kraft und Klarheit; auch im Uebrigen die Ausstattung des Werkes empfehlenswerth.

Denkmale der Baukunst vom siebenten bis zum dreizehnten Jahrhundert am Niederrhein, herausgegeben von Sulpiz Boisserée. München, in der J. G. Cotta'schen literarisch-artistischen Anstalt. 1833. (Folio. 72 lithographirte Blätter, 41 Seiten Text.)

(Museum, 1833, No. 39.)

Der Name Boisserée hat einen guten Klang, wenn es sich um unser Interesse an der Kunst des deutschen Mittelalters handelt. Vieles, was uns heutiges Tages als eine gewohnte Erscheinung, als ein alltägliches Wissen, oft als ein Bedürfniss bedünken will, verdanken wir lediglich der unermüdlichen Sorgfalt dieser edlen Familie für Erhaltung und Wiederherstellung mittelalterlicher Kunstwerke. So war lange Zeit, bis neuerdings ein kunstsinniger Monarch jene berühmte Gemäldegallerie zu seinem und seines Volkes Eigenthum machte, ihr Haus ein Wallfahrtsort für Alle, denen deutsche Kunst und deutsche Geschichte am Herzen lag, und in den Jahren der Unterdrückung hat manch Einer aus dem Bilderschatz, den sie vom Untergange gerettet, Trost und Kraft zum Widerstande gesogen. So sind diese Bilder nunmehr, in meist sehr wohlgelungenen lithographischen Nachbildungen, der Schmuck vieler deutschen Zimmer geworden, und blicken, in ihrer frommen Abgeschlossenheit und Beschränktheit, mahnend in das vielfach zerstreute und zerstreuende Treiben der Gegenwart nieder. So ist in dem grossen Prachtwerk, welches der Herausgeber des in der Ueberschrift genannten Werkes bereits über den Kölner Dom veranstaltet hat, ein würdigstes, Jedermann zugängliches und verständliches Denkmal für

die Herrlichkeit des deutschen Mittelalters gestiftet, welches einen jeden Empfänglichen, vornehmlich aber den vorurtheilsfreien Künstler, zur Bewunderung hinreissen und den, welcher die Kunst in ihrer geschichtlichen Entwickelung verfolgt, für viele mühevolle und nicht zu häufig erfreuliche Wege in höchstem Maasse schadlos halten muss; denn, was der alten Welt der Parthenon, das ist für die neue der Kölner Dom: der Angelpunkt, um welchen sich alles geistig thätige Leben der Zeit dreht.

Die Entwickelung der Baukunst des Mittelalters bis zu diesem glänzenden Culminationspunkte liegt noch immer sehr wenig klar vor uns, auch wenn wir, wie es sich gebührt, den schöpferischen Geist des grossen Meisters, von dem der Entwurf zu diesem wunderbaren Gebäude herrührt, anerkennen: die Motive mussten ihm gegeben sein. Mit Dank müssen wir daher alle Unternehmungen empfangen, deren Absicht es ist, uns mit den Gebäuden vorangehender Epochen bekannt zu machen. Ein solches ist das in der Ueberschrift genannte, welches nunmehr vollendet ist und uns eine sehr bedeutende Reihe von baulichen Monumenten vorführt.

Die Ufer des Niederrheins von Koblenz bis Cöln sind reich an Gebäuden des rundbogigen Baustyles, welchen Hr. S. Boisserée, wie es früher bereits Hr. Prof. von der Hagen vorgeschlagen, passend den romanischen nennt; passend besonders, wenn man dieser Benennung gegenüber die spitzbogige Bauart, nach dem Vorschlage des Hrn. von Rumohr, als die germanische bezeichnet. Noch reicher waren jene Gegenden an Gebäuden der Art vor den Zerstörungen, welche im Anfange unseres Jahrhunderts durch die Aufhebung so vieler kirchlichen und klösterlichen Anstalten herbeigeführt wurden. Gerade indess diese Zerstörungen weckten die Aufmerksamkeit des Verfassers, und durch die Theilnahme liebevoller Geschwister und eines stets anregenden Freundes unterstützt [1]), war er so glücklich, von den wichtigsten der zum Untergang bestimmten Gebäude Zeichnungen zu sammeln, und damit 1809 den Grund zu gegenwärtigem Werk legen zu können. Diese edelmüthige und so höchst nachahmungswürdige, leider nur so selten nachgeahmte Sorgfalt des Verfassers ist hier der Punkt, welcher insbesondere den grössten Dank aller Vaterlandsfreunde verdient. Nachdem der Verfasser sich in den Besitz dieser Messungen und Abbildungen gesetzt hatte, suchte er sich dergleichen auch von den merkwürdigsten Denkmalen zu verschaffen, welche noch erhalten blieben.

Das vorliegende Werk enthält eine Auswahl der also entstandenen Sammlung, die nicht nur das kirchliche sondern auch das klösterliche und städtisch-bürgerliche Bauwesen, so wie die verschiedenen Künste berücksichtigt, welche dabei mitgewirkt haben: 12 Kirchen (St. Maria auf dem Kapitol, St. Martin, St. Aposteln in Köln; Abteikirche zu Laach, zu Heisterbach; Kirche in Andernach; St. Quirin in Neuss; Kirche in Sinzig; Münster in Bonn; St. Geron, Klosterkirche Sion, St. Kunibert in Köln), 2 Taufkapellen (St. Martin in Bonn und bei St. Georg in Köln); verschiedene Klostergebäude (ausser bei den genannten Klosterkirchen, die Kreuzgänge von St. Pantaleon und St. Gereon in Köln, das Kapitelhaus und den Kreuzgang der Abtei Rommersdorf, und die Klostergebäude der Abtei Altenberg bei Köln); 3 Wohnhäuser; das Ehrenthor in Köln; und den mit sauberem

[1]) Das in der Ueberschrift genannte Werk widmet der Verfasser, „in dankbarer Erinnerung," seinem Bruder Melchior, seiner Schwester Marianne und seinem Freunde Johann Bertram.

Schmelzwerk geschmückten Altartisch zu Komburg bei Schwäbisch-Hall: Perspektivische Ansichten, Grund- und Aufrisse, Durchschnitte und einzelne Details. Die Messungen und Zeichnungen sind von verschiedenen Bauverständigen und Künstlern besorgt worden. Vor allen war Baurath Schauss in Köln dafür thätig, auch überliess er dem Verfasser eine Sammlung von Rissen, wozu er den Anfang schon früher gemacht hatte, als jener den Gedanken zu der seinigen fasste. Mit und nach ihm arbeiteten Maler Fuchs und Architekt Dupont in Köln, Hofmaler D. Quaglio und Architekt Kurz in München. Dann war dem Verfasser der Stadtbaumeister Weyer in Köln mit Zeichnungen von der St. Kunibertkirche, und Architekt Schopen mit jenen von der Kirche seiner Vaterstadt Neuss behülflich; vorzüglich aber hatte er sich der freundschaftlichen Beiträge des Bauinspektors v. Lassaulx in Koblenz zu erfreuen.

Wo so vieles Treffliche und Anerkennenswerthe geleistet ist, da scheint es fast Unrecht, wenn wir unsere Wünsche für ein solches Unternehmen nicht mit dem Geleisteten bescheiden, sondern noch mehr verlangen; — wenn wir hier z. B. mehr und in hinlänglicher Grösse gezeichnete Details vermissen, namentlich Profile der verschiedenen Gliederungen (der Fenster-Einfassungen, der Gewölbgurten, u. a.), deren verschiedene Formation so charakteristisch für die Fortbildung architektonischer Style ist; der Verfasser theilt nur zu den Säulen gehörige Details mit[1]). Auch würden Mittheilungen dieser Art das Werk nicht vertheuert haben, wenn die zumeist überflüssige Schattenangabe bei Aufrissen und Durchschnitten, so wie der noch weniger nothwendige Unterdruck mit einer gelben Platte, darin die Lichter ausgespart sind, unterblieben wäre. Für den Laien sind wesentlich nur die perspektivischen Ansichten, nicht jene Risse; und der Kenner weiss sich in blossen Linearzeichnungen, mit Hülfe des Grundrisses, schon zurechtzufinden. Wir können für unsere Studien leider nicht die Mittel englischer Lords anwenden. — Indess, ich wiederhole, wo wir im Wesentlichen zu so grossem Dank verpflichtet sind, dürfte es unbillig sein, Mehreres und Anderes zu verlangen.

Anders aber verhält es sich mit einigen anderen Punkten des vorliegenden Werkes und hier wird es Pflicht, mit freimüthigem Tadel die Fehler des hochgeachteten Hrn. Verfassers darzulegen. Dieselben betreffen den wissenschaftlichen Theil, und vornehmlich zwei Hauptpunkte, von denen hier gesprochen werden muss.

Der erste bedeutendere Fehler ist der, dass der Hr. Verfasser Denkmale der Baukunst vom siebenten Jahrhundert ab herauszugeben meint, während ich sehr zweifelhaft bin, ob irgend nur Erhebliches aus dem zehnten Jahrhundert in diesem Werke enthalten sei. Es ist nöthig, dies an den einzelnen betreffenden Gebäuden nachzuweisen.

Als ältestes Gebäude führt der Hr. Verfasser die im Jahre 1812 abgerissene Taufkapelle St. Martin in Bonn auf, von der er leider nur eine äussere Ansicht mittheilt. Er setzt dieselbe in das siebente Jahrhundert, aus dem einen Grunde, weil ihre Bauart die grösste Aehnlichkeit habe mit jener der Marienkirche auf dem Kapitol in Köln, welche am Ende eben dieses Jahrhunderts erbaut sei. Da diese letzte Annahme, wie ich gleich zeigen werde, durchaus willkürlich und fehlerhaft ist, so fällt

[1]) Auch in dem grossen Prachtwerk über den Kölner Dom fehlt es leider zumeist an den nöthigen Details der angegebenen Art.

die angegebene Bestimmung des Alters der Martins-Kapelle von selbst zusammen, und wird, im Fall man jene „grösste Aehnlichkeit" mit der genannten Marienkirche gelten lässt (die freilich zwischen einer von Säulen getragenen Rotunde und einer weitschiffigen, auf Pfeilern ruhenden Kreuzkirche nicht allzugross sein dürfte) in eine beträchtlich spätere Zeit hinabzurücken sein. Doch auch ohne Vergleich mit anderen Gebäuden bestimmt sich das Alter der Martinskapelle, sogar aus der einfach äusseren Ansicht des Gebäudes, von selbst. Hier zeigt sich bereits ein ausgebildetes System jener durchlaufenden Friese mit nebeneinandergestellten, wenig erhabenen kleinen Rundbögen, von denen sich, in gemessenen Entfernungen, Lissenen herniederziehen; ein System, welches die Massen des Gebäudes bereits auf eine anmuthige Weise sondert. Bekanntlich gehört dasselbe dem mehr massenhaften rundbogigen (romanischen) Baustyle an, welcher seine ersten Anfänge im zehnten Jahrhundert hat, sich im elften ausbildet und im zwölften bereits zu einer besondern Anmuth, häufig sogar Zierlichkeit entwickelt. Vor dem zehnten Jahrhundert ist von Anfängen der Art noch nichts zu bemerken; die Zeit der Karolinger befolgt, wie jeder Geschichtskundige weiss, in den Gegenständen der höheren Kultur, überall noch antike (wenn auch entstellte) Vorbilder. Somit würde die Martinskapelle erst in das elfte, wenn nicht gar, möglicher Weise, in das zwölfte Jahrhundert gehören. Denn „der Geschichtsforscher (ich bediene mich der Ausdrücke des Hrn. Verfassers) darf eine immer wiederkehrende Thatsache nie aus den Augen verlieren, dass nämlich in den Zeiten, wo wesentliche Veränderungen in der Baukunst eintraten, und ziemlich lange nachher, die ältere Bauart bei manchen Gebäuden noch angewendet wurde" u. s. w.

Als das nächst der Martinskapelle älteste Gebäude dieser Gegenden nennt der Verfasser die erwähnte Stiftskirche St. Maria auf dem Kapitol in Köln, welche von der Plectrudis, Gemahlin des Pipin von Heristal, im Jahre 700 errichtet sei. „Das Gebäude der Marienkirche (sagt er) ist, soviel ich weiss, das einzige von dieser Bedeutung und Vollständigkeit, welches irgend aus dem siebenten oder achten Jahrhundert noch besteht. Die Hauptanlage desselben ist noch ganz in ihrer ursprünglichen Gestalt erhalten." In Bezug auf diese Angaben nur Folgendes. Jedermann weiss, wie im höchsten Grade schwierig das Alter der Gebäude gerade in diesen dunkelsten Jahrhunderten des Mittelalters zu bestimmen ist, wie sehr viel also darauf ankommt, ein festbestimmtes bedeutenderes Gebäude dieser Zeit zu haben, um aus dem Styl desselben Schlussfolgen für andere zu ziehen. Der Verfasser indess begnügt sich mit der einfachen Angabe, dass die genannte Kirche die im Jahre 700 errichtete sei, ohne dabei auch nur den geringsten Zweifel zu äussern, geschweige denn zu widerlegen. Doch giebt es ohne Zweifel kaum etwas Unpassenderes als die Annahme, dass dies oder jenes, an einem bestimmten Orte erhaltene Gebäude einer bestimmten Frühzeit der Geschichte zugeschrieben werden müsse, und dies aus keinem andern als dem einzigen Grunde, dass in jener Frühzeit ein Gebäude desselben Namens an demselben Orte vorhanden war. Die gegenwärtige Kirche Maria auf dem Kapitol enthält aber, im Ganzen wie in den Details, so durchweg die Eigenthümlichkeiten eines beträchtlich späteren Styles, dass wir jene ganz vage Angabe ihres Alters auf keine Weise gelten lassen dürfen. Hier ist nichts mehr von dem antikisirenden Charakter zu bemerken, der den Gebäuden des siebenten und achten, selbst noch des neunten Jahrhunderts eigen ist; nichts mehr von

dem eigentlichen, gewölblosen Basilikenstyl, der sogar in diesen Jahrhunderten des bedeutendsten Verfalls der Baukunst auch noch die Würde und Majestät, welche die Bauwerke des vierten und fünften Jahrhunderts zeigen, eingebüsst hatte, und mit seinen geringen Dimensionen, mit seinen Schiessscharten-ähnlichen Fenstern, mit seiner schon zu sehr gesunkenen Technik ein trauriges Bild jener Zeit liefert, welche zwischen dem Untergange der alten Welt und dem Beginn der neuen liegt. Die Form des Grundrisses dagegen, die bereits ein vollständiges lateinisches Kreuz und eine eigenthümliche Anordnung (eine Wiederholung der Hauptabsis an den beiden Enden des Querschiffes) zeigt, welche den, mindestens dem elften, wenn nicht beide dem zwölften Jahrhundert zugehörigen Kirchen St. Martin und St. Aposteln zu Köln entspricht; die Durchführung des Umganges hinter diesen Absiden, von denen derselbe durch freie Säulenstellungen getrennt ist; die weiten und leichten Verhältnisse im Inneren des Gebäudes; die kühn gespannten Gewölbe und die, durch diese nöthig gewordenen Pfeiler im Innern, Strebebögen im Aeusseren; die Anwendung einer bereits nicht unbedeutenden und kunstreich angeordneten Gruftkirche; die kleine rundbogige Gallerie im Aeusseren, unter dem Dach der Hauptabsis; der rundbogige Fries unter dem Dach des Mittelschiffes, welcher sich in Lissenenartigen Streifen zu den genannten Strebebögen niedersenkt: — Alles dies sind zu unwiderlegliche Kennzeichen des elften, zum Theil des zwölften Jahrhunderts, so dass wir dies Gebäude nothwendig als das Werk dieser späteren Zeit, und zwar als eine besondere Zierde derselben, anerkennen müssen. — Ein Paar schwache Stützen, welche der Verfasser noch beiläufig für seine Meinung vorzubringen scheint, ergeben sich von selbst als wenig zureichend. Die eine ist eine Vergleichung mit dem alten, angeblich im Jahre 814 erbauten Dome zu Köln, davon derselbe in dem früheren Werke über den Kölner Dom eine, nach der (sehr ungenügenden) Beschreibung bei Gelenius entworfene Zeichnung mittheilte; — doch fragt sich, im Fall Beschreibung und Zeichnung auch richtig sind, ob dieser Dom nicht, in den 434 Jahren bis zur Gründung des noch vorhandenen Gebäudes, ebenfalls einen Umbau erlitten haben kann? Ausserdem scheint noch eine angestellte Vergleichung der kleinen Arkade unter dem Dach der Haupt-Absis mit den bei der Taufkapelle St. Martin zu Bonn und bei S. Micchele zu Pavia vorhandenen, auf jene frühere Zeit hindeuten zu sollen. Ueber die Martinskapelle habe ich bereits gesprochen. Die genannte Kirche von Pavia ist der Verfasser zwar bereits für ein Werk des zehnten Jahrhunderts zu halten geneigt; doch muss ich gestehen, dass mich die Unentschiedenheit, mit welcher diese Meinung ausgesprochen wird, argwöhnisch macht. Es gilt bekanntlich diese Kirche, seit die Meinung der pavesischen Topographen durch d'Agincourt in seiner *Histoire des arts etc.* sanctionirt worden ist, für ein Muster der longobardischen Architektur, d. h. derjenigen, welche in Italien, und natürlich auch in den benachbarten Ländern, vom sechsten bis achten Jahrhundert herrschte; alle ähnlichen für diese Zeit aufgestellten Beispiele stützen sich auf diese Autorität; ich vermuthe, dass auch des Verfassers Meinung in Bezug auf die gleichzeitig genannte Kölner Marienkirche durch dieselbe influirt wurde. Uebrigens ist durch Cordero[1]) bereits zur Genüge erwiesen, dass die Zeit der Erbauung der gegenwärtig

[1]) Vergl. oben, S. 204. ff.

in Pavia vorhandenen Kirche S. Michele gegen das Ende des elften Jahrhunderts fällt; so dass auch schwerlich die Annahme des Herrn von Rumohr, der wenigstens in ihren Fundamenten longobardischen Bau erkennt, haltbar sein dürfte.

Von der Abteikirche St. Martin in Köln ferner, welche im Jahre 977 neu zu bauen angefangen wurde, dürften höchstens die einfachen Pfeiler des Schiffes mit ihren einfachen Halbkreisbögen in diese Zeit gehören (obgleich auch diese Annahme nicht unzweifelhaft hinzustellen ist). Alles Uebrige, vornehmlich aber der ganze Raum des Chores und Kreuzes, den der Verfasser für gleich alt hält, gehört nothwendig wenigstens in das Ende des zwölften Jahrhunderts, wie sich aus der kunstreichen Anordnung des Ganzen, besonders aber aus den zierlichen und überzierlichen Einzelheiten sehr leicht ergiebt. U. s. w. —

Die zweite Rüge, welche zu machen ich mich genöthigt sehe, ist die, dass das vorliegende Werk den Zweck haben will, die Entwickelung der romanischen Baukunst, vornehmlich in Bezug auf den um 1200 stattfindenden Uebergang in den spitzbogigen Baustyl, nachzuweisen. Allerdings zeigen sich hier, am Ende der Periode des genannten romanischen Baustyles (am Ende des zwölften und im Anfange des dreizehnten Jahrhunderts), allerhand eigenthümliche Ausbildungen und Ausartungen; aber von Motiven, welche irgendwie in den germanischen Baustyl hinüberdeuteten, ist fast gar keine Spur zu bemerken. Denn wenn auf die Thürme ein Geschoss mehr gesetzt wird, um sie höher zu machen, so hat das eben noch nichts mit dem elastisch Emporstrebenden jenes Styles gemein; und wenn die Form des Spitzbogens zufällig, aus Nachahmung anderswo schon vorhandener Spitzbogenbauten, vorkommt, so ist das eben noch ausser dem organischen Zusammenhange, der doch die Hauptsache ist. Zu jenen späteren Eigenthümlichkeiten gehören die durchgeführte Nischeneinrichtung, wie in der Kirche von Heisterbach, die mannigfachen, zum Theil sehr willkürlichen Fensterformen, die hie und da sogar beinah an Kirchenfenster aus der Zeit des Hasenbeinstyles erinnern, u. s. w. Die Rotunde von St. Gereon in Köln dürfte vielleicht als das einzige Beispiel jenes Ueberganges anzusehen sein; doch ist hier der Spitzbogen wiederum schon beträchtlich vorherrschend, die ganze Anlage aber sehr verschieden von früheren und späteren Bauwerken.

Es ist im Gegentheil sehr interessant, zu beobachten, wie sich in diesen niederrheinischen Gebäuden eine eigenthümlich abgeschlossene Bauweise, die in sich Beginn und Ende hat, ausspricht und von der mittel- und oberrheinischen wohl unterscheidet. Ich möchte sie, in ihrem, mehr in die Breite als Höhe gehenden Charakter eine klösterliche Bauweise nennen. Die schöne Abteikirche von Laach nur erhebt sich, was wenigstens die mitgetheilte äussere Ansicht betrifft, zu freieren, edleren Verhältnissen. —

Es schien nöthig, den geneigten Leser auf diese unhaltbaren Stellen des in Rede stehenden Werkes aufmerksam zu machen; um so mehr, als der berühmte Name des Verfassers leicht als ein Bürge für die darin niedergelegten Aussprüche angesehen werden und sehr bedeutende Verwirrung für die Geschichte der Kunst, oder vielmehr der Kultur überhaupt, begründen dürfte. Dass dies geschehen wird, beweist z. B. schon der Umstand, dass mehrere Stücke des Textes, namentlich das über die Kölner Marienkirche, in das Schorn'sche „Kunstblatt" aufgenommen sind, ohne dass irgend Zweifel gegen die Gültigkeit der mitgetheilten Behauptungen ausge-

sprochen wären. Auch muss ich leider schliesslich noch bemerken, dass diese irrigen Ansichten des Verfassers die bedeutenden Hoffnungen, welche sein schon lange gegebenes Versprechen eines Werkes über die Entwickelung der Kirchenbaukunst erregte, sehr herabstimmen müssen.

Gleichwohl wiederhole ich, dass die vielfachen Verdienste des Verfassers um die Kenntniss des deutschen Mittelalters von seiner herrlichsten Seite, auch durch das vorliegende Werk, stets so gross bleiben werden, dass sein Name nie ohne die grösste Hochachtung und Dankbarkeit genannt werden darf.

Coleccion litografica de cuadros del rey de España el señor Don Fernando VII, que se conservan en sus Reales Palacios, Museo y Academia de San Fernando, con inclusion de los del Real Monasterio del Escorial: Obra dedicada a S. M. y litografiada por habiles artistas, bajo la direccion de D. José de Madrazo con el texto por D. José Musso y Valiente. — 37. Cuaderno. — Madrid, en el Real Establecimiento litográfico.

(Museum, 1834, No. 19.)

Das lithographische Prachtwerk, welches uns mit den reichen Schätzen der königlich spanischen Gemälde-Sammlungen, besonders mit dem von dem verstorbenen Könige Ferdinand VII. gestifteten königl. Museum des Prado zu Madrid bekannt macht, ist bereits bis zur 37. Lieferung gediehen, die kürzlich erschienen ist und uns so eben vorliegt. Das Werk, welches sich im Inlande eines bedeutenden Absatzes erfreut, ist in Deutschland sehr selten, in Berlin nur in der Bibliothek der königl. Akademie der Künste vorhanden; es bezeugt, dass Spanien sich nicht nur — wie wir zu glauben nur zu leicht geneigt sind — an dem Ruhme einer früheren Kunstblüthe und prächtiger Sammlungen genügen lässt, sondern dass auch gegenwärtig Bedeutendes wenigstens für die Förderung der künstlerischen Technik geschieht. Im Einzelnen sind in dem genannten Werke, durch das königl. spanische lithographische Institut, Blätter geliefert, welche den Besten der Art nicht nachstehen und namentlich die Leistungen Berlin's in diesem Fache — mit Ausnahme einiger wenigen, die jüngst erschienen sind — bedeutend übertreffen.

Das vorliegende Heft enthält die folgenden vier Blätter: eine Hirschjagd nach Paul de Vos, Cadmus und Minerva nach P. P. Rubens, die Flucht nach Aegypten nach Allessandro Turchi und das Marterthum des heiligen Stephan nach Juan de Juanes. Die beiden ersten Blätter, namentlich das zweite, sagen uns in ihrer Behandlung weniger zu; mehr das dritte, welches von C. Palmaroli kräftig und in guter Haltung lithographirt ist; dies Blatt ist zugleich durch die einfache, würdige Composition ansprechend, auch wird der Ausdruck in den Köpfen des grossen Originales, sowie dessen Colorit und Helldunkel im Texte rühmlichst erwähnt. Vorzüglich gelungen ist das vierte, von A. Guglielmi mit Sorgsamkeit und Verständniss lithographirte Blatt. Es beschliesst eine Reihe von Darstellungen aus dem Leben des heiligen Stephanus, welche sämmtlich von Juan

de Jesus gehalt sind und in den früheren Lieferungen des in Rede stehenden Werkes bereits mitgetheilt waren. Vorn kniet der Heilige, im geschmückten Diakonengewande, die Hände betend erhoben; hinter ihm die Steinigenden, durcheinandertobend; im Hintergrund sitzt Saulus, eine edle Gestalt, in der man den künftigen Paulus erkennt, die Mäntel der Zeugen zu seinen Füssen. Wenn Einzelnes in dieser Composition, namentlich in den Gestalten und der Gewandung der Peiniger, minder anspricht, so ist dagegen der innerliche, lebendige Ausdruck in den Köpfen um so anziehender; es ist interessant, den Nachklang der älteren spanischen Schule und spätere, italienische Studien sich hierin begegnen zu sehen.

Sammlung der vorzüglichsten Werke aus der königlichen Gemälde-Gallerie zu München und Schleissheim, herausgegeben mit seiner Majestät des Königs Ludwig I. von Bayern allerhöchster Genehmigung von Ferdinand Piloty in München 1834.

(Museum, 1834, No. 20.)

Dies Werk in gross Imp. Folio, welches durch ein kalligraphisches Prachtblatt mit voranstehendem Titel eröffnet wird, scheint eine Fortsetzung der von der literarisch-artistischen Anstalt der J. G. Cotta'schen Buchhandlung in München herausgegebenen „Auswahl der vorzüglichsten Gemälde der Pinakothek" zu bilden und schliesst sich derselben würdig an. Die vorliegende erste Lieferung enthält, ausser dem Titelblatt, zwei Lithographieen: Eine Darstellung des Gekreuzigten nach Rubens (*„Et inclinato Capite, tradidit Spiritum"*), auf Stein gezeichnet v. Ferdinand Piloty, und „Das Testament" nach David Wilkie, nach dem Original-Gemälde auf Stein gezeichnet von Joh. Woelffle, beide aus der königlichen Central-Gemälde-Gallerie in München, und gedruckt in der lithographischen Kunstanstalt von Strixner und Zach in München. Beide Blätter bewähren, was Zeichnung und Druck betrifft, den Ruhm, welchen München bereits seit längerer Zeit in diesem Zweige des Kunsthandwerkes besitzt. Ueber die treffliche Weise, wie Piloty namentlich Bilder von Rubens nachzubilden versteht, haben wir bereits früher zu sprechen Gelegenheit gehabt; sollen wir etwas an dem vorliegenden sonst sehr harmonischen Abdruck des Blattes nach Rubens aussetzen, so möchten dies die vielleicht zu schwarzen Schatten an den nackten Partieen sein. Nicht minder ist die Charakteristik, das Leben und die Gesammtharmonie des anderen Blattes nach Wilkie zu rühmen, wenn schon uns hier einige Köpfe und Hände nicht ganz genügen.

Künstler-Geschichten, mitgetheilt von August Hagen. Erstes und zweites Bändchen. Auch unter dem Titel: **Die Chronik seiner Vaterstadt vom Florentiner Lorenz Ghiberti, dem berühmtesten Bildgiesser des funfzehnten Jahrhunderts. Nach dem Italienischen von August Hagen.** Leipzig: F. A. Brockhaus. 1833.

(Museum. 1834, No. 23.)

Selten findet es sich, dass das Studium der Geschichte anders denn als ein todtes Zusammenwürfeln fragmentarischer Nachrichten von Ereignissen und Zuständen der Vergangenheit betrieben, dass der Faden erkannt wird, welcher sich durch diese Fragmente hindurchschlingt und ihren Zusammenhang nachweist; ungleich seltner jedoch, dass dieselben, mit poetischer Divination belebt, sich zu einem Ganzen zusammenfügen und ein lebendiges Bild zur unmittelbaren Anschauung bringen. Das in der Ueberschrift genannte Werk neigt sich zu der letztgenannten seltneren Richtung; wir würden demselben unbedenklich eine solche, nach unserer Ansicht sehr ehrenvolle Stelle anweisen, wenn uns nicht verschiedene Umstände in unserem Urtheil zweifelhaft machten.

Es ist unstreitig eine der anziehendsten und dankbarsten Aufgaben, das künstlerische Treiben von Florenz, während des funfzehnten Jahrhunderts, und das Verhältniss desselben mit den übrigen intellektuellen und politischen Richtungen des Staates darzustellen. Welch ein lebendiges Ringen mannigfacher jugendlicher Kräfte! welch eine Reihe berühmter Namen unter den Baumeistern, Bildhauern, Malern, den Gelehrten und Dichtern! welch ein grossartiger Mittelpunkt aller geistigen Bestrebungen in der edlen Familie der Medicäer! Die Geschichte bietet kaum ähnliche Glanzpunkte dar. — Der Verfasser, der sich die Lösung dieser Aufgabe gestellt hat, fingirt, dass sich der von Ghiberti geschriebene Commentar über die Kunstgeschichte (der Abschnitt, welcher von der neueren Kunst handelt, ist bekanntlich bei Cicognara, *storia della scultura*, II, p. 99 sqq. abgedruckt) vornehmlich mit den Zeitgenossen, den Künstlern des funfzehnten Jahrhunderts, beschäftige, dass er sowohl deren künstlerisches Wirken, soweit es sich besonders auf Florenz erstreckt, als auch ihre sonstigen bürgerlichen und häuslichen Verhältnisse, ihre Freuden und Leiden, darstelle und gleichfalls nicht unterlasse, von den öffentlichen Ereignissen und anderweitigen Begebenheiten und Personen, welche auf die Kunst der Zeit eingewirkt, ausführlich Kunde zu geben. Die Hauptquelle, daraus der Verfasser geschöpft, ist, ausser den wenigen Notizen, welche der erwähnte Commentar des Ghiberti selbst darbot, das bekannte Werk des Vasari, welches, in der mehr oder minder novellistischen Anlage der einzelnen Künstler-Biographieen, den trefflichsten Stoff zu solcher Arbeit enthält.

In sechs und zwanzig Abschnitten, deren jedes für sich ein ziemlich geschlossenes Bild giebt, führt uns der Verfasser in die Ateliers der Künstler und die Studirzimmer der Gelehrten, in die Kirchen, die Raths-Versammlungen und in den Palast der Medicäer. Wir lernen den Johann von Medici, seinen grossen Sohn Kosmus, den Vater des Vaterlandes, und den edlen, feurigen Enkel des letzteren, Lorenz, kennen; ebenso die Freunde und Anhänger dieses Hauses, wie dessen gefährliche Widersacher; sodann

von Baukünstlern den strengen und gewaltigen Brunellesco, den feinen und gelehrten Alberti u. A.; von Bildnern den sinnigen Ghiberti, den beweglichen Donatello, den besonnenen Lucas Robbia und ihre Schüler; von Malern den tiefen, verschlossenen Masaccio, den lebenslustigen Filippo Lippi, den frommen Johann von Fiesole, den düstren Piero di Cosimo, den seltsamen Cosimo Rosselli, den alten Perspektiv-Maler Paul Ucello, den eifrigen Andreas Verocchi, den grossen Schüler des letzteren, Leonardo da Vinci u. a. m.; die Gelehrten Poggio, Guarino und Bruni, Filelfo und Ficino, den Stifter der platonischen Akademie. Auf dem Grunde der grossen politischen Ereignisse, darunter vornehmlich die Vertreibung des Kosmus von Medici und seine Rückkehr den Mittelpunkt bilden, entwickelt sich das künstlerische Treiben, welches jedoch zumeist auch als öffentliche Angelegenheit gilt. Hier ist es insbesondere die Vollendung des Dombaues, die Errichtung der ungeheuren Kuppel durch Brunellesco, welche sich durch das ganze Buch hinschlingt; die Fertigung der Bronzethüren für die Taufkirche durch Ghiberti, einer Menge anderer öffentlicher Kunst-Monumente schliessen sich daran an. Doch auch an geheimeren Beziehungen, welche den Charakter der dargestellten Personen weiter entwickeln helfen, fehlt es nicht; manch ein zartes Verhältniss geht an uns vorüber und namentlich ist für uns in dieser Beziehung die Geschichte des Filippo Lippi, seine Entführung der schönen Tochter des Franz Buti und sein trauriges Ende von Interesse.

Der Verfasser zeigt sich zu einer solchen Arbeit sehr wohl berufen; seine Schilderungen und Erzählungen haben Leben, Charakter und meist eine sehr erfreuliche prägnante Kürze. So wenig das Buch ein Roman zu nennen ist — es will eben nur Geschichtliches darstellen — so verfolgen wir dasselbe doch mit gleichem Interesse, wie etwa eine anziehende Dichtung; und selbst wo sonst ein trocknes Aufzählen und Beschreiben von Kunstwerken abstösst, da sehen wir hier das Leben des Künstlers in seinem Werke, seinen Eifer bis zur Vollendung und die Theilnahme des Schauenden. Trefflich sind die gegebenen Mittel benutzt; man vergleiche die Skizze, welche Vasari im Leben des Brunellesco von den merkwürdigen Verhandlungen wegen des Dombaues giebt, mit des Verfassers bewegter Schilderung zu Anfange des Buches, wo alles Einzelne Fleisch und Blut gewonnen hat; meisterlich sind einzelne abgerissene Charakterzüge zu einem Ganzen vereinigt. Wir würden dies Buch, wie gesagt, für vollendet in seiner Art anerkennen, wenn uns nicht einige Umstände Bedenken erregten.

Dies sind nämlich verschiedene Versäume des Verfassers gegen die geschichtliche Treue, welche, wie wir glauben, auch bei einer solchen, mehr dichterischen Darstellung der Geschichte nicht unberücksichtigt bleiben darf. Der Verfasser lässt Künstler als gleichzeitig mit andern auftreten, deren Existenz und Blüthe ungleich später fällt, deren künstlerische Eigenthümlichkeit eben durch jene älteren bedingt ist. So tritt z. B. Cosimo Rosselli gleich zu Anfange des Buches zur Zeit der Verhandlungen wegen des Dombaues (um 1420) auf und zwar bereits dem alchymistischen Treiben hingegeben (was geschichtlich erfolgte, nachdem er bereits seine Hauptwerke gemalt hatte und was eben als der Grund der handwerksmässigen Manier in seinen späteren Bildern zu betrachten ist), während seine künstlerische Blüthezeit noch in die siebziger Jahre desselben Jahrhunderts fällt. So wird ebenfalls Piero di Cosimo, der Schüler des ebengenannten und ein in der Technik bereits sehr vorgeschrittener Künstler, zu einem Neben-

buhler des Filippo Lippi gemacht (nämlich nicht in der Kunst, sondern in der Liebe; während er gleichwohl dreissig bis vierzig Jahre jünger ist; und er muss gleichzeitig mit jenem sterben, während sein Tod über funfzig Jahre später erfolgt ist. So schaut Leonardo da Vinci dem Masaccio bei seinen Arbeiten in der Kapelle Brancacci als ein schon erwachsener Jüngling zu, während er erst etwa neun Jahre nach dessen Tode geboren wurde. Ja der Verfasser geht soweit, dass er die Vollendung der Kapelle Brancacci, welche bekanntlich ein Werk des jüngeren Filippo Lippi (zum Unterschiede vom Vater gewöhnlich Filippino genannt) ist, dem älteren Filippo selbst zuschreibt. Dergleichen muss nothwendig wenigstens dem Laien, für den doch ein Buch, wie das vorliegende, zunächst geschrieben ist, mannigfache Verwirrungen erregen.

Auch Anderes können wir nicht umhin zu rügen. Die Art z. B. wie der Verfasser das düstere, phantastische Wesen des Piero di Cosimo aufgefasst hat, scheint uns keineswegs in der Biographie desselben bei Vasari begründet zu sein. Bei letzterem erscheinen alle seine Seltsamkeiten als Ergebniss einer bizarren, hypochondrischen Laune, oft nicht ohne eine gewisse Gutmüthigkeit, während ihn der Verfasser zu einem dreifachen Mörder stempelt. Er muss, weil er Kindergewinsel nicht hören kann, ein eigenes Kind umgebracht, er muss dem Masaccio und dem Filippo Lippi das Gift, dem man beider Tod zuschreibt, beigebracht haben. Es dünkt uns im Gegentheil, als ob die ganze Darstellung des Verfassers ungleich gewonnen haben würde, wenn all jene Tollheiten des Piero eben ohne einen solchen besonderen Grund geblieben wären; er hätte alsdann eine treffliche komische Person gegeben. Auch hätte der Verfasser füglich eine andere Person als böses Princip benutzen können, wenn er darum sonst verlegen war; wir meinen nämlich den Andrea del Castagno, dessen Name in der Geschichte genugsam gebrandmarkt ist und den der Verfasser nur obenhin erwähnt; schon die Art wie er — bei Vasari — sich in das Vertrauen des Domenico Veneziano einschleicht, ihm dann das Geheimniss der Oelmalerei ablockt und ihn Abends bei der Serenade ermordet, bietet trefflichsten Stoff zu einer Novelle.

Endlich auch hätten wir wohl gewünscht, dass der Verfasser, indem er die vorzüglichsten Florentiner des funfzehnten Jahrhunderts, indem er selbst so späte Meister, wie den Leonardo da Vinci, aufführt, manch einen Andern nicht so ganz übergangen habe. Wir meinen vornehmlich den Domenico Ghirlandajo, dessen kirchliche Gemälde, mit den Portraits seiner Zeitgenossen, recht als eine Verherrlichung der florentinischen Republik zu betrachten sind, der überhaupt unter den Malern seiner Zeit unstreitig einer der ersten ist.

Doch genug dieser einzelnen Ausstellungen, wo so viel des Trefflichen, im Ganzen so Genügendes und Empfehlenswerthes geleistet ist. Das Buch wird sich, bei dem gegenwärtigen grossen Interesse für die Künstler jener Zeit, gewiss viele Freunde und Leser erwerben; es eignet sich besonders zum Vorlesen und zur Vergleichung mit den zum Theil reichlich vorhandenen Kupferstichen nach Werken der besüglichen Künstler.

Die Dedication des Buches lautet: „Herrn Geheimen Oberbaurath, Professor und Ritter Schinkel, Herrn Professor und Ritter Rauch und Herrn Professor und Ritter Wach, des erhabensten Herrschers erhabenen Künstlern." Der zweifache Titel lässt eine Folge ähnlicher Künstlergeschichten erwarten, wie der Verfasser bereits früher ein Buch der Art, „Norica"

bestellt (das Künstlerleben von Nürnberg zur Zeit Dürers enthaltend), herausgegeben hat. Wir sind überzeugt, dass, wenn er mit seinem schönen Talente auch gründliche geschichtliche Strenge verbindet, er in jeder Beziehung Treffliches und Beifallswürdiges leisten wird.

Leonardo da Vinci von Hugo Grafen von Gallenberg. Mit Leonardo's in Kupfer gestochenem Bildnisse und vier Steindrucktafeln. Leipzig, 1834. 8. S. 286 und XII.

(Museum, 1834, No. 27, f.)

Der Leser, welcher aus dem einfachen wie bedeutungsvollen Titel dieses Buches auf den Inhalt desselben schliesst, wird ohne Zweifel vermuthen, dass hierin das Leben des Leonardo, die Verhältnisse, in denen er zu seiner politisch bewegten Zeit stand, seine künstlerische Entwickelung und Wirksamkeit, überhaupt sein allseitiges unbegrenztes Streben dargestellt seien, und zwar, wie alles dies aus der eigenthümlichen Anschauung des Verfassers hervorgegangen. Die Vermuthung ist aber falsch.

Der Verfasser selbst sagt in seiner (von Wien, Mai 1833, datirten) Vorrede, dass er ursprünglich nur eine deutsche Uebersetzung von dem Werke des Italieners C. Amoretti: *Memorie storiche su la vita, gli studj, e le opere di Lionardo da Vinci*[1]) zu liefern beabsichtigt habe; dass seine hinzugefügten Erläuterungen jedoch bald so angewachsen seien, dass er sich genöthigt gesehen, dieselben mit den Angaben Amoretti's zu einem Ganzen zu vereinigen. Das Buch ist somit gleichwohl nichts mehr als eine Uebersetzung von Amorettis Werke mit „Erläuterungen" des sog. Verfassers.

Amoretti verspricht, zufolge des von ihm gewählten Titels, „historische Denkwürdigkeiten über das Leben, die Studien und die Werke Leonardo's." In diesem Betracht ist seine Schrift höchst bemerkenswerth und von grosser Wichtigkeit für das Studium der Kunstgeschichte. Auf's Sorgfältigste sind hier die einzelnen, oft sehr abgerissenen Zeugnisse zusammengetragen, welche bei den Zeitgenossen oder in Leonardo's eigenen Handschriften zerstreut, sich vorfinden und aus denen mit Sicherheit über seine Lebensumstände, Arbeiten und Pläne, besonders in Bezug auf deren Zeitbestimmung, Schlüsse gezogen werden können. Angaben über seine Schriften, seine Studien, seine künstlerischen und mechanischen Produktionen schliessen das Werk. Es ist die trefflichste und eine durchaus nothwendige Vorarbeit, um Leonardo in seiner ganzen grossen Eigenthümlichkeit darstellen zu können. Wir müssen dem Verfasser des deutschen Buches für die gute Absicht, jenes durch eine Uebersetzung auch bei uns mehr zu verbreiten, danken.

Ist das neue Buch also nur eine Uebersetzung, so wäre freilich zu wünschen gewesen, dass das, was der Verfasser hinzugetragen, wenn auch

[1]) Abgedruckt vor der Ausgabe von Leonardo's *Trattato della pittura*, welche die typographische Gesellschaft für die Italienischen Classiker zu Mailand, 1804, veranstaltet hat.

vielleicht Bedeutendes durch geordnet, in Anmerkungen und Nachträgen, gegeben wäre. Man müsste sodann wenigstens gleich, ohne Amoretti's Buch selbst zur Hand zu nehmen, wo dieser aufhörte und wo der Graf Gallenberg anfinge. Da dem jedoch nicht so ist (und so wechseln beide Verfasser wirklich auf eine eigenthümlich naive Weise, ohne Beiderseitiges irgend zu verwehmelzen), so bleibt dem Leser vielleicht die Hoffnung, durch sonderlich neue, geistreiche Gedanken entschädigt zu werden? — Aber der Leser irrt auch hier; es werden nur gelegentlich einige höchst bekannte kunstgeschichtliche Erläuterungen von Sulzer, Fiorillo, Lanzi u. dergl., nur einige Erklärungen Leonardo'scher Bilder von Wessenberg, Göthe u. s. mitgetheilt. Brocken aus der begeisterten Charakteristik, welche von Quandt der Uebersetzung von Lanzi's Geschichte der Malerei in Italien hinzugefügt, finden sich zwar auch hie und da eingestreut, ohne dass jedoch dieser treffliche, leider so kurze Aufsatz dem Verfasser als Norm zu einer irgendwie geistreicheren Darstellung gedient hätte.

So hat wenigstens der Verfasser, wie er in der Vorrede verspricht, „mit der Sorgfalt einer Biene alles, was nur in dieser Beziehung wichtig sein konnte," gesammelt? — Auch das nicht. Der Verfasser übersetzt z. B. Amoretti's, im Jahre 1804 geschriebene Angabe, dass Leonardo's Bild, Christus unter den Schriftgelehrten, von „einem Engländer" gekauft worden sei, ohne hinzuzufügen, dass das Bild seitdem eine Hauptzierde der englischen National-Gallerie geworden ist; er giebt, ebenfalls nach Amoretti, das allegorische Bild der Eitelkeit und Bescheidenheit als im Palast Barberini zu Rom befindlich an, ohne in der Uebersetzung des Lanzi (die er öfters anführt) gelesen zu haben, dass das Bild seitdem in den Palast Sciarra Colonna gekommen ist; er erwähnt zwar der sehr bedeutsamen Winke und Angaben, welche v. Rumohr im zweiten Bande seiner italienischen Forschungen über Leonardo und mehrere seiner Werke gegeben hat, u. s. w. Ja, der Verfasser geht soweit, dass er sogar augenscheinlichste Irrthümer Amoretti's, ohne darüber weiter nachzudenken, wiederholt. Amoretti erzählt z. B., Leonardo habe den Plan gehabt, die Basilika S. Lorenzo zu Florenz durch mechanische Vorrichtungen so zu erheben, dass durch eine untergelegte Treppe dem Gebäude die nöthige Bedeutsamkeit gegeben werden könnte. Bei einem neuen, weitläuftigen, aus vielfachen Constructionen zusammengesetzten Gebäude wäre ein solches Unternehmen lächerlich gewesen. Vasari berichtet dasselbe von der alten kleinen Taufkapelle S. Giovanni, einem einfach achteckigen Gebäude, wobei der genannte Plan nur sehr kühn war.

Endlich ist noch zu erwähnen, dass Graf Gallenberg eine andre, grössere Kapiteleintheilung gemacht hat als Amoretti. Wir haben an sich nichts gegen diese. Aber Amoretti's jedesmal bedeutende Kapitelanfänge unterbrechen nun oft störend den Faden des Textes. Dann finden sich Abschnitte bei Graf Gallenberg, wo der Inhalt des Textes eine enge Verbindung fordert und umgekehrt finden sich Zusammenziehungen, wo Absätze augenscheinlich nothwendig waren. Dies jedoch mag vielleicht dem Setzer zuzuschreiben sein, der wenigstens das Seine gethan hat, um durch eine Masse sogenannter Druckfehler (denen kein Verzeichniss derselben abhilft) das Mangelhafte des Buches zu vervollständigen.

Verdrehungen wie: Cinnabor, Felibins, statt: Cimabue, Felibien, werden zwar dem Inhalte nicht schaden, da sie jedermann als solche erkennt; dagegen liest man unzähligemal: Lanzi, statt: Tanzi, zwei höchst

verschiedene Autoren? u. a. Ebenso sind fast alle Citate von Leonardo's Handschriften verdruckt, so z. B. Seite 54: Z. A. statt Q. A; S. 57: 12 K. statt Q. K; S. 66: 2 K. statt: Q. K. u. dergl. m.

Wozu überhaupt das Buch, unter solchen Umständen, herausgegeben sein mag? Wir wissen es nicht; doch mag es zuweilen wünschenswerth sein, auf dem Titel kunstgeschichtlicher Werke als Verfasser genannt zu werden. Wir bitten indess den geneigten Leser, der sich über Leonardo unterrichten will, lieber Amoretti's ungruchtbares und praktisches Original zur Hand zu nehmen. —

Wir können bei dieser Gelegenheit nicht umhin, den interessanten Brief mitzutheilen, welchen Leonardo zur Empfehlung seiner Talente an Ludovico Sforza von Mailand geschrieben hat. Amoretti giebt denselben als einen Beleg für die verschiedenartigen Richtungen und Kenntnisse Leonardo's; doch ist es, um den besonderen Ton des Briefes recht zu verstehen, nöthig, dass wir die Zeitverhältnisse, unter denen er geschrieben wurde, im Auge fassen. Ludovico hatte seine Herrschaft durch Usurpation errungen; sein Regiment war das einer militärischen Despotie, und musste ein solches, zur Erhaltung seiner Herrschaft, bleiben. Gleichwohl sorgte er auch für Einiges, eigenem Hange gewiss eben so sehr als dem Beispiel anderer italienischer Herren folgend, für die Pflege der Wissenschaften und Künste. Gelehrte, Dichter und Künstler wurden an seinen Hof beschieden, unter ihnen Leonardo da Vinci, letzterer, wie Vasari uns berichtet, als ausgezeichneter Musiker (er hatte namentlich eine höchst eigenthümliche Lyra erfunden) und Improvisator. Diese Angabe wird zwar von Amoretti als wenig ehrenvoll bestritten; Leonardo, so sagt er, könne nur nach Mailand berufen sein, um dort seine, nachmals so berühmte Akademie zu stiften. Doch sehe ich nicht ein, warum jenes nicht der Anlass, dies die Folge seines dortigen Aufenthaltes gewesen sein könne; Göthe, um ein Beispiel aus unserer Zeit anzuführen, ward auch nur als Freund und Dichter an den Hof von Weimar beschieden, nicht um die Stelle eines ersten Ministers zu bekleiden, die ihm nachmals zu Theil wurde. Im Gegentheil scheint der in Rede stehende Brief gerade in der Absicht von Leonardo geschrieben zu sein, um eine seinen Fähigkeiten angemessenere Wirksamkeit zu erlangen; es geht aus demselben hervor, dass er sich bereits am Mailänder Hofe befand, dass er aber einen noch keine bedeutende Stellung haben konnte. Indem Leonardo vor Allem seiner Talente für Kriegskunst gedenkt, so durfte er hierdurch bei Ludovico gewiss am meisten auszurichten hoffen.

Graf Gallenberg sagt von diesen Rücksichten, unter denen der Brief nothwendig betrachtet werden muss, kein Wort. Ueberdies ist seine Uebersetzung ebenso breitschweifig, wie häufig sinnentstellend. Die unten beigefügten Anmerkungen mögen dem geneigten Leser einige Beispiele davon geben.

In möglichst wörtlicher Uebersetzung lautet der Brief folgendermassen:

„Indem ich, gnädigster Herr, gegenwärtig zur Genüge die Proben aller derer geschen und betrachtet habe, welche sich für Meister und Verfertiger von kriegerischen Instrumenten halten, und (da ich überzeugt bin,) dass die Erfindungen und Arbeiten besagter Instrumente sich durchaus nicht vom gemeinen Gebrauche entfernen, so werde ich mich bemühen — ohne jemand anders zu beeinträchtigen — Ew. Durchlaucht mich verständlich zu machen und meine Geheimnisse zu eröffnen. Und indem ich letztere zu Dero beliebiger Verfügung für gelegener Zeit darbiete, so hoffe ich auf einen günstigen

Erfolg in den sämmtlichen Dingen, welche kürzlich im Folgenden angeführt sind."

1. „Ich verstehe sehr leichte Brücken anzufertigen, welche aufs bequemste zu transportiren sind und durch deren Hülfe man die Feinde verfolgen, so wie ihnen, wenn es Noth thut, entfliehen [1]) kann; und andere, welche sicher, durch Feuer und Kampf nicht anzugreifen sind [2]) und leicht und bequem geschlagen und abgetragen werden können. Auch verstehe ich [3]) die der Feinde zu verbrennen und zu zerstören."

2. „Ich weise bei der Belagerung eines Ortes das Wasser aus den Gräben [4]) zu leiten, alle Arten Brücken von Leitern und andere Instrumente anzufertigen, welche zu besagter Expedition gehören."

3. „Item, wenn man wegen der Höhe der Wälle oder wegen der Festigkeit des Ortes und seiner Lage, in dessen Belagerung keinen Gebrauch von den Bombarden (alte Kanonen) machen könnte: so verstehe ich eine jede Schanze oder Befestigung zu zerstören, sofern sie nicht auf einem Felsengrunde steht."

4. „Ich verstehe auch Bombarden anzufertigen, die sehr bequem und leicht zu tragen sind; aus denen man kleine Ungewitter [5]) schleudern kann und deren Rauch dem Feinde grossen Schrecken, Schaden und Verwirrung zufügen wird."

5. „Item verstehe ich durch unterirdische, enge und gewundene Gänge, die ohne irgend ein Geräusch gemacht werden, zu einem gewissen (Orte) zu gelangen, dafern es nöthig wäre, unter Gräben [6]) und Flüssen hinzugehen."

6. „Item mache ich bedeckte, sichere und unangreifbare Wägen [7]); wenn diese zwischen die Feinde und ihre Artillerie eindringen, so wird eine jede, noch so grosse Menge von Soldaten geworfen werden. Hinter denselben wird die Infanterie unverletzt und ohne Hinderniss folgen können."

7. „Item, wenn es Noth thut, so werde ich Bombarden, Mörser und Passavolanten (andre Feldstücke) von schönster und zweckmässiger Gestalt, gegen den gemeinen Gebrauch, anfertigen."

8. „Wo die Bombarden nicht angewandt werden können, werde ich verschiedene Arten von Wurfmaschinen und Schleudern [8]) und andre Instrumente von wunderbarer und neuer Wirkung verfertigen; und überhaupt werde ich nach der Verschiedenheit der Fälle verschiedene und unzählbare Dinge zum Angriff in Stand setzen."

9. „Und wenn man sich auf der See befinden sollte, so verstehe ich mich auf viele Instrumente, welche zum Angriff und zur Vertheidigung tauglich sind; auf Schiffe, welche allen, auch den grössesten Bombarden Widerstand leisten; auf Pulver und Rauch."

10. „Zur Friedenszeit glaube ich vollkommen, im Vergleich mit Jedem Anderen, in der Architektur, in der Errichtung von öffentlichen und

[1]) *Fuggire.* G. G. übersetzt: „mit denen man den Feind ... in die Flucht schlagen kann." — [2]) *Securi et inoffensibili da fuoco et battaglia.* G. G. übersetzt: „sehr sichere, die nicht angegriffen werden können, Feuer sprühen und zum Kriege tauglich sind." (Sic!) — [3]) *Et* (sc. *ho*) *modi.* G. G. übersetzt unnöthig breit: „Dann habe ich auch endlich die Art und Weise ersonnen." — [4]) *Fossi.* G. G. übersetzt: „Laufgräben." — [5]) *Minuti di tempesta.* G. G. übersetzt: „brennende Stoffe." — [6]) *fossi.* G. G. übersetzt: „Wälle." — [7]) *carri coperti sicuri ed inoffensibili.* G. G. übersetzt: „sichere, bedeckte, defensive offensive Karren." — [8]) *briccole, manghani, trabuchi*, bei G. G. ausgelassen.

Privat-Gebäuden, in der Leitung des Wassers von einem Orte zum andern, Genüge zu leisten."

„Item verstehe ich mich auf Sculptur in Marmor, in Bronze und Thon; ebenso auf Malerei, so dass man Vergleichungen mit einem jeden Anderen anstellen möge, und sei er, wer er wolle."

„Auch werde ich die Arbeit des bronzenen Pferdes beginnen können, welches ein unsterblicher Ruhm und eine ewige Ehre sein wird des glücklichen Gedächtnisses Eures erlauchten Vaters und des berühmten Hauses Sforza" [1].

„Und wenn jemand einige der obengenannten Dinge für unmöglich und unausführbar halten möchte, so erbiete ich mich bereitwilligst, einen Versuch in Eurem Park anzustellen, oder wo sonst es Ew. Durchlaucht belieben wird. Denen ich mich unterthänigst, soviel ich kann, empfehle." U. s. w.

Studien nach alten florentinischen Malern, gezeichnet und gestizt von C. L. Kuhbeil. Berlin 1812. 57 Blätter in 4 Heften, Folio.

(Museum. 1834. No. 33. f.)

Unter den Kupferwerken, welche dem Studium der alten teutschen Meister zu Hülfe kommen, sind bekanntlich die grossen und ausgeführten Blätter des Italieners Lasinio die bedeutendsten; die 40 Prachtblätter nach Wandgemälden des Campo Santo von Pisa, die Collektion von (gegenwärtig) 32 Blättern nach anderen, in Florenz vorhandenen Wandmalereien u. a. lassen uns einen bedeutenden Blick in das Kunstleben des vierzehnten und funfzehnten Jahrhunderts werfen. Doch sind diese eben genannten Werke, sowie einige andre hieher bezügliche, so kostbar, dass sie selten anderswo, als in grossen öffentlichen Bibliotheken zu finden sein dürften. Zugänglicher pflegt das bekannte Werk von d'Agincourt zu sein, welches indess in seinen kleineren Abbildungen insgemein wenig brauchbar ist. Ebenso das bekannte Werk der Etruria pittrice, darin aber jedem einzelnen Künstler nur ein Blatt gewidmet ist. Das Werk der Gebrüder Riepenhausen, „Geschichte der Malerei in Italien" u. s. w., welches in den beiden vorhandenen Heften Umrisse nach Byzantinern, nach Cimabue, Andrea Taffi, Buffalmaco, Guido von Siena und besonders nach Giotto liefert, ist nur mit Vorsicht zu gebrauchen, indem die Darstellungen meist bedeutend modernisirt sind. Anderes Vorhandene endlich (z. B. was Ruscheweyh nach Giotto und Fiesole gestochen) besteht zumeist nur aus einzelnen Blättern und giebt somit wenig für eine allgemeinere Uebersicht.

[1] Worte eines Sterblichen! Zwar fertigte Leonardo das Modell zu der colossalen Reiterstatue des Francesco Sforza, oder wenigstens zu dem Pferde, aber es kam nicht zum Gusse, da nachmals, wie es scheint, Lodovico keine Gelder mehr zu solchem Werk übrig hatte. Und als Mailand im J. 1499 von den Franzosen erobert ward, diente das Modell den gascognischen Armbrustschützen als Zielscheibe.

Unter diesen Umständen scheint es mir nicht unzweckmässig, an das in der Ueberschrift genannte Werk zu erinnern, welches ich bisher nirgend, bei Gelegenheit kunstgeschichtlicher Untersuchungen, erwähnt gefunden habe, welches somit nicht diejenige Verbreitung erlangt haben kann, die es vor anderen verdient. Dasselbe besteht, wie der Titel besagt, wesentlich aus Studien; es sind minder ganze Gemälde, welche wiedergegeben werden (obgleich deren ebenfalls vorhanden sind), als vielmehr einzelne charakteristische Figuren und Gruppen, welche die Eigenthümlichkeiten der bezüglichen Meister darlegen. Die Arbeit ist schlicht und eben wie man es bei künstlerischen Studien gewohnt ist, einfache Umrisse, oder Umrisse mit zumeist geringer Angabe der Schattirung; überall aber trägt dieselbe das Gepräge der grössten Strenge und Redlichkeit, welche für Werke solcher Art nöthiger sind, als sie insgemein gefunden werden, welche das vorliegende, in Bezug auf den unmittelbaren Gebrauch, selbst den grossen Prachtblättern Lasinio's an die Seite stellen, und um so mehr, als dasselbe ungleich leichter zu beschaffen ist.

Das erste Heft enthält, ausser zwei Ansichten der Kirche und des gesammten Klosters von Assisi, Studien nach Giotto; einige wenige nach den Wandmalereien, welche man ihm in der Oberkirche des heiligen Franciscus zu Assisi zuschreibt (unter diesen auch eine Figur nach Giottino), mehrere nach den kleinen Gemälden, welche sich zu Kuhbeil's Zeit noch in der Sakristei von S. Croce zu Florenz befanden, nunmehr aber in die Gallerie der Akademie und in den Handel, (zwei von ihnen in das königl. Museum zu Berlin) gekommen sind. Unter letzteren sind mehrere ganze Gemälde wiedergegeben, und darunter einige, — wie z. B. Christus, der nach der Auferstehung den Frauen im Garten erscheint, und wie noch mehr Thomas, der seine Finger in die Seite Christi legt, mit den anbetend knieenden Jüngern, — welche allein hinreichend darthun, dass den Werken Giotto's keinesweges jene Feier und hochheilige Würde mangelt, die man ihm neuerdings abgesprochen hat. — Das zweite Heft enthält Studien nach Taddeo Gaddi, eines Theils nach den Wandgemälden, welche sich in der Kapelle Baroncelli (Giugni) zu S. Croce in Florenz befinden und das Leben der heiligen Jungfrau (das bereits von Lasinio gestochen) und das Leben der heiligen Magdalena darstellen; anderen Theils nach den Wandgemälden im Kapitel des Klosters S. Maria Novella, an deren Aechtheit Herr von Rumohr zweifelt (Italienische Forschungen II, S. 80). Letztere, mögen sie nun von Taddeo oder von einem anderen alten Meister herrühren, erscheinen indess durchaus als höchst ausgezeichnete, gewaltige Werke, sowohl in den lebendig bewegten historischen Darstellungen, als in den feierlich grossartigen Gestalten der Propheten und Kirchenlehrer. — Das dritte Heft enthält Studien nach Masaccio, und zwar nach denjenigen früheren Gemälden aus der Passionsgeschichte Christi und aus dem Leben der heiligen Katharina, welche er in der Kapelle der heiligen Katharina, in der Kirche S. Clemente zu Rom, ausgeführt hat, und die gegenwärtig leider durch Nässe sehr verdorben sind. Schon hier erscheint Masaccio, obgleich im Ganzen noch zu der Weise der späteren Giottisten sich hinneigend, doch im Einzelnen bereits in seiner höheren und freieren Richtung. Den genannten Blättern ist noch die Nachbildung einer dem Masaccio zugeschriebenen Handzeichnung beigefügt. Von den späteren Arbeiten Masaccio's in der Kapelle Brancacci, in der Karmeliterkirche zu Florenz, liefert die genannte von Lasinio gestochene Collektion einige

Blätter[1]). Ausser diesen Studien nach Masaccio enthält das dritte Heft noch einige nach anderen Meistern. So zuerst ein Blatt nach einem, dem Baffalmaco zugeschriebenen Gemälde in S. Francesco von Assisi, einige schöne Gruppen aus einer Auferweckung des Lazarus, im giotteskeu Style. Einige Blätter nach den Malereien aus der Geschichte des Noah, welche Paolo Uccello, in grüner Farbe, in einem Gange des Klosterhofes von S. Maria Novella zu Florenz ausgeführt; diese Malereien gehören zu den wenigen erhaltenen jenes alten Meisters der Perspektive und zeigen ihn auch in der Auffassung und Darstellung der Figuren würdiger und ernster, als man es nach Vasari fast vermuthen sollte. Endlich drei Blätter nach Pinturicchio, dem talentvollen Mitschüler Raphaels; zwei von den Malereien, womit die Aussenmauern jener kleinen Kapelle bei Assisi geschmückt sind, über welche die grosse Kirche S. Maria degli angeli erbaut worden ist; das dritte mit einer Figur aus einem Gemälde in S. Maria del Popolo zu Rom. — Das vierte Heft endlich enthält zuerst eine Reihe Studien nach den merkwürdigen alten Gemälden in der Kirche des heiligen Benedikt bei Subiaco, die zwar, wie verschiedene der obengenannten, ebenfalls durch Nässe und dergl. bereits bedeutend gelitten haben, immer aber noch durch ihre Naivetät, durch die Wahrheit des Ausdrucks, durch einzelne grossartige Gestalten sehr interessant sind. Hierauf folgen mehrere Blätter mit einzelnen Gruppen aus den phantastischen Gemälden der Brüder Orcagna (Arcagno), verschiedene aus dem berühmten Trionfo della morte des Andrea im Campo Santo zu Pisa, andere aus der daneben befindlichen Hölle des Bernardo, noch ein anderes aus dem Gemälde der Hölle, welches beide Brüder gemeinschaftlich in S. Maria Novella zu Florenz gemalt. Eine dieser Blätter enthält auch eine Figur aus den Wandgemälden des Benozzo Gozzoli im Campo Santo.

Diese Inhaltsangabe wird genügen, um die Wichtigkeit des Kuhlicllschen Werkes für das Studium der Kunstgeschichte darzuthun; nicht minder wird dasselbe für den schaffenden Künstler interessant sein, der einige Beispiele von der grossartigen Einfalt jener früheren Meister zur Hand zu haben wünscht.

[1]) Da die Blätter Lasinio's nach den Malereien der Kapelle Brancacci eine so grosse, zum Theil unbegreifliche Verwirrung der Unterschriften enthalten, so möge hier eine Berichtigung derselben folgen: No. I. *Martirio di S. Pietro*, nach L. von Masaccio, nach v. Rumohr (It. F. II, S. 249) von Filippino Lippi. — No. II. *I SS. Pietro e Paolo resuscitano un Fanciullo*, nach L. v. Masaccio, nach Vasari von demselben, aber beendet von Filippino. — No. III. *Vocazione all' Apostolato dei SS. Pietro ed Andrea*, nach L. von Masolino, nach Vasari (denn es stellt nicht den angegebenen Gegenstand dar, sondern Christus und seine Jünger, denen der Zoll abgefordert wird) von Masaccio. — No. IV. *S. Pietro risana lo storpio davanti la Porta del Tempio* und *S. Pietro guarisce dal male Petronilla sua Figlia*, nach L. richtig als von Masolino bezeichnet. — No. V. *Caduta dei primi Padri e Liberazione di S. Pietro*, nach L. von Masaccio e Masolino (?). — No. VI. *Miracoli dei S. S. Apostoli Pietro e Giovanni*, nach L. von Lippi, nach Vasari von Masaccio. — No. VII. *S. Pietro che battezza e predica agl' Idolatri*, nach L. von Lippi, nach Vasari die Taufe von Masaccio, die Predigt von Masolino.

Auch in dem Werke über das Campo Santo von Pisa findet sich eine ähnliche falsche Bezeichnung, indem der Tod des heiligen Ranieri von Lasinio dem Simone Memmi zugeschrieben wird, der nach Vasari von Antonio Veneziano herrührt, was auch die Ansicht selbst des blossen Kupferstiches bestätigt.

Beiträge zur Geschichte der Ausbildung der Baukunst. Von Dr. C. L. Stieglitz, d. Aelt. Nebst erläuternden Beilagen und 25 Steindrücken. — Erster Theil. (8, 206 in 8. und 10 Tafeln). Leipzig, 1834.

(Museum. 1835, No. 4.)

Ein Andres ist es, wenn ein junger Autor zum ersten Male vor das Publikum tritt, ein Andres, wenn ein verdienter Veteran die Resultate langjähriger Studien zusammenfasst, um hiemit vielleicht seinen Arbeiten den Schlussstein hinzuzufügen. Werden wir das Werk des Ersteren zugleich als eine Empfehlungskarte ansehen und ausser dem Realen seines Inhalts auch die Art und Weise seiner Technik betrachten, um danach unsere Erwartungen für die Zukunft zu bestimmen; so müssen wir bei Letzterem nothwendig auf die ganze Bahn seines Schaffens zurückblicken und, um nicht ungerecht zu sein, den Standpunkt im Auge behalten, welchen die Wissenschaft einnahm, als der Autor begann. Wir müssen bedenken, dass wir mit grösserer Leichtigkeit weiterschaffen können, wenn wir durch die Arbeiten der Vorgänger gestützt werden, als wenn wir uns einen ganz neuen Weg eröffnen müssen; und dass ein Menschenleben schwerlich zur Begründung und Vollendung einer Wissenschaft hinreicht.

Seit 43 Jahren ist Hr. Stieglitz für das Fach der Geschichte der Baukunst thätig gewesen. Als er im Jahre 1792 mit seiner Geschichte der Baukunst bei den Alten begann, fand er wenig gründliche Vorarbeiten über diesen Gegenstand vor. Aus den Schriften der Alten und nach den Grundsätzen der Kunst musste er sich selbst das Gerüst für ein solches Werk hinstellen. Neue Forschungen, neue Entdeckungen erweiterten seinen Gesichtskreis, so dass ihm jene erste Arbeit nicht mehr genügend schien; und seine Archäologie der Baukunst (1801, — immer noch ein sehr brauchbares Handbuch!), sowie seine Archäologischen Unterhaltungen (1820) dienten dazu, die gewonnenen Erfahrungen einer öffentlichen Benutzung vorzulegen. Doch blieb der Verfasser nicht einseitig bei der classischen Kunst stehen. Gleichzeitig waren wichtige Entdeckungen von den Monumenten vorklassischer Völker (besonders der Aegypter und Inder) erfolgt, sowie im Vaterlande die edle Kunst des Mittelalters wieder einer ehrenhaften Untersuchung gewürdiget worden. Den geschichtlichen Entwickelungsgang der letzteren darzulegen erschien im Jahre 1820 sein Buch von altdeutscher Baukunst. Als ein Ganzes stellte der Verfasser im Jahre 1827 seine Geschichte der Baukunst vom frühesten Alterthum bis in neuere Zeiten zusammen, das einzige Werk, welches wir bis jetzt über diesen so höchst wichtigen Zweig der Culturgeschichte besitzen.

Doch auch in den letzten 8 Jahren ist im Einzelnen vieles Bedeutende für diesen Zweig der Wissenschaft geleistet, vieles Neue entdeckt worden, welches der Verfasser unablässig sich zu eigen zu machen strebte. Das in der Ueberschrift genannte Werk, dessen jüngst erschienener erster Theil die Periode des gesammten Alterthums umfasst, enthält eine neue Revision des früher Aufgestellten und sucht Vollständigkeit und Kürze auf gleiche Weise zu vereinigen.

Freilich können wir uns nicht bergen, dass unterdessen der Standpunkt

der Wissenschaft selbst unvermerkt ein andrer geworden ist und dass wir jetzt Ansprüche auf ein consequenteres ästhetisches System und auf schärfere historische Kritik machen müssen, als wir auch in dem letztgenannten Werke zu Grunde liegend finden. Gleichwohl dürfen wir die Pflicht der Dankbarkeit gegen unseren rüstigen Vorarbeiter nicht aus den Augen setzen; ihm verdanken wir es vor vielen Andern, dass wir jetzt ein Gebäude aufzuführen im Stande sind, wozu wir den Grund schon vorbereitet finden.

Ueber das Allgemeine des vorliegenden Werkes können wir uns in dieser Anzeige kurz fassen. Die Art und Weise des Verfassers ist dem Leser aus seiner Geschichte der Baukunst, deren Gang im Wesentlichen beibehalten wird, bekannt. Einzelnes, wie z. B. das Kapitel von der Bildung der Gestalten, ist kürzer und anschaulicher behandelt, Andres durch die Entdeckungen der neusten Zeit vermehrt oder berichtiget worden. Wir begnügen uns, einige Punkte, die uns während des Lesens als bedenklich aufstiessen, hier in Erwägung zu ziehen.

Was zuerst den altindischen Höhlenbau anbetrifft, so behandelt der Verfasser denselben als ein Beispiel des höchsten Alterthums, ohne jedoch andre wesentliche Gründe vorzubringen, als den: „dass die späteren Geschlechter, die es verstanden, auf freier Erde Bauwerke zu errichten, wohl schwerlich die mühsame und zeitfordernde Arbeit der Felsenaushöhlung unternommen haben würden." (S. 10). Hiegegen spricht jedoch einfach der Umstand, dass gar nicht selten in diesen Höhlenbauten Architekturen vorkommen, an denen sämmtliche Theile eines entwickelten Freibaues sichtbar werden. Andre Forscher, wie Langlès in seinen *Monumens anciens et modernes de l'Hindostan*, haben dagegen in der gewölbartig ausgehauenen Decke einiger Monumente (die jedoch überall auf den frühesten Entwickelungsstufen der Kunst, bei den Aegyptern, den Mexikanern, in den Tholen der ältesten Bewohner Griechenlands u. s. w. vorkommt), sowie in dem sogenannten „korinthischen" Kapitäl einzelner Tempel [1]) und andern geringeren Kennzeichen, eine Nachahmung ägyptischer, griechischer, römischer, christlicher u. s. w. Bauformen gesehen, die von abyssinischen Künstlern im Anfange des Mittelalters nach Indien hinübergetragen sein sollen; — Ansichten, die um ein Paar Jahrtausende auseinander stehen!

Um zwischen diesen, durch nichts Wesentliches begründeten Annahmen, einigermassen sichere Haltpunkte zu gewinnen, scheint es, bei dem Mangel direkter historischer Nachweisungen, am Besten, wenn wir einen Seitenblick auf andre Verhältnisse der indischen Geschichte, namentlich ihrer Literatur, werfen. Die grossen epischen Gedichte, deren Abfassung etwa um die Zeit des Jahres 1000 v. C. G. fällt [2]), erwähnen der Höhlentempel nicht, während letztere dagegen in ihren Bildwerken Scenen, die aus jenen entnommen sind, darstellen; wir werden somit den Höhlentempeln, bei ihrer hohen Bedeutsamkeit und weiten Verbreitung, ein jüngeres Alter mit Bestimmtheit zuertheilen können. Sodann finden wir in den Tempeln mit

[1]) Es sind zwei neben einander befindliche Tempel zu Ellora, die überdies zusammen eine Gesammtanlage bilden. Unter dem Kapitäl fallen auf die Ecken des Schaftes grosse Blätter nieder, die allerdings eine ferne Aehnlichkeit mit dem Akanthus zu haben scheinen. Es ist unbegreiflich, wie selbst K. O. Müller in seinem Handbuch der Archäologie der Kunst (S. 279) auf diesen ganz vereinzelten und von dem sonst ziemlich consequenten System der indischen Kunst abweichenden Umstand irgend ein Gewicht legen konnte. — [2]) S. Von Bohlen: das alte Indien. C. 5. § 28.

gewölbartig ausgehauener Decke, welche bereits einen bestimmten Fortschritt des Systemes andeutet, entschiedene Spuren des Buddhismus, einer Sekte, die sich von dem allgemeinen Brahmadienste losgetrennt hatte und etwa um 500 v. C. G. auftrat [1]). Der Ursprung des Höhlenbaues dürfte somit zwischen 1000 und 500 fallen. Doch musste eine lange Reihe von Jahren zur Entwickelung, Ausbildung und endlichen Ausartung des Systemes vorübergehen; ich glaube also, dass wir nicht gerade falsch schliessen werden, wenn wir die Blüthe desselben — analog der griechischen Culturgeschichte — gleichzeitig mit der Blüthe des indischen Drama's, d. h. im letzten Jahrhundert vor C. G., annehmen. Die grosse Profusion endlich und die Willkürlichkeit in der Ausführung verschiedener Monumente, namentlich des ungeheuren Kailasa zu Ellora, stimmen wenig mehr zu der Klarheit und dem Adel, die uns aus Kalidasa's Dramen entgegenwehen; wir sind somit gewiss berechtigt, diese in eine noch spätere Zeit der Geschichte hinabzusetzen. Diese flüchtigen Bemerkungen mögen genügen, um den Ursprung der Baukunst aus dem Höhlenbau zurückzuweisen, der überdies von keinem Einfluss auf die weitere Ausbildung derselben erscheint und im Gegentheil, wie gesagt, mannigfache, durch den Freibau dargebotene Modificationen in sich aufgenommen hat.

Den ägyptischen Pyramiden scheint der Verfasser (S. 44) ein jüngeres Alter zuzuschreiben als den meisten der übrigen Monumente Aegyptens. Er schliesst dies vornehmlich aus dem Umstande, dass die Pyramiden sich vornehmlich in der Gegend von Memphis finden, während in den angeblich früher cultivirten Theilen Oberägyptens keine dergleichen vorkommen. Aber es ist aus den neueren Untersuchungen bekannt, dass gerade die älteste Periode der ägyptischen Geschichte, vor der syrisch-arabischen Eroberung durch die Hyksos, sich vorzugsweise um Memphis concentrirt, und dass die genannten Pyramiden die einzigen Ueberreste dieser frühesten Zeit sind. Die beiden in Ober-Nubien vorhandenen Pyramiden-Gruppen, auf welche der Verfasser ein grösseres Gewicht legt, gehören unstreitig in die Zeit der römischen Kaiser, da hier die Reiche von Napata, Meroë, Axum blüheten. Sie sind von kleinlicher Bauart, keine über 100 Fuss hoch. Die häufige Anwendung, theils der Pyramiden-, theils der Obelisken-form in diesen Gegenden scheint keinen anderen Grund zu haben als ein äusserliches Wohlgefallen an ihrer imposanten Erscheinung.

Was den Bau des salomonischen Tempels anbetrifft, so ist es bekannt, dass der Verfasser zuerst gründlichere Ansichten über denselben aufgestellt hat, indem er, von keinem einseitigen Principe befangen, demselben seine richtige Stellung zwischen ägyptischer und phönicischer Bauweise anwies. Auch im vorliegenden Werke hat er diesem Tempel eine ausführliche Beilage (S. 63—87) gewidmet und auf 3 Tafeln dessen Restauration vorgelegt. Indem wir das Verdienstliche dieser Arbeit keineswegs verkennen, möge man uns jedoch eine Bemerkung gestatten. Einer der schwierigsten Punkte bei der Herstellung des Tempels ist bekanntlich die Vorhalle, deren Höhe in der heiligen Schrift (Chronik II, C. 3, v. 4) auf 120 Ellen, bei einer Länge von 20 und einer Breite von nur 10 Ellen, angegeben wird. Ein seltsames Verhältniss, welches von den meisten Forschern geradehin als eine falsche Angabe der freilich unzuverlässigen

[1]) S. Von Bohlen: die alte Indien, C. 2, §. 20 ff.

Chronik verworfen wird. Der Verfasser sucht diese Angabe dadurch zu retten, dass er der Vorhalle eine, den ägyptischen Pylonen ähnliche Einrichtung giebt und zwei thurmähnliche Aufbaue, jeden zu 60 Ellen, annimmt. Doch müssen wir gestehen, dass uns diese Auslegung gezwungen erscheint. Wie sehr letzteres der Fall ist, geht besonders aus der Zeichnung des Verfassers hervor, indem er (T. 7) die beiden Theile des Pylon, bei seiner geringen Grundfläche, nur durch zwei Schornstein-ähnliche Zacken andeuten konnte, die über der sonst ungetheilten Pyramide des Einganges emporsteigen. Will man die genannte oder überhaupt nur eine bedeutende Höhe der Halle beibehalten, so könnte man sich vielleicht dadurch helfen, dass man die angegebenen Maasse der Länge und Breite nur vom Inneren (vom Lichten) annähme und die äusseren Dimensionen beliebig vergrösserte. Freilich würde dann der weltberühmte Tempel leicht als ein blosses Appendix der Halle erscheinen.

Die beiden ehernen Säulen Jachin und Boas stellt der Verfasser (nach dem Luther'schen Texte) vor den Tempel, im Gegensatz der neueren Annahme Meyer's, der dieselben das Dach der Halle tragen lässt, indem der Grundtext sie als „an der Halle befindlich" bezeichnet. „Sollte auch der Philolog (sagt der Verfasser) die Meinung Meyer's gelten lassen, der Architekt wird nie beipflichten. Nur durch eine freie Aufstellung erhalten die Säulen das Feierliche und die bedeutungsvolle Würde, die der Zweck der Aufstellung der Säulen ist." Wir sehen diesen Grund nicht recht ein. Im Gegentheil scheint Meyer's Annahme die einfachere, ob wir schon nicht vergessen, dass verschiedentlich vor orientalischen Monumenten freistehende Säulen und Pfeiler gefunden werden. Doch fühlen wir uns nicht berufen, über diese streitigen Punkte zu entscheiden. Wir überlassen dies am Liebsten einem kunstgelehrten Freunde, von dem uns schon seit längerer Zeit ein ausführliches Werk über den Salomonischen Tempel versprochen ist, und dem diese Zeilen eine freundliche Mahnung sein mögen.

Unter die ältesten Ueberreste griechisch-dorischer Bauweise rechnet der Verfasser (S. 90 f.) die Tempel von Korinth und Metapont, den grossen Tempel von Pästum, die Tempel von Selinus, Segesta, die sogenannten Tempel der Juno und Concordia zu Agrigent, den Apollo-Tempel zu Delos u. a. m. Was die genannten grossgriechischen und sicilischen Monumente anbelangt, so sind wir jedoch wenig berechtigt, dieselben in Bausch und Bogen einer so frühen Zeit — vor den Perser- und Karthagerkriegen — zuzuschreiben. Wir werden im Gegentheil gewisse Eigenthümlichkeiten, der massenhafteren Verhältnisse und schwereren Formation, die wir an diesen Gebäuden bemerken, minder einem höheren Alter als vielmehr dem localen Grunde eines eigenthümlich derben Dorismus, der in diesen westlichen Ländern, am fernsten von asiatischem Einfluss, am schärfsten auftritt, zuschreiben müssen. Wenn wir auch den mittleren von den drei grossen Tempeln auf der Burg von Selinus als vor den Perserkriegen gebaut annehmen wollen — in Bezug auf die sehr alterthümlichen Metopen-Reliefs (obgleich auch hier ein gleicher localer Styl Einfluss gehabt haben dürfte), — so wissen wir dagegen bestimmt, dass der grosse Dipteros (der sogenannte Jupiter-Tempel) auf dem östlichen Hügel von Selinus, der ebenso noch beträchtlich schwere Formationen zeigt, im Jahre 409 v. C. G., bei der Eroberung der Stadt durch die Karthager, noch unvollendet war und diesen Zustand in seinen Ruinen erhalten hat. Ja der Minerven-Tempel zu Syracus (jetzt S. Maria delle colonne) zeigt

dieselben schweren Hauptverhältnisse, verbunden mit einer Menge einzelner Details, die aufs Augenscheinlichste eine beträchtlich spätere Zeit seiner Erbauung darthun und deutlich auf das dritte Jahrhundert vor Chr. G. hinweisen, da sich in Kunst und Literatur mannigfach archaistische Bestrebungen der Art geltend machten. Aus gleichem Grunde, wie bei letzterem, möchten auch schwerlich triftige Beweise zu finden sein, um dem bekannten Tempelruin zu Korinth das usurpirte hohe Alter bestätigen zu können. Wie der Verfasser aber darauf kommen konnte, die beiden genannten Tempel von Agrigent und sogar den Apollo-Tempel von Delos, die eine nahe Verwandtschaft mit den ächthellenischen Gebäuden aus der Zeit des Perikles darthun, so beträchtlich zurückzudatiren, sehen wir nicht wohl ein.

Ebenso unbegründet und nur aus einseitigen Voraussetzungen hervorgegangen ist es, wenn der Verfasser die prachtvollen Kapitäle des Erechtheums erst der Vollendung des Baues nach dem Jahre 409 v. Chr. G., da die bekannte, im britischen Museum befindliche Bauinschrift abgefasst wurde, zuschreibt. Nur von den Kapitälen der Halbsäulen auf der Westseite können wir diese Ansicht gelten lassen. Hier zeigt das Ornament des Halses, obgleich dasselbe noch reicher ist als an dem zierlichen viersäuligen Portikus der Nordseite, wirklich eine spätere, minder reine und edle Form: die Palmetten, sowie die kleinen Voluten, daraus sie hervorwachsen, haben etwas Schweres und Gedrücktes, und die Kelche sind minder streng gebildet. Wir verdanken diese Kenntniss den ausführlichen und genauen Zeichnungen, welche Hr. Schaubert neuerlichst von den Details der attischen Gebäude ausgeführt hat.

Die Construction endlich, welche der Verfasser für die Zeichnung des dorischen, sowie des jonischen Kapitäls vorschlägt und welche er aus der Ellinie durch verschiedene Hülfs- und Querlinien abstrahirt, scheint uns dem einfachen Sinn und dem freien Gefühle der griechischen Kunst wenig angemessen (wenngleich wir nicht in Abrede stellen wollen, dass dieses Gefühl den einfachsten Gesetzen der Natur entsprechend ist). Auch stimmt dieselbe wenig mit den erhaltenen Monumenten überein, namentlich das so gewonnene Profil des dorischen Echinus weder mit den attischen Monumenten aus der Zeit des Perikles, noch mit den vom Verfasser besonders vorgezogenen Kapitälen von Korinth und Metapont. Die hieher bezügliche Zeichnung auf Tafel 9 aber ist jedenfalls unrichtig; das Blatt wird gewiss umzukehren und der Abacus auf die linke Seite der Figur zu setzen sein: — wir können nicht voraussetzen, dass der Verfasser uns das Profil des dorischen Echinus in einer Kanicelinie construiren wollte.

Die beträchtlichen Beilagen des Buches handeln, ausser der obengenannten über den Salomonischen Tempel, von den Museen, von der Form der ältesten griechischen Münzen, vom Theater der Alten, von den Arabesken und von den Gegenständen der Architektur auf Münzen.

Druck und Papier dieses Buches sind sehr anständig, die lithographirten Tafeln aber nicht; es scheint in letzterem Bezuge ein eigener Unstern über unsern architektonischen Handbüchern zu walten.

Die Lehre von den Säulenordnungen der Griechen, abgeleitet von den Monumenten. Zum Gebrauch für ausführende Architekten und zur Belehrung für angehende Baumeister in Kürze dargestellt von J. Eduard Hess, Königl. Preuss. Regierungs-Bau-Conducteur. Magdeburg, 1835. 8. S. 253.

(Museum, 1835, No. 6.)

In den früheren Werken, welche den im Titel angeführten Gegenstand behandelten, ging man insgemein von den Vorschriften des Altmeisters der Architektur-Lehre, Vitruv's, aus und suchte auf dieser Grundlage ein festes System zu errichten; es ist aber bekannt, wie wenig die erhaltenen Monumente, vornehmlich aus der Blüthezeit Griechenlands, mit seinen Anordnungen übereinstimmen. Man hat sich neuerdings somit zu den treueren und wahrhaftigen Kunden über den reinen Styl der griechischen Kunst gewandt; man hat sich die Monumente selbst zum Muster genommen. Doch war es, bei der Zerstreuung ihrer Aufnahme in verschiedenen voluminösen Werken und bei der mannigfachen Verschiedenheit ihrer Verhältnisse und Formenbildungen sehr wünschenswerth, hier durch ein Handbuch, welches die verschiedene Ausbildung des griechischen Baustyles darstellte, zu einer bequemeren Uebersicht zu gelangen. Denn die griechische Architektur hat vor der Hand einmal das Bürgerrecht bei uns erhalten, und jedenfalls ist die aus den einfachsten Verhältnissen hervorgegangene und klar durchgeführte Bildung ihrer Formen als die solideste Schule für den ausübenden Künstler zu betrachten.

Das vorliegende Werk erfüllt den ausgesprochenen Zweck auf befriedigende Weise und ist als ein brauchbares Handbuch zu empfehlen. Man wird in demselben die verschiedenen Ordnungen der classischen Baukunst nach ihren wechselnden Gesammtverhältnissen, nach der Formation ihrer einzelnen Theile bis in das geringste Detail hinab, zugleich auch die übrigen bei der Ausbildung der antiken Tempel-Architektur wirksamen Umstände in einem klaren und wohlgeordneten Vortrage dargestellt finden. Man wird sich desselben sowohl als Leitfaden beim Studium der Monumente, als auch zum Nachschlagen, um sich über die Besonderheit einzelner Fälle zu unterrichten, mit gutem Erfolge bedienen können. Es ist mit sorglichstem Fleiss zusammengetragen, und wir bedauern nur, dass dem Verfasser einige der neuesten Kupferwerke, namentlich die *Architecture antique de la Sicile* von Hittorf und Zanth und die *Expédition Scientifique de Morée* von Abel Blouet, nicht bekannt zu sein scheinen.

Der Verfasser hat eine kurze „historische Einleitung" vorangeschickt und kommt auf dieselbe noch an einigen Stellen des eigentlichen Textes zurück. Diese können wir leider nicht billigen; es ist hier dieselbe Willkür in der Zeitbestimmung einer grossen Menge von Monumenten, wie sie sich in vielen architekturgeschichtlichen Werken vorfindet und wie wir uns eine solche jüngst an dem neusten Werk von Stieglitz zu rügen genöthigt sahen. Statt vieler geben wir nur ein Beispiel. Das Erechtheum setzt der Verfasser S. 9 nach der Zeit des peloponnesischen Krieges und vermuthet demzufolge (ebenfalls ohne weiteren Grund), dass der Erzkünstler Kallimachus, von dem die merkwürdige Bronzelampe in diesem Tempel herrührte und dem Vitruv die Erfindung des korinthischen Kapitäls zuschreibt, dessen

Erbauer sei; S. 98 jedoch beruft er sich auf die bekannte Bauinschrift über das Gebäude, welche dasselbe mehrere Jahre vor dem Schlusse des Krieges bereits als seiner Vollendung nahe (der Bau war vermuthlich durch die Noth des Krieges unterbrochen) beschreibt. Ein genaueres Eingehen in die historischen und lokalen Verhältnisse bei der Ausbildung des griechischen Baustyles, die sich zum Theil eben in der Formenbildung selbst ergeben, wird auch die mannigfache Verschiedenheit dieser Formen an den Monumenten in ein helleres Licht setzen, und zugleich die Schönheit der griechischen Architektur nicht als ein blosses Abstractum, sondern als bedingt durch die verschiedenartigsten Culturverhältnisse erscheinen lassen.

Letzteres jedoch war die Absicht des Verfassers nicht und konnte es auch in der Beziehung, in welcher sein Werk gearbeitet ist, kaum sein. Die historischen Angaben sind somit ohne sonderlichen Einfluss auf die wesentlichen, für den praktischen Bedarf der Gegenwart bestimmten Theile des Buches.

Wir bemerken schliesslich, dass der Verfasser, um die Hinzufügung kostbarer Kupferplatten zu vermeiden, sich im Allgemeinen auf das bekannte und verbreitete Werk Normand's: Vergleichende Darstellung der architektonischen Ordnungen der Griechen und Römer und der neueren Baumeister, übersetzt von Jacobi, und dessen Fortsetzung von Mauch bezogen hat; wir sprechen mit ihm den Wunsch aus, den er, in Bezug auf dasselbe, in der Vorrede S. VII äussert: „Es wäre von Nutzen, dass eine nochmalige Fortsetzung jenes Kupferwerks eine in einem kleinen Maassstabe zusammengestellte Uebersicht von den Grundrissen, Ansichten und Profilen (!) der vorzüglichsten Griechischen Gebäude enthielte, und somit dem Ganzen einen höheren Grad der Vollständigkeit gewährte; das Studium der alten Architekturwerke der Griechen und Römer würde durch Bearbeitung dieser Gegenstände für Diejenigen um Vieles zugänglicher gemacht werden, denen grössere Werke nicht beständig zu Gebote stehen."

Beiträge zur Geschichte der Ausbildung der Baukunst. Von Dr. C. L. Stieglitz d. Aelt. Nebst erläuternden Beilagen und 25 Steinzeichnungen. Zweiter Theil (S. 201 in 8. und 15 Tafeln). Leipzig, 1834.

(Museum, 1835. No. 12.)

Im Allgemeinen haben wir über den eben erschienenen zweiten Theil des vorliegenden Werkes dasjenige zu wiederholen, was wir bereits vor Kurzem über den ersten bemerkt: dass wir, bei aller Hochachtung vor den früheren Verdiensten des Verfassers, gleichwohl zugestehen müssen, dass der gegenwärtige Zustand der Wissenschaft eine wesentlich veränderte, gründlichere Behandlung der Geschichte der Baukunst nothwendig macht. Einzelne, wie es uns scheint, beachtenswerthe Mittheilungen, werden wir im Folgenden bemerken.

Die Art und Weise des Verfasser's ist gleich im Anfange des Buches zu erkennen, wo er, S. 12, die Grundzüge der christlichen Kunst vorlegt: „Der Zweck der heidnischen Kunst (sagt er) war sinnliche Schönheit, die

christliche, ihrem Charakter gemäss, konnte diesen Zweck nicht verfolgen; der ihrige war vielmehr geistige Schönheit. Ihr galt kein blosses Sinnenspiel; auf Herz und Gefühl zu wirken, war ihr Bestreben. Dieses durchdrang auch die Künstler, die Schöpfer der zur Verehrung Gottes geweihten Gebäude, und in ihren Werken suchten sie die sinnliche Schönheit durch den Ausdruck des Geistigen zu erhöhen und zu verklären." — Wir wissen nicht, wie sich in den Formen der Baukunst sinnliche und geistige Schönheit unterscheiden sollen; sie sind überall auf gleiche Weise sinnlich und geistig. Die Schönheit der christlichen Baukunst (der gothischen) lässt sich so wenig, wie die der griechischen, durch inhaltlose Worte bestimmen.

Die Einrichtung des altchristlichen Basilikenbaues, die sich der angeführten Einleitung nothwendig anschliessen musste, hat der Verfasser erst später, bei der Betrachtung des gothischen Baustyles, eingereiht. Diese Darstellung ist nicht genügend und frei von Fehlern. Wenn der Verfasser z. B. sagt (S. 46), dass ursprünglich die Balkenlage des Daches im Innern der Basiliken sichtbar gewesen sei, wie es jetzt häufig der Fall ist, so widersprechen dem diejenigen Stellen alter Kirchenscribenten, welche bereits von d'Agincourt (*Hist. des arts etc. Architecture, p.* 124) zusammengestellt sind. Noch weniger begründet ist die Annahme (S. 47), dass der Chor und der mit Schranken umgebene Platz für die Clerici minores zwei verschiedene Räume gewesen seien; es ist allgemein bekannt, dass beides ein und dasselbe war, wie es noch gegenwärtig zu S. Clemente in Rom zu sehen ist. Des Triumphbogens, einer charakteristischen Eigenthümlichkeit der grösseren Basiliken, wird gar nicht gedacht.

Was der Verfasser vor der genannten Einleitung über den byzantinischen Baustyl, vornehmlich über die Sophienkirche zu Constantinopel sagt, ist auch weniger genügend. Die, nächst der Kuppelanordnung, höchst eigenthümliche Einrichtung der Tribune mit ihren offenen Seiten-Nischen, die ebenso charakteristische Anordnung der oberen Gallerien ist gar nicht, oder sehr mangelhaft dargestellt. Der Tadel des Verfassers, besonders über das rohe Aeussere dieses Gebäudes, ist unbegründet, indem dasselbe auf seinen Hauptseiten ursprünglich von Säulengängen umgeben war. Die weitere Anwendung des byzantinischen Baustyles im Orient, sein Einfluss auf den Occident ist gleichfalls nur oberflächlich angedeutet; S. Vitale zu Ravenna (S. 16), S. Marco zu Venedig (S. 8) werden kaum weiter als nur dem Namen nach erwähnt.

Ueber den arabischen Baustyl verbreitet sich der Verfasser etwas ausführlicher; aber er giebt auch hier mehr Einzelheiten als den durchgreifenden Ueberblick eines Systemes; vornehmlich fehlt die Bezugnahme auf jene merkwürdigen alterthümlichen Bauten, die wir aus der *Description de l'Egypte* kennen gelernt haben und die für die Anfänge dieses Styles so höchst wichtig sind. Auf diese, namentlich die Cisternen, gestützt, würde der Verfasser auch nicht die merkwürdigen doppelten Bogenstellungen, welche die Moschee von Cordova bilden, übersehen haben. Gründlicheres überhaupt über die arabische Baukunst in Spanien würde aus dem grossen hieher bezüglichen Aufsatze Schorn's, der vor mehreren Jahren im Tübinger Kunstblatt stand, zu entnehmen gewesen sein.

Ueber den sogenannt byzantinischen (den romanischen, vorgothischen) Baustyl giebt der Verfasser nur flüchtige Andeutungen, indem er hierin auf seine früheren Werke verweist. Sehr wichtig für die Geschichte der deutschen Baukunst und bisher, soviel wir wissen, noch nicht bekannt ist die Notiz,

dass in der alten Kirche zu Wechselburg, gegründet von dem Landgrafen von Rochlitz, Dodo IV. im Jahre 1174, sich noch die alte Kanzel und der Altar, erstere in Gestalt der altchristlichen Ambonen, wie in einigen Basiliken Rom's, vorfinde. Der Verfasser kündigt ein Werk von Hrn. Dr. Puttrich über diese Kirche an.

Was das frühe Auftreten des Spitzbogens in Deutschland anbetrifft, welches, dem Verfasser zufolge, bei der Kirche von Memleben an der Unstrut bereits im zehnten Jahrhundert Statt gefunden habe, so hat Referent schon früher seine Gründe ausgesprochen, wonach dies Gebäude nothwendig in eine beträchtlich spätere Zeit gesetzt werden muss.

Sehr geistreich erscheint uns dagegen die Vermuthung, welche der Verfasser im weiteren Verlauf, S. 44, ausspricht, dass man nämlich bei der Construction des Spitzbogens in der ausgebildeten gothischen Bauweise auf die Widerstandslinie Bedacht genommen habe, die aus mittleren Proportionalgrössen hervorgeht. Nehmen wir auch an, dass eine solche Formation des Bogens mehr aus dem Gefühl als aus wirklicher Calculation hervorgegangen sei, so erscheint uns dieselbe jedenfalls lebendiger, elastischer und selbständiger, als die aus einem blossen Kreis-Segment gebildete Linie, welche sich insgemein an den gothischen Gebäuden unserer Zeit vorfindet. — Was dagegen das Grundgesetz bei der Anlage gothischer Kirchen anbetrifft, welches der Verfasser S. 49 ff. entwickelt, so, glauben wir, kann man nicht behutsam genug sein, das lebendige Werk des Geistes als Produkt einer mit dem blossen Verstande zu erfassenden mathematischen Formel hinzustellen. Allerdings muss in dem einzelnen Gebäude, wie in dem gesammten Styl, ein gewisses Grundgesetz, worauf die einzelnen Bestimmungen sich zurückbeziehen, vorhanden sein; aber dasselbe wird niemals mit blossen Ziffern dargelegt werden können. Noch weniger wird eine solche Formel hinreichen, um nach ihr ein wirklich schönes Kunstwerk zu entwerfen, wie der Versuch des Verfassers, Taf. 3, zur Genüge beweist. Es dürfte interessant sein, bei der Durchführung jenes Gesetzes einen ähnlichen Weg zu versuchen, wie Göthe in seiner Morphologie. Trefflichste Andeutungen für diesen Punkt sind übrigens bereits in Schnaase's Niederländischen Briefen enthalten.

Was das Einzelne anbetrifft, so giebt der Verfasser nur Belege durch einige der bedeutendsten Gebäude Deutschlands. Zu bemerken ist, dass er hier unter den einfachsten Kirchen des gothischen Styles die Kirche von Schulpforte anführt, wie sie es in der That ist und in dieser Hinsicht eine gründliche Aufnahme und Bekanntmachung erfordert. Eine Ansicht der Façade befindet sich unter den Lithographieen. Auch über diese Kirche haben wir bereits Ausführlicheres berichtet. Wenn der Verfasser aber behauptet, dass der gothische Baustyl in den Nachbarländern sich ebenso entwickelt habe wie in Deutschland, dass also für unser Studium die Monumente jener unwichtig seien, dass dieser Styl in Deutschland am frühesten ausgebildet worden sei und somit „deutscher Styl" benannt werden müsse; so gestehen wir leider, dass wir nichts von alledem billigen können. Auch wird unser Patriotismus, auf den der Verfasser besonderes Gewicht legt, bei der entgegengesetzten Meinung keineswegs gefährdet werden, da wir immerhin den Riss des Kölner Domes, das Meisterwerk der gothischen Kunst, für uns behalten.

Ueberhaupt bemerken wir bei dieser Gelegenheit, dass wir von der eigentlichen geschichtlichen Entwickelung des gothischen Baustyles bis jetzt

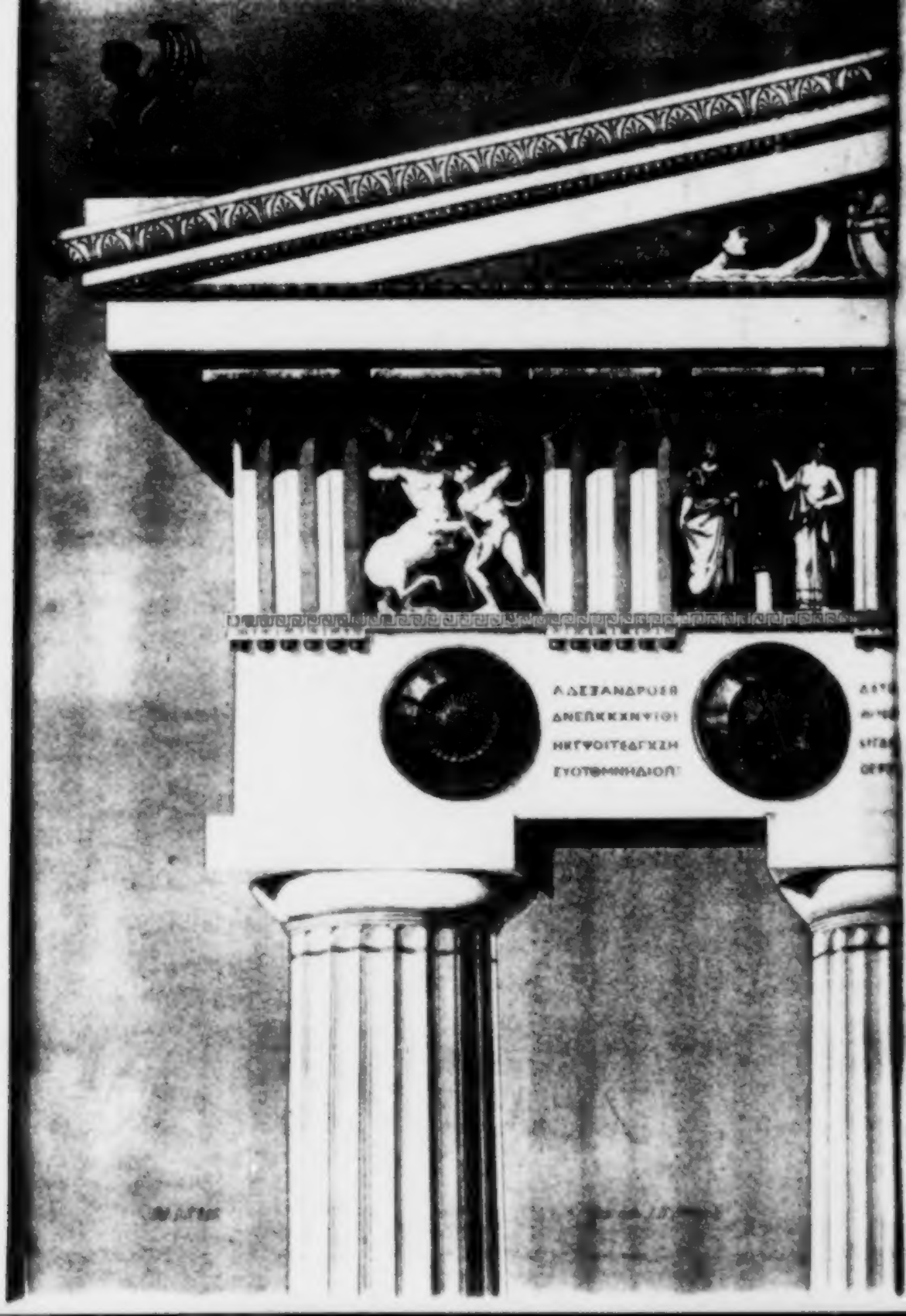
in der That weniger wissen, als unsre Gelehrten zu wissen glauben, und dass wir erst dann zu gründlichen Resultaten gelangen können, wenn wir einmal alle langgehegten Vorurtheile abzuwerfen wagen.

Dankenswerth sind die beiden ausführlichen Beilagen, von denen die eine über die eigenthümlich eingerichteten Doppelkapellen (auf den Burgen von Eger, von Landsberg bei Halle, von Freiburg an der Unstrut, von Nürnberg und Conradsburg bei Ermsleben), die andre über die mittelalterlichen Bauvereine handelt. Letztere beschäftigt sich, nach einer allgemeinen Einleitung, besonders mit der erst neuerlich bekannt gewordenen Torgauer Steinmetzen-Ordnung vom Jahre 1462. Diese führt mehr als die andern beiden, schon bekannten Ordnungen in das innere Leben der Bauhütten ein und unterrichtet uns von dem Benehmen der Meister, Pallirer und Gesellen, von den Arbeiten der Steinmetzen, von dem Hüttengericht, von den Ceremonien und dem Ritual, die in der Hütte gebräuchlich waren, und giebt uns endlich auch eine erfreuliche Auskunft über die Steinmetzzeichen, deren wir noch häufig an mittelalterlichen Kirchen vorfinden. Die Ordnung ist vollständig abgedruckt und vom Verfasser ausführlichst erläutert.

Der modernen Baukunst ist im vorliegenden Werke ein grösserer Abschnitt gewidmet, als in der letzten Architekturgeschichte des Verfassers. Auch hier ist manches Belehrende enthalten, aber auch hier genügt das Ganze auf keine Weise. Namentlich können wir es nicht unterschreiben, wenn der Verfasser behauptet, dass in diesem Zeitraume, nach dem Aufhören der Bauhütten, die einzelnen Künstler ganz nach eigener Laune gearbeitet hätten; wir bemerken im Gegentheil, fast wie in der neueren Malerei, gewisse Schulen (eine florentinische, römische, venetianische u. s. w.) die in sich viel Gemeinsames aufweisen. Schon einzelne Bemerkungen in Quatremère-de-Quincy's Geschichte der neueren Architekten hätten den Verfasser auf diese Ansicht leiten müssen, wenn er auch eine eigentliche Charakteristik der bedeutendsten Künstler (deren Werke er gleichwohl ausführlich erwähnt) übergehen wollte.

Um unserer Zeit endlich einen sicheren Weg vorzuzeichnen, schliesst der Verfasser damit, den italienischen Baustyl für Paläste und Wohngebäude, den Rundbogenstyl (den byzantinischen) für Theater, Rathhäuser, Schulgebäude und Börsen, den gothischen für Kirchen anzuempfehlen. Bei diesem Quodlibet fällt dem Referenten das Wort eines grossen Baukünstlers ein, welches dieser zu ihm sagte, als man die verschiedenen vorhandenen Baustyle in Frage stellte, und ob man sich für Einen derselben bestimmt zu entscheiden habe: „Wir haben nur zu viel Heil." — Gewiss, wir haben zu viel Heil! das Eine Heil aber, das allein uns frommt, kann nur aus der lebendigen inneren Ueberzeugung hervorgehen; und dahin werden wir nie kommen, wenn wir nicht auch in dieser Beziehung lernen, dass die Geschichte nur unsre Schule ist, dass die Form für die Gegenwart nur in der Gegenwart geboren werden kann.

Univ. Bibl.
München



ANTIKE POLYCHROMIE.

I.

ÜBER DIE POLYCHROMIE DER GRIECHISCHEN ARCHITEKTUR UND SCULPTUR UND IHRE GRENZEN.

(Hiezu eine polychrome Lithographie.)

Seinem geliebten Freunde, Dr. Carl Grüneisen, Hofcaplan zu Stuttgart [1],
Berlin, am 26. März 1835. der Verfasser.

Einleitung.

Lange Zeit ward es in den Lehren der Aesthetik als Grundsatz aufgestellt, dass das Wesen der griechischen Architektur und Plastik einzig und ausschliesslich in der Form, in dem Wechselspiel räumlicher Verhältnisse, begründet sei; dass das Auge diese Verhältnisse nur durch die Linien des Umrisses und die Abstufungen von Licht und Schatten, wie sich solche an farblosen Körpern zeigen, aufnehmen dürfe; dass die Anwendung der Farbe in den genannten Künsten als etwas durchaus Ungehöriges verworfen werden müsse. Den Thatbestand, dass sich Farbenreste an einzelnen erhaltenen Monumenten griechischer Kunst vorgefunden haben, dass in den alten Autoren mehrmals auf Polychromie der Art hingedeutet wird, beachtete man nicht, oder man erklärte ihn als den Rest einer alterthümlichen, durch Priestersatzung festgehaltenen Barbarei, oder aber man ging so weit, dass man die noch vorhandenen Spuren von Farbe der späteren Barbarei des Mittelalters zuschrieb. Die Vertreter dieser Ansicht — die Weimar'schen Kunstfreunde vornehmlich gehörten zu ihnen — sind noch gegenwärtig nicht vom Platze gewichen.

Dagegen haben jene, immer nicht ganz zu verläugnenden Zeugnisse antiker Polychromie seit mehreren Jahren bereits ihre Vertheidiger gefunden. Der namhafteste unter diesen war Quatremère-de-Quincy, der vor zwanzig Jahren mit seinem Prachtwerke über den Olympischen

[1] Jetzt Königl. Württembergischer Ober-Hofprediger und Ober-Consistorialrath.

Jupiter [1]) einer neuen Ansicht zuerst entschiedene Bahn brach, indem er die vielfache Anwendung der Toreutik bei den Griechen augenscheinlicher darzulegen und diese, so wie die polychrome Sculptur überhaupt, zu vertheidigen und zu würdigen suchte. Doch ist das umfangreiche Werk, in Bezug auf den vorliegenden Umstand, noch mit grosser Mässigung abgefasst. Neuere gingen seinen Schritten nach, neue Entdeckungen und Untersuchungen lieferten wirkliche oder scheinbare Bestätigung und Erweiterung seiner Ansicht, und bald kam man zu dem Punkte, dass man im Gegensatz gegen jene ältere Theorie, in der Plastik, wie sie von den Griechen ausgeübt worden, eine vollständige und bis zur Illusion getriebene Nachahmung der Natur sehen wollte. Völkel namentlich, der sich früher nicht in die Pracht und die Fülle bei Phidias Darstellung des chryselephantinen Jupiter zu Olympia hatte finden können [2]), sprach es nunmehr mit Bestimmtheit aus, dass die Griechen der besten Periode nicht nur ihre Statuen ganz und gar und mit den verschiedenen Localfarben bemalt, sondern dass sie daran sogar Schatten und Lichter aufgesetzt hätten [3]). Andre haben diese Ansicht unterschrieben.

Ebenso war es mit den Untersuchungen über griechische Architektur der Fall. Auch hier stellte man die Entdeckungen von Farbenresten, die vornehmlich an den Details gefunden waren, zusammen, indem man es jedoch anfangs — in der neuen Ausgabe von Stuarts Alterthümern von Athen, in den von der Gesellschaft der Dilettanti herausgegebenen Alterthümern von Attika u. s. m. — bei der einfachen Angabe des Thatbestandes bewenden liess. Mit einem vollständigen Systeme polychromer Architektur trat zuerst Hittorff [4]) auf. Bei den Untersuchungen sicilischer Monumente war letzterem eine ungleich ausgedehntere Anwendung der Farbe entgegen getreten; er verband hiemit, was Andre an grossgriechischen, etruskischen, attischen u. s. w. Monumenten vorgefunden hatten, sammt seinen eigenen Hypothesen, und fingirte hieraus ein Ganzes, dem wenigstens der Beifall französischer Kunstkenner nicht fehlte [5]). Noch entschiedener hat sich neuerlichst Herr Semper ausgesprochen [6]), indem er, auf eigene Studien in Griechenland gestützt, an allen, auch den edelsten Monumenten der perikleischen Zeit einen vollständigen Farbenüberzug entdeckt haben will und demnächst die Herausgabe dieser, nach gemeinsamem Systeme restaurirten Monumente mit ihrer Bemalung ankündigt. Herr Semper hat, auf seiner Rückkehr von Griechenland, in Berlin in verschiedenen Kreisen einen grossen Theil dieser seiner, gewiss höchst geistreichen Restaurationen

[1]) *Le Jupiter Olympien, ou l'Art de la Sculpture antique considéré sous un nouveau point de vue; ouvrage qui comprend un essai sur le goût de la sculpture polychrome, l'analyse explicative de la toreutique, et l'histoire de la Statuaire en or et ivoire chez les Grecs et les Romains, avec la Restitution des principaux Monuments de cet Art et la Démonstration pratique ou le Renouvellement de ses Procédés mécaniques par M. Quatremère-de-Quincy.* — [2]) Ueber den grossen Tempel und die Statue des Jupiter zu Olympia, S. 166 u. a. — [3]) L. Völkel's archäologischer Nachlass, herausgegeben von K. O. Müller. I. Heft. 8. 82. — [4]) *De l'architecture polychrôme chez les Grecs, ou restitution complète du temple d'Empédocles, dans l'acropolis de Sélinunte*, in den *Annali dell' instituto di corrispondenza archeologica Vol. II. p. 283 sqq.* — [5]) Vergl. *Séance publique de la société libre des beaux arts, le 25. Décembre 1831. p. 20 sqq.* — [6]) Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten.

vorgelegt und, man darf es wohl sagen, wenigstens unter den Jüngeren hiemit einen förmlichen Enthusiasmus erweckt; die Formen der griechischen Architektur schienen erst jetzt verständlich zu werden, erst auf solche Weise sich zu einem bewegten, lebendigen Ganzen zusammen zu fügen. Freilich mochte man bei dem ersten flüchtigen Eindrucke nicht wohl gesondert haben, wie sich althellenische Gefühlsweise, Sitte und Natur zu dem modernen, form- und farblosen Norden verhalten, welcher letztere eben zu seiner Belebung grössere Mittel in Anspruch nimmt.

Nach diesen Andeutungen finden wir also auf der einen Seite entschiedene Verläugnung und Verwerfung, auf der andern entschiedene Anerkennung und Werthschätzung der Polychromie. Bei der grossen Wichtigkeit, die dieselbe für das Verständniss der gesammten griechischen Kunst hat, bei dem bedeutenden Einflusse, den die griechische Kunst auf die unsrer Zeit als ihre Schule ausübt und ausüben muss [1]), scheint eine unbefangene Erörterung jener streitigen Meinungen sehr an der Zeit. Eine solche vorzulegen, ist die Absicht der folgenden Zeilen. Wir werden einfach die Nachrichten der Alten über diesen Gegenstand und die Untersuchungen neuerer Forscher nebeneinander stellen und versuchen, ob sich hieraus ein genügendes Resultat gewinnen lässt. Wir werden Architektur und Plastik, die unter sich in einem nothwendigen Zusammenhange stehen und eins das andre ergänzen, in diesem ihrem Zusammenhange berücksichtigen, dieselben jedoch, der leichteren Uebersichtlichkeit wegen, gesondert betrachten.

A. ARCHITEKTUR.

1. Zeugnisse alter Schriftsteller.

Pausanias erwähnt in seiner Beschreibung von Athen unter den dortigen Gerichtshöfen zweier, welche der Grüne und der Rothe nach ihren Farben hiessen und denen diese Benennung bis auf seine Zeit geblieben war [2]). Die einfachste Schlussfolgerung scheint demnach, anzunehmen, dass diese Gebäude grün und roth ausgemalt waren. Wenn wir jedoch wissen, dass die zehn Gerichtshöfe Athens sämmtlich, wie durch die zehn ersten Buchstaben des Alphabets, so auch durch verschiedene Farben bezeichnet waren, dass die Anwendung dieser Farben sich, wie es aus den Worten des Pausanias hervorgeht, aus älterer Zeit herschrieb und für die der Schrift Unkundigen eingeführt war, indem sie, gleich jenen Buchstabenzeichen, nur dazu diente, den einen Gerichtshof von dem andern zu unterscheiden, so werden wir eher mit den verschiedenen Auslegern dieser Stelle dahin übereinstimmen, dass jene Farben nur als ein gewisses Ornament, ein Abzeichen an der Pforte der Gerichtshöfe (oder vor derselben — ein streitiger Punkt, der für unsre Untersuchung minder wichtig ist) zu betrachten sind [3]). Wollen wir jedoch, da letzteres nicht mit vollkommenster Gewissheit zu erweisen

[1]) Wir wollen dabei jedoch das Epigramm von der Binde der Leukothea nicht vergessen. — [2]) *Paus. I. I, c. XXVIII. 8.* — [3]) Vergl. Siebelis: *Pausaniae Graeciae descr. Adnott. ad. l. l. c. XXVIII. 8. (p. 104).* Akerblad: *Sopra alcune laminette di bronzo etc.* in den *Atti dell' Accademia Romana d'Archeologia T. I. P. I. p. 48 sqq.* Raoul-Rochette: *De la peinture sur murs chez les anciens* im *Journal des savans, 1833. Juillet. p. 440.*

sein dürfte, bei der obigen Annahme verharren und beide Gebäude uns vollständig grün und roth angestrichen denken, so können wir immer nicht umhin, zuzugeben, dass dies ein besonders anzumerkender Fall war, der jene Gebäude eben von andern unterschied. Auf keine Weise sind wir also berechtigt, wie es Hittorff[1]) gethan, hieraus einen Schluss auf die Behandlung sämmtlicher Architekturen, Tempel u. s. w. in Griechenland zu machen. Raoul-Rochette[2]) hat diese naive Schlussfolgerung bereits genügend zurückgewiesen.

Sodann erwähnt Vitruv, wo er von seiner Herleitung des Gebälkes aus dem Holzbau spricht, der Bretter, die, in der Gestalt der nachmaligen Triglyphen, vor die Balkenköpfe genagelt und mit blauem Wachse bemalt worden seien[3]). Wir dürfen aus dieser letzteren Aeusserung — um hier auf seine oder seiner Lehrmeister Hypothese vom Ursprunge der Architekturformen aus dem Holzbau nicht weiter einzugehen — vielleicht schliessen, dass er wirklich dorische Monumente mit blauen Triglyphen vor Augen hatte. Doch scheint es, da er über einen Gebrauch der Vorzeit berichtet, dass man dabei eben mehr an alterthümliche Monumente als an die eines entwickelten Styles denken muss, zugleich an solche, welche ihm, wie die etruskischen oder sicilischen, näher lagen als die hellenischen, — ein Unterschied, dessen Wichtigkeit später entwickelt werden soll.

An einer andern Stelle[4]) spricht Vitruv von den Peristylen, Exedren und andren offenen Räumen, deren Wände mit Mennig angestrichen wurden. Da er aber kurz vorher[5]) äussert, dass die übertriebene Anwendung dieser kostbaren Farbe, so dass man ganze Wände damit überzogen, erst zu seiner Zeit aufgekommen sei, so können wir aus diesem Umstande wenigstens nicht auf die Blüthezeit der griechischen Architektur zurückschliessen.

Plinius erwähnt eines Tempels der Minerva zu Elis, in welchem der Maler Panaenus, der Bruder des Phidias, den Anwurf oder Stucküberzug der Wände in einer Auflösung von Milch und Safran aufgetragen[6]). Man könnte demzufolge auf eine gelbliche Farbe der Wände schliessen, wenn das Geschäft eines solchen Anstreichers nicht für einen ausgezeichneten Künstler verwunderlich wäre; Böttiger erklärt diese Angabe einfach dahin, dass hier nur von dem Grunde nachmals auszuführender Bilder die Rede sei[7]). Doch ist die ganze Stelle eine von den vielen wenig bedeutenden Künstler-Anekdoten, in deren Aufsammlung Plinius sich wohlgefällt: die Hauptsache ist ihm der Safrangeruch, der noch zu seiner Zeit entstanden war, wenn man jene Wand mit Speichel gerieben. Ich weiss nicht, ob man hiemit etwa eine Angabe Plutarch's verbinden darf, der von einigen marmornen Denksteinen, die um einen Tempel der Diana Proseoa auf der euböischen Küste standen, erzählt, dass dieselben beim Reiben ebenfalls den Geruch und sogar die Farbe des Safran gezeigt hätten[8]). Letztere also mussten vor dem Reiben sogar weiss erscheinen.

Dies sind die ganz einzelstehenden und wenig bedeutenden Aeusserungen der Alten über polychrome Architektur. Die Ausmalung der Zimmer kann hier natürlich nicht in Betracht kommen. Wir fügen noch eine Stelle bei, welche ein genügenderes Resultat zu versprechen scheint.

[1]) *Annali dell' instituto etc. p. 266.* — [2]) A. a. O. — [3]) *l. IV, c. II.* — [4]) *l. VII, c. IX.* — [5]) *l. VII, c. V.* — [6]) *Plin. Nat. hist. l. XXXVI, c. XXIII.* — [7]) Ideen zur Archäologie der Malerei. S. 244. — [8]) *Plut. Themistocles, c. VIII.*

Pausanias berichtet nämlich, bei seiner Beschreibung der Jupiter-Statue zu Olympia, dass die Brustwehr, welche die Statue umgab, mit Gemälden des Panaenus geschmückt, der Thür gegenüber jedoch einfach blau angestrichen war [1]). Eine seltsame Idee des Künstlers, der bei dem Reichthum des ganzen Werkes nur an dieser Stelle eine plötzliche Leere beabsichtigt und die kostbaren Gemälde an die Seiten versteckt haben sollte [2])! Künstlerisch vernünftig können wir diese Stelle nicht anders verstehen, als wenn wir mit Völkel [3]) annehmen, dass die Worte „der Thür gegenüber" nicht auf die entfernte Eingangsthür, sondern auf die unmittelbar hinter der Statue befindliche Thür des Opisthodoms zu deuten sind, so dass also an dem hinteren Theile der Brustwehr, wohin wenig Beschauer kamen und wohin nur ein geringes Licht fallen konnte, die Gemälde überflüssig waren. Wenn dieser Theil aber blau angestrichen wurde, so liegt es nahe, in seiner Farbe eine gewisse Uebereinstimmung mit den umliegenden Wänden der Cella zu suchen; waren diese weiss, so hätte man, wie es scheint, die Wand der Brustwehr am Füglichsten ebenfalls weiss gelassen. Doch giebt diese Schlussfolgerung, falls sie nicht gesucht erscheint, immer nur einen Beweis für das Innere eines Tempels, der freilich zu den bedeutendsten des griechischen Alterthums gehört.

Dass so wenig Stellen in den alten Autoren vorgefunden werden, welche auf die Anwendung der Farbe in der Architektur zu beziehen sind, wird von den Bekennern und Vertheidigern der Polychromie dahin erklärt, dass jene eben gar kein Bedürfniss empfunden hätten, ihre Zeitgenossen über etwas allgemein Uebliches zu unterrichten. Immerhin ein Grund, dem man im Allgemeinen seine Richtigkeit zugestehen könnte. Wie aber, wenn sich in den Alten andere Stellen vorfinden, welche gerade gegen die Polychromie — in der Ausdehnung wenigstens, wie sie neuerdings aufgestellt wird. — Zeugniss geben?

Es ist schon oft bedauert worden, dass Pausanias, wenn er von Tempelgebäuden spricht, fast gar keine näheren Angaben über ihre Beschaffenheit mittheilt. In Bezug auf unser Interesse finden wir nichts als zuweilen die Angabe des Materials, aus welchem die Gebäude errichtet waren. Vielleicht führt jedoch schon dies auf einige Resultate. Ausser verschiedenen Bauwerken, welche aus Ziegeln bestanden [4]), erwähnt er des Poros-Steines bei dem Jupiter-Tempel zu Olympia und bei der ebendort befindlichen breiten Mauer in der Altis, an welcher die Thesauren sich befanden [5]). Ziegel und der rauhe Poros machten bekanntlich, um die vollkommene Glätte der Mauern und Schärfe der Gliederungen hervorzubringen, einen Stucküberzug nothwendig; und es liegt in der Natur einer allgemeinen Kunst-Entwickelung, dass die mit einem Stucküberzuge versehenen griechischen Monumente, wie in der Form, so auch in der Farbe ein gewisses Verhältniss zu den aus weissem Marmor errichteten Prachtbauten beobachtet haben werden. Was von letzteren zu erweisen ist, dürfte somit mehr oder minder auch die Farbe jener erklären.

Des Marmors in seiner allgemeinen Bezeichnung als weissen Steines

[1]) *l. V, c. XI, 2.* — [2]) Quatremère-de-Quincy giebt in dem Titelblatte seines *Jupiter Olympien* die Darstellung der thronenden Statue auf diese Weise. — [3]) Archäologischer Nachlass, S. 51. — [4]) *l. II, c. XVIII, 3. ib. c. XXVII, 7. l. V, c. V, 4. l. X c. IV, 3. ib. c. XXXV, 5.* — [5]) *l. V, c. X, 2. l. VI, c. XIX, 1.*

(*λίθου λευκοῦ*) gedenkt Pausanias freilich nur bei wenigen grösseren Monumenten: bei dem Stadium des Herodes Atticus zu Athen, bei der prachtvollen Decke der Propyläen, welche auf die Akropolis von Athen führen, bei dem Theater und Stadium auf dem Isthmus, bei dem von Polyklet erbauten Tholus zu Epidaurus, bei dem Theater zu Sparta und dem Bacchus-Tempel zu Myus in Kleinasien [1]). Die griechische Benennung des Marmors, als *λίθος λευκός*, ist doppelsinnig; sie kann von dem Steine, der im Bruche weiss erscheint oder, wo von ausgeführten Gebäuden die Rede ist, überhaupt von deren äusserer Erscheinung verstanden werden. Auch Andre, namentlich Strabo [2]), erwähnen vieler aus „weissem Steine" errichteten Tempel. Seltsam, wenn man sich fortwährend dieses Ausdruckes bediente, während das Auge von der Weisse des Steines nichts entdeckt haben sollte! Ueberdies konnte bei den ebengenannten Theatern und Stadien der Marmor nur seiner eigenthümlichen Pracht wegen angewandt sein, und an eine Bemalung dieser Monumente ist auf keine Weise zu denken. Dann spricht Pausanias von dem Muschelmarmor (*λίθος κογχίτης*), der zu Megara gebrochen und dort häufig angewandt wurde [3]). Dieser Stein zeichnete sich durch seine besonders weisse Farbe aus. Warum diese besondere Erwähnung, wenn man die Eigenschaft des Steines nirgend zu Gesichte bekam? Endlich nennt er zwei Bauwerke aus pentelischem Marmor (welcher Stein, wie es in der Natur der Sache liegt, mit in die Kategorie des „weissen" gehört): einen Tempel zu Gortys in Arkadien und das von Herodes Atticus erbaute Stadium zu Delphi [4]). Warum sollte man diesen Stein mit grossen Kosten so weit aus Attica herbeigeholt haben, wenn man seine eigenthümliche Beschaffenheit wieder durch einen Farbenüberzug verdeckte? Eben dasselbe gilt von andern Gebäuden, zu denen man kostbares Material aus der Ferne herbeischaffte, wie von dem Tempel zu Delphi, den, nach Herodot's Bericht [5]), die Alcmäoniden zur Zeit der Pisistratiden-Herrschaft an seiner Vorderseite aus parischem Marmor erbauten, während sie nur übernommen hatten, das ganze Gebäude aus dem schlechteren Poros-Steine zu errichten. Und wenn die Vorderseite weiss erschien, so kann der Stucküberzug des Poros eben auch nicht anders gefärbt worden sein.

Noch ist hier ein kleiner Tempel am Hafen von Anticyra in Phocis anzuführen, von dem Pausanias sagt, dass er in dem von den Römern sogenannten Opus incertum (*λογάδην λίθοις*) — wahrscheinlich also in der ausgebildeten cyklopischen Bauweise, wie der bekannte kleine Tempel zu Rhamnus [6]) — aufgeführt und sein Inneres mit einem Stucküberzuge versehen war [7]). Das Innere mochte also mit Farben geschmückt sein, das Aeussere aber musste, wie es aus dem einfachen Gegensatze hervorgeht, die natürliche Farbe der Steine zeigen.

Wenn bei so mancherlei genauen Bezeichnungen des Materials, welches zur Errichtung der vornehmsten Bauwerke angewandt wurde, bei dem Materiale, welches von seiner weissen Farbe den Namen führt, das vorausgesetzte Verschweigen einer anderweitigen Färbung befremdlich erscheinen musste, so wird ein solches Stillschweigen in einem andern Falle noch schwieriger zu erklären sein. Wir wissen von der Vorliebe, welche unter der Römerherrschaft für

[1]) *l. I. c. XIX*, 7. 6. *c. XXII*, 4. *l. II, c. I*, 7. 4. *c. XXVII*, 3. *l. III, c. XIV*, 1. *l. VII, c. II*, 7. — [2]) *l. XII, c. V*, 3. *l. XIII, c. I*, 16. 6. *c. III*, 5. *l. XIV, c. II*, 23. u. a. a. O. — [3]) *l. I, c. XLIV*, 9. — [4]) *l. VIII, c. XXVIII, l. l. X, c. XXXII*, 2 — [5]) *Herod. l. V*, 62. — [6]) Die unedirten Alterthümer von Attika, c. VII. — [7]) *l. X. c. XXXVI*, 4

den buntfarbigen Marmor entstand. Plinius beklagt sich bitter über diese Eitelkeit des Geschmackes: „Ja," führt er fort, „wir haben sogar angefangen den Stein zu bemalen. Dies ist unter der Herrschaft des Claudius erfunden. Unter der des Nero hingegen: Flecke, wo sie nicht vorhanden, durch Uebertünchung hervorzubringen und die Einfärbigkeit bunt zu machen, auf dass der numidische Marmor Eier-artig erscheine, der synnadische durch Purpur sich unterscheide [1])." Können wir nur mit einiger Wahrscheinlichkeit voraussetzen, dass dem Plinius die griechische Weise, Marmortempel anzustreichen — wenn eine solche seit 500 Jahren ausgeübt wurde — unbekannt geblieben sei, dass er so ganz ohne Grund den Anfang der Marmorbemalung unter die Regierungszeit des Claudius gesetzt habe? — Eben mit derselben Angabe stimmt auch Seneca [2]) überein.

Nicht zu übersehen ist ferner der Umstand, dass in der Regel auf den Vasengemälden des vollendetsten Styles die dargestellten Tempelarchitekturen in weisser Farbe gehalten sind, während die Figuren sich, wie bekannt, roth vom schwarzen Grunde ablösen. Nur das Gesims und der Hals der (ionischen) Säulen zeigen insgemein einige gelbe Streifen. Wie wäre man hier gerade auf eine weisse Farbe verfallen, wenn die wirklich vorhandenen Gebäude sich vollkommen bunt gezeigt hätten?

Alle Zweifel endlich, welche nach der Summe dieser Bemerkungen noch zurückbleiben dürften, werden durch eine Aeusserung Herodot's beseitigt. Dieser — ein Zeitgenoss des Pericles, also der Blüthezeit griechischer Kunst — berichtet von einem Orakel, welches den Siphniern von der Pythia gegeben war und welches also begann:

> Wenn einst weiss in Siphnos das Prytaneion erscheinet,
> Weiss der Markt aussieht, u. s. w.

„Der Siphnier Markt und Prytaneion aber," führt er fort, „war dazumal (als das Orakel in Erfüllung ging) mit parischem Steine geschmückt [3])." — Nicht die einzelne Angabe über die weissen Gebäude der Siphnier, sondern der Grund, warum sie weiss waren, — von dessen Vollgültigkeit das versammelte Griechenland, dem Herodot seine Geschichte zu Olympia und zu Athen am Feste der Panathenäen vortrug, überzeugt sein musste, — ist es, was uns diese Stelle so höchst wichtig macht. Die entschiedene Schlussfolgerung, welche diese Angabe uns gewährt, lautet demnach: Was in der Blüthezeit der griechischen Kunst von parischem Marmor — und wir dürfen ohne Bedenken hinzusetzen: von jedem edlen weissen Marmor, namentlich dem pentelischen zu Athen — erbaut worden war, erschien im Aeusseren wesentlich als weiss. Wir haben die früheren, nicht auf solche Weise entscheidenden Zeugnisse nur deshalb mitgetheilt, damit die Stelle aus dem Herodot nicht zu vereinzelt dastehen und vielleicht gar ihre Aechtheit angefochten werden möchte.

Die Meinung derjenigen, welche ein, alle Theile der Architektur umfassendes polychromes System auch auf die ächt hellenischen Monumente ausdehnen wollen, hat somit keine schriftlichen Zeugnisse für und die

[1]) *Plin. Nat. hist. l. XXXV, c. 1.* — [2]) *Epist. 86.* — [3]) *Ἀλλ' ὅταν ἐν Σίφνῳ πρυτανήϊα λευκὰ γένηται, Λευκοφορὺς τ' ἀγορὴ, κ. τ. λ. Τοῖσι δὲ Σιφνίοισι τότε ἦν ἡ ἀγορὴ καὶ τὸ πρυτανήϊον Παρίῳ λίθῳ ἠσκημένα. Herod. l. III c. 57.*

entschiedensten gegen sich. Ehe wir nunmehr untersuchen, wie viel sich aus den noch vorhandenen Farbenresten antiker Monumente ergiebt, dürfte noch der metallische Schmuck in Erwägung zu ziehen sein, von dessen Anwendung bei griechischen Prachtbauten uns verschiedene Nachrichten zugekommen sind.

Was uns von der ausgedehnten und grossartigen Anwendung des metallischen Schmuckes in den Fürstenhäusern der heroischen Zeit von Homer und Anderen berichtet wird, wollen wir hier, als unserer Betrachtung zu fern, übergehen. Ebenso einzelne Beispiele späterer Zeit, wie den ehernen oder mit Erzplatten belegten Tempel der Minerva Chalcioecos zu Sparta [1]), die als besondere Ausnahme eben für einen allgemeinen Gebrauch nichts beweisen. Von mehreren Tempeln dagegen wissen wir, dass der Architrav oder Fries mit vergoldeten Schilden geschmückt war, welche insgemein von glücklichen Siegern aus der Siegesbeute geweiht waren. Bekannt sind die ein und zwanzig Schilde, die als Weihgeschenke des Mummius am Jupiter-Tempel zu Olympia prangten [2]); auf dieselbe Weise war der Apollo-Tempel zu Delphi von den Athenern nach dem Siege bei Marathon und den Aetolern nach dem Siege über die Gallier geschmückt worden [3]). Am Parthenon zu Athen sieht man noch Klammerlöcher im Architrav und runde Merkmale von etwa 3½ Fuss Durchmesser [4]) umher, welche deutlich auf eine Anwendung desselben Schmuckes hinweisen. An der Ostseite dieses Tempels hing ein Schild unter jeder Metope, und kleine Löcher an dem Architrav unter den Triglyphen zeigen vermuthlich an, dass man hier vorstehende Buchstaben anbrachte, welche Inschriften zwischen jenen bildeten. An der Westseite erscheinen grössere Löcher nur über jeder Säule, offenbar zu demselben Zwecke, und an der Süd- und Nordseite entdeckt man einige kleinere über jeder Säule und ebenso Klammerlöcher an einigen anderen Theilen des Architravs, wahrscheinlich um Trophäen von dieser und anderer Art aufzuhängen [5]). Es ist nicht unwahrscheinlich, dass dies die Spuren jener persischen Rüstungen sind, welche Alexander der Grosse nach der Schlacht am Granicus dem Tempel übersandt hatte [6]).

Demzufolge dürfen wir jedoch diesen Schmuck von vergoldeten Schilden nicht als etwas für die äussere Erscheinung der Architekturen Nothwendiges annehmen. Die Baumeister konnten nicht füglich mit Bestimmtheit ihre Gebäude für solche Zierden einrichten, oder gar eine regelmässige Anordnung der Weihgeschenke im Voraus bestimmen. Auch erwähnt es Pausanias bei dem Gymnasium zu Elis, welches auf gleiche Weise geschmückt war, ausdrücklich, dass die Schilde in diesem besonderen Falle nur zum Schmucke, nicht — wie sonst — für einen ursprünglich kriegerischen Gebrauch gearbeitet waren [7]). Als eine ebenso zufällige Zierde müssen wir die (vermuthlich ebenfalls vergoldeten) Gitter betrachten, welche die Vorhallen der Tempel, zur Sicherung der darin aufgestellten kostbaren Weihgeschenke, zwischen den Säulen und Anten verschlossen. Auch von diesen hat man an den Postiken des Parthenon und des Theseus-Tempels zu Athen, am Pronaos des grösseren Tempels zu Rhamnus u. a. m. noch

[1]) *Pausanias l. III, c. XVII, 3.* Vergl. H. Meyer: Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen, B. II., S. 14, u. A. — [2]) *Pausan. l. V, c. X, 2.* — [3]) *ib. l. X, c. XIX, 3.* — [4]) Dodwell: *a classical and topographical tour through Greece, V. I. p. 341.* — [5]) Stuart und Revett: die Alterthümer von Athen, Thl. II, c. I, Anm. 75. — [6]) *Arrian l. I. c. XVI.* — [7]) *l. VI, c. XXIII, 5.*

die Spuren der Klammerlöcher vorgefunden [1]). Immerhin aber zeigen die angeführten Beispiele eine besondere Vorliebe der Griechen, die Architektur mit vergoldetem metallenem Schmucke zu versehen. Die vielen Beispiele, welche Pausanias von vergoldeten Statuen, Vasen und andren Antefixen über den Spitzen und Ecken der Tempelgiebel erwähnt, bestätigen dies aufs Entschiedenste. Auch auf den Giebelecken des Parthenon haben sich Spuren vorgefunden, welche es wahrscheinlich machen, dass der einst an dieser Stelle befindliche Zierrath von Bronze gearbeitet war [2]). Ebenso scheinen die Reliefs am Friese des Erechtheums zu Athen, deren die bekannte Bauinschrift erwähnt, von Metall gewesen zu sein, da der Fries glatt ist und nur die Spuren von Klammerlöchern zeigt [3]). Andrer, wahrscheinlich ebenfalls metallischer Zierden, die an diesem Gebäude angebracht waren, wird weiter unten gedacht werden.

Aehnliche Pracht metallischen Schmuckes wird uns von dem grossen Nilschiffe des Ptolemäus Philopator, einem schwimmenden Palaste, (gegen Ende des dritten Jahrhunderts v. C. G.) berichtet. Die korinthischen Kapitäle der Säulen des Hauptsaales waren hier von Gold und Elfenbein gebildet, — vermuthlich die Blätter von Gold und der Grund von Elfenbein; der Fries war von Gold mit elfenbeinernen Reliefbildern [4]). Am choragischen Monumente des Lysicrates zu Athen scheint in dem Einschnitte unter dem Kapitäl der korinthischen Halbsäulen ein Bronzering befindlich gewesen zu sein, indem die kleinen Schilfblätter, welche hier den unteren Kranz der Kapitäle bilden, so scharf abgeschnitten sind, dass eine solche unmotivirte Formenbildung eine, dem griechischen Geiste entsprechende Restauration erfordert [5]). An den Wänden des Jupiter-Tempels zu Cyzicus endlich deutete ein dünner Goldfaden als besondre Zierde die Fugen der Steine an [6]).

Ein edler weisser Marmor in seiner eigenthümlichen Pracht — und bei schlechterem Material ein Stucküberzug, welcher sich gewiss nicht sonderlich von der äusseren Erscheinung jenes Marmors entfernte — verbunden mit bedeutenden goldglänzenden Zierden, erscheint uns demnach als das Vorherrschende, wenn wir uns den Eindruck der bedeutendsten Gebäude aus der Blüthezeit des griechischen Mutterlandes vergegenwärtigen wollen. Wie weit die Sculpturen an Giebeln und Friesen hiemit übereinstimmen, wird sich später ergeben.

2. Farbenreste an Monumenten.

Bedeutende Reste von farbiger Architektur sind uns aus der fernsten Vorzeit Griechenlands erhalten. Das bekannte Relief der beiden Löwen, welches die dreieckige Oeffnung über dem Löwenthor von Mycenae verschliesst, besteht aus grünem Marmor, welcher dem grünen ägyptischen Basalt verglichen wird [7]). Aus demselben Steine sind die merkwürdigen

[1]) Alterthümer von Athen a. a. O. Anm. 77, und Thl. III. c. I. Anm. 5. Alterthümer von Attika, c. VI. T. I. — [2]) Alterthümer von Athen, Thl. II. c. I, Anm. 82. *The Erechtheion of Athens by H. W. Inwood, T. XVII, p. 121.* — [3]) Alterthümer von Athen, c. II, Anm. 24. Bauinschrift (ebendas. abgedruckt) Z. 42. — [4]) *Athenäus V, p. 204.* — [5]) Die Alterthümer von Athen, Thl. I. c. IV, T. VI. (Deutsche Ausg. Lief. IV, T. 3). — [6]) *Plin. Nat. Hist. l. XXXVI, c. XV.* — [7]) Dodwell: *Alcuni Bassirilievi della Grecia, p. 2* und desselben *Classic, and topogr. tour etc. Vol. II p. 239.*

Halbsäulen gebildet, welche ebendaselbst zu den Seiten des Einganges am Schatzhause des Atreus standen.[1] Die Bruchstücke der anderweitigen Verzierungen, welche diesen Eingang schmückten, bestehen aus grünem, rothem und weissem Marmor[2]. Wir dürfen indess aus diesen Ueberresten keinen allgemeinen Schluss auf die spätere Zeit der griechischen Kunst machen, indem der nachmals auftretende Dorismus die Formen des gesammten griechischen Lebens, und so auch der Kunst, wesentlich veränderte. Bemerkenswerth bleibt es übrigens, wie man hier auf die einfachste und natürlichste Weise — durch farbiges Gestein — farbige Architekturformen hervorbrachte.

Wir gehen unmittelbar zu den vollendetsten Gebäuden der griechischen Kunst, von denen Reste auf unsere Zeit gekommen, zu denen von Attika, über. Diese, vornehmlich die Athenischen, sind zumeist von dem schönen und weissen Marmor, der in Attika bricht, erbaut; an Gebälken und Gesimsen der bedeutendsten von ihnen haben sich, nach den Untersuchungen und Berichten der Reisenden, deutliche Spuren ehemaliger, durch Farben aufgetragener Zierden vorgefunden. Wir betrachten dieselben im Einzelnen.

Monumente von Attika.

Der Tempel des Theseus. Die verschiedenen Berichte über die an diesem Gebäude enthaltenen Farbenspuren betreffen vornehmlich die Dekoration des Gebälks im Inneren des Peristyls, wo dessen Friese mit Reliefs geschmückt sind. Ausser den Farbenresten, welche sich hier an den Figuren der Friese erhalten haben, war der Grund, aus welchem die Figuren hervortraten, blau bemalt[3]. Darunter eine vorspringende Platte mit gemaltem Mäander, getragen von einer Welle mit Herzblättern und einem Rundstabe mit Perlen. Ueber den Reliefs springt ein breites Band vor, auf welchem ebenfalls ein reicher Mäander gemalt war, beide Mäander, wie es scheint, von rother Farbe; über letzterem, von einem überschlagenden und mit Blättern verzierten Gliede getrennt, ein andres breites Band zwischen den Balken der Decke, mit einer reizend verschlungenen Palmetten-Verzierung; hierauf ein mit Eiern bemalter Viertelstab und darüber endlich die Cassettirungen der Decke[4]. Auch auf dem Grunde der letztern hat man dunklere Farbenspuren entdeckt, aus welchen heller gefärbte Sterne hervortraten[5]. Roth, Blau, Grün und zweifelhafte Spuren von Vergoldung sind, nach den neuesten Berichten, die verschiedenen Farben, welche in diesen Verzierungen wechseln[6]. — Unter dem Halse der einen Ante am Postikum (den Säulen in antis zugewendet) hat Hr. Semper ein Stück des blauen Anstrichs vorgefunden[7]. Er schliesst daraus, dass die ganze Cella (es ist nur vom Aeusseren die Rede) blau angestrichen gewesen

[1]) Dodwell, *tour etc., p. 231.* Donaldson, in dem Supplemente zu Stuarts Alterthümern von Athen, c. V. Vergl. K. O. Müller: die Dorier II, S. 256. — [2]) Dodwell, *tour etc. Vol. I, p. 304.* Semper, Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik. S. 48. U. A. — [3]) Alterthümer von Athen. Thl. III, c. 1, T. 8. (Deutsche Ausg. Lief. X, T. 2.) — [4]) Chandler, *travels,* V. *II. c. 14.* Museum, Blätter für bildende Kunst, 1833, Nro. 87: Nachrichten aus Griechenland, nach mündlichen Nachrichten des Hrn. Schaubert, Architekten der K. Griech. Regierung, zusammengestellt von F. v. Quast. S. 253. — [5]) Museum, a. a. O. Semper a. a. O. — [6]) A. a. O. S. 48.

sei; Hr. Schaubert will statt dessen deutliche Spuren von gelber Farbe gefunden haben[1]). Dies, sowie die rothen Architrave, davon beide, und die rothen Säulen, davon Hr. Semper spricht, soll später in Erwägung gezogen werden. — Die Dielenköpfe des äusseren Gebälkes in ihrer Untersicht scheinen, mit Ausnahme der Tropfen, blau bemalt gewesen zu sein[2]), ebenso der Grund in den Metopen des äusseren Frieses[3]).

Der Parthenon. Da die Reste dieses Gebäudes, bis auf die jüngstverflossene Zeit, nicht mit derselben Bequemlichkeit wie der Theseus-Tempel untersucht werden konnten, so haben wir hier nicht so ausführliche Nachrichten über die noch vorhandenen Ueberbleibsel der farbigen Verzierungen. Im Ganzen jedoch wird die Bemalung des Gebälkes im Inneren des Peristyls und an den Anten-Kapitälen auf ähnliche Weise geschildert, wie an dem eben genannten Tempel; die geradlinigen Glieder mit Mäander- und Palmetten-Ornamenten, die von geschwungenem Profil mit Blättern und Eiern. Ausser der Bemalung an einigen Gliedern der Bekrönung des äusseren Gebälkes waren hier namentlich die beiden Bänder über und unter dem Friese mit einem Mäander, das Riemchen unterhalb der Triglyphen mit zierlichen Palmetten bemalt[4]). Die noch sichtbare Farbe der Verzierungen soll ein dunkles und bräunliches Roth sein[5]). Doch setzt der Herausgeber der neuen Ausgabe der Alterthümer von Athen hinzu[6]), da man hier und da bei günstigem Widerschein des Sonnenlichtes an den Dielenköpfen wirkliche Vergoldungen wahrgenommen, so habe man auf diese Veranlassung vermuthet, dass jene Farben nur der Grund vergangener Vergoldung seien. Wollen wir diese Annahme auch nicht überall gelten lassen, so wird sie doch keineswegs bei der Darstellung des ganzen Systems dieser gemalten Zierden ausser Acht zu lassen sein. — Der Rinnleisten über den Giebelseiten war mit einem leichten Palmetten-Ornament bemalt[7]). — Der Grund des Frieses über dem Inneren des Peristyls, welcher die Reliefs des Panathenäischen Festzuges enthielt, war blau bemalt[8]). Der Reliefs wird später gedacht werden.

Die Propyläen der Burg von Athen. Auch hier wissen wir vornehmlich nur von einer Bemalung des Gebälkes im Inneren: ein breites Band mit einem Mäander, gekrönt von einem überschlagenden Gliede und getragen von einer Welle, beide mit verschiedenen Blättern bemalt. Ebenso das überschlagende Glied in den Anten-Kapitälen. Auch hier, wo die ursprüngliche Farbe (die Umrisse sind, wie gewöhnlich, in den Marmor eingeritzt) als ein reiches dunkles Roth erscheint, hat man in derselben die Grundirung einer verlorenen Vergoldung vermuthet[9]). Der Rinnleisten der Giebel ist mit Eiern und Pfeilspitzen verziert. An den ionischen Kapitälen der inneren Säulenstellung waren die Polster der Seitenansicht mit Schuppen und Akanthusranken bemalt, auch scheinen dieselben, nach Herrn Schauberts Angabe, einen Hals, gleich den Säulen des Erechtheums, gehabt zu haben, diesen jedoch nicht plastisch, sondern nur durch Malerei verziert[10]).

[1]) Museum a. a. O. — [2]) Die Alterthümer von Athen, a. a. O. Anm. 16. Museum a. a. O. — [3]) Museum, a. a. O. Dodwell, a. a. O. p. 345. — [4]) Brönsted, Reisen und Untersuchungen in Griechenland, II, S. 146, Anm. 5 und T. XI. — [5]) Die Alterthümer von Athen, Thl. II, c. I, Anm. 82. — [6]) Deutsche Ausg. Bd. I, S. 358. — [7]) I. Williamy: *Examples of ornamental Sculpture in Architecture.* — [8]) Millin, *monumens ined. T. II. p. 48.* — [9]) Die Alterthümer von Athen, Thl. II, c. V, Anm. 32. Dodwell, *tour etc. V. I p. 320.* — [10]) Museum a. a. O.

An dem nördlichen Seitengebäude der Propyläen finden sich ähnliche Gliedermalungen, wie im Innern des Hauptgebäudes.

Das Erechtheum (Tempel der Minerva Polias). Was dies in zierlichster Anmuth ausgeführte Gebäude betrifft, so fehlen uns hier bestimmte Angaben über etwa noch vorhandene farbige Verzierung fast ganz. Inwood theilt das Bruchstück einer Cassette mit, welche von einem gemalten Mäander umgeben war[1]). In dem verflochtenen Pfühl, welcher in den Kapitälen dieses Tempels zwischen dem Kanal der Schnecken und dem Echinus befindlich ist, waren in gewissen Zwischenräumen farbige Steine oder farbiges Glas, abwechselnd roth, blau und gelb, eingesetzt[2]). Die Ueberreste metallener Nägel in den Rinnen zwischen den Kanälen, in dem vertieften Auge der Schnecken, so wie an den Seiten der Kapitäle beweisen, dass hier ursprünglich noch ein anderer Zierrath angebracht war[3]). Dass eine Verzierung des Schneckenauges am ionischen Kapitäle zur Blüthezeit der attischen Kunst nicht ungewöhnlich war, beweisen noch andre von Inwood mitgetheilte schöne Fragmente. Eins derselben hat in dem Mittelpunkt des Auges ein scharfes Loch, offenbar um darin einen besondern Zierrath zu befestigen; bei zwei andren sind die Augen mit zierlichen achtblättrigen Rosetten geschmückt[4]). An dem oberen Streifen des Architraves der Karyatidenhalle sind runde Schaalen ausgemeisselt; die Linien an einer derselben deuten ebenfalls auf eine bedeutendere Verzierung, welche für diese bestimmt war[5]). — Noch ist einiger Säulen aus grünem Marmor zu gedenken, die man im Innern des Erechtheums gefunden hat, und deren die eine sich seit etwa dreissig Jahren in der Universitäts-Bibliothek von Cambridge befindet[6]), die andre neuerdings durch Semper bei Gelegenheit einer Ausgrabung entdeckt worden ist[7]). Wir bedauern, dass wir über die Formation dieser Säulen weder nähere Nachrichten noch Zeichnungen besitzen, um gewiss zu sein, dass dieselben nicht etwa einer späteren Veränderung aus der Zeit des Mittelalters zuzuschreiben sind. Mit Bestimmtheit müssen wir wenigstens vom Parthenon annehmen, dass die Säulenfragmente von rothem Porphyr und grünem Marmor, welche Dodwell in dessen Innerem entdeckt hat[8]), dem Umbau des Gebäudes in eine christliche Kirche zuzuschreiben sind, von der uns Tavernier berichtet, dass sie im Inneren von sehr schönen Säulen aus Porphyr und schwarzem Marmor getragen werde[9]). Der letztere Ausdruck dieses, in den hergli-

[1]) *The Erechtheion of Athens* by *H. W. Inwood*. T. 1. — [2]) Die Alterthümer von Athen, Thl. II, c. II, Anm. 42. v. Stackelberg, der Apollo-Tempel zu Bassae in Arkadien. S. 34. — [3]) Die Alterthümer von Athen, a. a. O. — [4]) *The Erechtheion of Athens*. T. XXIII, XXV, XXVIII. Auch an den ionischen Kapitälen des Tempels der Minerva Polias zu Priene in Klein-Asien zeigt sich im Auge der Schnecken ein scharf eingebohrtes Loch. S. die Alterthümer von Ionien, Thl. I, c. II, T. VI. — [5]) Die Alterthümer von Athen, a. a. O. Anm. 50. — [6]) E. D. Clarke: *Greek Marbles brought from the shores of the Euxine, Archipelago, and Mediterranean, and deposited in the Vestibule of the public library of the University of Cambridge 1809.* — [7]) Vorläufige Bemerkungen, u. s. w. S. 12. Anm. — [8]) Dodwell, *tome etc., V. I, p. 331.* — [9]) *Voyage de Perse*, l. III. Es ist bekannt, dass Stuart die Spuren dieser Säulen des christlich-mittelalterlichen Baues für die der antiken Hypathral-Einrichtung nahm, dagegen Cockerell neuerlich die ächten Spuren der antiken Säulen entdeckt hat. Dieser waren nur 16 und von grösseren Verhältnissen, wie es das Hypäthron erforderte. (Vergl. die Alterthümer von Athen, Thl. II, c. I, Anm. 27 und Brandstäter, Reisen und Untersuchungen in Griechenland, II, S. 291.

chen Gegenständen nicht allzugenauen Reisenden dürfte Niemandem ein Anstoss sein [1].

Der ionische Tempel am Ilissus. Hier war der obere Streif des inneren dreitheiligen Architravs mit einer ausgezeichnet schönen, etwas strengen Palmettenverzierung bemalt [2].

Das choragische Monument des Lysicrates zu Athen zeigt ebenfalls verschiedene Reste von Bemalung, namentlich an den übereinander aufsteigenden Kränzen der Bekrönung, deren Blätter abwechselnd in verschiedenem Grün und Roth gefärbt waren. Ebenso haben sich im Windethurm, an einem der inneren Gesimse, Farbenspuren erhalten [3].

Die äusseren Propyläen des Ceres-Tempels zu Eleusis. Von dieser Copie der atheniechen Propyläen sind Farbenreste an den Cassetturen der Decke vorgefunden. Sie enthielten in ihrer oberen Fläche grün und roth gefärbte Sterne (ohne dunkleren Grund) und Eierverzierungen von ähnlicher Farbe an den Wulsten. Auch die Stirnziegel dieses Gebäudes sind ursprünglich bemalt gewesen [4]. Ebenso hat man Umrisse der Sterne in den Cassaturen der Decke der inneren Propyläen entdeckt [5].

Der grössere Tempel zu Rhamnus. Hier haben sich wiederum sehr reiche Spuren von farbigem Schmucke erhalten. Aehnlich wie am Theseus-Tempel von Athen, zeigen sich an der Bekrönung der Cellenwand im Peristyl breite Bänder, von denen das untere mit einem Mäander, das obere mit einem Palmetten-Ornament geschmückt war; über jedem derselben befanden sich überschlagende Glieder, mit Blättern bemalt. Auch an den Cassaturen der Decke haben sich Farbenreste gefunden; der Grund derselben war, wie es scheint, blau, mit goldenen Sternen. Die Umrisse jenes Blätter-Schmuckes zeigen sich ausserdem an dem Kapitäl der Anten, welches genau dem des Parthenon nachgebildet ist. Der Rinnleisten des Giebels, hier zugleich an den Langseiten fortgeführt, hatte ebenfalls eine farbige Verzierung, die den Marmor vor dem Einflusse der Luft geschützt hat, so dass sie jetzt in einem leisen Relief erscheint [6].

Aus dem Vorhergehenden sieht man, dass die Farben-spuren, welche an den attischen Monumenten, den schönsten Erzeugnissen der griechischen Kunst, gefunden sind, wesentlich nur als eine Decoration der architektonischen Glieder erscheinen. Wir haben jedoch bereits angedeutet, dass Einzelne auch von den Spuren eines ehemaligen Anstriches an den Architraven, den äusseren Cellenwänden, den Säulen des Theseus-Tempels sprechen; ja, Herr Semper erklärt mit Entschiedenheit, dass die Monumente ganz und gar mit Farbe bedeckt gewesen seien, so dass selbst an den Stellen, wo man etwa eine weisse Farbe beabsichtigt, keineswegs der weisse Marmor, sondern ebenfalls eine aufgesetzte Farbe erschienen sei [7]. Diese Aeusserung,

[1] Möglicherweise jedoch sind die von Dodwell erwähnten Fragmente auch auf die Säulen von Jaspis, die den Chor der Kirche vom Schiff sonderten, und auf die Porphyrsäulen des Tabernakels über dem Altar zu beziehen, deren Wheler (*Voyage de Dalmatie, de Grèce etc.* Vol. II. c. II. p. 325) erwähnt. — [2] Die Alterthümer von Athen, Thl. I, c. II. T. VIII. (Deutsche Ausg. Lief. II. T. 2.) — [3] Museum s. a. O. No. 33, S. 902. — [4] Unedirte Alterthümer von Attika, C. II. T. X. und T. VIII. 5. — [5] Ebendaselbst C. III. T. VIII, 1. — [6] Ebendaselbst C. VI. — [7] A. a. O. S. 19. Anm. Schon vor einigen Jahren hat auch Brondsted, obgleich noch halb zweifelnd, eine solche Meinung angedeutet. (Reisen und Untersuchungen in Griechenland. II. S. 145. Anm. 4.)

die mit den schriftlichen Zeugnissen der Alten in entschiedenem Widerspruche steht, erfordert eine nähere Berücksichtigung.

Die Farbe nämlich, welche der pentelische Marmor an den athenischen Monumenten gegenwärtig zeigt, erscheint in bedeutenden Massen als ein schönes, fast röthliches Goldgelb, in den Winkeln und Ecken als ein finsteres Schwarz; und eben diese Farbe soll nicht, wie man bisher angenommen, eine durch die Zeit hervorgebrachte Veränderung der Oberfläche des Steines, sondern der Rest des vormaligen Farbenüberzuges sein; unter der Kruste finde man beim Nachsuchen stellenweise die ganz frisch erhaltenen ursprünglichen Farben. Letzteres hat bei den Einzelnen früher genannten Gliedern gewiss seine Richtigkeit; die Allgemeinheit des Satzes aber wird durch verschiedene Angaben andrer Reisenden auf keine Weise bewährt. So beschreibt uns Dodwell [1]) ausführlich die verschiedenen Abstufungen der Farbe, in welcher der Parthenon zu seiner Zeit erschien: die Westseite als Ocker-farbig; ähnlich die Ostseite, an der jedoch einzelne Theile der Säulen schwarz waren, was er dem Rauch aus nahgelegenen Hütten zuschreibt; die Südseite am Lichtesten und grossentheils vollkommen in der ursprünglichen Weisse des Steins. Die Südseite aber ist bekanntlich an allen athenischen Gebäuden am Meisten vor den Einflüssen des Wetters geschützt; warum also sollte gerade hier die Farbe mehr, als an der Ost- und Westseite entwichen sein? — Ferner wird uns berichtet, dass man die Merkmale jener am Architrav des Parthenon befindlich gewesenen Schilde dadurch erkenne, dass ihre runde Fläche weniger von der in Rede stehenden gelblich-rothen Färbung des Marmors durchdrungen sei, indem die Schilde den Stein gegen die Einwirkung der Luft manche hundert Jahre hindurch schützten [2]). Nach Semper's Theorie aber müsste man nothwendiger Weise die entgegengesetzte Erscheinung voraussetzen, dass nämlich die Stellen des Architravs, die unter den Schilden befindlich waren, den Ueberzug der Farbe reiner erhalten hätten.

Sodann wird gesagt, dass die vorausgesetzte Farbenkruste den Anschein einer festen glasartigen Emaille habe und von namhafter Dicke sei; schon die Dicke und Sprödigkeit dieser Farbendecke verlange, dass das ganze Monument damit überzogen worden sei, da im entgegengesetzten Falle die Farbe an den Absätzen sehr bald abgeblättert sein würde. Auch die Richtigkeit dieser Beobachtung, oder wenigstens der aus ihr gefolgerte Schluss findet in den Berichten andrer Reisenden keine Bestätigung. An dem erwähnten Tempel zu Rhamnus und andern Monumenten hat man im Gegentheil zu den Seiten der durch Farbe aufgesetzten Ornamente den Stein von den Einwirkungen der Luft oder Erde angefressen gefunden, während die einst oder noch farbigen Stellen unversehrt blieben [3]). Dieselbe Erscheinung hat sich auch an Statuen wiederholt, die zum Theil mit enkaustischen Farben versehen waren.

Es ist ferner bereits von K. O. Müller gegen diese Theorie der Marmor-Bemalung bemerkt worden, dass man, der bekannten Bau-Inschrift vom Erechtheum zufolge, die Fläche der Wände erst, wenn sie aus den Steinquadern aufgesetzt waren, im Ganzen polirte; dass aber eine solche Politur unnütz gewesen sein würde, wenn man ihren Glanz wieder durch einen

[1]) Tour etc. V. I. p. 368. — [2]) Die Alterthümer von Athen, Thl. II. c. I. Anm. 75. — [3]) Vergl. hiezu, was in den Alterthümern von Attika C. VI. Anm. 5. gesagt wird.

Farbenüberzug vernichtet hätte [1]). Noch wichtiger dünkt uns, in Bezug auf das Erechtheum, der Umstand, dass hier der Fries aus dem grauen eleusinischen Steine gearbeitet und mit einem Stuchüberzuge versehen war: dieser Theil also erscheint, im Gegensatz des gesammten übrigen Gebäudes, auf eine Färbung berechnet, die, wie sich später ergeben wird, überall an den Friesen vorauszusetzen ist [2]).

Wie wenig endlich die Wahrnehmungen einer bestimmten Farbe an den grösseren Flächen überhaupt sicher sind, geht schon daraus hervor, dass, wie wir oben bemerkten, die Cellenwände des Theseus-Tempels von Semper als blau, von Schaubert als gelb gefärbt angegeben werden.

So lange also kein förmliches Gutachten von Chemikern die Goldfarbe der Athenischen Monumente als Rest eines wirklichen Farbenüberzuges anerkannt hat, — und wir bezweifeln, dass ein solches erfolgen wird, — können wir der erwähnten Theorie nicht beipflichten. Somit fallen auch die etwanigen Gründe, weshalb die Griechen besonders den Marmor für ihre vorausgesetzlich bunten Prachtbauten gesucht — weil er vollkommener zu bearbeiten war, den sonst nöthigen Stuchüberzug unnöthig und die Farben glänzender, durchsichtiger und dauerhafter machte — von selbst zusammen. Noch unhaltbarer aber ist der Schluss, dass, weil die Griechen auf Kostbarkeit des Materials grossen Werth gesetzt, auch das nicht Sichtbare an Gehalt dem äussern Glanze habe entsprechen müssen. Diese Annahme scheint nicht sonderlich in der Natur des menschlichen Geistes begründet. Uebrigens beweist auch die Erzählung, auf welche Semper zur Unterstützung seiner Ansicht hindeutet, dass Phidias nämlich für die Statue der Minerva im Parthenon Marmor dem Elfenbein vorgezogen, die Athener aber letzteres, weil es kostbarer war [3]), gerade das Gegentheil; das Elfenbein sollte nicht etwa in die Statue hineingearbeitet, dieselbe auch nicht einmal massiv daraus gebildet werden; es ward nur als dünner Ueberzug über einen anderweitigen Kern gelegt. — Wenn man aber weisse Marmor-Tempel geradehin für hässlich erklärt, so ist das eine Sache des Geschmacks.

Wir können somit nur denjenigen Berichten folgen, welche von einer Bemalung einzelner Details an den attischen Gebäuden sprechen. Was jedoch deren Aechtheit, in Bezug auf gleichzeitige Entstehung mit dem Bau der Monumente, anbetrifft, so wiederholen wir hier mit vollster Anerkennung die Worte Sempers: — dass die gemalten Verzierungen an den griechischen Monumenten mit den plastisch auf ihnen dargestellten und überhaupt mit dem Ganzen im höchsten, vollkommensten Einklange des Charakters und der Ausführung stehen; dass nur aus der besten attischen Kunstperiode Bildungen von so trefflicher, genauer und zarter Zeichnung hervorgehen konnten [4]).

Betrachten wir nunmehr die noch übrigen griechischen Monumente.

[1]) Göttingischer gelehrter Anzeiger, 1834, August, St. 140, S. 1390 f. — [2]) Ganz unhaltbar ist der Grund, der in den Alterthümern von Athen (Thl. II. C. 2. Anm. 41) in Bezug auf die Anwendung dieses eleusinischen Steines angegeben wird: dass man nämlich versucht habe, ihn an die Stelle des theureren Marmors zu setzen und dass er hernach, weil er dem Marmor nicht entsprach, mit einem weissen, Marmor ähnlichen Stuck überzogen worden sei. Dass der eleusinische Stein nicht so weiss ist wie der Marmor, musste man täglich schon vorher gesehen haben. — [3]) Valerius Maximus I. I. c. I. Extern. Exempl. — [4]) Semper a. a. O. S. 19.

Monumente des Peloponnes.

Der Apollo-Tempel zu Bassae in Arkadien soll, nach v. Stackelberg [1], im Innern Spuren von Farbe zeigen. Namentlich erwähnt derselbe jedoch nur des Kapitäls der korinthischen Säule, wo der glatte Grund der Kelchform, zwischen den grossen Blättern und den Blumen, durch eine doppelte Reihe gemalter, schwertlilien-ähnlicher Blätter gefüllt gewesen sei; der Abakus sei durch einen gemalten Mäander geschmückt gewesen. Ueberbleibsel von Farbe bemerke man jedoch nicht mehr; „durch Eindringen einer fressenden Beize scheinen die Verzierungen in die glatte Oberfläche des Marmors eingeätzt gewesen zu sein, so dass eine Rauhheit und Vertiefung zurückblieb, die sie noch vom Grunde unterschied" [2]. Diese Angabe ist auffallend; insgemein findet man, wie wir vorhin bemerkten, dass die aufgetragene enkaustische Farbe den Stein umgekehrt noch mehr geätzt habe. Sollten jene Vertiefungen hier vielleicht, statt der Farbe, wiederum an aufgelegte, etwa metallische Zierden erinnern? Leider versagt der Untergang dieses höchst merkwürdigen Kapitäls auch in diesem Betracht neue Untersuchungen.

Von dem dorischen Tempelreste zu Korinth, dessen Säulen mit Stuck überzogen waren [3], berichtet allein v. Stackelberg, dass dieser Stuck eine Granit-Nachahmung darstelle [4]. Dies erscheint bei dem wahrhaften Charakter der griechischen Kunst auffallend; erst bei den Römern (wir erinnern an die aus Plinius und Seneca angeführten Stellen) kam jenes Affectiren mit kostbar scheinenden Stoffen auf. Vielleicht ist jedoch — falls jene Angabe überhaupt ihre Richtigkeit hat — nur an eine rothbraune Färbung der Säulen, ohne weitere Nachahmung eines besonderen Materials, zu denken; vielleicht auch gehört dieser Ruin gar nicht in ein so hohes Alterthum, als man ihm gewöhnlich aufs Gerathewohl zutheilt. Auf letzteren Punkt werden wir später zurück kommen.

Der Tempel der Minerva auf Aegina, welcher aus einem gelblichen Kalkstein bestand, hatte ebenfalls einen feinen Stucküberzug [5], nur das Hauptgesimse und das Dach waren von Marmor. Die überschlagenden Glieder am Hauptgesimse und an der Giebelbekrönung waren mit Blättern bemalt, abwechselnd grün und gelb (oder blau und roth, mit weissen Rändern [6]), der Rinnleisten mit einem Palmetten-Ornament [7], die Stirnziegel mit einer Blume (roth, gelb und ein grünlicher Anstrich [8]), das Band des Architravs roth, die Riemen und Tropfen blau. Das Tympanum des Giebels, vor welchem die, ebenfalls mit Farbenspuren versehenen Statuen standen, war lichtblau. Die Cella war, nach einzelnen Bruchstücken zu schliessen, aussen und innen roth gefärbt [9]. —

Am Schlusse dieser Betrachtung der Monumente des griechischen Mutterlandes möge noch eine Notiz in Ergänzung gezogen werden, auf welche

[1] Der Apollo-Tempel zu Bassae, S. 33. — [2] Der Apollo-Tempel zu Bassae, S. 42. — [3] S. u. a. Dodwell, *tour etc. V. II. p. 192.* — [4] A. a. O. S. 24, Anm. 33. — [5] Dodwell, *tour etc. V. I. p. 562.* — [6] v. Stackelberg, a. a. O. S. 24. Die Weise, wie hier von Verschiedenen verschieden gedeutet wurde, giebt wiederum ein Beispiel, wie behutsam man in der Benutzung solcher Nachrichten über die Anwendung besonderer Farben sein muss. — [7] Cockerell, on the Aegina Marbles, im *Journal of science and the arts*, Vol. VI, Art. XV, pl. I. — [8] Hirt, Reisen und Untersuchungen in Griechenland, II. S. 146, Anm. 5. — [9] Wagner's Bericht über die Aeginetischen Bildwerke, S. 217 f.

Hittorff, zur Unterstützung der von ihm angegebenen Ausdehnung der Polychromie in der griechischen Architektur, grosses Gewicht legt. Es ist ein Zeugniss des verstorbenen Dufourny, welches er, von des letzteren Hand geschrieben, in der Königl. Bibliothek zu Paris vorgefunden, und welches also lautet: „Herr Dodwell hat mir gesagt, dass er in Griechenland mehrere Tempel gesehen habe, deren Säulen mit Stuck bedeckt waren, so wie an denen von Girgenti, Selinunt u. s. w. in Sicilien. Zuweilen war dieser Stuck gefärbt, grau, roth und blau, gleich dem von Selinunt." [1]) Seltsam, dass Dodwell diese merkwürdige Erscheinung nachmals ganz vergessen haben sollte! In seiner Reisebeschreibung durch Griechenland steht davon kein Wort. Er gedenkt allerdings des Stucküberzuges an den Säulen der Tempel von Korinth, Nemea, Aegina und Olympia, erwähnt dabei jedoch nicht der Farbe und vergleicht im Gegentheil den Stucküberzug bei den beiden letztgenannten Monumenten mit dem Marmor [2]). In Bezug auf die Reste des Tempels von Olympia äussern dasselbe auch Fauvel [3]) und neuerlichst Abel Blouet [4]). Nur von dem korinthischen Tempel haben wir die eine Aeusserung Stakelbergs, die wir jedoch ebenfalls nicht ohne Bedenken hinnehmen konnten. Herr Dufourny muss also wohl nicht recht gehört oder Herr Hittorff nicht recht gelesen haben.

Ueber etwanige Farbenreste an den ionischen Monumenten Klein-Asiens ist uns nichts berichtet worden.

Sicilische Monumente.

In der eben angeführten Abhandlung Hittorffs finden wir nur sehr vereinzelte Andeutungen über wirklich vorhandene Farbenreste an den sicilischen Architekturen. Ausser dem Stucküberzuge der Säulen, an welchem — dem Obigen zufolge — wirklich Farbenspuren gefunden zu sein scheinen, erwähnt er im Allgemeinen nur der Gebälke, an denen sich bemalter Stuck befinde, und besonders der aus härterem Stein gebildeten Kranzgesimse, deren obere Glieder gewöhnlich mit gemalten und plastischen Ornamenten verziert seien [5]); ferner eines Antenkapitäles mit Spuren von Blau zu Selinunt [6]), und Dachziegel, in Sicilien und zu Pästum gefunden, deren einige auf der oberen und unteren Fläche bemalt waren (im Innern des Gebäudes also durch keine horizontale Decke verdeckt wurden), während andre nur auf der äusseren Fläche Farben enthielten [7]). Einzelne Monumente, von denen bis jetzt Näheres berichtet ist, sind folgende:

Der kleine viersäulige Prostylos auf der Burg von Selinunt, welchen Hittorff den Tempel des Empedokles nennt und dessen Restauration die angeführte Abhandlung gewidmet ist. Das ionische Kapitäl dieses seltsamen Monumentes bestand aus härterem Stein, ohne Stucküberzug; es zeigte verschiedene Farbenspuren, vornehmlich an den plastisch gearbeiteten Eierstäben. In den Metopen des Frieses fanden sich, ausser den „Lokalfarben" (!) sehr leichte Spuren von Blau und Gelb, ebenso am Architrav von rothen, grünen und blauen Tönen [8]). In seinem Prachtwerke

[1]) *De l'architecture polychrome etc.* in den *Annali dell' instituto di corrispondenza archeologica* Vol. *II*, pag. 268. — [2]) *Tour etc.* V. *II*, p. 192, 204; I. 368; *II*, 330. — [3]) Die Alterthümer von Athen, Thl. II, c. I, Anm. 30. — [4]) *Expédition scientifique de Morée*, pl. 72. — [5]) *Annali dell' instituto etc.* p. 269, 271. — [6]) Ebendas. p. 268. — [7]) Ebendas. p. 276. — [8]) Ebendas. p. 268 f.

über die attischen Architekturen giebt Hittorff eine farbige Restauration von dem Gebälke dieses Gebäudes. Hier erscheint dasselbe in seinen Hauptmassen grün gehalten; einige Glieder unter der Hängeplatte bräunlich-roth; die Dielenköpfe und die Kornen mit den Tropfen unter den Triglyphen blau; die Metopen bräunlich mit einer Verzierung von gelben und blauen Blumen; der Architrav mit Blätterwindungen von grünen, blauen und rothen Farben auf dem gelben Grunde [1]. Diese Restauration ist einigen farbigen Terracotta-Fragmenten, die zu Acrae in Sicilien gefunden sind, nachgebildet [2].

Der Peripteros auf der Burg von Selinunt, nördlich von dem obengenannten Tempelchen, zeigt in dem Grunde einiger Metopen (an denen Relicfs sich ebenfalls Farbenspuren vorgefunden) einen rothen Grund und auf dem darüber hinlaufenden Bande einen Mäander, gleichfalls von rother Farbe [3].

Von dem grossen Pseudoperipteros auf der Nordseite des östlichen Hügels von Selinunt theilt Hittorff einen höchst seltsam gestalteten Rinnleisten mit: ein breites Band mit reicher plastisch vorragender Palmettenverzierung; als Bekrönung ein überhängendes Glied mit Blättern; darüber ein schmaleres Band mit einem Mäander (ebenfalls plastisch) und als oberste Bekrönung wiederum ein Blätterglied; alles dies in seiner Restauration auf Bunzein mit verschiedenen Farben bemalt [4].

Der Peripteros auf der Südseite desselben Hügels. An diesem Tempel sind die bedeutendsten Farbenspuren erhalten. Das Gebälk im Aeussern wird folgender Weise vorgestellt: Die Hängeplatte gelb; das kelchende Blätterglied über derselben bunt (grün und roth mit weissen Rändern); der Streif unter der Platte roth; die Dielenköpfe mit den Tropfen, sowie die Triglyphen, blau; die Metopen roth, und der Mäander auf dem Bande über den Metopen gelb auf rothem Grunde. Der bunte Rinnleisten über dem Kranzgesimse ist nach einem zu Metapont in Grossgriechenland gefundenen copirt, jedoch nicht auf genaue Weise. — Der Fries im Inneren des Peristyls enthält ein breites gelbliches Band mit buntem Palmetten-Ornament (gelb, blau und roth), darüber eine Blattbekrönung, grün und roth. Die Balken der Decke sind röthlich; die Deckplatten ebenso, mit rothen Rändern; die Einsätze der Cassetten gelb, blau und roth; der Grund der letzteren blau mit gelben Sternen [5].

Italische Monumente.

Ueber Grossgriechenland fehlt es uns hier fast gänzlich an Nachrichten; wir wissen bis jetzt nur einiges Wenige über Metapont und Pästum.

[1] *Architecture antique de la Sicile par Hittorff et Zanth*, pl. XVII. — [2] Ebendas. etc. a. a. O. p. 170. Ein erklärender Text zu dem genannten grossen Kupferwerke Hittorffs ist auch nicht erschienen. Ich weiss nicht, ob eine Anmerkung Semper's nun nöthig, die Aechtheit der obigen Hittorff'schen Restauration zu bezweifeln. „Es geht," sagt S., „antike Terracotten in Sicilien, die entweder vom nach einem von Herrn Hittorff restaurirten Tempel in Selinus kopirt wurden, oder diesen nach ihnen." (Vorläufige Bemerkungen S. 25. Anm.) — [3] *Architecture ant. de la Sic.* pl. XXIV, XXV. — [4] Ebendas. pl. XLVII. Eine Copie davon in Mauch's Fortsetzung der vergleichenden Darstellung der architektonischen Ordnungen von Normand, Uebrigen, fig. 3. — [5] *Arch. ant. de la Sic.* pl. VI. Copie des äusseren Gebälks bei Mauch a. a. O. fig. 1.

Metapont. Hier sind unter den Ruinen, welche gegenwärtig den Namen der Chiese di Sansone führen, verschiedene Terracotta-Fragmente mit eingebrannten Farben gefunden worden. Die einen gehören einem Rinnleisten, die andern vermuthlich einer Bekleidung des inneren Gebälkes an. Der Rinnleisten ist von eigenthümlicher, aber schöner Form, eine stehende Welle mit einem Riemen gekrönt; letzterer mit einem Mäander, die Welle zuoberst mit Blättern (wie sonst an den überschlagenden Gliedern) darunter mit schönen Palmetten bemalt. Das Gebälkstück ist mit einem reichen Mäander geschmückt, über dem sich ein Perlen- und Eierstab, unterhalb eine Blätterverzierung hinzieht; auf der Unteransicht desselben ein reich verschlungenes Band, mit Stäben eingefasst. Alle diese Verzierungen sind mit rothen und schwarzen Farben (letztere von verschiedener Tiefe), zuweilen auch mit gelben gemalt; der Grund ist ein gelbliches Weiss. Es liegt in dieser Zusammenstellung der Farben ein eigenthümlicher, fast trüber Ernst, dem es gleichwohl nicht an Harmonie im Einzelnen fehlt. Auch an den Löwenköpfen, welche man vorgefunden, und die ohne Zweifel zum Rinnleisten gehörten, waren die Mähnen gelb, die Mäuler und Augenränder roth und die Augensterne mit einer dunklen Farbe bemalt [1].

Zu Pästum haben sich, in der Basilika (dem sogenannten Doppeltempel), an den merkwürdigen Kapitälen der viereckigen Pfeiler, Spuren einer Blätterbemalung vorgefunden [2]. — Geringe Farbenreste hat Hr. Mauch ebendort auch an dem kleinen Tempel entdeckt [3].

Die Ruinen von Pompeji zeigen dagegen sehr zahlreiche Beispiele einer ausgedehnten Anwendung von Farbe in der Architektur. Nicht nur die Wände hinter den Peristylen, sondern auch die Säulen erscheinen hier häufig bemalt; und zwar die letzteren in der eigenthümlichen Weise, dass das untere Drittel (welches häufig uncanellirt ist) in dunklerer Farbe, in der Regel blau, der obere Theil heller, roth oder gelb, gehalten ist. Dahin gehören die grossen Portiken am Haupt-Forum und am Forum Nundinarium, der Peristyl des Venus-Tempels westlich vom Forum, die Säulenstellungen in den Höfen vieler Privatwohnungen, namentlich im Hause der Vestalen, des Aktäon, des Pansa, der Dioskuren, des tragischen Poeten, u. a. w. Ebenso zeigen die Details der Kapitäle und des Gebälks vielfache Spuren von Bemalung [4]. Auch jener phantastischen Architekturen, welche man in pompejanischen Wandmalereien dargestellt findet, ist hier zu gedenken; die im Vordergrunde dargestellten sind gewöhnlich gelb (zuweilen mit dunkelfarbigen Säulen); der Fries aber insgemein durch eine besondere Farbe, blau oder roth, ausgezeichnet und mit gelben Ornamenten geschmückt [5].

Auch in Rom findet man an den antiken Gebäuden verschiedene Ueberreste von Farbe. Namentlich hat Hr. Semper das Verdienst, auf dem Grunde der Trajanssäule einen blauen Farbenüberzug entdeckt zu haben, auf welchem die Reliefs, die sich zum Gipfel der Säule emporwin-

[1] *Métaponte, par le Duc de Luynes et F. J. Debacq, architecte, pl. VII, VIII.* Die Hittorff'sche Darstellung des Rinnleistens, a. a. O., verdirbt dessen eigenthümlichen Eindruck ganz. — [2] v. Stakelberg, der Apollo-Tempel zu Bassae, S. 39. — [3] Fortsetzung der vergl. Darst. der architekt. Ordnungen von Normand, S. 2. — [4] *Mazois, Antiquités de Pompéi. Pompejana by Gell and Gandy 1817—19, by Gell, 1832.* U. a. m. — [5] Vergl. insbesondre: Zahn, die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeji, Herkulanum und Stabiae, a. m. O.

den, wahrscheinlich durch glänzende Vergoldung abgehoben waren. Eine Untersuchung, welche in Folge dieser Entdeckung durch eine Gesellschaft von neun Architekten vorgenommen wurde, hat dieselbe bestätigt [1]).

Noch ist endlich einiger etruskischen Gräber zu gedenken, deren Inneres (wie in den zu Bomarzo, Canosa, Corneto gefundenen) häufig mit gemalten architektonischen Zierden versehen war [2]). Merkwürdig ist namentlich das jüngst aufgedeckte Grab zu Corneto, dessen Decke von einem viereckigen und mit Tritonen bemalten Pfeiler getragen wird. Unter diesen Tritonen ist ein dorischer Fries gemalt: blaue Triglyphen, an welchen (ohne vermittelndes Band) unmittelbar die Tropfen hängen; die Schlitze weiss und roth getheilt, um die sonst vorhandene plastische Wirkung nachzuahmen; die Metopen nach oben und unten von einem rothen Bande eingefasst und mit, ebenfalls gemalten, Rosetten geschmückt. Der Gesammtfries des Grabes ist roth mit weissen Rosetten, darüber eine blaue Wellenverzierung und unterhalb weisse Zahnschnitte mit schwarzen Zwischräumen; alles dies ebenso nur gemalt. — Auch gehören hieher die zu Velletri gefundenen Terracotten, welche zur Bekrönung eines Gebäudes dienten: blaue Friese mit bunten Reliefs und mit einem eigenthümlichen Rundleisten von gelblicher und röthlicher Farbe [3]).

3. Die Formen der Architektur.

Während wir bei den attischen Prachtbauten der blühendsten Kunstperiode keine unwiderleglichen Beweise vorfanden, dass hier eine Polychromie in der vorausgesetzten weiteren Ausdehnung angewandt worden sei, so können wir in der That nicht umhin, die Reste einer solchen in Sicilien [4]) und Italien, auf gewisse Weise vielleicht auch im Peloponnes, anzuerkennen. Dürfen wir nun von diesen Gegenden auf Attika zurückschliessen und hier etwa nur eine geringere Erhaltung des farbigen Schmuckes annehmen?

Eine genauere Betrachtung der Formenbildung an den Monumenten der verschiedenen Länder, in welchen griechische Kunst heimisch geworden ist, wird uns jedoch im Gegentheil lehren, dass die Kunst sich, je nach diesen verschiedenen Gegenden, verschieden modificirt hat, dass wir in einer jeden ein besonderes Princip vorherrschend sehen, und dass wir keineswegs befugt sind, von der einen auf die andre, am Wenigsten von der minder begabten auf diejenige zu schliessen, in welcher die Kunst sich am Edelsten entfaltet hat. Wir sind hier genöthigt, ein Gebiet zu betreten, auf welchem noch wenig vorgearbeitet ist; man möge somit die folgende, zur Aufhellung dieses Punktes nothwendige Abschweifung entschuldigen.

Pelasgische, ionische und orientalische Monumente.

Von der Weise, wie die pelasgische Vorzeit Griechenland's ihre Architekturformen gebildet, ist uns leider sehr wenig bekannt. Jedoch giebt uns jenes schon erwähnte Säulenfragment, welches zu Mycenae vor dem

[1]) Semper, Vorläufige Bemerkungen etc. S. 37. Vergl. Museum, Blätter für bildende Kunst, 1833, No. 38. — [2]) *Monumenti inediti, pubblicati dall' Instituto di corrispondenza archeologica* V. I. T. XLII, T. XLIII; V. II. T. III. IV. — [3]) *Inghirami Monumenti etruschi*, S. VI, to. I. 3, 4. — [4]) Neuere Reisende haben uns eine weitere Bestätigung dieser Erscheinung gegeben.

Schatzhause des Atreus gefunden ist [1]), wenigstens ein höchst beachtenswerthes Beispiel. Indem wir von der gewundenen und im Zikzak umhergeführten Dekoration dieses Fragments absehen, ist es besonders die Profilirung in den Gliedern der wohlerhaltenen Basis, die hier unser Interesse in Anspruch nimmt.

Ein starker Pfühl von etwas gedrücktem Profil bildet den vornehmsten Theil derselben; über ihm erhebt sich ein anderes Glied, ein liegender Hohlleisten (nach Pomardi's Zeichnung bei Dodwell) oder ein leicht geschwungenes Karnies (nach Donaldson), als Anlauf an den Schaft der Säule. Ein Hohlleisten setzt unmittelbar unter dem Pfühl an und bildet den Uebergang zu der Plinthe, auf welcher die Basis steht. Es liegt in dieser Zusammensetzung der Glieder etwas ungemein Weiches, um nicht zu sagen: Schwankendes, welches den Anforderungen einer strengen Elasticität, die wir in der Formirung der Säulenbasis suchen, kaum entspricht, und welches wir, bei der Bedeutsamkeit dieses Theiles, mit vollem Rechte als charakteristisch für diejenige Architektur, davon er ein Ueberrest ist, ansehen dürfen. Wir wollen diese Basis, der bequemeren Uebersicht wegen, die pelasgische nennen.

Eine gewisse Verwandtschaft mit dieser pelasgischen Basis zeigt die ionische, vornehmlich die altionische, wie wir sie aus den Resten des grossen Juno-Tempels von Samos kennen [2]), dessen Umbau (er war früher dorisch) nicht füglich später, als in die Zeit des Polycrates gesetzt werden kann, also beträchtlich vor die Blüthezeit der Kunst im griechischen Mutterlande fällt. In dieser altionischen Basis fehlt zwar jener obere Anlauf, und die Gesammtausladung ist somit beträchtlich verringert; doch ist das Princip, welches der Formation der übrigen Glieder zu Grunde liegt, eben dasselbe: ein Pfühl und eine Hohlkehle, welche letztere freilich vergrössert und (der geringeren Gesammtausladung wegen) in selbständiger Kraft unter dem Pfühle vortritt. Die fast überreichen Canellirungen beider Glieder jedoch deuten hier wiederum auf den reichen Schmuck der pelasgischen Basis zurück. Die spätere, eigentlich sogenannte ionische Basis, welche zwei kleinere, nicht canellirte Hohlkehlen an die Stelle der einen grösseren und canellirten setzt — in ihren verschiedenen Bildungen am Apollo-Tempel zu Didymö und am Minerven-Tempel zu Priene — ist nur als eine weitere Ausbildung jener zu betrachten.

Auf der andern Seite zugleich ist eine Uebereinstimmung in dem Profil eben dieser altionischen Basis mit dem der persischen an den Säulen von Persepolis nicht zu verkennen, an deren Schäften zugleich die ionischen Canellirungen, sowie an den Kapitälen die ionischen Voluten (diese nur in andrer Anordnung) enthalten sind, sowie auch das ionische Gebälk in seiner eigenthümlichen Durchbildung (nur mit Ausnahme des griechischen Frieses) an den Felsgräbern oberhalb Persepolis vorkommt [3]). Und wiederum können wir auf keine Weise annehmen, dass diese Formen von den Persern, einem ungebildeten, kriegerischen Volke erfunden seien; sie können dieselben nur, sammt den übrigen Elementen ihrer Cultur, von den Medern empfangen haben, so wie diese auf gleiche Weise von den Babyloniern. Für ein so hohes Alterthum dieser persischen Formen spricht zugleich die

[1]) S. oben S. 274, Anm. 1. — [2]) Alterthümer von Jonien, c. V, T. 5. — [3]) Ker Porter, *Travels in Georgia, Persia, Armenia, ancient Babylonia etc.* V. I. pl. 45. U. a.

völlige Ausartung, in welcher sie auftreten, namentlich die verworrene und überladene Weise, in welcher die Volutenkapitäle angeordnet sind. Wir finden hier also die Spuren einer hochalterthümlichen orientalischen Formenbildung und einen leisen Zug von Verwandtschaft mit der altgriechischen.

Als aber der klar durchgebildete attische Geist diese Formen zur Anwendung brachte, so hauchte er auch ihnen den Adel und den Ernst ein, welcher Alles charakterisirt, was in der glücklichen Zeit des Perikles gedacht und gebildet ward. Man vergleiche vornehmlich die straffe, gleichmässig elastische Form der attischen Basen am Erechtheum und am Ilissus-Tempel mit denen der Gebäude im ionischen Klein-Asien. Auch die ungemein anmuthige, leicht elastische Form des ionischen Antenkapitäles scheint eine attische Erfindung, während die, freilich nur vereinzelten Beispiele dieses Details an den besseren Monumenten Klein-Asiens (an den Propyläen zu Priene und am Apollo-Tempel zu Didymä) eine Form usurpirt zu haben scheinen, die mehr der selbständigeren Säule angemessen ist [1].

Monumente des Peloponnes.

Nach einer andern Seite hin finden wir eine Reminiscenz jener pelasgischen Basis an den Basen der ionischen Halbsäulen im Innern des Apollo-Tempels von Bassae in Arkadien [2]. Ueber einer Hohlleiste von höherem Verhältniss erhebt sich hier ein Pfühl, an welchem der Schaft mit einem Anlauf von beträchtlicher Ausladung, jenem Oberglicde der pelasgischen Basis sehr ähnlich, ansetzt. Auch die etwas reicher zusammengesetzte Basis der einzelstehenden korinthischen Säule dieses Tempels enthält eine verwandte Formenbildung. Von der ionischen Ordnung kennen wir bis jetzt leider keine weiteren Beispiele im Peloponnes [3].

Die äussere Ordnung des genannten Tempels ist dorisch, doch wiederum mit gewissen, von den attischen Gebäuden abweichenden Eigenthümlichkeiten. Was zuerst die Form des Säulenkapitäles betrifft, so ist das Profil des Echinus in einer etwas schwereren Linie gezeichnet, und derselbe ladet in seinem äussersten Punkte gleichweit mit dem Abacus aus, während letzterer bei den attischen Monumenten stets um ein Weniges vorspringt. Auch hat der Hals hier drei Einschnitte, bei den genannten Monumenten stets nur einen.

Dieselbe Eigenthümlichkeit zeigt sich an den Säulen des Jupiter-Tempels von Olympia [4].

[1] Die besondere Schönheit des genannten Kapitäles von Didymä, unter den Verhältnissen in welchen dasselbe dort angewandt war, sind wir durchaus entfernt zu verläugnen. Nur scheint es in der That, und es wird sich noch weitere Bestätigung finden, als ob man sich dieser Form auch, wie eben zu Priene, unter Verhältnissen bediente, wo nur ein leichtes Kopfgesims schön sein konnte. Die römischen Pilasterkapitäle geben uns hinlängliche Beispiele eines solchen Missbrauches. — [2] Vergl. über diesen Tempel: Donaldson, im Supplement zu den Alterthümern von Athen, c. III, und Abel Blouet, *Expédition scient. de Morée*, *V. II, pl. 4–29*. In Arkadien hatte sich bekanntlich am meisten Pelasgisches, nach der sogenannten Einwanderung der Dorier, erhalten. — [3] Von dem Tempel der Minerva Alea zu Tegea in Arkadien, der im Aeusseren einen ionischen Peristyl hatte, im Inneren von dorischer Ordnung und mit einer korinthischen Gallerie versehen war, sollen noch Reste vorhanden sein. Zur Zeit ist uns über dieselben leider noch nichts Näheres bekannt. — [4] Vergl. Abel Blouet, a. a. O. *V. I, pl. 69–78.*

Ebenfalls abweichend sind sodann die Antenkapitäle beider Tempel, und zwar in ihren Haupttheilen sehr einfach gebildet; der untere Theil ist nur ein einfaches breites Band. Statt der Deckplatte jedoch erscheint hier die weichere Form der Hohlleiste, und das darunter befindliche überschlagende Glied gleicht, bei denen von Olympia, in dem Profil seines oberen Theiles nicht, wie gewöhnlich, einem Viertelstabe, sondern einer stehenden Welle. Ob dieser letztere Umstand auch an den Anten des Tempels von Bassae Statt gefunden, dürfte noch nicht mit Gewissheit auszusprechen sein [1]). Die höchst eigenthümliche und charakteristisch weiche Zusammenstellung von Hohlleiste und Welle kehrt mannigfach und in verschiedener Anwendung an den ionischen Gebäuden Klein-Asiens wieder [2]). Ebenso scheint auf ein gewisses verwandtschaftliches Verhältniss zu asiatisch-ionischen Monumenten der karniesförmige Rinnleisten des Giebels an dem Tempel von Bassae hinzudeuten [3]).

Sehr naheliegend zwar scheint hier die Bemerkung, dass auf die eben angegebenen Unterschiede kein sonderliches Gewicht zu legen sei, da Pausanias berichtet, dass Ictinus, der Baumeister des Parthenon zu Athen, auch den Apollo-Tempel zu Bassae erbaut habe [4]). Damit ist aber noch nicht gesagt, dass er auch die Details der Formen vorgezeichnet. Wir müssen allerdings annehmen, dass er, jener einfach bestimmten Angabe zufolge, den Plan des Gebäudes, die Bestimmung der dem Parthenon ähnlichen schönen Verhältnisse angeordnet und die Oberaufsicht bei der Arbeit geführt habe; jene besondere Ausführung der Details hingegen werden wir, bei ihrer Uebereinstimmung mit den Resten des olympischen Tempels, wohl am Füglichsten einer, durch Herkommen und Satzung gebundenen Schule zuschreiben. Eine grosse Bestätigung dieser Annahme finden wir in den Nachrichten eines andren Baues, den Ictinus geleitet, des Ceres-Tempels in Eleusis [5]), wo die Arbeit der einzelnen Werkmeister von solcher Wichtigkeit war, dass Plutarch nur dieser, je nach den einzelnen Theilen, die sie ausgeführt, aber nicht des Ictinus erwähnt [6]).

Eine mit den dorischen Säulenkapitälen jener beiden Tempel verwandte Eigenthümlichkeit finden wir in den Ueberresten des Tempels von Korinth. Zwar sind hier die Säulen ungleich stämmiger und mehr verjüngt und der

[1]) Donaldson und Abel Blouet geben zwar das erwähnte Profil in Gestalt eines Viertelstabes; der Verfasser erinnert sich jedoch, unter Hrn. Semper's genauen Zeichnungen dasselbe als Welle dargestellt gesehen zu haben. Hoffentlich wird die baldige Erscheinung des von Hrn. S. angekündigten Werkes diesen Umstand ins Klare bringen. — [2]) Ein Antenkapitäl von verwandter Bildung, nur von ungleich grösserer Schwere des Hohlleistens hat sich auf Delos gefunden, und Stuart (Thl. III, c. 12) meint, dass dasselbe zu dem Portikus des Königs Philipp von Macedonien gehört habe. Auch sonst sind ähnliche Formationen der Glieder an Fragmenten delischer Architektur nicht selten. Die Aehnlichkeit, die man zwischen den Antenkapitälen des Windethurms zu Athen sammt denen der dazu gehörigen Wasserleitung (Stuart, Thl. I, c. 9, und Thl. III, c. 9) mit den obengenannten finden möchte, ist zu gering, um hierauf ein Gewicht zu legen; jedenfalls aber gehört das Gebäude in eine beträchtlich spätere Zeit, wo die Reinheit der ursprünglichen Formen bereits durch die verschiedenartigsten gegenseitigen Einflüsse ausgelöscht war. — [3]) Die ionische Ordnung neben den inneren Propyläen von Eleusis (Alterthümer von Attica, c. III, T. III), welche einen ebenso gebildeten Rinnleisten zeigt, gehört, sammt den meisten jener Monumente, einer späteren Zeit an. Der Beweis weiter unten. — [4]) *Pausan. l. VIII, c. XLI, 5.* — [5]) *Vitruv. l. VII, praef. Strabo, l. IX.* — [6]) *Plut. in Pericl. c. XIII.*

Echinus des Kapitäls ladet somit stärker (in einer mehr gegen die Horizontale geneigten Linie) aus; aber auch diese Linie hat jenen weicheren, schwereren Charakter und springt gleichweit mit dem Abakus vor. Ebenso hat der Hals auch hier drei Einschnitte, wie an den genannten Monumenten. Man hat aus den niedrigen Verhältnissen und den eben angegebenen Formen auf ein hohes Alter dieses Gebäudes geschlossen, und im Allgemeinen bezeugt es der Entwickelungsgang der Baukunst, dass sie vom Schwereren zum Leichteren fortschreitet; doch sind hier einige andre Umstände nicht ganz ausser Acht zu lassen. Auffallend ist nämlich die rohe Weise wie die Einschnitte des Halses, besonders aber die Riemchen unter dem Echinus des Kapitäls gebildet sind [1]). Das Profil der letzteren ist nur aus geraden Linien zusammengesetzt, was so wenig jener weichgeschwungenen Form des Echinus entspricht, als es irgend an andren der älteren dorischen Tempel (auf der Burg von Selinunt in Sicilien und zu Aegina) vorkommt; im Gegentheil finden sich die geradlinigen Profilirungen der Art wesentlich erst in den Zeiten des Verfalls der griechischen Kunst. Vielleicht dürfte dieses Gebäude demnach in eine spätere Zeit der Kunst, etwa in das dritte Jahrhundert v. C. G., zu setzen sein, da man absichtlich alterthümliche Formen, welche man vorgefunden, aber nicht mehr vollkommen verstanden hatte, wiederum in Anwendung brachte. Mit Bestimmtheit werden wir dieselbe Annahme von dem Minerven-Tempel auf der Ortygia zu Syrakus, der viel Verwandtes mit den korinthischen Resten und nur ungleich mehr Erhaltenes zeigt, durchführen können.

Die übrigen bisher bekannt gewordenen peloponnesischen Reste, von Nemea, Messene u. s. w. gehören, in ihren meist charakterlosen Formen, einer späteren Zeit an, welche die ursprünglichen Eigenthümlichkeiten bereits verwischt hatte. Gleichwohl ist auch hier, zu Messene, ein jüngst entdeckter dorischer Tempel in antis zu erwähnen [2]), dessen Kapitäle in dem starken kehlenartigen Anlaufe unter den Riemen an ein besonderes alterthümliches Motiv erinnern, welches im Westen, besonders zu Metapont, seine älteren Vorbilder zeigt.

Noch ist hier endlich ein sehr wichtiges Monument zu berücksichtigen, welches, als in nächster Nachbarschaft zum Peloponnes gelegen, auch in gegenseitigem Verhältniss mit dessen Architekturen steht, — der Minerven-Tempel auf Aegina. Ein gewisses höheres Alter desselben, als noch vor die Kunstblüthe der perikleischen Zeit fallend, ist dem Styl seiner Giebelstatuen zufolge mit Bestimmtheit anzunehmen. Hier hat das Kapitäl der Säulen wiederum eine ähnliche Bildung, wenngleich die Linie des Echinus an sich minder schwer geschwungen ist. Ebenso zeigt der Hals dieselben dreifachen Einschnitte. Alterthümlich und den älteren Monumenten verwandt, zeigt sich hier ferner das Kranzgesims, indem die hängende Platte von einem beträchtlich schweren überschlagenden Gliede bekrönt wird und der Streif zwischen der Platte und den Dielenköpfen ebenfalls von einer bedeutenden Breite erscheint. Nur das Antenkapitäl dieses Tempels hat nichts Näheres mit jenen von Bassae und Olympia gemein; dies ist in derselben strengen und schweren Weise, wie an den meisten sicilischen Monumenten gebildet [3]).

Suchen wir aus dem Vorigen nunmehr (wie wir vornehmlich durch die

[1]) Alterthümer von Athen, Thl. III, c. 10. — [2]) Abel Blouet a. a. O. P. I. p. 16. — [3]) Alterthümer von Ionien, c. VI.

Berühmtheit der Tempel von Olympia und Bassae berechtigt sind) die Eigenthümlichkeiten der peloponnesischen Architektur zu bestimmen, so finden wir fürs erste im Aeussern der Monumente einen Dorismus von schwererer und vermuthlich mehr alterthümlicher Art, der sich besonders in den Säulenkapitälen (den geschlechtlichen Erkennungszeichen der Baustyle) entschieden ausspricht. Alles deutet hier, — die stark ausladende und ausgebogene Form des Echinus, die dreifache Zusammenziehung des Halses, — noch auf einen Aufwand von Kraft, der sich der verhältnissmässigen Mittel zur Erreichung seines Zweckes noch nicht vollkommen bewusst wurde. Dagegen verhehlt sich in den mehr zurückliegenden Theilen der Architektur, in den Kapitälen der Anten und namentlich im Inneren der Tempel, eine orientalisirende Weichlichkeit, — ein Ueberrest der diesen Gegenden ursprünglich einheimischen pelasgischen Cultur, der mit jener dorischen Formenbildung geradezu in Widerspruch steht. An der Giebelbekrönung des Tempels von Bassae hat derselbe sogar dem Aeusseren frei seinen Stempel aufgedrückt. Nur auf Aegina sind diese disharmonischen Motive entschieden verschmäht worden, und es zeigt sich jener strenge Dorismus hier in grösserer Consequenz durchgeführt.

Sicilische und italische Monumente.

An den Monumenten von Sicilien und Unteritalien zeigen sich im Allgemeinen die Motive eines schweren, gedrückten Dorismus vorherrschend, wie wir uns denselben bei seinem ersten Auftreten etwa vergegenwärtigen dürfen. Doch sind wir dadurch nicht berechtigt, allen in Rede stehenden Gebäuden der Art ein bedeutenderes Alter, als den sonst in Griechenland bekannten des dorischen Styles zuzuschreiben; bei verschiedenen finden wir die deutlichsten Merkmale einer späteren Erbauungszeit. Wir müssen im Gegentheil annehmen, dass diese schweren, im Einzelnen sogar halbbarbarischen Formen eben dem Charakter und der Gefühlsweise des Volkes angemessen waren, und dass man in der Folgezeit, als von Attika aus ein reineres Licht sich verbreitete, davon weder abgehen mochte noch konnte. Nur wenige Gebäude bilden im Einzelnen eine Ausnahme.

Als ältere Monumente Siciliens erscheinen die beiden nördlich gelegenen Tempel auf der Acropolis von Selinunt[1]. Schon ihr Gebälk ist von eigenthümlich schwerer Formation. Ein überschlagendes Blattglied, beträchtlich höher als die Hälfte der Hängeplatte, bildet deren Bekrönung. Die Dielenköpfe sind ebenso von bedeutender Dicke und laden nach ihrer vorderen Seite in einer schrägen Linie aus, so dass sie wie eine Last an der Platte hängen. Auch sind sie wechselnd breiter und schmäler; über den Triglyphen von je 6, über den Metopen von je 3 Tropfen in der Breite. Die Schlitze der Triglyphen schliessen nach oben zu nicht in der bekannten leichten Schwingung, sondern in einem massenhaften Bogen, der an dem ersten Tempel einem Halbkreisbogen, an dem zweiten sogar einem Spitzbogen gleicht. Der Echinus der Kapitäle ladet bei beiden stark, in einer quellenden, wulstigen Linie aus. Darunter bildet sich eine Hohlkehle, die minder entschieden bei dem zweiten Tempel, bei dem ersten aber stark eingezogen ist. Die Reliefs in den Metopen des zweiten Tempels haben ebenso etwas ungemein Plumpes und Schwerfälliges, dass sie

[1] Hittorff et Zanth, *Architecture antique de la Sicile*, pl. XIX—XXXIX.

jedoch in einer namhaft früheren Zeit vor den Sculpturen des Äginetischen Tempels (welche bekanntlich eine entschiedene Bezugnahme auf die Perserkriege verrathen) gearbeitet sind, dürfte durch diesen Umstand an sich nicht zu erweisen sein.

Aehnliche Motive, in vielen Punkten jedoch mehr gemässigt, zeigen auch die übrigen Haupt-Tempel von Selinunt. An dem grossen Pseudodipteros auf der Nordseite des östlichen Hügels [1]) ladet der Echinus des Kapitäls sehr bedeutend, gleichwohl bereits in einer nicht ungefälligen Linie aus. Auch hier bildet sich unter den Riemchen desselben eine Art Kehle. Aber der Rinnleisten, welchen Hittorff als zu diesem Tempel gehörig mittheilt, zeigt in der Zusammensetzung seiner Glieder den völligen Mangel eines gesunden Princips. — An den Säulenkapitälen des Tempels, welcher ebendort auf der Südseite liegt [2]), zeigt die obere Schwingung des Echinus eine gewisse Abplattung, welche die sonst nicht unschöne Linie desselben wiederum verdirbt. Die Ante hat hier ein ungemein schwerfälliges Kopfgesims, indem der Hals derselben, welcher keine weiteren Glieder zeigt, beträchtlich gegen das drüber befindliche Glied vortritt. Dies ist der Tempel, von welchem Hittorff die reichsten Malereien giebt. — Von einer schönen Linie ist der Echinus der Säulen an dem südlichsten Tempel der Burg [3]; aber hier sind wiederum die Riemchen desselben sehr flach gehalten und ohne Verhältniss zu den breiten Einschnitten des Halses.

Verwandte Eigenthümlichkeiten zeigen sich zu Agrigent. An den Halbsäulen des grossen Jupiter-Tempels [4]) ladet der Echinus zwar nicht sehr stark, doch in einer weich gebogenen Linie aus und herrscht beträchtlich über den Abakus vor; auch sind seine Riemchen sehr stumpf profilirt. Die Basis, oder vielmehr das an Wänden und Halbsäulen fortlaufende Fussgesims, ist von ungemein roher Formation, nur aus allerlei vor- und zurückspringenden Platten und Bändern zusammengesetzt, deren oberstes durch starke Unterkehlung einer Mauerbekrönung gleicht, statt den Träger einer grossen Last darzustellen. — Die sogenannten Tempel der Juno und Concordia [5]) haben schönere Linien des Echinus, aber wiederum flache und stumpfe Riemchen neben starken Einschnitten des Halses. Die Ante des letzteren ist in der oben erwähnten schweren Form.

Der Echinus an dem Tempel von Egesta [6]) wiederholt jene weiche, etwas wulstige Form. Die Hängeplatten sind hier mit Welle und Riemen gekrönt und die des Giebelgesimses von einem geradlinig schrägen Gliede getragen, welches beides schon als Motiv einer späteren Zeit zu betrachten sein dürfte.

Ungleich deutlicher erscheint letzteres bei dem Minerven-Tempel auf der Ortygia zu Syracus [7]), dessen Gesammtverhältnisse gleichwohl zu den gedrungensten und niedrigsten der dorischen Ordnung gehören. Hier sind es, — der rechtwinklig profilirten Riemchen am Echinus des äusseren Peristyls, der Plinthen, darauf dessen Säulen stehen, nicht zu gedenken, — zunächst die Säulen im Pronaos, die entschieden spätere Motive zeigen. Das Kapitäl derselben hat statt der Riemchen nur einen Rundstab und

[1]) A. a. O. pl. *XLIII—XLIX.* — [2]) A. a. O. pl. *XXX—XLI.* — [3]) A. a. O. pl. *VII—XV.* — [4]) Cockerell, im Suppl. zu den Alterthümern von Athen. C. I. — [5]) Wilkins, Magna Graecia c. *III.* pl. *II—XIII.* — [6]) Hittorff et Z. a. a. O. pl. *II—VI.* — [7]) Wilkins a. a. O. c. *II.*

Anlauf (bei den spätestgriechischen Monumenten kommen verschiedentlich Rundstäbe an dieser Stelle vor); sodann stehen sie auf einer sogenannten toskanischen Basis, die ebenfalls erst in der spätesten Zeit bei der dorischen Ordnung angewandt wird. Ferner treten die Anten, deren Kopfgesims merkwürdig schwer gearbeitet ist (das überschlagende Glied geht ohne Unterbrechung in den Hals über), nach allen drei Seiten gleich breit vor, während ihnen im Peristyl keine Säulen gegenüberstehen. Endlich zeigt das Gesims über dem Gebälk des Pronaos Formen von mannigfach willkührlicher und bewegter Zusammensetzung. Alles dies nöthigt uns, das Monument in eine beträchtlich spätere Zeit hinabzurücken und somit, wie bereits bemerkt, ein längeres Bestehen dieser schweren dorischen Verhältnisse in Sicilien anzunehmen.

Aber noch sind in diesen Gegenden gewisse abnorme Zusammenstellungen von Formen zu berücksichtigen.

Dahin gehört die Vermischung der dorischen und ionischen Ordnung, die uns vornehmlich aus zwei Monumenten bekannt ist. Das eine ist ein kleiner Prostylos auf der Burg von Selinunt, jener von Hittorff so genannte Tempel des Empedocles [1]. Säulen mit dorischer Canellirung, ionischem Kapitäl, und ein Gebälk mit Triglyphen, Dielenköpfen und hohem karniesförmigem Rinnleisten. Die Dielenköpfe sind schmal, haben aber dieselbe sonderbare Auslaufung, wie die an den beiden nördlich gelegenen Tempeln. Besonders ist die Volute des Kapitäls merkwürdig: ein schmales Band, welches viermal, ohne alle Verbreiterung, um das Auge der Schnecke umhergewunden ist. Dies widerspricht durchaus dem Gesetz, welches in allen Schneckenbildungen des griechischen Mutterlandes — seien sie in Kapitälen oder auch nur in freien Ornamenten angewandt — bemerkt wird, und dort überall eine lebendige, Feder-kräftige Wirkung bezeichnet. Nur unter den erwähnten Resten des Heräums von Samos findet sich ein mit Voluten verziertes Glied, wo dieselben in gleicher unelastischer Weise gebildet sind. — Das zweite Monument ist das sogenannte Grabmal des Theron zu Agrigent [2].

Sodann findet sich in verschiedenen Fällen ein Hohlleisten als oberste Bekrönung angewandt. Sehr vorherrschend erscheint derselbe als Rinnleisten an dem Fragmente eines dorischen Gebälkes, welches in der Nähe jenes selinuntischen Prostylos gefunden wurde [3]. Ebenso als Bekrönung dorischer Gebälke im Pronaos des Concordientempels zu Agrigent und des Minerventempels zu Syracus, als Bekrönung des Unterbaues vom Grabmal des Theron u. s. w. — Die Hohlleiste als oberste Bekrönung, vornehmlich gesammter Architekturen, ist wesentlich orientalisch: sie findet sich in Persepolis, wie in Aegypten, allgemein angewandt [4]. Auch hier dürfte diese, dem Dorismus widerstrebende Form — sammt jener ungriechischen Volute — leicht als ein äusserlich hinzugekommenes orientalisches Motiv, durch (phönicisch-) carthagische Einwirkung [5], zu erklären sein. —

[1] Hittorff et Z. a. a. O. pl. *XVI—XVIII.* — [2] Wilkins, a. a. O. *c. III.* pl. *XIX—XXI.* — [3] Hittorff et Z. a. a. O. pl. *XVIII.* 1. — [4] Als krönende Sima erscheint die Hohlleiste auch an einem Grabmale in Klein-Asien mit übrigens weich griechischen Profilirungen. S. Donaldson, im Supplement zu den Alterthümern von Athen, *c. VII*, T. V. — [5] Die ionische Säulenstellung im inneren Hafen von Carthago, davon uns Appian (*c. XCVI.*) berichtet, können wir eben so gut, wenn nicht besser, altorientalischen Traditionen als etwa griechischen Baumeistern zuschreiben. Die Goldbekleidung an den inneren Wänden

Der grosse Tempel von Paestum[1]) ist ein Gebäude von überaus kurzen und massenhaften Verhältnissen. Doch rechtfertigen dieselben ebenfalls noch nicht jenes hohe Alter, welches man dem Gebäude zuschreibt. Die entschieden kräftige, nicht übertrieben wulstige Linie in der starken Ausladung des Echinus, das eigenthümliche Profil seiner Riemchen, die leichten, flach gehaltenen Dielenköpfe und die zierlich geschwungene Welle unter der Platte des Giebelgesimses deuten hier auf eine schon vorgeschrittene Stufe der Kunst und lassen dies Monument vielleicht als die vollendetste Ausbildung jenes eigenthümlich schweren Dorismus der westlichen Länder erscheinen. Der Hohlleisten als Bekrönung des Gebälkes im Pronaos ist auch hier nicht zu übersehen.

Anders ist es mit den beiden andren noch stehenden Monumenten von Paestum, dem kleinen Tempel und der Basilika. Hier athmet Alles eine merkwürdige Verweichlichung, die im auffallendsten Contraste zu den beibehaltenen altdorischen Verhältnissen steht. Jene starke Ausbauchung der Säulenstämme, jene weich eingezogene, mit Blättern geschmückte Hohlkehle unter dem Kapitäl sind Motive, welche den ernsten, würdevollen Charakter der dorischen Ordnung geradehin aufheben. Dazu kommt bei dem kleineren Tempel[2]) der Eierstab über dem Architrav; die römisch-nüchterne Anordnung der Triglyphen; die gesuchte Form der Cassettirung in den Soffitten der hängenden Platten statt der Dielenköpfe, welche sonst die Last tragen helfen; die toskanischen Basen im Pronaos u. s. w. Noch auffallender aber ist das Kapitäl der Pfeiler in der Basilika, welches in seiner Hauptform entschieden an die Pfeilerkapitäle der ionischen Monumente Klein-Asiens erinnert und durch farbigen Blätterschmuck ihnen gewiss noch näher verwandt war. Alles dies kann nur als eine späte Ausartung früherer, strengerer Formen betrachtet werden. — Höchst merkwürdig sind endlich die Ruinen eines Monumentes von freier korinthischer Ordnung mit vermuthlich dorischem Gebälke[3]); die Basis der Säulen gleicht hier, und noch mehr wie an den ionischen Halbsäulen von Bassae, jener altpelasgischen Säulenbasis von Mycenae. Den Zusammenhang dieser Formen wissen wir nicht nachzuweisen. Wer möchte aber bei diesem Wechsel von verweichlicht dorischen, weichen ionischen und pelasgischen Formen zu Paestum, der Tochterstadt von Sybaris, nicht zugleich an die bekannte Verweichlichung in den Sitten der Mutterstadt gedenken?

Der noch stehende Tempelruin (Tavola dei Paladini) zu Metapont[4]) am tarentinischen Meerbusen zeigt in seiner Säulenstellung etwas Freies und Edles; der Echinus des Kapitäles aber schliesst sich, in seiner stark ausladenden, weichgebogenen Linie, in der bedeutenden kehlenartigen Unterschneidung, welche der Anlauf des Schaftes unter den Riemchen bildet, vollkommen den allgemeinen Bildungsgesetzen der sicilischen und grossgriechischen Monumente an. — Ganz ähnlich ist die Kapitälform des merkwürdigen Tempels von Cadacchio, auf dem gegenüberliegenden

des ebendort am Markte belegenen Apollo-Tempels erinnert auffallend an phönicische Dekorationsweise, davon uns u. a. die Beschreibung des Salomonischen Tempelbaues noch ein deutliches Bild giebt. *(Ib., c. CXXVII.)*

[1]) Ueber Paestum s. Wilkins, a. a. O. *c. VI.* Besonders: De la Gardette, *les ruines de Paestum.* — [2]) Vergl. die neueren Untersuchungen von Mauch, in der Fortsetzung zu Normand's vergl. Darst. der architekt. Ordnungen, T. I. — [3]) Mauch, a. a. O. T. 15. — [4]) *Métaponte, par le Duc de Luynes etc. pl. III—VI.*

Corfu [1]). Ein andres, ebendort gefundenes Kapitäl deutet, in dem vor dem Abakus beträchtlich vorspringenden Echinus, in dem seltsam gewundenen Profil der Riemchen, wiederum entschieden auf eine späte Ausartung dieser Motive.

Ein Dorismus von durchaus mehr schwülstigen als strengen Formen, unorganisch mit mancherlei fremden Elementen verbunden, zeigt sich demnach in den westlich gelegenen griechischen Staaten, sowohl in ihrer Blüthezeit (dem fünften Jahrhundert v. C. G., welches nothwendig die bedeutendsten Unternehmungen hervorgebracht haben muss) wie auch die Zeit ihres ferneren Bestehens hindurch, als allgemein verbreitetes Gesetz. —

Was die Monumente von Pompeji anbetrifft, so finden sich hier allerdings, neben der Verwirrung und der Willkühr römischer Formenbildung, häufig noch griechische Motive; aber auch diese in der Art, wie sie in Griechenland selbst nur an den spätesten Gebäuden, des dritten und zweiten Jahrhunderts v. C. G., vorkommen. Eben auf diese beginnende Verirrung des Geschmackes deuten auch die nicht seltenen scharfen Einschnitte zwischen den Gliederungen, die, um ein optisches Spiel von Licht und Schatten hervorzubringen, die Reinheit und Klarheit der Form bereits zerstören. —

Was endlich den ursprünglichen Baustyl der Etrusker anbelangt, so wissen wir davon nicht mehr, als was uns Vitruv über die offenbar nach ihnen sogenannte toskanische Ordnung berichtet [2]). Wir sehen auch hier, wenigstens im Allgemeinen, etwas Schweres, Gesperrtes und Breites vorherrschend, was mit dem Adel und der Grazie in den attischen Gebäuden vollkommen nichts gemein hat. Dasselbe bestätigt uns der bizarre Geschmack, der sich aus den früheren Werken bildender Kunst bei den Etruskern darthut, und die handwerksmässige, häufig verdorbene Manier, in welcher sie nachmals griechische Bildungen nachzuahmen sich bemühten.

Die Bedeutung der architektonischen Formen, entwickelt an den Monumenten von Attika.

Vergleichen wir nun, allen bisher angeführten Monumenten gegenüber, diejenigen, welche in Attika zur Blüthezeit des attischen Lebens entstanden, — wie klar, edel und verhältnissmässig ist hier Form gegen Form gebildet; auf wie bewunderungswürdige Weise sind hier Kraft und Gesetz, Würde und Heiterkeit, Majestät und Anmuth mit einander verbunden! Nur unter dem segensreichen Einflusse, welchen die jungfräuliche Schutzgöttin des Landes ausübte, konnte eine solche Reinigung der Formen Statt finden.

[1]) Railton, im Supplement zu den Alterthümern von Athen, c. IX. Da die Säulen dieses Tempels sehr bedeutende Zwischenweiten (von 2½ bis 3 Durchmessern) haben und da vom Friese kein Stück gefunden wurde, auch unter dem Bande des Architravs die Riemen und Tropfen fehlen, so scheint hier gar kein Fries vorhanden gewesen zu sein; das seltsam profilirte Kranzgesims bildet dann eine ganz angemessene Bekrönung über dem Architrav. In der Restauration, welche Railton mittheilt, erscheint das schwere Gebälk, zumal bei dem ungegliederten Friese, als eine durchaus unverhältnissmässige Last über den weitgestellten Säulen. Nach meiner Ansicht entspräche dies Gebäude somit, in gewisser Beziehung, der von Vitruv beschriebenen toskanischen Bauweise. — [2]) *l. IV. c. VII.*

Indem wir hier wiederum näher auf die einzelnen Verhältnisse eingehen, bietet sich zugleich die passendste Gelegenheit dar, die Bedeutung, welche den Formen der Architektur überhaupt einwohnt, zu entwickeln. Es ist auch diese Untersuchung nöthig, da erst nach einem genaueren Verständniss der Formen die farbige Zuthat genügend gewürdigt werden kann [1]). — Wir betrachten zunächst die dorische Ordnung.

Die Säule drückt im Allgemeinen nicht nur das passive Princip des Tragens, sondern auch das lebendige und aktive des Stützens und Emporstrebens aus. Dies ihr Princip beruht einmal in der runden, cylinderartigen Hauptform, indem so die äussere Fläche an allen Punkten als ein gleichmässiger Ausfluss der inneren Kraft, überall gleichmässig durch dieselbe gebunden, erscheint. Der viereckige Pfeiler, der nichts von diesem Gesetz enthält, ist nur eine todte Masse, nichts als ein für sich stehendes Mauerstück. In der einfachen Cylinderform aber ist eben dieses Princip auch nur als blosse Abstraction vorhanden, und ausgeführt ist eine Säule der Art noch ohne eine entschiedene Wirkung. Daher muss dasselbe auch an der äusseren Fläche ins Leben treten. Dies geschieht durch die Canellirung. Hier ist jene Beziehung auf den unsichtbaren Kern deutlich und augenscheinlich ausgesprochen, indem durch die Stege jener gesetzliche Umriss der Peripherie festgehalten wird, in den Kanälen aber ein fortgesetztes Zusammenziehen der in der Säule waltenden Kraft Statt findet, um letztere fest und streng dem Drucke des Gebälkes entgegenwenden zu können. Daher die grössere Strenge der dorischen Canellirung, die grössere Weichheit der ionischen, welche letztere zwischen diesen Einziehungen breitere Theile des äusseren Umrisses stehen lässt. Aber Cylinder und Canellirung enthalten nur das Gesetz des Emporstrebens: die Säule soll zugleich Stütze sein. Dies bewirkt die Verjüngung und, wo sie vorhanden, die Schwellung. Die Verjüngung drückt, je weiter nach oben, ein um so grösseres Zusammenziehen der Kräfte aus; die Schwellung bezeichnet diese Verjüngung noch als eine progressiv fortschreitende. Eine starke Verjüngung giebt somit, besonders bei kurzen und stämmigen Verhältnissen, das Bild einer grossen Kraftanwendung; eine starke Schwellung aber hebt den Ausdruck der Kraft auf, indem die Säule als von ungleichmässiger Wirkung, ausgebaucht unter dem Drucke des Gebälkes, erscheint. — Leicht und frei dagegen, in einer Verjüngung, die dem Charakter des Cylinders nicht widerspricht, in leiseter Schwellung [2]), streben die Säulen der attischen Monumente dem Gebälke entgegen.

Die lebenvolle, bewegte Säule stösst jedoch nicht unmittelbar gegen den Balken des Architravs. Dieser erfordert ein sicheres, ruhiges Auflager, welches ihm die Platte des Abakus gewährt. Gegen diese Platte also ist die concentrirteste Kraft der Säule gerichtet, und hier, wo die beiden entgegengesetzten Kräfte, des Druckes und Gegendruckes, einander berühren,

[1]) Man wird es dem Verfasser verzeihen, wenn er, um nicht unnöthig weitläuftig zu werden, im Wesentlichen nur seine eigene Ansicht von der Bedeutung der Formen vorlegt, ohne sich allgemeiner auf die von Andern vorgeschlagenen Erklärungen einzulassen. Aus der rohen, materiellen Construction (sei es Holz- oder Steinconstruction) kann so wenig, wie aus etwanigen mystisch-symbolischen Beziehungen, eine Form der Kunst entstehen, deren Gesetz nicht in äusserlichen Verhältnissen, sondern allein in ihr selbst beruht. — [2]) Sie beträgt am Parthenon, dessen unterer Säulendurchmesser 6 Fuss misst, in der Mitte der Schäfte noch nicht $^{7}/_{10}$ Zoll.

muss natürlich ein Produkt der eigenthümlichsten Art erzeugt werden. Daher ist die Gestalt des Echinus für den Gesammtcharakter der verschiedenen Arten des Dorismus so höchst bezeichnend. Eine stark ausladende, zur Horizontale geneigte Linie bezeugt einen überwiegenden Druck von Seiten des Gebälkes; eine weich vorquellende Linie bezeugt einen Mangel von innerer Kraft in der Säule; eine gerade Linie (wie häufig an spätgriechischen Monumenten) ist charakterlos und nur als äusserlicher Uebergang von den vertikalen Verhältnissen zu den horizontalen zu betrachten; eine Linie, die nach oben zu, statt der Schwingung an den Abakus, im scharfen Winkel zurücktritt, bringt eine zerbrochene Form zu Wege. Wie trefflich halten dagegen die attischen Monumente der besten Zeit die Mittelstrasse zwischen diesen verschiedenen Bildungsweisen! Straff, in einer Linie, die sich zwischen dem rechten Winkel, welchen Säulenaxe und Architrav bilden, noch nicht auf 45 Grad neigt, also das vertikale, aufstrebende Gesetz der Säule noch als vorherrschend zeigt, erhebt sich der Echinus und wölbt sich erst in der Nähe des Abakus, wo die Last des Gebälkes am Entschiedensten wirkt, in einem leichten, elastischen Bogen zurück. Zugleich springt hier der Abakus, wo der Echinus sich seinen Seitenflächen nähert, stets um ein Weniges über dessen äusserste Ausladung vor; es ist, möchte man sagen, ein gewisser Spielraum für die elastische Beweglichkeit des Echinus nöthig. Das Gegentheil erscheint immer als schwer.

Eigenthümlich ist noch die Weise, wie der Säulenschaft in den Echinus übergeht. Die Riemchen, die sich über den Canellirungen der Säule um den Untertheil des Echinus umherlegen, sind als ein festes, gegliedertes Band zu betrachten, welches noch einmal alle Kraft, die in den Echinus empordrängt, zusammenzubinden strebt. Ihre Formation ist scharf und bestimmt und die untere Auskehlung der einzelnen erinnert wieder an jenes constringente Gesetz der Canellirung. — Zugleich war schon unterhalb der Riemchen, wo noch das gegliederte Leben des Schaftes in seiner Thätigkeit erschien, ein solches Zusammenbinden vorgedeutet worden: durch den Einschnitt, welcher den sogenannten Hals der Säule bildet. Dieser Einschnitt an sich ist jedoch nicht als eine architektonische Form zu betrachten; seine Wirkung ist nur eine malerische, gleich einer feinen, dunklen Linie. Bei der verhältnissmässig höchst geringfügigen Breite dieses Einschnittes ist eine solche Ausnahme von den allgemeinen formalen Gesetzen der griechischen Architektur ohne weitere Bedeutung. Da er aber nur (um einen musikalischen Ausdruck zu gebrauchen) eine Vorbereitung dessen andeutet, was, bei dem Abschluss des Schaftes, in den Riemchen wirklich und körperlich erfolgt, so genügt vollkommen seine nur einmalige Anwendung, wie dies an den attischen Monumenten der Fall ist; drei Einschnitte hingegen geben bereits das Bild eines, um soviel vermehrten und verbreiterten Bandes, d. h. wiederum: einer gröseren Kraftanstrengung.

Der Architrav ist derjenige Theil des Gebälkes, welcher, der Construction nach, als der wesentliche erscheint. In ihm waltet nur das passive Gesetz der Schwere, daher seine einfache Gestalt, die nur ein festes Lager bezeichnet.

In allen übrigen Bauweisen der alten Welt, welche aus Stützen und horizontalem Gebälk bestehen, befindet sich unmittelbar über dem Architrav das krönende Hauptgesims; nur in der griechischen Architektur ist zwischen beide Theile noch ein dritter eingefügt, der Fries, dessen Zweck durch seinen Namen — Zophoros, Bilderträger — vollkommen bezeichnet

wird. Er ist angewandt, um dem Gebäude einen würdigen Schmuck an Bildwerken hinzuzufügen, welcher an den unteren Theilen desselben (wo er z. B. an den ägyptischen Monumenten erscheint) die Gesetze der architektonischen Form vernichtet haben würde. Ein Fries aber, welcher, wie so häufig in der modernen Kunst, dieses Schmuckes entbehrt, somit gewissermaassen nur eine Wiederholung des Architravs ist, macht einen schweren und kalten Eindruck [1]). — Einfach und naturgemäss ist die Anordnung des dorischen Frieses: die Triglyphen erscheinen hier als die nothwendigen Stützen für das Kranzgesims, die Metopen als die offenen Stellen, bestimmt, den Bilderschmuck aufzunehmen [2]). Die Triglyphen schliessen sich, dem einfachen Gesetze der Harmonie gemäss, in ihrer Hauptform den wesentlich rechtwinkligen Formen des Architravs und der Hängeplatte an; ihre Schlitze dagegen deuten auf das Gesetz, welches in den Canellirungen des Säulenschaftes thätig ist. Der obere Schluss dieser Schlitze ist wiederum charakteristisch für die verschiedene Entwickelung des Dorismus. Während er bei den attischen Monumenten leicht elastisch geschlungen ist, erscheint er bei den sicilischen häufig in einem schweren Bogen, bei den charakterlosen Monumenten späterer Zeit in einer geraden Linie. Der obere Theil der Triglyphen, welcher ihre Vermittelung mit dem Kranzgesimse bildet, besteht in einem breiten Bande; ein ähnliches Band ist zur Bekrönung der Metopen fortgeführt. Beim Parthenon läuft bekanntlich, als besonderer Schmuck, noch ein Perlenstab über diesen Bändern hin.

Die Scheidung zwischen Fries und Architrav wird durch ein etwas vorspringendes Band zu Wege gebracht, welches zugleich als Basis der Reliefs in den Metopen dient. Unter diesem Bande, noch in der Fläche des Architravs, findet bereits eine Vorbereitung auf die vorherrschende Form der Triglyphen Statt. Dies sind die Riemchen, welche die Breitenausdehnung der Triglyphen angeben, und die Tropfen, welche die Gliederung derselben in zierlichem Spiel vordeuten.

Der oberste Theil des Gebälkes ist das Haupt- oder Kranzgesims. Die Form seines wichtigsten Gliedes wird vornehmlich dadurch motivirt,

[1]) Die Römer, die, bei aller Mangelhaftigkeit und Missverständniss der einzelnen Formenbildung, immer das Ganze sehr wohl im Auge behielten, sind in dem Profil des Friezes, wenn sie denselben nicht mit Bildwerken schmückten, häufig von der einfach verthalten Linie der Griechen abgewichen und haben ihn in einer geschwungenen Linie, mit Canelluren u. dergl. geschmückt, gebildet. Auch dies bezeichnet den Fries wiederum als einen dekorativen Theil der Architektur. Wie wirkungsreich eine solche Formation sein kann, ist u. a. aus verschiedenen Bauwerken Schlüter's ersichtlich. — [2]) Es ist möglich, dass, nach der gewöhnlichen Annahme (Vitruv, l. IV, c. 2), die Triglyphen ursprünglich aus einer Nachahmung der vortretenden Deckbalken des Inneren entstanden sind. Aber das Auge empfindet diese Bedeutung nicht und erkennt in ihnen nur Stützen für das Kranzgesims. Zugleich ist schon vielfach nachgewiesen, dass die genannten Deckbalken überall nicht in der Höhe des Friezes, sondern des Kranzgesimses liegen. (Vergl. H. Hübsch: Ueber griechische Architektur §. 11.) Dass die Metopen ursprünglich wirklich nicht geschlossen waren, geht aus mehreren Erinnerungen hervor, die uns aus der Blüthezeit des griechischen Lebens erhalten sind. Bekannt ist namentlich die Stelle in Euripides Iphigenia in Tauris, wo es von dem alterthümlichen Tempel der taurischen Diana, welcher die Scene bildete, v. 113 heisst:

„Schau zwischen die Triglyphen hin, wo leerer Raum
Den Leib hindurchlässt."

dass es, als über dem Friese ruhend, nicht nur eine Bekrönung, sondern zugleich und insbesondere einen festen Abschluss der wechselnden Formen des Friesses bezeichnen soll; daher die Architrav-ähnliche Hängeplatte. Bei den Architekturen, welche den Fries nicht kennen, ist die Form der Bekrönung freier, im Aegyptischen z. B. ein grosser Hohlleisten. Die Hängeplatte wird durch eine andre, ungleich schmalere Platte, die um ein Geringes weniger vorspringt, getragen, und diese wiederum durch die Mutulen (Sparren- oder Dielenköpfe) [1]. Dieses letztere Glied mit seinen Tropfen steht übrigens in ähnlichem Verhältniss zu den Triglyphen, wie die Riemchen mit den Tropfen am Architrav. Die untere Neigung der Platten und Mutulen, welche durch die Seitenlinie der letzteren dem Auge überall deutlich vorgeführt wird, — somit nicht als eine Unterschneidung, der etwanigen grösseren Schattenwirkung wegen, zu betrachten ist, — deutet die Neigung des Daches an und befolgt dieselbe Linie, wie die Gesimse des Giebels. Die Bekrönung der Hängeplatte bildet ein Riemen, von einem leicht überschlagenden Gliede, dessen Form eine Blätterverzierung in Anspruch nimmt, getragen. Auch am Kranzgesims unterscheidet sich der schwerere Dorismus von dem leichteren dadurch, dass die tragenden und krönenden Glieder dort bedeutendere Dimensionen im Verhältniss zur Hängeplatte erhalten haben, als hier. Die attischen Gebäude halten auch in dieser Beziehung das edelste Maass.

Auch der Giebel ist, wie der Fries, unter den Baustylen der alten Welt nur dem griechischen eigen, war jedoch auch hier nur bei den heiligen Gebäuden als besondere Zierde angewandt [2]. Wie seine Form im Allgemeinen der griechischen Dachconstruction entspricht, so dient er ebenfalls, und noch mehr wie der Fries, dazu, Werke der bildenden Kunst in sich aufzunehmen: in ihm werden die höchsten Thaten, welche auf die Weihung des Tempels Bezug haben, in grösserem Massstabe dargestellt, während der Fries mehr untergeordnete Begebenheiten und in kleinerem Massstabe enthält. So dient das eigentlich architektonische Gerüst des gesammten Aeusseren gewissermaassen nur, um die Bilder und Thaten der Götter und Heroen dem Auge des gläubigen Beschauers hoch über den irdischen Verkehr emporzuheben. Das Gesims des Giebels ist dem horizontalen Kranzgesimse des Gebäudes, mit welchem zusammen es den Rahmen jener Bildwerke ausmacht, nachgebildet: eine hängende Platte mit ähnlicher Bekrönung, doch nicht mit den obengenannten tragenden Gliedern, welche dort durch den Fries motivirt wurden; statt ihrer ist die Platte leicht unterschnitten und, als Träger, mit einem leicht geschwungenen Gliede, am Giebelfelde hinlaufend, versehen. Ueber dem Gesimse des Giebels springt, als oberste Bekrönung des Ganzen, der Rinnleisten (die Sima) empor, ein Glied von verhältnissmässig bedeutender Höhe, jedoch nicht sonderlich ausladend; an den attischen Gebäuden in derselben Gemessenheit gebildet, welche allen übrigen Gliederungen eigen ist, — ein Wulst

[1] Auch der Ursprung der Mutulen dürfte aus der rohen Construction, die hier Anfangs unbezweifelt von Holz ausgeführt war, herzuleiten und dieselben insofern als die vortretenden Lattensparren zu erklären sein. Doch auch diesen Ursprung erkennt das Auge nicht mehr, und um so weniger, als die Stärke der Hängeplatte geradezu im Widerspruch mit dieser Erklärung steht. — [2] Ueber die Bedeutung und Bedeutsamkeit des Giebels s. vornehmlich: Bröndsted, Reisen und Untersuchungen in Griechenland, II. S. 154 ff.

nach Art des Echinus, mit einem Plättchen oder Stäbchen gedeckt, — später eine Welle; an den weicheren ionischen Gebäuden stets ein Karnies. Der Rinnleisten ist stets für eine mehr oder minder reiche Ornamentirung bestimmt; er wird nach den Langseiten zu durch ein freies Ornament, die hervorspringenden Löwenköpfe, abgeschlossen [1]). Ueber der Spitze und den unteren Ecken des Rinnleistens endlich erheben sich, auf besonders angeordneten Basen, frei gebildete plastische Bildwerke, Ornamente oder Statuen, um so die bedeutsamsten Punkte des oberen Schlusses entschieden hervorzuheben. Aehnlicher freigebildeter Ornamentschmuck, wozu die Stirnziegel das Motiv hergegeben, läuft an den Langseiten des Gebäudes über der Hängeplatte, und ebenso auf dem First des Daches, hin. Erst später wurde der Rinnleisten sammt einer Fortsetzung jener Löwenköpfe umhergeführt; letztere dienten sodann zugleich als Abgüsse für das Regenwasser. Die Höhe des Giebels an den attischen Monumenten zeigt wiederum ein bewunderungswürdiges Maass zwischen Würde und Leichtigkeit. —

Während die gesammte Formation des Aeusseren, als aus dem complicirten Verhältnisse von Säulenstellung und Gebälk hervorgegangen, mannigfachen Wechsel und Bewegung zeigte, erscheinen die inneren Theile des Peristyls, der Natur der Sache nach, ungleich einfacher gebildet. Charakteristisch sind hier besonders die den Säulen gegenüberstehenden Anten, die man jedoch nicht als besondere Architekturtheile (als Pfeiler) betrachten darf, sondern nur als die Dekoration der Stirnmauern; der breitere Seitenvorsprung derselben, der jene Ansicht rechtfertigen könnte, wird nur angewandt, wo das Gebälk querüber fortgeführt ist, und dient nur zu einer harmonischen Vermittelung zwischen der Mauer und diesem Gebälk. Das Kapitäl der Anten giebt die Gesetze, welche in der Bildung des entsprechenden Säulenkapitäls wirksam waren, mehr als ein heiteres Spiel, und modificirt nach den Verhältnissen eines Wandgesimses, wieder. Wir finden eine dünne Platte als Abakus; darunter, statt des Echinus, dessen gewaltiges Emporstreben hier auf keine Weise begründet ist, ein übergeschlagenes, mit Blättern verziertes Glied, welches ein ungemein leichtes und heiteres Tragen andeutet, und unter diesen ein breites, ein wenig über den Stamm der Ante vorspringendes Band, welches die Stelle des Halses vertritt. Aus diesen Gliedern bestehen insgemein die Antenkapitäle an den sicilischen und pästanischen Monumenten, wo sie überdies von schwerer Formation sind. Bei andren eines nicht so gar schweren Dorismus, wie am Tempel von Aegina, zeigt sich an dem oberen Theil des Halses ein etwas vorspringendes Riemchen; bei den attischen zumeist drei, als freie Nachahmung der Riemchen am Säulenkapitäl; zugleich bei diesen eine zierliche Bekrönung des Abakus durch eine kleine Welle. Noch reicher und zierlicher ist das Antenkapitäl am Parthenon ausgebildet; hier findet sich statt jener Riemchen ein Eierstab mit einem Perlenstäbchen. Diese Verdoppelung der tragenden Glieder unter dem Abakus (denn der Eierstab ist eine noch unmittelbarere Nachbildung des Echinus) macht jedoch keineswegs einen schweren Eindruck, da der ganze Obertheil des Antenkapitäles bis an den Hals nur die Stärke des Abakus der Säule erreicht.

[1]) Am Parthenon waren diese Löwenköpfe nicht durchbohrt, dienten also nicht als Wasserabgüsse, sondern sind nur als Ornament zu betrachten. Vergl. Inwood the Erechtheion at Athens p. 121.

Der grosse Tempel von Rhamnus zeigt eine Wiederholung dieser Form; am Tempel der Minerva Sunias erscheint eine Welle mit Herzblättern statt des Eierstabes, was schon als beginnende Ueberfeinerung zu betrachten ist.

Die Anordnung des Gebälkes über der Cellenwand ist sehr verschiedenartig. An den sicilischen und grossgriechischen Monumenten zeigt sich in der Regel der Fries des Aeusseren mit Metopen und Triglyphen wiederholt, was ebenfalls von schwerer Wirkung ist. An den attischen erscheint der Fries ohne Triglyphen, entweder ringsumher, oder an den bedeutendsten Stellen, mit Bildwerk geschmückt. Unter dem Bande des Architravs sind dabei jedoch häufig, in Erinnerung des äusseren Frieses, die Riemchen mit den Tropfen, entweder in den regelmässigen Abständen oder ununterbrochen fortlaufend, als freie Zierde angewandt. Ueber dem Friese zeigen sich verschiedene breite Bänder, unter und zwischen den Deckbalken, welche von Gliedern einer bewegteren Formation geschieden und getragen werden. — Die Deckenbalken, die Deckplatten, die Cassetten sind an ihren oberen Theilen mit einem Viertelstabe in der Gestalt eines Echinus versehen, welcher das Gesetz des Tragens, das hier wiederum entschiedener hervortritt, am bestimmtesten ausspricht.

Ueber das Innere der Cellen wissen wir sehr wenig. Doch kommt dasselbe auch wenig in Betracht, da die gesammte griechische Architektur nur auf die äussere Erscheinung für das im Tempelhofe versammelte Volk berechnet war. Der Hypäthros enthält im Innern wiederum nur ein Aeusseres, einen offenen, mit Peristylen umgebenen Raum, was nothwendig eine ähnliche Formation der Details hervorbringen musste. —

Werfen wir noch einen Blick auf die ionische Ordnung und ihre Durchbildung in den attischen Monumenten. Der weicheren Canellirung im Allgemeinen, der straff gebildeten Basis an den atheniechen Gebäuden, die dem Druck der Säule auf den Boden eine zugleich leichte und kräftige Gegenwirkung leistet, ist bereits gedacht worden. Im Kapitäl erscheint der Echinus mehr untergeordnet; statt des unbeweglichen dorischen Abakus sieht man jene reichen Voluten mit ihrem Kanale, die wie ein elastisches Polster zwischen Architrav und Echinus liegen und dem Aufstreben des letzteren einen lebendigen Gegendruck entgegensetzen. Der aktive Theil ist der mittlere Kanal, der sich in einer bestimmten Schwingung gegen den Echinus niedersenkt; seine eigentliche Kraft aber ruht in den Schnecken, die nach Art einer elastischen Feder gewunden sind und aus deren Augen stets neues Leben auszuströmen scheint. An den attischen Monumenten findet sich überall jene untere Schwingung des Kanales; an den kleinasiatischen dagegen selten, ihr Kapitäl ist somit zumeist ohne Ausdruck, und ihre Schnecken erscheinen als ein fast inhaltloser Schmuck. Die obere Linie des Kanals ist stets in Ruhe, denn hier findet nur die ruhige Einwirkung des Architravs, durch eine dünnere Deckplatte von zierlicher Formation vermittelt, Statt. Am Erechtheum enthalten die doppelrinnigen Schnecken eine Verdoppelung jener höchst belebten Wirkung und demzufolge, um das Uebrige des Kapitäls mit ihrer vergrösserten Gestalt in Harmonie zu setzen, eine reichere Ausschmückung desselben. Merkwürdig sind die ionischen Kapitäle im Tempel von Bassae, wo der obere Saum des Kanals gegen den Architrav hin geschwungen ist; doch sind uns die Kapitäle in einem zu mangelhaften Zustande erhalten (sie waren vermuthlich reich mit metallischem Schmucke versehen), als dass sich aus

dieser Eigenthümlichkeit etwas Bestimmtes über ihre vollständige Wirkung schliessen liesse.

Der Architrav der ionischen Ordnung ist gewöhnlich in drei Bänder getheilt, um so seine Last minder drückend erscheinen zu lassen. Unter seinen Deckgliedern findet sich an den athenischen Monumenten eine Platte, statt deren an den kleinasiatischen, wie schon bemerkt, überall die weichere Hohlleiste erscheint, die keinen so festen Abschluss gegen das vorausgesetzte Bildwerk des Frieses macht. Der Fries der ionischen Ordnung ist ganz für den reichsten Reliefschmuck bestimmt, indem auch die Vermittelung zwischen Architrav und Kranzgesims durch die Triglyphen wegfällt. Das Kranzgesims wird in den athenischen Gebäuden schlicht durch eine Welle und Perlenstab getragen; in den kleinasiatischen Gebäuden sind dieser Glieder von bewegter Formation mehr, und es treten zwischen sie die Zahnschnitte, die schon den Anschein eines willkührlichen Ornamentes haben und durch die Vermehrung dieser verzierenden Theile dem würdiger zu schmückenden Friese bedeutenden Eintrag zu thun.

Die Kapitäle der ionischen Anten sind an den athenischen Gebäuden den reicheren Gesims-Formen der dorischen Ordnung nahe verwandt, indem hier eine ähnliche Uebertragung der Kapitälform höchst schwer und lastend geworden wäre. Statt jenes überschlagenden Gliedes, dessen Blätter-Ornament sehr streng gezeichnet ist, erscheint hier vornehmlich die bewegtere Form einer Welle mit Herzblättern.

Fast insgemein sind in der ionischen Ordnung die Glieder von bewegtem Profil mit sculptirten Ornamenten versehen [1].

[1] Indem der Verfasser im Obigen die attischen Gebäude aus dem Zeitalter des Perikles als die edelsten Monumente der griechischen Architektur aufgestellt hat, sieht er sich, um ein Missverständniss zu vermeiden, noch zu einer besondern Bemerkung genöthigt. Die eleusinischen Bauten müssen von diesen ausgenommen werden. Sie gelten nemlich insgemein, seit die Gesellschaft der Dilettanti ihre Reste herausgegeben hat (Alterthümer von Attika, c. II—V), ebenfalls für Denkmale der Blüthezeit griechischer Kunst. Wenn dies nun auch von dem Hauptbau des Ceres-Tempels seine Richtigkeit hat, indem verschiedene Nachrichten (wie oben bereits angemerkt) denselben unter die Staatsverwaltung des Perikles setzen, so berichtet uns wenigstens Vitruv (*l. VII, praef.*) von der prachtvollen Vorhalle desselben, dass sie erst unter Demetrius Phalereus (um 319 v. C. G.) hinzugefügt wurde. Hiemit stimmen auch, nach den geringen Ueberbleibseln zu urtheilen, die flach und geradlinig gebildeten Riemchen an den Kapitälen der Säulen überein. Aber auch die sämmtlichen anderweitigen Vorbauten dieses grossen Heiligthums tragen in der Formation ihrer Details deutlich den Stempel einer späteren Zeit als die des Perikles. Wir betrachten die einzelnen Beispiele.

An den inneren Propyläen besteht die Basis der nach innen vorspringenden Pfeiler aus den unteren Gliedern der attischen Basis, Pfühl und Kehle, darüber ein liegendes Karnies, — eine Verbindung, die eben so weichlich als unorganisch ist. (Eine verwandte Zusammensetzung der Glieder findet sich an dem choregischen Monumente des Lysikrates vom J. 334 v. C. G. unter der Hängeplatte.) Sodann haben die attischen Basen der äusseren Pilaster und Säulen nicht mehr die straffe Form, wie an den athenischen Gebäuden ionischer Ordnung, sondern die spätere, wo die Kehle beträchtlich zwischen die beiden Pfühle zurückgetreten ist und ihnen nicht mehr hinlänglich widerstrebt. Auch die üppig gebildeten Ranken, besonders das vielmalige Auseinanderwachsen der Kelche an den Pilasterkapitälen, scheint der edelsten Kunstzeit nicht mehr angemessen. Andere Fragmente dieser Propyläen, deren ursprüngliche Bestimmung

4. System der Polychromie.

Durch die im Vorigen enthaltenen Bemerkungen sind wir nunmehr in den Stand gesetzt, zu übersehen, wie verschiedenartig sich die griechische Architektur nach den verschiedenen Stämmen, Völkerschaften und Zeiten, wo dieselbe zur Anwendung kam, ausgebildet hat, und wie die edelste Ausbildung an den attischen Gebäuden aus der Zeit des Perikles erscheint. Diese Ansicht gewährt uns zugleich die Ueberzeugung, dass bei einer solchen Verschiedenheit der Formen das schon an sich bewegliche Gesetz der Farbe einem noch grösseren Wechsel unterworfen gewesen sein müsse. Namentlich wird — falls wir die Farbe nicht überhaupt als etwas Gleichgültiges und Zufälliges betrachten — bei den Monumenten des schweren Styles jener Ausdruck einer grösseren Kraftanstrengung auch in stärkeren Gegensätzen der Farbe hervorgehoben sein; wird da, wo eine unverständige, halbbarbarische Zusammenstellung oder wo ein späteres Missverstehen und Spielen mit der Form auftritt, auch in der Färbung eine grössere Willkühr Statt finden; wird endlich in den attischen Monumenten auch in dieser Beziehung wiederum das reinste Maass vorausgesetzt werden müssen. Mit der grössten Vorsicht also und nur in Bezug auf das etwa vorhandene

nicht mehr mit Sicherheit anzugeben sein dürfte, übergehen wir. Die neben dem Bau befindlich gewesene ionische Ordnung führt in mehreren Details, den Basen, der schweren Bekrönung des Architravs u. s. w., zu demselben Resultate. Somit möchte dieses Eingangsthor etwa gleichzeitig mit dem Portikus des Tempels sein.

Noch auffallender ist die Beschaffenheit der äusseren Propyläen, welche eine vollständige Copie der attischen enthalten, aber in vielen Details bereits ein bedeutendes Missverstehen ihrer Formation verrathen. So ist der Echinus der Säulenkapitäle nach einer geschwungenen Linie gebildet, die von dem Abakus nur durch einen Einschnitt getrennt wird, — eine Form, die sonst nur aus Fragmenten römischer Kunst bekannt ist. Am nördlichen Portikus sind sodann die Riemchen des Echinus geradlinig geschnitten, auch werden die Dielenköpfe hier von einer Welle getragen, statt der sonst üblichen Verbreitung des Bandes, aus welchem sie vortreten; die Bekrönungen der Antenkapitäle sind roh und willkührlich, ebenso die Bekrönung des Rinnleistens, welcher bereits die Form einer Welle hat. Der obere Pfühl an den attischen Basen der inneren, ionischen Säulen ist schwerfällig canellirt u. s. w. Dazu kommt, dass das Tympanum des Giebels, statt mit Statuen, mit einem Medaillon geschmückt ist, welches das Brustbild eines Hierophanten in Relief darstellt, — ein in jeder Beziehung ungriechischer und nur bei den Römern sich findender Gebrauch; und dass zur Verbindung der Steine, nach Art der Römer, bronzene Klammern angewandt sind, während die attischen Gebäude aus Perikles Zeit nur eiserne Klammern enthalten. Dies alles deutet auf eine beträchtlich ferne Zeit von der des Perikles, und die Angabe Cicero's: „er höre dass Appius (A. Pulcher, sein Vorgänger im Proconsulat von Cilicien,) zu Eleusis ein Propyläum baue," dürfte nicht ohne Wahrscheinlichkeit auf dies Gebäude zu beziehen sein. (*Cic. Epist. ad Atticum, l. VI, 1.* Die spätere Angabe über eben diese Unternehmung des Atticus, *ib., l. VI, 6*, enthält keinen bestimmten Widerspruch.)

Auch an dem kleinen Tempel der Diana Propyläa finden sich verschiedene Abnormitäten, die auf eine spätere Zeit deuten, wenngleich andre Details wiederum äusserst geschmackvoll gearbeitet sind. Die rohe Bekrönung der Anten, das geradlinig profilirte, schräg stehende Glied unter den Dielenköpfen, die Formation des Rinnleistens, vornehmlich aber, dass letzterer an den Seiten fortgeführt und doch der Schmuck der Stirnziegel beibehalten ist, u. a. reimt sich nicht mehr mit der Gesetzlichkeit und Strenge, welche aus den ächten Monumenten des perikleischen Zeitaltere spricht.

Gesammt-Princip dürfen wir die farbigen Reste an den Monumenten der verschiedenen Länder berücksichtigen, wenn wir ein System der Polychromie, wie es in der edelsten Entfaltung der griechischen Architektur Statt gefunden haben dürfte, entwickeln wollen; wie unstatthaft das Gegentheil ist, braucht im Einzelnen nicht mehr dargethan zu werden [1]).

Im Allgemeinen leitet uns hiebei der oben dargelegte Grundsatz: dass, wenn nicht auch andre, so doch bestimmt die aus edlem weissem Marmor aufgeführten Gebäude der Blüthezeit Griechenlands (d. h. eben die Mehrzahl der attischen) in ihren Haupttheilen den Stein in seiner eigenthümlichen Farbe gezeigt haben; dass also die Bemalung nur auf untergeordnete Details zu beziehen ist. Wir betrachten nunmehr die einzelnen Ordnungen in dieser Rücksicht.

In der dorischen Ordnung treten uns zunächst zwei verschiedene Formen entgegen, welche ihrer Natur nach auf eine Bemalung Anspruch machen, und ohne eine solche nicht zu verstehen sind. Dies sind die Metopen des Frieses und jenes überschlagende Glied, welches in den verschiedenen Gesimsen angewandt ist.

Die Metopen stellen, wie wir im Vorigen gesehen haben, eigentlich offene Räume dar, um einen Schmuck an Bildwerk aufzunehmen. Da der nothwendige festere Zusammenhang des Gebälkes aber eine massive Ausfüllung dieser Räume gebot, so wurden dieselben mit Platten ausgesetzt, auf welchen der bildliche Schmuck in Relief dargestellt ist. Der Grund dieser Reliefs muss demnach stets durch eine dunklere Farbe bezeichnet gewesen sein, um auf der einen Seite die Triglyphen als die eigentlichen Träger des Kranzgesimses, auf der anderen Seite die Reliefs genügend hervorzuheben. Auch wo letztere nicht vorhanden waren, ist ebenso eine dunklere Farbe in den Metopen vorauszusetzen, deren schwere Fläche sodann jedoch ohne Zweifel durch ein lichter gehaltenes Ornament unterbrochen war. Dorische Friese, deren Metopen, wie so häufig in der modernen Kunst, weder durch Reliefs, noch durch Farbe geschmückt sind, erscheinen nicht nur lastend, sondern die Form der Triglyphen an ihnen auch völlig bedeutungslos. Ueber die Farbe der Metopen an den attischen Monumenten haben wir keine genügende Nachricht, doch lassen überwiegende Gründe einen blauen Anstrich voraussetzen: es ist die Analogie mit den inneren Friesen dieser Gebäude, an welchen die darauf enthaltenen Reliefs durch einen blauen Grund hervorgehoben wurden; ebenso war das Giebel-Tympanum des äginetischen Tempels hinter den Statuen nach übereinstimmenden Nachrichten blau gefärbt. An sicilischen Monumenten findet man zwar rothe Farbenreste auf den Metopen, doch dürfte dies eben als eine besondere Eigenthümlichkeit jener Gegend gelten [2]).

Das in den Gesimsen angewandte überschlagende Glied hat an sich keine Bedeutung, sein Profil drückt auf keine Weise irgend eine selbständige Kraft und Bewegung aus. Aber sehr viele Reste von Farben und leicht eingeritzten Umrissen bezeugen uns, dass dies Glied stets nur auf

[1]) Auf diese letztere Weise verfährt Hittorff in seiner Restauration des Empedocles-Tempels *[Annali dell' inst. di corrisp. archeol. II, p. 263 ff.]*, indem er für jedes einzelne Detail irgend eine beliebige Autorität vorführt, und damit auch das Ganze autorisirt glaubt. — [2]) Bröndsted (Reisen und Untersuchungen in Griechenland, B. II, S. 147) nimmt für den Parthenon eine rothe Farbe der Metopen an, indem er sich auf das allgemeine Zeugniss der Monumente beruft; er scheint jedoch ebenfalls nur sicilische im Sinne zu haben.

eine eigentlich plastische Wirkung berechnet war, dass es mit einer Reihe von Blättern bemalt wurde, welche sich demnach leicht vornüberneigen und als die zierlichen Träger einer drüberliegenden Platte erscheinen. Aus den erhaltenen Farbenresten geht zugleich hervor, dass diese Blätter nicht durch blosse Umrisse, sondern durch wirkliche Bemalung dargestellt wurden.

Finden wir somit zwei verschiedene Formen der Architektur durch bedeutende Farbenanwendung hervorgehoben, so müssen wir zugleich voraussetzen, dass denselben auch eine weitere farbige Vermittelung gegen die grossen farblosen Hauptmassen zugesellt war, da sie ohne eine solche als störende Flecke erschienen sein würden. Auch hier giebt uns der eigenthümliche Charakter verschiedener Details einen nicht gleichgültigen Anhaltspunkt. Jene Glieder nemlich, welche ein geschwungenes Profil haben, sind in ihrer besonderen Eigenthümlichkeit, vornehmlich wenn sie in längeren Linien fortgeführt werden, nicht leicht zu erkennen; das Auge bemerkt mehr die Art der Schattenwirkung (die übrigens auch nur unter günstiger Beleuchtung wirksam sein kann), als die Linie des Profils. Diese letztere nun dem Auge in jeder Stelle des Gliedes deutlich zu machen, wurde dasselbe mit einem farbigen Schmucke versehen, welcher in seinen Hauptlinien eben jenes Profil wiedergiebt, — im Uebrigen freilich auf künstlerische Weise frei durchgebildet erscheint. Dies sind die Perlen der Rundstäbe, die Eier der Viertelstäbe, die Herzblätter der Wellen, von denen sich im Einzelnen wirkliche Farbenspuren erhalten haben und die nun, in ihrer gegliederten Erscheinung, in eine nahe Verwandtschaft zu jenem überschlagenden Blättergliede treten. Eine weitere Bestätigung für die angegebene Bemalung der Glieder liefert uns die an den gleichzeitigen ionischen und noch mehr an den späteren Monumenten häufig vorkommende plastische Darstellung dieser Zierden [1]).

An den durchlaufenden Bändern zeigt sich zum Theil ein ähnliches Gesetz des farbigen Schmuckes, obgleich hier das Profil leichter erkennbar und der Schmuck mehr als eine an sich willkührliche Zuthat erscheint: dies ist der Mäander, dessen Form ebenso aus rechtwinklig sich brechenden Linien zusammengesetzt ist, wie das Profil des Bandes. Zum Theil aber sind die Bänder auch mit Palmetten-Reihen bemalt, welche das freiste Ornament und zwar insgemein die obere Bekrönung der Massen bilden, wie sie zugleich — an andrer Stelle — auf dem Rinnleisten als die Krönung des gesammten Gebäudes erscheinen.

Die Farbe einer solchen Gliederbemalung — sowohl die etwa vorhanden gewesene Grundfarbe, als die der aufgesetzten Ornamente — zu bestimmen, dürfte bei der höchst geringen Anzahl genauerer Nachrichten sehr schwierig, wenn nicht unmöglich sein; und dies umsomehr, als wir nicht einmal berechtigt sind, einzelne Angaben des noch alterthümlich schweren Aegina-Tempels (das rothe Band über dem Architrav, die blauen Riemchen mit den Tropfen und die rothen Wände der Cella) auf die attischen Monumente zu übertragen. Wir überlassen somit eine Restauration der Art dem Ermessen der Künstler. Wenn wir uns jedoch erinnern, wie

[1]) Andre haben in diesen Zierden der Glieder eine besondere symbolische Bedeutung, welche man traditionell empfangen, gesucht. Aber das Auge weiss nichts von einer solchen Tradition; es empfindet nur die Schönheit der Formen und lässt nur das Gesetz gelten, welches in ihnen selbst ruht und allein ihr Dasein rechtfertigt.

häufig vergoldete metallische Zierden — die Schilde auf dem Architrav und die plastischen Figuren auf den Akroterien — den äusseren Architekturtheilen zugefügt wurden; wenn wir den ausgedehnten Gebrauch berücksichtigen, der in der griechischen Plastik von der Verbindung weisser Stoffe mit dem Golde gemacht ward; so werden wir in den durch Malerei hinzugefügten Zierden das Gold als besonders vorherrschend annehmen dürfen. Hiemit stimmen auch die angeführten vielfach ausgesprochenen Vermuthungen, dass die rothen Farbenspuren der Rest ehemaliger Vergoldung seien.

Die Anordnung des Aeusseren dürften wir uns demnach in folgender Weise denken:

Die Säule in ihrer, zwar gegliederten aber ungetheilten Einheit, — als vollkommen weisse Masse. Ob der Echinus mit Eiern zu verzieren, dürfte schwer zu bestimmen sein; seine Form erscheint als so bedeutend und vorherrschend, zugleich von so geringem Breiten-Durchmesser, im Verhältniss zur Gesammtausdehnung des Gebäudes, dass er nicht in Eine Klasse mit den durchlaufenden Gliedern zu setzen ist. Wollte man ihn jedoch als mit Eiern bemalt annehmen, so würde folgerichtig auch dem Abakus eine Verzierung zukommen müssen. Der Architrav zeigt wiederum seine schlichte Masse, dient jedoch als Träger reicher, vergoldeter Weih-Schilde und Inschriften. Das Band über dem Architrav, welches ihn mit dem Fries verbindet, dürfte — in Bezug auf die dunklere Farbe der Metopen — auch gefärbt und mit einem Mäander verziert sein. Die Triglyphen wiederum, als Haupttheile des gesammten Gerüstes, weiss. Das Riemchen darunter, wie es Cockerell wenigstens vom Parthenon angegeben, mit zierlichem hängendem Palmetten-Ornament, welches das Riemchen als eine untere Begränzung oder Besäumung der Triglyphen erscheinen lässt. Die Tropfen vielleicht vergoldet. Das Band, welches das Kopfgesims der Triglyphen bildet, vielleicht mit einem ähnlichen, hier natürlich stehenden, Palmettenornament. Die schmalere Fortsetzung des Bandes über den Metopen wohl nicht weiss, sondern farbig, in einem gewissen Verhältniss zur Farbe der letzteren. (Ein Anstrich desselben wird schon dadurch nöthig, dass die Köpfe der in den Metopen enthaltenen Relief-Figuren oft bis über dies Band emporragen, also ebenfalls durch einen dunkleren Grund gehoben werden mussten.) Das höher liegende Band, aus welchem die Dielenköpfe hervortreten, gefärbt, etwa roth, mit einem unter den Dielenköpfen durchlaufenden Mäander. Die Dielenköpfe vielleicht, wie sich einige Angaben finden, und wie es dann als eine Vermittelung zu der Farbe der Metopen motivirt würde, blau, mit goldenen Tropfen. Das Plättchen, welches die Dielenköpfe tragen und welches unter der Hängeplatte liegt, vielleicht ganz roth, um auf solche Weise den Effekt der weissen Hängeplatte hervorzuheben. Die Bekrönung der Hängeplatte mit zierlichen Blättchen. Aehnlich die Gesimse des Giebels, dessen Tympanum blau zu denken ist, um somit wiederum einen angemessenen Grund für die Statuen des Giebels zu enthalten. Der Rinnleisten weiss, mit einer Palmettenverzierung in Golde, welche schon als freies Ornament die obere Besäumung des Ganzen bildet. Die Akroterien, Stirn- und Firstziegel als freier Schmuck farbig verziert, das Gold aber ebenfalls vorherrschend. Die Wände der Cella waren, wenn von Marmor, vermuthlich auch weiss. Die Friese für die etwanigen Reliefs blau. Die Antenkapitäle nach den oben gegebenen Principien bemalt, der Hals vielleicht mit einer Palmettenverzierung. Der Stamm der Anten

war schwerlich durch eine Farbe von der Mauer unterschieden, da er, wie bereits bemerkt, nicht als gesonderter Architekturtheil zu betrachten ist. Die anderweitigen Gesimse ebenfalls nach den obigen Principien bemalt; als oberes Hauptglied gewöhnlich ein breites Band mit Palmetten. Die Deckbalken weiss, mit Eierstäben. Der Grund der Cassetten dunkelfarbig mit vorleuchtenden Sternen.

Die äussere Wand der Cella scheint einer von denjenigen Theilen, der zunächst einen vollkommenen Anstrich mit Farbe gestatten mochte; die Säulenstellung musste sodann im Aeusseren um so bedeutender hervortreten. Doch ist es wiederum die Frage, ob man an den Langseiten der peripteren Tempel eben eine solche Wirkung beabsichtigt habe. Im Gegentheil ist es fast wahrscheinlicher, dass man dieselbe auf die schmaleren Hauptseiten, um diese auch hiedurch bedeutender erscheinen zu lassen, beschränkte, indem hier die Tiefe der Vor- und Hinterhalle schon von selbst jenen bedeutenderen Grund bilden musste. Diese Ansicht scheint durch eine Aeusserung Vitruv's bestätigt zu werden, welcher die Säulenstellung als in der Absicht erfunden nennt, um durch das Abstechende der Zwischenweiten dem Gebäude ein stattliches Ansehen zu geben, und zugleich den von Hermogenes zuerst eingeführten Dipteros rühmt, bei dessen grösserer Tiefe des Peristyls die Zwischentiefen bekanntlich von grösserer Schattenwirkung sind. Diese grössere Schattenwirkung konnte aber nicht wohl erstrebt werden, wenn dieselbe schon insgemein durch dunklere Farbe vertreten wurde [1].

Das Innere der kleinen Tempelcellen mochte sehr verschiedenartig decorirt sein; unter anderm wissen wir namentlich von dem sehr häufigen Schmuck derselben durch wirkliche Gemälde. — Das Innere der Hypäthren nähert sich zwar im Allgemeinen der Anordnung des Aeusseren; doch dürfte hier ein farbiger Anstrich der Wände eher vorauszusetzen sein, da hier ohne Zweifel plastische Kunstwerke mannigfaltiger Art aufgestellt waren, denen ein dunkler Grund günstig sein mochte. Wir erinnern an das, was bereits oben bei Gelegenheit des Tempels von Olympia geäussert wurde [2]. —

In der ionischen Ordnung wird sich im Wesentlichen dasselbe Gesetz, wie in der dorischen, wiederholt haben; auch hier sind die Haupttheile des architektonischen Gerüstes — Säule, Architrav, Hängeplatte — als farblos anzunehmen. Unstreitig wird der Schmuck der Gliederungen auch hier in reicheren Farben ausgeführt worden sein, wie derselbe sich schon häufig, für eine vollere Wirkung des Details, plastisch vorgearbeitet zeigt. Besonders gilt dies von den mannigfaltigen Zierden der Kapitäle, von den Blumen des Halses, von den Säumen, vor Allem aber von den Augen der Schnecken, wo ohne Zweifel Gold als wirksamstes Farbenmotiv eintrat. Der Fries, welcher hier als bedeutendster Schmuck erscheint, muss folgerecht in seiner ganzen Ausdehnung einen farbigen (blauen) Grund gehabt haben. —

[1] *Vitruv. l. III, c. II.* Vitruv führt zwar noch einen anderen Grund für die Erfindung des Dipteros an, dass nämlich bei der dabei Statt findenden grösseren Breite des Säulenumganges derselbe einer um so grösseren Menschenmenge zum Schutze gegen etwanige plötzliche Regengüsse dienen konnte. Wir müssen indess gestehen, dass ein Grund der Art, der einen Bezug auf das Allerzufälligste nimmt, nicht wohl als bestimmend für die Erfindung eines Kunstwerkes gelten kann. — [2] S. oben S. 269.

Natürlich wird die Anwendung des farbigen Schmuckes in der Architektur, sofern die Bildung der Form im Ganzen als das Eigentliche und Wesentliche gelten muss, mannigfachen Modificationen unterworfen gewesen. wird dieselbe besonders da, wo ein weniger edles Material einen Stucküberzug nöthig machte, leicht in grösserer Masse vorgekommen sein. Bemerkenswerth ist es aber und als eine besondere Gunst des Schicksals anzusehen, dass gerade Attika, wo der edelste Formensinn sich entwickelte, auch durch das treffliche Material des einheimischen penteliſchen Marmors unterstützt wurde. Ueberdies wissen wir, dass man dasselbe oder ein ähnliches kostbares Material auch in ferner gelegenen Gegenden zum Bau der Tempel anwandte.

Von grösserer Bedeutung für den vorliegenden Umstand scheint jedoch die schon angeführte verschiedenartige Entwickelung der griechischen Baustyle. So dürften im Peloponnes auf der einen Seite jener schwerere Dorismus, auf der andren jene von uns so genannten pelasgischen Motive (wir erinnern an die Farbigkeit der architektonischen Ueberreste von Mycenä) auf eine reichlichere Anwendung der Farbe hindeuten. — Noch mehr ohne Zweifel war dies in Sicilien der Fall; wir haben der bedeutenden Ausdehnung dieses Gebrauches an den einzelnen, dort erhaltenen Resten bereits gedacht. — An den pompejanischen Monumenten deutet die Art und Weise ihrer Bemalung schon auf eine direkte Ausartung der Kunst. Denn wenn der untere Theil eines Säulenschaftes verschieden von dem oberen gefärbt wird, so zerstört dies durchaus den Charakter der Säule, der eben in dem einen, ungebrochenen Emporstreben begründet ist. Allerdings hat eine solche Verschiedenfarbigkeit hier ihren guten Grund, indem die meisten dieser mit Stuck bekleideten Säulen, in den Peristylen der Höfe und den Portiken der Märkte, bei dem mannigfachen Verkehr leicht an ihren unteren Theilen verletzt werden konnten, also eine möglichst bequeme Wiederherstellung dieser Theile erforderten. Allein diese auf das Privatleben bezüglichen Umstände finden, so wenig wie der römische Privat-Luxus, Anwendung, wo es sich um die Architektur griechischer Tempel handelt. — An den etruskischen Monumenten endlich mag aus den obigen Gründen ebenfalls reichere Bemalung Statt gefunden haben. Kaum jedoch dürften hier die meist nur auf ebener Wandfläche gemalten architektonischen Zierden einen Schluss auf das System der Tempel erlauben. Wollen wir die blauen Triglyphen jenes Grabes von Corneto gelten lassen, so könnten diese füglich (ebenso wie die an sicilischen Monumenten, falls Hittorff's Angaben begründet sind,) der Aeusserung Vitruv's über die blaue Farbe der Triglyphen zur Seite gestellt werden, wie oben bereits angedeutet wurde.

B. SCULPTUR.

1. Zeugnisse alter Schriftsteller.

Als alterthümliche Merkwürdigkeiten mögen zuerst einige Statuen aus schwarzem Stoffe, von denen uns Pausanias eine Kunde hinterlassen hat, genannt werden. Er erwähnt einer Artemis Diktynnaea bei Amboryssos, die aus schwarzem Stein und im aeginetischen Style gearbeitet war [1]; einer

[1] I, c. XXXV, 3.

Artemis Limnatis in ihrem Tempel bei Tegea aus Ebenholz und in demselben Style [1]; einer Statue des Ajax in seinem Tempel zu Salamis, ebenfalls von Ebenholz [2]. Als namhaftestes Werk dieser Art nennt er eine reiche Statuengruppe im Tempel der Dioskuren zu Argos, wo Alles von Ebenholz, nur an den Pferden einiges Wenige von Elfenbein gearbeitet war, ein Werk des Dipoenus und Scyllis [3]. Es scheint, dass erst in der spätesten Kunstzeit wieder Arbeiten der Art ausgeführt wurden, deren sich Vieles, namentlich die schwarzen Isisbilder, erhalten hat. Dahin gehört auch die Aeusserung des Pausanias, dass man die Statuen des Nil aus schwarzem Stein anzufertigen pflege [4]; sowie jene Statue des berauschten Inders, welche Callistratus beschreibt, und die aus schwarzem, das Weisse der Augen hingegen aus weissem Stein gearbeitet war [5]. Bei den letztgenannten Werken ist allerdings die Schwärze des Stoffes bereits als Nachahmung der natürlichen Hautfarbe, bei den angeführten älteren Werken aber nur als ein besonderer willkührlicher Gebrauch zu betrachten.

Ebenso können auch nur als willkührlicher, durch kein innerliches, wahrhaftes Kunstgesetz begründeter Gebrauch der älteren Zeit, die rothangestrichenen Götterbilder gelten, von denen uns verschiedentlich berichtet wird. Als vollkommen rothe Werke der Art nennt Pausanias ein Paar Bacchusstatuen zu Phelloë und zu Phigalia [6]; ein Paar andre, auf dem Markte von Korinth, an denen jedoch nur die Gesichter roth, die übrigen Theile vergoldet waren [7]. Eines ähnlichen Gebrauchs bei den etruskischen Terracotten gedenkt Plinius [8], und namentlich bezeugt derselbe, dass man zu Rom in früherer Zeit die Statue des capitolinischen Jupiter an Festtagen roth bestrichen habe [9]. Auch Plutarch bestätigt die Allgemeinheit dieser Erscheinung an den älteren Werken [10]. Mögen wir dies nun im Allgemeinen als ein kindisches Wohlgefallen an der rothen Farbe erklären oder mögen wir besondere mystische Gründe darin suchen, jedenfalls dürfen wir aus einer Barbarei der Art keinen Schluss auf die Werke der entwickelten griechischen Kunst machen. Dasselbe gilt von den verschiedenen hölzernen, ehernen und steinernen Götterbildern, die mit wirklichen Kleidungsstücken angethan waren und ihre vollständige Garderobe besassen, in der sie nach Belieben wechselten. Wir lassen somit die schwarzen wie die rothen Bildwerke der älteren Zeit an sich unberücksichtigt und bemerken nur, dass sie im Allgemeinen ein Wohlgefallen an kräftiger und entschiedener Farbenwirkung zeigen.

Wir wenden uns vielmehr zu den Nachrichten über Werke der entwickelteren Kunstperiode und betrachten zuerst diejenigen, welche aus verschiedenen Stoffen zusammengesetzt waren.

Hieher gehören die Akrolithen, Statuen, deren grösster Theil, soweit die Gewandung reichte, in der Regel aus Holz gearbeitet, vergoldet oder vielleicht bemalt und an denen Kopf, Hände und Füsse von Marmor angesetzt waren. Pausanias, der eine beträchtliche Anzahl derselben anführt, nennt mehrere Male ausdrücklich parischen oder pentelischen Marmor, in andren Fällen den schon oben besprochenen „weissen Stein." Wir sehen also zu diesen nackten Theilen ein edles weisses Material verwandt, und

[1] *l. VIII, c. LIII, 5.* — [2] *l. I, c. XXXV, 2.* — [3] *l. II, c. XXII, 6.* — [4] *l. VIII, c. XXIV, 6.* — [5] *Callistr. statuar. c. III.* — [6] *l. VII, c. XXVI, 4; l. VIII, c. XXXIX, 4.* — [7] *l. II, c. II, 5.* — [8] *l. XXXIII, c. 36; l. XXX, c. 45.* — [9] *l. XXXIII, c. 7.* — [10] *Quaest. Rom. 98.*

müssen jedenfalls voraussetzen, dass dasselbe im Wesentlichen in seiner natürlichen Farbe erschien; es wäre unsinnig gewesen, wenn man an einzelnen Theilen ein andres, und zwar kostbares, Material angefügt und dessen Eigenthümlichkeit wiederum durch einen Farbenüberzug verdeckt hätte. Mehrere dieser Werke mögen in eine frühere Zeit gehören; doch nennt Pausanias unter ihnen eine Minerva Area zu Platäa, die von der Hand des Phidias und eine Hithyia zu Aegium in Achaja, die von dem Elier Damophon (in der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts) gearbeitet war [1]. Vitruv erwähnt eines kolossalen Akrolithen im Tempel des Mars zu Halicarnass, aus der Mitte des vierten Jahrhunderts, von der Hand des Leochares [2]. Ob in späterer Zeit Werke dieser Art ausgeführt wurden, wissen wir nicht. — Dass die Gewandung an diesen Statuen vergoldet war, sagt Pausanias nur an einigen Stellen [3]; bei einer von ihnen, der Statue der Messene zu Messene, nennt er nicht Vergoldung, sondern geradezu Gold [4]. Bei den andern, wo er nur von dem Material des Holzes spricht [5], müssen wir, wenn nicht auch an Vergoldung, so doch an einen Farbenüberzug denken, da jedenfalls das Holz an sich, in seinem nüchternen, streifigen Aeusseren, in keinem Verhältniss zu dem Charakter des Marmors steht.

Das Elfenbein, welches in seinem weicheren Charakter den zarten Verhältnissen des Nackten noch angemessener erscheint als der Marmor, vertrat in den meisten Fällen die Stelle des letzteren. Pausanias beschreibt namentlich eine Bildsäule der Minerva zu Aegina, an welcher Gesicht, Hände und Füsse von Elfenbein, das Uebrige, wie bei den vorgenannten Werken, von Holz und vergoldet, zugleich auch mit Farben geschmückt war [6]. Letzteres bezieht sich vielleicht auf den bunten Saum des Goldgewandes, wie wir durch die Analogie anderer Stellen und erhaltener Werke zu schliessen berechtigt sind. Noch führt Pausanias ein Paar andre Statuen auf, einen Bacchus im selinuntischen Thesaurus zu Olympia und einen Endymion im metapontischen Thesaurus ebendort, beide als vermuthlich von der Hand des Phidias, an denen dieselben äusseren Theile von Elfenbein waren [7]. Da er hier nicht, wie bei den folgenden Werken, eines besonderen, aus Golde gearbeiteten Gewandes erwähnt, so dürfte auch hier auf Holz, möglicher Weise mit Farben geschmückt, zu rathen sein. Dasselbe vielleicht gilt von der berühmten Statue des Aesculap auf der Burg von Cyllene, einem Werke des Colotes, Phidias Schüler, bei der auch nur des Elfenbeins gedacht wird [8].

Ungleich häufiger jedoch, als mit vergoldetem Holze, erscheint das Elfenbein mit einem wirklichen Ueberzuge von Goldblech verbunden; in dieser Verbindung der kostbarsten Stoffe waren die berühmtesten Tempelstatuen der Blüthezeit des griechischen Lebens ausgeführt. Schon im frühsten Alterthum war eine Zusammenstellung der Art bei den Griechen beliebt [9]; von dem merkwürdigen Kasten des Cypselus (aus der Mitte des siebenten Jahrhunderts v. Chr. G.), der sich im Heräum zu Olympia befand, hat uns Pausanias ein anschauliches Bild hinterlassen [10]. Der Kasten bestand

[1] *l. IX, c. IV, 1, l. VII, c. XXIII, 5.* — [2] *l. II, c. VIII.* — [3] *l. VI, c. XXII, 5; vb. c. XXV, 4, l. IX, c. IV, 1.* — [4] *l. IV, c. XXXI, 9.* — [5] *l. II, c. IV, 1; l. VII, c. XX, 5 vb. c. XXI, 4, vb. c. XXIII, 5; l. VIII, c. XXX, 1; vb. 3.* — [6] *l. VII, c. XXVI, 3.* — [7] *l. VI, c. XIX, 7; vb. 8.* — [8] *Strabo, l. VIII, c. III, 4.* — [9] Vergl. u. a. *Homer, Odyss. l. IV, v. 72.* — [10] *l. V, c. XVII, 1.*

aus Cedernholz und war mit Reliefs, zum Theil desselben Stoffes, zum Theil von Gold und Elfenbein, geschmückt; an einigen Figuren erwähnt Pausanias absichtlich der schwarzen Farbe, was beiläufig dahin zu deuten scheint, dass im Uebrigen das Elfenbein ungefärbt geblieben war. Eine ausgedehntere Anwendung dieser Stoffe konnte indess erst zu der Zeit Statt finden, als durch die Perserkriege den griechischen Staaten grössere Reichthümer zugeflossen waren. Die ältesten chryselephantinen Statuen, deren namentlich gedacht wird, sind eine sitzende Venus zu Sicyon von der Hand des Canachus, eines Zeitgenossen der Siege über die Perser [1]; und eine Diana Laphria auf der Burg von Patrae, von Menaechmus und Soidas, die sich der Zeit nach dem Canachus nahe anschliessen [2]. Vier andre Götterbilder derselben Art, deren Pausanias bei der Beschreibung des Heräum's zu Olympia erwähnt, bezeichnet er als „sehr alt [3]." Am zahlreichsten finden sich diese, in der Regel colossalen Tempelstatuen zur Zeit des Perikles. Vom Calamis nennt Pausanias einen Aesculap zu Sicyon [4]; vornehmlich aber ist es Phidias, der sich in verschiedenen Werken der Art höchsten Ruhm erwarb. Von ihm werden eine Minerva zu Pellene (als eins seiner frühsten Werke), eine Venus Urania zu Elis, eine Minerva auf der Burg von Elis (diese Statue jedoch zweifelhaft), die Minerva im Parthenon zu Athen und der vielgefeierte Jupiter zu Olympia — wer starb, ohne ihn gesehen zu haben, war nicht glücklich gewesen [5] — erwähnt [6]. — Ueber die Ausführung der beiden letztgenannten Statuen haben wir einige besondere Angaben, die zur näheren Charakteristik des gesammten Kunstzweiges von bedeutendem Interesse sind. Einer Aeusserung Plato's zufolge waren die Augensterne (*τὰ μέσα τῶν ὀφθαλμῶν*) der Minerva des Parthenon nicht von Elfenbein, sondern von Stein, vermuthlich Edelstein [7]. Mit einer solchen Unterscheidung der Augensterne von der übrigen Farbe des Gesichtes stimmt auch der bei andren Bildwerken angewandte Gebrauch überein. Ein colossales elfenbeinernes Auge, welches unter den Trümmern des Minerven-Tempels von Aegina gefunden wurde und wahrscheinlich zu der Tempelstatue gehörte, zeigte den Augenstern um etwas Weniges vertieft, so dass er also ursprünglich mit einem andern farbigen Material ausgefüllt war [8]. Dass das Gesicht im Uebrigen gefärbt war, ist jedoch nicht anzunehmen. Einmal spricht die Analogie der Akrolithen dagegen; sodann der Umstand, dass das Elfenbein an trockenen Orten durch Wasser, an nassen durch Oel frisch erhalten werden musste, was bei einem stärkeren Farbenüberzuge ohne Wirkung gewesen wäre und eine leichtere Färbung bald beeinträchtigt haben würde [9]. Haare und Bart waren vermuthlich,

[1]) *Pausan. l. II, c. X, 4.* — [2]) Ebendas. *l. VII, c. XVIII, 6.* — [3]) *l. VI, c. XVII, 1.* — [4]) *l. II. c. X, 3.* — [5]) *Arriani Dissert. Epict. I. 6.* — [6]) *Pausan. l. VII, c. XXVII, 1; VI, c. XXV, 2; ib. c. XXVIII, 2; l. I, c XXIV, 5; l. V, c XI.* U. a. m. Vergl. Völkel: Ueber den grossen Tempel und die Statue des Jupiters zu Olympia; Quatremère-de-Quincy: *Le Jupiter Olympien;* und den späteren Aufsatz Völkel's: „Ueber den T. und die St. des Jupiter zu Olympia mit Beziehung auf das Werk des Herrn Quatrem. d. Q." [Archäologischer Nachlass, I]. U. A. m. — [7]) *Hippias maj. p. 290, C ed. St.* — [8]) Wagner's Bericht über die Aeginetischen Bildwerke, S. 81, und Schelling's Anmerkung. — [9]) Zwar wird gegen die obige Annahme angeführt [Völkel's Nachlass, S. 92], dass Plutarch *[Perikl. c. 12]*, wo er die verschiedenen, durch Perikles beschäftigten Künstler nennt, ausdrücklich der Elfenbeinmaler erwähne. Dies zugegeben, so ist damit der Bezug auf die chryselephantine Minervenstatue immer

wie an andren Bildwerken ähnliche Beispiele vorkommen, vergoldet. Das Goldgewand des olympischen Jupiter war mit Thieren und Lilien farbig verziert [1], worunter wahrscheinlich (wie u. a. namentlich bei der unten angeführten Juno des Polyclet) eine reich ornamentirte Besäumung zu verstehen ist. — Diese Jupiter-Statue zeigt in der ausführlichen Beschreibung, die uns Pausanias von ihr und ihrer Umgebung hinterlassen hat, eine ungemein reiche Ausschmückung mit verschiedenen Stoffen. Die Viktoria, welche sie in der rechten Hand hielt, war ebenfalls von Gold und Elfenbein; das Scepter in der Linken war mit künstlicher Arbeit aus den mannigfachsten Metallen versehen [2]. Der mit unzähligem Bildwerk prangende Thron war bunt von Gold und Steinen, von Ebenholz und Elfenbein. Doch scheint es, dass die „gemalten Bilder," deren Pausanias unmittelbar nach dieser Angabe erwähnt [3], nur auf die von Panänus bemalte Brustwehr zu beziehen sind, was bei der Unordnung, die in der ganzen Beschreibung herrscht, auf keine Weise auffallen kann.

Andre chryselephantine Werke jener grossen Kunstzeit, welche noch erwähnt werden, sind: ein Jupiter im Olympieum zu Megara, von Theocosmus mit Beihülfe des Phidias gearbeitet, aber unvollendet; ein Bacchus zu Athen von Alcamenes, dem Schüler des Phidias; der mit Reliefs geschmückte Tisch im Heräum von Olympia, auf den die Kränze der Sieger gelegt wurden, von Colotes; die Juno zu Argos von Polyclet, — das berühmteste Werk dieser Art nächst dem olympischen Jupiter, — deren Gewand mit einer Einfassung von Weinranken versehen war [4]; eine Hebe, ebendaselbst, von Naucydes [5]. Andre, deren Alter nicht näher zu bestimmen ist, sind: ein Aesculap zu Epidaurus von Thrasymedes aus Paros; eine Minerva auf der Burg von Megara; eine Minerva Panachaïs auf der Burg von Patrae; eine Minerva in der Unterstadt von Patrae; ein Bacchus zu Sicyon, neben welchem Bacchantinnen aus Marmor standen [6].

Auch in der Zeit Alexanders des Grossen fand dieser Kunstzweig eigenthümliche Anwendung. Dies beweisen die chryselephantinen Bildsäulen, die ihn und seine Familie, den Amyntas, Philipp, die Olympias und Euridyce, darstellten und, von der Hand des Leochares gearbeitet, im Philippeum von Olympia aufgestellt waren; die letztgenannte Statue befand sich zur Zeit des Pausanias in dem Heräum [7]. Das Denkmal des Hephästion enthielt unter seinen prachtvollen Zierden ebenfalls Bildwerke aus Gold und Elfenbein [8]. Aehnlicher Zierden, die, um ein Jahrhundert später,

noch nicht ausgesprochen. Aber wir gestehen, dass uns die von Reiske und Facius [*Excerpta*, p. 9] vorgeschlagene Lesart jener Stelle, welche Völkel verwirft: *χρυσοῦ μαλακτῆρες καὶ ἐλέφαντος, ζωγράφοι*, statt der gewöhnlichen: *χρυσοῦ μαλακτῆρες, ἐλέφαντος ζωγράφοι*, in jeder Beziehung besser gefällt, indem die Erweichung des Elfenbeins, um grössere Platten daraus zu gewinnen [ein für die antike Technik sehr wichtiges, gegenwärtig unbekanntes Verfahren], von ungleich grösserer Bedeutung sein musste, als die etwanige Bemalung desselben, wozu überdies jedenfalls nur wenig Hände erforderlich sein konnten. An jenes Rothfärben des Elfenbeins, um es zu einem besonderen Schmucke anzuwenden, dessen Homer [*Il. IV*, v. 141] als eines asiatischen Gebrauches erwähnt, ist bei den angeführten Worten natürlich nicht zu denken. — [1]) *Pausan. l. V, c. XI, 1. Strabo, l. VIII, c. III, 30.* — [2]) S. die treffliche Erklärung Völkel's, Archäolog. Nachlass, S. 30. — [3]) A. a. O. 2. — [4]) *Tertullian, de Corona c. VII, p. 104.* — [5]) *Pausan. l. I; c. XL, 3; 6. c. XX, 2; l. II, c. XVII, 4; 6, 5.* — [6]) *Pausan. l. II, c. XXVII, 2, l. I, c. XLIII, 4; l. VII, c. XX, 2; 6, 5; l. II, c. XII, 5.* — [7]) *Pausan. l. V, c. XX, 5; 6. c. XVII, 1.* — [8]) *Diodor. Sic. l. XVIII, 115.*

das grosse Nilschiff des Ptolemaeus Philopator schmückten, ist schon gedacht worden [1]. Etwa in diese Zeit dürften auch die Thüren des Minerventempels von Syracus [2] zu setzen sein, die mit Bildwerken von Gold und Elfenbein versehen waren, und deren Pracht Cicero nicht genug rühmen kann [3]. Spätere Werke dieser Art finden wir nicht weiter erwähnt, bis auf Hadrian, welcher überall wieder auf griechischen Geschmack einzugehen bemüht war, und so auch im Tempel des Jupiter Olympius zu Athen ein chryselephantines Colossalbild des Gottes aufstellen liess [4]. In demselben Sinne war von einem Zeitgenossen, dem Herodes Atticus, der Tempel des Neptun auf dem korinthischen Isthmus mit einem reichen Weihgeschenke geschmückt worden, einer Quadriga, auf welcher Neptun, Amphitrite und Palaemon standen, und zwei Tritonen neben den Pferden; alles dies von Gold und Elfenbein, doch schon mit dem merkwürdigen Missverstande des Verhältnisses der beiden Stoffe, dass an den Tritonen der Oberkörper von Gold, der Fischschwanz von Elfenbein, an den Pferden nur die Hufe von Elfenbein gearbeitet waren [5]. — Schliesslich ist noch zu bemerken, dass auch ein Beispiel angeführt wird, wo man sich zu einer Statue dieser Art der Zähne des Hippopotamus statt des Elfenbeins bedient hatte; es war eine Statue der Dindymene auf Proconnesos [6]. —

Was die Bildwerke betrifft, welche ganz aus Marmor gearbeitet waren, so finden wir bestimmte Angaben über farbige Zuthat nur in Bezug auf einzelne Theile.

Pausanias führt von Marmorstatuen eine sehr bedeutende Menge auf, an denen er den Stoff ebenfalls als parischen, pentelischen und „weissen" Stein [7] bezeichnet. Auch hier scheint namentlich die letztere Bezeichnung, ähnlich wie bei der Architektur [8], nicht ohne Bezug auf die Gesammt-Erscheinung der Statue zu verstehen zu sein, was durch verschiedene Umstände noch mehr bestätigt wird. So benennt er bei einer Reihe anderer Werke den Stoff schlechtweg nur als „Stein;" er musste also bei jenen ein bestimmtes Kriterium haben, was bei einem Farbenüberzuge nicht so leicht zu finden gewesen wäre. So sagt er ausdrücklich, dass die Flussgötter insgemein aus weissem Steine gearbeitet würden, die Statuen des Nil dagegen aus schwarzem [9], was ebenso auf eine in die Augen fallende Beschaffenheit des Stoffes hindeutet. So führt er einige Statuen an, bei denen eine farbige Zuthat eben als besondere Merkwürdigkeit hervorzuheben war: zu Teuthis in Arkadien eine Statue der Minerva, die ein purpurfarbenes Band um den Schenkel trug; und zu Creusis, dem thespischen Seehafen, ein mit Malerei geschmücktes Gypsbild des Bacchus im Besitz eines Privatmannes, das einzig Sehenswürdige an diesem Ort [10]. In einer Stelle bei Lucian ist endlich mit Bestimmtheit ausgesprochen, dass die bedeutendsten Statuen des Alterthums im Wesentlichen farblos erschienen. Um nämlich eine lebende Schönheit ersten Ranges genügend zu beschreiben, vergleicht er ihre Formen mit denen der berühmtesten Statuen, — der knidischen Venus des Praxiteles, der Venus in den Gärten (zu Athen)

[1] Oben S. 273. — [2] Vergl. oben, S. 290. — [3] *In Verrem II. l. IV de signis, c. LVI.* — [4] *Pausan. l. I. c. XVIII, 6.* — [5] Ebendas. *l. II. c. I. 7.* — [6] Ebendas. *l. VIII. c. XLVI. 2.* — [7] Unter Bildwerken aus weissem Stein erwähnt er namentlich auch der von Praxiteles gearbeiteten Thaten des Hercules, in den Giebeln des Heraclemos zu Theben. *l. IX. c. XI, 4.* — [8] Vergl. oben, S. 270. — [9] *l. VIII. c. XXIV, 6.* — [10] *l. VIII. c. XXVIII, 3; l. IX. c. XXXII, 1.*

von Alcamenes, der lemnischen Pallas und der Amazone des Phidias, der Sosandra des Calamis; — die blühende Farbe aber, für welche an den Statuen kein Beispiel enthalten sei, vermag der Autor nur nach Gemälden zu schildern [1].

Dass insgemein die Augen an den Statuen gemalt wurden, geht aus einer Stelle bei Plato hervor, wo ein Gleichniss mit den folgenden Worten beginnt: „So wie jemand, der uns Statuen bemalen anträfe und uns tadeln wollte, dass wir nicht auf die schönsten Theile der Figur die schönsten Farben setzen, indem die Augen, die das schönste sind, nicht mit Purpur, sondern mit schwarzer Farbe bezeichnet sein würden u. s. w. [2].“ — Dass in andren Fällen die Augen aus einem andren Material eingesetzt waren, geht aus dem Umstande hervor, dass sie den Statuen zuweilen entfielen, was dann als eine üble Vorbedeutung angesehen ward [3]. — Hieher gehört auch die Bemerkung, die Pausanias bei Gelegenheit einer Minervastatue zu Athen (im Tempel des Vulcan am Ceramicus) macht, dass nämlich ihre Augen, sowie die des Neptun, von bläulicher Farbe (γλαυκαὶ) seien [4]. — Die eben angeführte Stelle bei Plato scheint zugleich anzudeuten, dass es sitte war, auch noch andre Theile der Statuen durch Farbe hervorzuheben; dass dieselben aber vollständig bemalt wurden, ist darin auf keine Weise gesagt.

Dass die Haare der Statuen zuweilen durch gelbe Farbe ausgezeichnet wurden, scheint aus einer Stelle des Tragikers Chaeremon, welche Athenäus [5] anführt, hervorzugehen. Eine Marmorstatue des Narcissus mit vergoldeten Haaren beschreibt Callistratus [6].

Purpurfarbige Säume an den Gewändern der Statuen nennt Plinius als eine gewöhnliche Sache [7].

Noch finden sich einige Aeusserungen Virgil's über den farbigen Schmuck, welcher zuweilen den Marmorstatuen beigefügt wurde. So verspricht, in einer seiner Eclogen, Corydon der Diana eine Statue mit rothem Kothurn zu errichten [8]; so sagt er in einem Epigramm, dass er der Venus eine Statue des Amor mit bunten Flügeln und bemaltem Köcher, wie es Sitte sei, widmen wolle [9]. Plautus spricht von einem schön

[1] *Lucian. de imaginibus, 5–10.* — [2] *Platon. de republ. lib. IV.* ὥσπερ οὖν ἂν εἰ ἡμᾶς ἀνδριάντας γράφοντας προσελθών ἂν τις ἔψεγε κ. τ. λ. Vergl. Winckelmann, Geschichte der Kunst, B. VII, c. 4, §. 15. Die Herausgeber von Winckelmann's Werken haben zwar [a. a. O. Anm. 808] angenommen, dass hier nur im Allgemeinen von „menschlichen Gestalten,“ nicht von Statuen, die Rede sei; doch ist dagegen von Andren [Völkel, archäol. Nachlass, S. 91, und Herrmann, *de vet. Graec. pictura pariet. p. 4*] bereits bemerkt worden, dass der von Schaefer angeführte Grammatiker, auf dessen Worte jene sich stützen — ἄγαλμα καὶ γραφὴν καὶ ἀνδριάντα διαφόρως — gerade das Gegentheil bezeuge, indem hier ausdrücklich ἀνδριάς und γραφή unterschieden und beide unter der Bezeichnung als ἄγαλμα zusammengefasst werden. Auch Quatremère-de-Quinci [*le Jupiter Olymp. p. 30*] bemerkt schon, dass Plato in der angeführten Stelle als von etwas zu seiner Zeit Gewöhnlichem spreche; so dass schon aus diesem Grunde ein vielleicht ungewöhnlicher Gebrauch des Wortes ἀνδριάς nicht vorauszusetzen ist. — [3] Facius *ex Plut. exc. p. 222.* — [4] *l. I, c. XIV, 5.* — [5] *l. XIII, p. 609.* Vergl. K. O. Müller, in den Nachträgen zu Völkel's archäol. Nachlass, S. 98, nach dessen Lesart die Stelle lautet: „Die Haare aber, wachsfarbig, wie die eines Götterbildes, bewegten sich üppig mit ihren Locken, die durch hochgelben Farbenschmelz gehoben waren, im Winde“. — [6] *Statuar. c. V.* — [7] *l. XXXIII, c. IX.* — [8] *Ecl. VII, v. 31.* — [9] *Catalecta; VI, 9.*

bemalten Bildwerke [1]), dessen nähere Beschaffenheit jedoch nicht angegeben wird.

Ein Paar andre Stellen griechischer Dichter, welche Raoul-Rochette als weitere Belege für die Anwendung von Farbe in der Sculptur anführt [2]), beruhen auf dem, vornehmlich in poetischer Redeweise, zweifelhaften Gebrauche des Wortes *γράφειν*, so dass wir sie hier ausser Acht lassen müssen [3]). Jedenfalls enthalten diese Stellen keine näheren Angaben über die Ausdehnung der etwanigen Bemalung.

Am Meisten ist eine Stelle des älteren Plinius in Bezug auf den vorliegenden Gegenstand in Betrachtung gezogen worden. Es ist diejenige, in welcher er von den Leistungen des atheniensischen Malers Nicias Nachricht giebt und mit den Worten schliesst: „Von demselben Nicias sagte Praxiteles, als er gefragt ward, welche von seinen Marmorarbeiten er am meisten vorziehe: diejenigen, an welche Nicias Hand angelegt. So viel Werth legte er auf seine Bestreichung (*Circumlitio*)!" [4]). Die Erklärung dieses letzteren Wortes hat hier besonders mannigfache Auslegungen zu Wege gebracht. Indem man voraussetzte, dass die Stelle des Plinius im Uebrigen ihre Richtigkeit habe, so schloss man, dass billig unter dem Handanlegen eines berühmten Malers etwas Bedeutendes verstanden werden müsse. Die einen erklärten das Wort *Circumlitio* somit als eine Retouchirung der Thon-Modelle des Praxiteles, was man zugleich auf eine geistreiche Weise mit den übrigen Kunstverdiensten des Malers in Verbindung brachte [5]); die andren einfacher, als Bemalung, wobei denn, da man vom Nicias eben mehr als blosse Ornamentirung voraussetzen musste, ein vollständiges, den Gesetzen der Malerei verwandtes Ueberziehen mit Farbe gemeint war [6]). Ohne uns auf die weiteren Gründe für die eine oder andre Ansicht einzulassen, bemerken wir nur, dass bereits von Sillig nachgewiesen ist, dass die Blüthe der beiden genannten Künstler um funfzig Jahre auseinanderfalle; weshalb denn Sillig zwei verschiedene Künstler, die Nicias geheissen, und vom Plinius für eine und dieselbe Person gehalten seien, annimmt [7]). Wollen wir jedoch diese Annahme nicht gelten lassen und das späteste Alter des Praxiteles mit der frühesten Jugend des Nicias in Verbindung bringen, so müssen wir gleichwohl jedenfalls zugeben, dass hiemit der Hauptumstand der obigen Untersuchungen verschwindet: Der Nicias, von dem die *Circumlitio* an den Statuen des Praxiteles herrührte, konnte entweder dazumal noch kein berühmter Maler sein, — oder er war es überhaupt nicht; seine Arbeit schlug also, möglicher Weise, nicht in das Gebiet der höheren Kunst. Indem es sodann an weiteren Zeugnissen über ein vollständiges Bemalen der Statuen bei den Griechen mangelt (und gerade bei Praxiteles berühmtester Statue fanden wir ein Zeugniss für das Gegentheil), so scheint es am Gerathensten, bei der *Circumlitio* auf einen andern Gebrauch, dessen Allgemeinheit uns bekannt ist, zu schliessen: auf das enkaustische Ueberziehen der Statuen mit Wachs, wovon uns Vitruv [8])

[1]) *Epidic. A. V, v. 27.* — [2]) *Journal des savans, 1833, Juin, p. 364; 367.* — [3]) Vergl. über dieselben und ähnliche Stellen: Herrmann, *de vet. Graec. pictura pariet. p. 6.* Völkel's archäol. Nachlass, S. 94. und K. O. Müller's Nachträge ebendas. S. 160. — [4]) *l. XXXV, s. XI.* — [5]) Winckelmann, Geschichte der Kunst, B. IX, c. 3, § 2; und seine Herausgeber: Anm. 557. — [6]) Quatremère-de-Quincy, *le Jupit. Ol. p. 44 etc.* Völkel, archäol. Nachlass, S. 79 ff. Raoul-Rochette, *Journal des savans, 1833, Juin, p. 363.* — [7]) *Catalogus artific. t. Nicias.* — [8]) *l. VII, c. IX.*

und Plinius[1]) ausführliche Nachricht geben. Auf diese Weise ist die obige Stelle auch von Andern schon früher erklärt worden. Dass Praxiteles dabei gerade auf die von jenem Nicias überzogenen Statuen ein grösseres Gewicht gelegt haben auf verschiedene Weise erklärt werden; vielleicht war es nur ein Bon mot, dessen Gründe ausserhalb der Beziehungen der Kunst liegen dürften. Bei der Masse von nichtssagenden Kunst-Anekdoten, welche Plinius statt eines wirklichen Kunst-Urtheils zusammengetragen, darf eine solche Ansicht jener Worte nicht weiter befremden.

Die eben angeführte Stelle Vitruv's giebt uns noch einen sehr bedeutsamen Wink über das bei den plastischen Werken angewandte Verfahren. Nachdem er nämlich die Art geschildert, wie man die Wände enkaustisch mit Wachs überziehen müsse, schliesst er mit den Worten: „Gleichwie man bei den nackten Marmorstatuen zu verfahren pflegt[2]).“ Dass man bei den bekleideten Statuen ein andres Verfahren der Enkaustik angewandt (wie Visconti hieraus geschlossen[3]), ist bei der Einfachheit des von Vitruv beschriebenen Verfahrens nicht wohl denkbar. Wir werden also voraussetzen müssen, dass die Enkaustik überhaupt bei Marmorstatuen nur angewandt wurde, um dem Nackten, als solchem, eine besondere Eigenthümlichkeit — eine grössere Weichheit, wahrscheinlich auch einen wärmeren, ins Gelbliche spielenden Ton, — zu geben. Sehr naheliegend und folgerecht scheint zugleich der Schluss, dass ebendies auch bei den nackten Theilen bekleideter Statuen Statt fand, um sie dadurch schon sinnlich von der Bewandung zu unterscheiden, die überdies häufig, wie sich insbesondere aus den erhaltenen Monumenten ergiebt, durch Farbe und Vergoldung von ihnen gesondert ward. Jener weichere und wärmere Wachsüberzug des Marmors führt uns somit wiederum auf den, in der Blüthezeit der griechischen Kunst so häufigen Gebrauch des Elfenbeins zurück, so dass beide Materiale sich in ihrer Erscheinung nunmehr verwandter zeigen, als es ohne ein solches Mittel der Fall gewesen wäre.

Von den Vertheidigern einer bis zur vollkommenen Naturnachahmung gediehenen Polychromie der Plastik wird noch eine besondere Begebenheit in der griechischen Geschichte als Stütze ihrer Ansicht beigebracht. Als die Gallier nämlich *Delphi zu plündern* kamen, sollen sie das Heer der Statuen auf den Terrassen des Tempels gesehen und sich nicht näher gewagt haben. Sie hielten (so schliesst man) die marmornen Menschen für lebendige und wagten den Angriff nicht. Wie war ein solcher Irrthum möglich, ohne eine grössere Illusion als die ist, die wir der Plastik zutheilen, ohne Farbenillusion? — Indem wir voraussetzen, dass das Factum richtig sei[4]), fällt uns noch ein andres griechisches Geschichtchen ein, das uns auch wohl auf eine andre Erklärung führen könnte. Herodot[5]) und Pausanias[6]) erzählen nämlich eine besondre Kriegslist, deren sich die Phocier einst im Kriege gegen die Thessalier bedienten: Fünfhundert ihrer

[1]) *l. XXXIII, c. VII.* — [2]) *Ut signa marmorea nuda curantur.* — [3]) *Musée Pio-Clém. T. III, p. 36, n. 2, ed. Milan.* — [4]) Der Verf. hat die Quelle, aus welcher die obige, von Hrn Semper mitgetheilte Erzählung geflossen sein dürfte, nicht auffinden können. Sollte sie vielleicht auf einem Missverständnisse beruhen? Unter den Autoren, welche des Einfalls der Gallier erwähnen, berichtet z. B. Cicero (*de divinat. I, 37*) von einem Orakel der Pythia, des Inhalts: dass weisse Jungfrauen das delphische Heiligthum schützen würden. Die Jungfrauen erklärt er jedoch hernach nicht als Statuen, sondern als Schnee. — [5]) *l. VIII, 27.* — [6]) *l. X, c. 1, 5.*

tapfersten Männer bestrichen sich sammt ihren Rüstungen ganz und gar mit weissem Gypse und rückten zur Nachtzeit, — es war gerade Vollmond, — gegen das Lager der Thessalier an; diese glaubten Gespenster zu sehen und wagten nicht die Waffen zu ergreifen, so dass ein grosses Blutbad unter ihnen angerichtet ward. — Könnte uns diese Geschichte nicht auf die Vermuthung führen, dass die delphischen Statuen vielleicht doch weiss gewesen und von den rohen Barbaren ebenso für eine Geisterwache des Tempels gehalten worden seien? — Wir lassen einen so zweideutigen Beleg für die Polychromie füglich dahingestellt.

Wie die angeführten Stellen von farbiger Zuthat bei den Marmorstatuen dieselbe zum Theil nur als einen besonderen Schmuck erscheinen liessen, so findet sich Aehnliches auch in Bezug auf Bronzewerke. Callistratus beschreibt namentlich einen Orpheus der Art, an dem die persische Kopfbedeckung mit Golde gestickt, das Kleid mit einem goldenen Gürtel zusammengefasst und die Sohlen mit goldenen Rändern geschmückt waren[1]. Lokalfarben des Nackten jedoch anzudeuten — wie es beim Marmor nach Zeugnissen der Schriftsteller und der Monumente in gewisser Weise Statt fand — scheint die Natur des Erzes zu verbieten, die dem Nackten in Stoff und Farbe jedenfalls zu fern steht; und wenn allerdings angeführt wird, dass Silanion, gegen das Ende des vierten Jahrhunderts, eine sterbende Jokaste mit bleichem Gesichte [Silber mit der Bronze vermischt[2]] und Aristonidas einen reuevollen Athamas erröthend [durch eine andre Versetzung des Metalls[3]] darstellte, so kann dies durchaus nur als eine Ausartung der Kunst betrachtet werden, welche die innerlichsten, ethischen Verhältnisse durch äussere, gewissermaassen symbolische Mittel zur Anschauung zu bringen glaubt. Noch seltsamer klingt die Nachricht von der Statue des Astronomen Berosus mit vergoldeter Zunge[4].

Ein sehr anschauliches Bild endlich von der untergeordneten Stellung, welche jene Färbungen, Vergoldungen u. s. w. im Verhältniss zu der Sculptur an sich einnehmen, giebt das folgende Gleichniss Plutarch's: — „Es mögen alle die berühmtesten Schauspieler . . . kommen und der Tragödie, gleich einer prachtliebenden Dame, als Haarputzer und Sänftenträger, oder vielmehr wie die Enkausten, Vergolder und Bemaler der Statuen, nachfolgen[5].“

2. Farbenreste an erhaltenen Monumenten.

Statuen und andre freistehende Bildwerke.

Die farbigen Reste, welche sich an den erhaltenen plastischen Monumenten vorgefunden haben, weisen ebenso im Wesentlichen nur auf eine Bemalung oder Vergoldung einzelner Theile hin. Wir betrachten zuerst

[1] *Stat. c. VII.* — [2] *Plutarch. Symposiac. V, q. 1.* — [3] *Plin. l. XXXIV, c. XIV.* Die zahlreichen Ausdrücke von fleischfarbigem Erz, von erröthenden Wangen u. dergl., die in den Statuen des Callistratus vorkommen, sind nur als rednerische Floskeln zu betrachten, wie sich aus der affektirten Manier, in der die gesammten Beschreibungen abgefasst sind, zur Genüge ergiebt. Auch widerspricht Callistratus sich in dieser Redeweise selbst, wenn er von dem früher angeführten Narciss sagt, dass durch sein Gewand die Leibesfarbe durchschimmere, und wenn er hernach den Stein wiederum als einfarbig benennt. — [4] *Plin. l. VII, c. XXXVII.* Wir wissen übrigens nicht bestimmt, ob die Statue aus Bronze oder Marmor war. — [5] *Plut. de gloria Athen. c. VI.*

diejenigen Bildwerke, welche frei für sich und ohne nähere Beziehung auf Architektur (als Fries- oder Giebelschmuck), gearbeitet sind.

Das interessanteste unter diesen ist die alterthümliche herculanische Diana im Königl. Museum zu Neapel, deren doppeltes Obergewand mit einem reich gemalten Saume eingefasst ist: zu unterst ein schmaler goldfarbiger Streif, dann ein breiterer von Purpurfarbe mit weissem Ranken- und Blätter-Ornament und zu oberst wieder ein schmaler Streif von derselben Farbe. Auf diese Weise sondert sich das Obergewand aufs Entschiedenste von den übrigen Theilen der Gewandung ab. Das Haar ist von einer röthlichen Farbe und scheint ursprünglich vergoldet gewesen zu sein [1].

Eine Reihe andrer Statuen mit vergoldeten und röthlichen Haaren (letzteres ohne Zweifel als Grund einer ursprünglichen Vergoldung) führt Winckelmann an [2]. Die merkwürdigste unter diesen ist die mediceische Venus zu Florenz, deren Haar deutliche Spuren von Vergoldung enthält, sowie auch in den durchbohrten Ohrläppchen ursprünglich ein goldner Schmuck befindlich gewesen sein muss [3]. Ebenso haben sich am Haar und den Augensternen der sogenannten Gruppe des Papirius und seiner Mutter (Ilioneus und Elektra), in der Villa Ludovisi, Spuren von Farbe vorgefunden [4]. Eine jugendliche Bildnisbüste im Berliner Museum [5] lässt gleichfalls noch die dunkler gemalten Augensterne erkennen.

Das gesammte Gewand der berühmten Amazone des Vatikan war ursprünglich mit einem farbigen Anstrich bedeckt, dessen Spuren noch erhalten sind [6]. Dasselbe soll an der Diana von Versailles vor den neuesten Restaurationen bemerklich gewesen sein [7]. Röthliche Farbenspuren zeigen sich ebenso an den trefflichen zwei pompejanischen Statuen zu Neapel, der Livia und des Drusus (bei der ersteren auch am Haar), die man wiederum für die Reste einer verschwundenen Vergoldung anzunehmen geneigt ist [8].

An der Venus von Arles, an einer Statue des Aesculap und der Colossal-Büste des Otho, die sich im Musée Napoléon befanden, an den beiden grossen Flussgöttern des Vatikan (von denen der eine in Paris zurückgeblieben ist) und an dem Colosse auf Monte Cavallo zu Rom, der dem Phidias zugeschrieben wird, sind gleichfalls Spuren von Farben-Anwendung wahrgenommen worden [9].

Die Pallas von Velletri (zu Paris), deren Helmzierde ursprünglich besonders aufgesetzt und vermuthlich von Metall war, sowie es auch von dem Speere und der Schaale, die sie in den Händen hielt, vorauszusetzen ist, zeigte nach ihrer Entdeckung (im November 1797) höchst sonderbare Farbenspuren. Fernow berichtet darüber in einem vom 29. December 1797

[1]) *Real Museo Borbonico T. II. tv. VIII.* Vergl. Winckelmann, Gesch. d. K., B. I. c. 2. § 14. *Quatremère-de-Quincy, le Jupiter Olympien, p. 35.* Raoul-Rochette, *Journ. des savans, 1833. Juin, p. 361* f. u. m. — [2]) Gesch. d. K. B. VI. § 12. Auch eine feine Knabenstatue in der Antiken-Gallerie des Berliner Museums [No. 120] zeigt bedeutende Ueberreste von rother Farbe im Haar. — [3]) Vergl. *Quatremère-de-Q. a. a. O. p. 34.* — [4]) v. Stackelberg: der Apollo-Tempel zu Bassae, S. 60. — [5]) Antiken-Gallerie. No. 31. — [6]) Visconti, *Mus. Pio-Clem. T. II. tv. XXXVIII.* — [7]) *Quatremère-de-Q. a. a. O. p. 35.* — [8]) *R. Mus. Borbon., T. III. tv. XXXVII, XXXVIII.* Vergl. I. Gore von Agyagfalva: Wanderungen durch Pompeji, S. 133. 134. — [9]) Quatremère-de-Q. a. a. O. Völkel: archäol. Nachlass, S. 80 f.

datirten Schreiben Folgendes: „Augen und Mund sind sonderbar mit einer schwachen violetten Tinte gefärbt, welche an ersteren nicht allein den Augapfel, sondern auch die Augenlieder und die zwischen diesen und den Brauen befindliche Vertiefung über den Augen einnimmt, und am Munde sind gleichfalls nicht die Lippen allein, sondern auch der ganze Umfang der Oberlippe, von den Mundwinkeln bis an die Nase und ein Theil der Unterlippe mit derselben Tinte gefärbt, die Anfangs, als die Statue aus der feuchten Erde kam, lebhafter gewesen sein mag“ [1]). Diese seltsame Schminke genügend zu erklären, dürfte seine Schwierigkeit haben. Wenn wir jedoch berücksichtigen, dass die Statue, in der mehr absichtlichen als natürlichen Trockenheit ihrer Arbeit, als eine Copie aus der Kaiserzeit nach irgend einem älteren trefflichen Werke erscheint, so sind wir vielleicht berechtigt, jene barbarische Bemalung (die übrigens wohl nicht mehr in ihrem Zusammenhange gesehen ward) als eine Zuthat des italischen Copisten anzunehmen.

Nicht minder seltsam sind auch die Farbenspuren, welche man auf dem capitolinischen Apoll mit dem Greifen wahrgenommen. Hier scheint das Nackte ursprünglich mit einer rothen Farbe bedeckt gewesen zu sein. (Quatremère-de-Quincy meint, man habe damit den rothen Marmor nachahmen wollen), während an dem Gewande, der Lyra und dem Greifen nichts davon zu entdecken ist [2]). Ebenso zeigt sich das Gesicht der Vestalin von Versailles mit einer rothen Farbe bedeckt [3]). Auch diese beiden Fälle können wir nur einer entarteten Kunst zuschreiben.

An verschiedenen Statuen haben sich ferner die Spuren des gelblichen kaustischen Wachsüberzuges deutlich erhalten. Dahin gehört eine Statue der Domitia im Vatican [4]) und ein Kopf der älteren Antonina, den Hirt als früher im Palast Chigi befindlich anführt [5]). Auch am Laocoon und sehr vielen andern Werken ist eine Nachwirkung jenes Ueberzuges zu bemerken [6]).

Augen, die aus edleren Steinen dem Marmor eingesetzt sind, zeigen sich an vielen erhaltenen, meist colossalen Monumenten, oder die gegenwärtig leeren Augenhöhlen deuten auf ein früheres Vorhandensein derselben. In Winckelmann's Geschichte der Kunst wird eine sehr bedeutende Reihe bezüglicher Werke aufgeführt [7]). Doch bemerken die Herausgeber, dass dies in den meisten Fällen, wie sich aus unwiderleglichen Spuren ergebe, ein später hinzugefügter Schmuck sei [8]). Und allerdings deuten auch viele der vorhandenen Werke, welche bei dem Material der eingesetzten Augen nicht selten von den allgemeinen Lokalverhältnissen der

[1]) Der neue Teutsche Merkur, hagb. von Wieland, März 1790, S. 301. — [2]) Quatremère-de-Q. a. a. O. p. 54. — [3]) *Hist. de l'Académie Roy. des Inscr. et Belles-lettres. T. XXIX. p. 169.* — [4]) Visconti, *Mus. Pie-Clém. T. III. pl. V.* — [5]) Böttiger's Amalthea I, S. 237. — [6]) Vergl. hiezu: Fea, *Miscell. filolog. T. I. p. CC n.* — [7]) B. VII. c. 2. § 13 ff. und die zugehörigen Anmerkungen. Hiezu gehört auch ein colossaler Antinous Agathodämon im Berliner Museum (Antiken, No. 140) mit leeren Augenhöhlen. Eine Anzahl kleiner Hermen in demselben Museum aus Giallo antico und von nicht bedeutender Arbeit, zeigt die Augen um ein Weniges vertieft; an zweien derselben (Köpfen von Faunen, No. 355 u. 356) sind die Augen mit einer weissen Masse ausgefüllt und schwarze Punkte statt der Sterne darauf gemalt. — [8]) Von Andren (S. Feuerbach: der Vaticanische Apollo, S. 214, Anm.) ist der obigen Bemerkung indess entgegengesetzt worden, dass die unreinen Ränder an leeren Augenhöhlen oft noch leichter den barbarischen Händen, welche den Statuen die eingesetzten Augen entrissen, zuzuschreiben sein dürften.

Augenhöhle abweichen, auf eine spätere Entartung der Kunst. Hier beweisen die Onyxaugen, an denen die Pupille weisslich erscheint, die Einfassungen mit Silberblech, um die Augenwimpern anzudeuten, u. s. w. Noch auffallender wird diese Entartung, wenn das Material des Werkes ein dunkelfarbiger Stein ist, der eben gar keine Ansprüche mehr auf ein Verhältniss zu der natürlichen Farbe des Gesichtes macht. So befinden sich z. B. in der Antiken-Gallerie des Berliner Museums zwei (übrigens vortreffliche) Büsten aus grünem Basalt, den Julius Cäsar und den Augustus darstellend [1], von denen der ersteren Augen aus Alabaster mit vergoldeten Ringen zur Bezeichnung des Sternes, die der anderen aus Onyx eingesetzt sind. Hieher gehören auch die Bronzewerke, an denen Lippen, Fingernägel u. s. w. durch Gold oder Silber angedeutet werden [2]. Der Geschmack endlich an den eigentlich sogenannten polychromen Sculpturen, deren Nackte gewöhnlich aus weissem, die Gewänder aus andersfarbigem, in der Regel buntem Steine bestehen und deren sich in allen Sammlungen zur Genüge vorfinden, ist als ein besonderes Eigenthum der römischen Zeit bekannt [3]. Ebenso die Wahl des rothen Marmors für ganze Statuen (vornehmlich Satyrn, und des schwarzen Marmors, dessen schon oben gedacht wurde.

Noch ist zu erwähnen, dass an einer bedeutenden Anzahl vorhandener Statuen, wie sich aus mannigfachen unverkennbaren Umständen schliessen lässt, die Attribute aus Metall angefügt waren. Hieher gehören, ausser der schon genannten Pallas von Velletri, der Hadrian, als Mars dargestellt, im Vatikan [4], der borghesische Fechter, die beiden Victorien im Berliner Museum [5], und viele Andere, vornehmlich die Tempelbilder der Gottheiten, welche die gewöhnliche Stellung, mit dem Scepter und der Schaale in den Händen, haben. Merkwürdig scheint unter diesen besonders das noch erwähnte Haut-Relief eines Satyrs von griechischer Arbeit und altem Style, welches sich in dem Antiken-Cabinet zu Paris befindet und von Raoul-Rochette beschrieben ist. Die Nebris, die Hörner auf der Stirn und die Fingerspitzen dieser Figur waren von Metall und ohne Zweifel vergoldet; die Lippen und das Innere des Mundes zeigen Spuren von rother Farbe [6].

Gleiche Farbenspuren, wie an den oben angeführten Statuen, zeigen sich auch an verschiedenen Reliefs. Deshalb hat diese in Antika entdeckt [7]; im Vatikan befindet sich ein solches aus der römischen Kaiserzeit [8]; ein ebenfalls römisches, auf welchem das Gewand einer Figur roth gefärbt ist, hat Buonaroti bekannt gemacht [9]. U. a. m. Sehr häufig findet sich diese Erscheinung an den etruskischen Reliefs. Unter den Antiken des Berliner Museums bemerkt man mehrere etruskische Sarkophage.

[1] No. 169 und 170. Nicht minder widerwärtig erscheinen zwei grosse Marmorhermen im hieratischen Style und aus weissem Marmor, an denen das gesammte Auge durch einen dunkleren Stein mit eingekratzten Umrissen des Sternes ausgefüllt ist. Ebendas. No. 379 und 380. — [2] Vergl. Hirt, Amalthea I. S. 235. Unter den Bronzen des Berliner Museums ist ein Kopf in alterthümlich strengem Style mit Augen von Silberblech. — [3] Auch in diesen Compositionsweisen bemerkt man Abweichungen von den allgemeinen Verhältnissen der Lokalfarbe, so befindet sich z. B. unter den Antiken des Berliner Museums eine Büste des Vespasian (No. 272), deren Gewand aus Giallo antico, der Kopf aber aus schwarzem Marmor gearbeitet ist. — [4] *Mus. Pio-Clem. T. II. pl. XLIX.* — [5] No. 1 und 18. — [6] *Journal des savans 1833, Juin, p. 362.* — [7] *Class. tour through Greece, V. I. p. 141.* — [8] Beschreibung der Stadt Rom, Bd. II. Abth. II. S. 139. — [9] *Supra etrusc. medaglie, p. 447.*

deren Reliefs ursprünglich bemalt waren; an dem einen derselben [1]) haben sich Reste von Blau (vornehmlich auf dem Grunde) und von Roth erhalten.

Bemalte Terracotten findet man ebenfalls in grosser Menge; an den Terracotten-Reliefs des Berliner Museums zeigt der Grund nicht selten blaue Spuren [2]). Ein zierliches Köpfchen aus gebrannter Erde, vermuthlich eine Medusa, mit natürlichen Farben bemalt und die Haare vergoldet, welches in Sicilien gefunden wurde, hat Brøndstedt bekannt gemacht [3]).

Tempel-Sculpturen.

Die Sculpturen, welche mit der Architektur in unmittelbarer Verbindung standen, d. h. an den Friesen und Giebeln sich befanden, und an denen sich Farbenspuren bis auf unsre Zeit erhalten haben, sind folgende:

Tempel des Theseus. An den Reliefs der Friese innerhalb des Peristyls, über Pronaos und Postikum, haben sich deutliche Farbenspuren vorgefunden. Der Grund war blau, die Gewänder zumeist blau (?), grün oder roth [4]). Nach Semper's Bericht hat sich an dem Gewande einer der sitzenden Figuren über dem Pronaos ein reines schönes Rosaroth erhalten [5]). Die Bewaffnungen der Kämpfenden waren vermuthlich von Bronze und vergoldet. Dodwell's Behauptung, dass diese bemalten Reliefs die von Pausanias als im Tempel befindlich erwähnten Malereien des Micon [6]) seien, ist bereits zur Genüge zurückgewiesen worden [7]), so dass demnach aus dieser Ansicht keine weiteren Gründe auf eine vollständig und nach Art der Malerei durchgeführte Farbigkeit der Reliefs zu entnehmen sind.

Parthenon. An den Sculpturen dieses Tempels, vornehmlich an den Statuen der Giebelfelder, entdeckten die Künstler, welche bei deren Abnahme zugegen waren, Spuren von Malerei und Vergoldung [8]). Noch jetzt zeigt das Haar an dem Fragmente des Minervenkopfes vom westlichen Giebel, welches sich im brittischen Museum befindet, deutliche Ueberreste einer rothen Farbe, welche man jedoch ebenso, wie in andren schon angeführten Fällen, für den Grund einer ehemaligen Vergoldung zu halten geneigt ist [9]). Die Augen dieses Kopfes sind leer und deuten somit an, dass auch sie ursprünglich mit andrem Stoffe gefüllt waren [10]). Das Stück des inneren Frieses, welches von Choiseul-Gouffier nach Paris gebracht wurde, zeigte vor seiner Reinigung Spuren von blauer Farbe auf dem Grunde und von Vergoldung an den Haaren; bei andren Stücken hat man Grün an den Hüten einiger Jünglinge bemerkt [11]). Aehnliche Spuren sollen sich auch

[1]) No. 533. — [2]) An mehreren alterthümlichen Terracotten des Berliner Museums, namentlich einem bekannten Kopfe der Juno Lanuvina, sind die Details des Gesichtes — Augen, Lippen, Haare, Schmuck — durch schwarze und rothe Färbung unterschieden. — [3]) Reisen und Untersuchungen in Griechenland, B. II, S. 294, T. XXXIX. — [4]) Dodwell, *Alcuni Bassirilievi della Grecia, p. 6*, und denselben *Class. and topogr. tour*, *T. I. p. 394*. Ackerblad, *Atti dell' Accademia Rom. d'Archeologia*, *T. I. P. I, p. 47*, hat nur die allgemeine Angabe, dass die Reliefs bemalt gewesen seien. — [5]) Vorläufige Bemerkungen, S. 48. Ob jene Farbenangaben aber überall die gesammte Gewandung betreffen, oder vielleicht nur auf Säume und dergl. zu beziehen sein dürften, wird leider nirgend gesagt. — [6]) *Pausan. l. I, c. XVII, 2.* — [7]) *Adnotationes ad Pausaniae Graeciae descr. l. I. ed Siebelis.* — [8]) *Clarke's Travels, I, s. II, c. IV.* — [9]) Alterthümer von Athen, Thl. II, c. I, Anm. 109. — [10]) Visconti, *Mémoires sur les ouvrages de sculpture du Parthénon, p. 19.* — [11]) Millin, *monumens ant. inéd. T. II, p. 42.*

an den in London befindlichen Friesstücken wahrnehmen lassen. An den Bildwerken sämmtlicher Friese, vom Inneren und Aeusseren des Gebäudes, sowie an den Fragmenten der Giebelstatuen bemerkt man endlich eine grosse Menge von Löchern und Vertiefungen, welche deutlich beweisen, dass hier die mannigfachsten Gegenstände aus Metall und ohne Zweifel vergoldet, befestigt gewesen sind: Waffen, Zäume, Ringe, Spangen, Kopfzierden, Scepter und andre Utensilien. So bemerkt man an dem genannten Kopfe der Minerva noch die Spuren, wo der Helm aufsass, auf ihrer Aegis das Loch in der Mitte, wo das Gorgonenhaupt, und in den Ecken derselben andre Löcher, wo die Troddeln oder Schlangen befestigt waren. V. dergl. m. [1]).

Der Apollo-Tempel zu Bassae. An den Reliefs, welche die Friese der hypäthralen Cella schmückten, hat man zwar keine Farbe mehr entdeckt, doch ist deren Anwendung an einzelnen Theilen durch mehrere Umstände glaublich; dadurch nämlich, dass bei einigen Figuren der Schwertriemen fehlt, bei andren der Riemen der Schilde, welche über den Rücken hängen; und dass bei einer der Amazonenfiguren der Rand des Stiefels, welchen die übrigen tragen, nicht plastisch ausgedrückt ist. Einige Schwerter und die Zäume sind ohne Zweifel wiederum aus Metall angefügt gewesen, wie sich auch hier aus den eingebohrten Löchern ergiebt [2]).

Tempel der Minerva auf Aegina. Ueber die Farbenreste, welche an den alterthümlichen, aus feinem parischem Marmor gearbeiteten Giebelstatuen dieses Tempels nach ihrer Aufgrabung gefunden wurden, besitzen wir ebenso ausführliche wie unbefangene Nachrichten. Die Farben, von denen noch Spuren zu entdecken waren, bestanden aus einem dunklen Zinnober-artigen Roth, welches sich besonders gut erhalten hat, und aus einem lichten Blau. Das Tympanum des Giebels war blau, die schmalen Plinthen, auf welchen die Figuren standen, roth [3]). Die Helme zeigten Spuren von blauer Farbe; der Helmbusch oder Haarschweif war roth. Der Helm eines einzelnen Kopfes scheint mit einer netzartig sich überkreuzenden Perlenschnur bemalt gewesen zu sein, wie aus der Verwitterung der Zwischenräume zu ersehen, während jenes Netz, durch die enkaustische Farbe (von der noch blaue Spuren sichtbar waren), reiner erhalten ist. Die Schilde waren von aussen blau angestrichen, bis auf einen Finger breit vom äussersten Rande, wo eine eingeritzte Cirkellinie die Farbe abschneidet; auf dieselbe Art war das Innere der Schilde roth gefärbt. Die Köcher der Pfeilschützen zeigten, der eine Spuren von blauer, der andre von rother Farbe. Die Aegis der Minerva war schuppenartig bemalt. Am Gewande der Minerva fand sich eine rothe Farbenspur, nach der Annahme des Berichterstatters nur der Rest eines unteren Saumes. Die Sohlen waren roth; die Riemen und Bänder, womit dieselben befestigt, waren nicht

[1]) Visconti, a. a. O. p. 8 ff. — [2]) v. Stakelberg: der Apollo-Tempel zu Bassae, S. 76 und 79. Aus den obigen, sehr geringfügigen Anzeichen schliesst Stakelberg (S. 80), dass ursprünglich das ganze Bildwerk ausgemalt war; und Andre (Völkel, archäol. Nachlass S. 80; Raoul-Rochette, *journ. des sav. 1833, p. 361*) haben gerade diesen Schluss als ein gültiges Zeugniss genommen und darauf weiter gebaut. So ist es freilich leicht, eine polychrome Sculptur, deren Absicht unfehlbare Illusion gewesen wäre, zu erweisen. — [3]) Die Oberfläche der Plinthen ragte jedoch nicht hervor, indem dieselben in die Platten des Gesimses eingelassen waren. S. Cockerell im *Journal of science and the arts, Art. XV, pl. I, fig. 2*

plastisch ausgedrückt, somit vermuthlich, da sonst alles Detail des Costüms sehr genau angegeben ist, ebenfalls durch Farbe bezeichnet. Am Nackten fand sich keine Spur von Farbe; doch müssen die Augen und Lippen bemalt gewesen sein, da sie durchgängig rein und wohlerhalten sind, während die übrigen Theile durch den Einfluss der Witterung gelitten haben. An den Augen der Minerva war sogar noch der Umriss des Augapfels und noch ein Hauch von Färbung zu erkennen. An den Köpfen finden sich häufig kleine eingebohrte Löcher, um Haarlocken von Bleidraht (deren eine noch vorgefunden wurde) aufzunehmen; die Haare waren somit ohne Zweifel durchgängig vergoldet. Aehnliche Löcher, die auf metallische Zuthaten deuten, finden sich noch an vielen Stellen der Figuren; der Helm der Minerva ist an seiner ganzen Oberfläche damit übersät. Auf der Mitte ihrer Aegis sind ebenfalls Löcher, die zur Befestigung des Gorgoneenhauptes dienten, am Rande Spuren von Bleidraht zum Anheften einer Verzierung. Zugleich waren die Ohren der Köpfe beider Minerven des einen und anderen Giebelfeldes durchbohrt, offenbar um Ringe aufzunehmen, wie solche sich auch an einem dritten weiblichen Kopfe (dessen vormalige Stellung im Tempel ungewiss ist) im Stein gebildet zeigen. An allen Kriegern, mit Ausnahme der Bogenschützen, findet sich ein eingebohrtes Loch auf der rechten Schulter und einige andre unter dem linken Arm nach dem Rücken zu, was auf die Befestigung der Schwertriemen hindeutet. Das ehemalige Vorhandensein der letzteren wird auch durch die bessere Erhaltung der Stellen, wo der Riemen an dem Körper aufgelegen, bestätigt [1]. — Nach diesen Angaben scheint also an den beiden Giebelgruppen des in Rede stehenden Tempels die weisse Farbe des Steins im Wesentlichen vorgeherrscht zu haben: die kämpfenden Heroen, welche sich in beiden Gruppen zu den Seiten der Minerva gegenüberstehen, sind fast sämmtlich nackt, und nur die einzelnen Details, ihrer Waffnung und dergl., zeigen die Spuren von Farbe oder metallischen Schmuckes.

Die Metopen des mittleren Peripteros auf der Burg von Selinunt (nördlich von dem sogenannten Tempel des Empedocles) enthalten einen rothen Grund. An den Reliefs derselben zeigen sich einige Details ebenfalls roth gefärbt, Säume, Riemen, Hals- und Armschmuck und dergl. Auf dem Relief des Perseus erscheint die Minerva mit rothen Säumen, das Zerrbild der Medusa mit rothen Augenbrauen und der Gürtel des Perseus mit rothen Ringen und blauen Punkten bemalt [2].

Die volcischen, zu Velleiri gefundenen Reliefs, welche grösstentheils Kampfspiele darstellen, und ohne Zweifel den Fries eines Gebäudes schmückten, sind in sehr alterthümlichem Style, aus gebranntem Ton, und zeigten, als sie entdeckt wurden, die Spuren einer vollständigen Bemalung. Inghirami giebt dieselbe folgender Gestalt: den Grund blau; die menschlichen Gestalten im Nackten fleischfarben, in der Gewandung weiss und gelb, zuweilen auch roth, die Haare schwarz; die Pferde weiss,

[1] Wagner's Bericht über die Aeginetischen Bildwerke im Besitz Sr. K. H. des Kronprinzen von Baiern, §. IX u. a. Ueber die abweichende Angabe in Bezug auf die Aegis, vergl. Schorn, in der Beschreibung der Glyptothek Sr. M. des Königs Ludwig I. von Baiern, No. 60. — [2] S. vornehmlich: *Sculptured Metopes discovered amongst of the ancient city of Selinus in Sicily by W. Harris and S. Angell, pl. VII—VIII.* Hittorff & Zanth: *Architecture ant. de la Sicile, pl. XXIV, XXV.*

auch braun und schwärzlich; die Wagen gelb, die Waffen und andere Geräthe meist weiss [1]). Doch wissen wir nicht, wie weit diese Angabe begründet ist: die älteren Herausgeber der in Rede stehenden Reliefs benennen dieselben nur im Allgemeinen als bemalt [2]); die neuesten Herausgeber bezeugen, dass keine Farbenspur mehr vorhanden ist [3]).

3. System der Polychromie.

Suchen wir nun aus den Zeugnissen, welche die Schriftsteller des Alterthums und die erhaltenen Bildwerke uns über die Polychromie der Sculptur geben, ein System derselben in Bezug auf die Blüthezeit der griechischen Kunst zu entwickeln, so stellt sich dasselbe in überraschender Einfachheit dar. Es beruht im Wesentlichen darauf: dass die Gewandung von den nackten Theilen des Körpers auf eine bestimmte Weise gesondert werde. Das Nackte wird durch einen Stoff dargestellt, welcher die zartesten Verhältnisse und leisesten Spiele der Form aufs Vollkommenste zu erkennen gestattet: durch Elfenbein oder weissen Marmor, von denen das erste durch seine eigene Natur, das andre vermöge des enkaustischen Wachsüberzuges zugleich eine grössere Weichheit besitzt, welche das Auge noch sanfter von der einen Form zu der andern hinüberleitet, und so das innere Leben, den Zusammenhang in den Formen, noch klarer wiedergiebt. Die Gewandung dagegen, deren eigenthümliche Schönheit in dem anmuthigen Spiele besteht, wie sie in gemessenen Formen den Körper verhüllt und doch dessen freien Organismus wiederum vorherrschen lässt, wird als ein solcher, mehr zufälliger Schmuck schon durch den Stoff unterschieden; und hier tritt denn die Farbe, als ein Schmückendes, in ihr Recht, Gold vornehmlich, welches die gediegenste und machtvollste Farbe ist. Aber das Auge des Menschen, der Brennpunkt, in welchem Gedanken und Gefühle sich am Bedeutsamsten sammeln und aussprechen, ist auf keine Weise in der Form wiederzugeben; hier hat die Natur der Plastik ihre Grenzen gezogen. Und wo jene einzig und allein durch die Farbe wirkt, da musste auch der Künstler ein ähnliches Mittel ergreifen; irgend ein dunkler, leuchtender Stein, irgend ein farbiges Material bezeichnet den Stern des Auges, die Richtung, die Kraft des Blickes. Dann ist auch das Haar durch seine eigenthümliche Beschaffenheit von dem Körper unterschieden; es ist von der Natur dem Menschen als ein Schmuck gegeben und wird als ein Schmuck gepflegt und getragen; daher auch hier die Farbe, die entweder mehr die natürliche Färbung des Haares nachahmt, oder, und zwar am Häufigsten angewandt, zu eben jenem reicher schmückenden Golde wird. Dann tritt noch eine Menge andren Schmuckes hinzu, der bald, wie die bunten Säume der Kleider, die Hauptmassen einfasst und die bedeutendsten Linien hervorhebt; bald, wie die Agraffen, Kopfzierden und dergl., den Blick auf die vornehmsten Stellen hinlenkt; bald, wie die Gürtel, Armspangen u. s., die Haupttheile in zierlichem Spiele leicht unterbricht. Dahin gehören endlich die Attribute der Götter und Heroen, die Waffen der Krieger, die Geschirre der Pferde und dergl. mehr, was Alles in der Kunst nur als der Ehrenschmuck dessen, der es trägt, gelten muss; wobei jedoch zugleich nicht ausser Acht gelassen sein mag, dass diese Zuthaten,

[1]) Inghirami: *Monumenti etruschi, S. VI, tv. I—X. 4.* — [2]) M. Carloni: *Bassirilievi Volci.* — [3]) *Real Museo Borbonico. T. X. t. IX—XII. p. 13.*

wenn sie von Metall angesetzt wurden, eine grössere technische Bequemlichkeit gewährten, und vieles Schöne und Edle auszuführen erlaubten, was im Stein nicht möglich gewesen wäre. Alles dies mag nun aufs Mannigfaltigste durchgebildet und modificirt worden sein; immer indess erscheint das Wesentliche der Sculpturwerke, und es erscheinen vor Allem die nackten Theile des menschlichen Körpers in jener einfachen Weise ausgeführt, welche dem vollkommensten Genusse der reinen Form kein Hinderniss in den Weg legt [1]).

Für eine Naturnachahmung, welche mit den Formen des Körpers zugleich das gesammte Farbenspiel desselben darzustellen getrebt hätte, finden wir unter den bedeutenden Leistungen der gesammten griechischen Kunst kein Zeugniss. Auch auf etwanige Bestrebungen der Art in den früheren Perioden der Kunst weist uns nichts zurück: wir haben die schwarzen und rothen Bildwerke alten Styles, die schon in der Farbe von der Natur noch mehr entfernt sind als die späteren, kennen gelernt. Jene alterthümlichen volcischen Reliefs scheinen sich zwar entschieden einer solchen Richtung zuzuneigen; doch genügt es zu bemerken, dass sie — wenn auch wirklich alt und nicht blos alterthümlich — eben volcisch sind und nicht griechisch, und dass vielleicht auch dieser Umstand den Unterschied beider Völker hervorzuheben geeignet sein möchte [2]). — Ein kleiner Schritt zu einer weiteren Naturnachahmung zeigt sich an den Sculpturen des aeginetischen Tempels: an ihnen waren nicht nur die Augen, sondern auch die Lippen bemalt. Aber gerade hier entspricht diese Eigenthümlichkeit der besonderen Entwickelungsperiode, welche durch diese Statuen bezeichnet wird. Es ist in ihnen ein mühsames Ringen, um sich die Erscheinung der Naturformen zu eigen zu machen, ersichtlich; ein Ringen, welches überall in den Verhältnissen der Kunstentwickelung eintritt, wo man zuerst die Nothwendigkeit, die Gesetze der natürlichen Formen zu ergründen und zu erschöpfen, erkannt hat, und welches in dieser materiellen Vollendung auf einige Zeit den höchsten Zweck der Arbeit zu finden glaubt. So konnte man gerade hier leicht auf eine weitere Anwendung natürlicher Färbung im Nackten kommen, und dies um so mehr, als auf der einen Seite hier in den Gesichtern eine grössere Belebung der Formen durch Schule oder Satzung zurückgehalten scheint [3]), auf der andern eben in der Natur auch die Lippen durch eine schärfere Lokalfarbe ausgezeichnet sind. Auffallend ist es allerdings, — nicht dass hier eine solche Farbenanwendung Statt fand, sondern dass man von derselben, unter den eben angegebenen Verhältnissen, keinen ausgedehnteren Gebrauch gemacht hat; und so zeigt sich schon in diesen Statuen jenes Maasshalten der griechischen Kunst, welches wir überall in so hohem Grade bewundern müssen. Als man aber nachmals den Formenbildung Herr und dieselbe nur ein Mittel zur Darstellung höherer

[1]) Auch auf vielen Vasenbildern, sowohl des älteren als des entwickelten griechischen Styles, nimmt man ein dem obigen ähnliches System der Farbengebung wahr. Das Nackte zeigt sich hier durch eine weisse Farbe von der schwarzen oder rothen Gewandung unterschieden und der einzelne Schmuck ebenso durch Weiss angedeutet. Selbst die Theile der Gewandung, Waffen und dergl. werden zuweilen durch verschiedene Farbentöne bezeichnet. — [2]) Ein solches mehr dem Romantischen verwandtes Princip der etruskischen Kunst ist auch schon in andren Beziehungen nachgewiesen worden. Vergl. K. Schnaase: Niederländische Briefe, S. 71. ff. — [3]) Die Starrheit in den Gesichtern der aeginetischen Statuen bei der merkwürdigen Durchbildung ihrer Körperformen ist bekannt.

Schönheit geworden war, so war es auch nicht mehr nöthig, den Mund, dessen Leben und Beweglichkeit die blosse Form zur Genüge darstellt, noch durch Farbe zu bezeichnen; ein Umstand, der zugleich genöthigt haben würde, alle Theile des Körpers, an welchen das Blut gegen die Oberfläche der Haut hervordringt, auf ähnliche Weise zu röthen. Erst später mochte man, vornehmlich in Etrurien, wo dergleichen besonders der Fall zu sein scheint, neben andren alterthümlichen Darstellungsweisen auch eine solche Bemalung der Lippen wieder in Erinnerung gebracht haben, wenn man anders aus den angeführten seltsamen Farbenüberresten, die sich an der Pallas von Velletri vorfanden, einen Schluss der Art machen darf. — Uebrigens ist bei den Sculpturen des aeginetischen Tempels nicht zu übersehen, wie sowohl diese Bemalung der Lippen, als auch insbesondere jener reichere Farbenschmuck an den Waffen zugleich in bestimmtem Verhältniss zu den, wie es scheint, reicher bemalten Theilen des Gebäudes selbst steht.

Ziemlich vollständige Bemalung findet sich zuweilen an kleineren Terracotten, von denen Manches in die Blüthezeit griechischer Kunst gehören mag. Aber diese kleinen Dinge haben mit dem Ernste der höheren Kunst nichts weiter zu schaffen; es sind, mehr oder minder, anmuthige Spiele, in deren besonderer Ausführung eben kein andres Gesetz als das der Willkühr und Laune waltet, und die schon in ihren geringen Dimensionen keine Absicht auf irgend eine Illusion haben können. Gleichwohl jedoch dürfen wir auch aus diesen unbedeutenden Spielen schliessen, dass mit dem Beginn der Entartung, wo die höhere Kunst ihrer Würde verging und selbst zum Spiele ward, wohl auch an bedeutenderen Werken eine der Natürlichkeit nahekommende Färbung statt gefunden habe; jene erbleichende Johanne, jener erröthende Athamas verrathen uns schon, wenn beide gleich in Metall ausgeführt waren, dass gewiss auch ähnliche Missbräuche an Marmorbildern vorhanden gewesen sind. Soviel uns indess Beispiele der entartenden Kunst erhalten sind, deuten diese vielmehr nach einer andren Richtung als der der illusorischen Farbenanwendung; es ist in ihnen vielmehr eine übertriebene und im Einzelnen der Naturfarbe widersprechende Bezeichnung jener, durch die Natur besonders ausgezeichneten Körpertheile. Am Widerwärtigsten erscheint dies an den Werken aus Bronze, wo die dunklere Farbe und der spröddere Stoff von der Beschaffenheit des menschlichen Körpers am Entferntesten steht, und einzig dessen Formen widergegeben werden sollen. —

Einem solchen Systeme wie das eben angedeutete, stehen nunmehr auf der einen Seite diejenigen gegenüber, welche in aller Polychromie der griechischen Sculptur irgend einen Rest altüberlieferter Barbarei sehen, auf der andern diejenigen, welche eine vollständige, nach dem Vorbilde der Natur durchgeführte Bemalung behaupten. Die historischen Zeugnisse, aus welchen unsre Ansicht hervorgegangen ist, sind bereits dargelegt; es dürfte dieselbe noch von dem aesthetischen Gesichtspunkte nach beiden Seiten hin zu beleuchten sein.

Was die Ansicht jener Gegner der Polychromie anbetrifft, so ist es zuerst die farbige Darstellung des Auges, an welcher dieselben einen Anstoss nehmen. Hierüber bemerken wir Folgendes. Wenn die plastischen Werke nicht geradehin mangelhaft in Bezug auf eine der wesentlichsten Eigenschaften des menschlichen Körpers: den Blick, erscheinen sollten, so musste, statt jener farbigen Bezeichnung, irgend ein andres Mittel erdacht werden, welches als ein Aequivalent für die Kraft des Auges gelten konnte

Ein solches scheint in der späteren Zeit der griechischen Kunst etwa[illegible] aufgekommen zu sein, wie es, nach dem Vor[illegible] solcher Werke, bereits von Winckelmann dargelegt wurde. Wir geben [illegible] Darlegung mit seinen Worten: — „Die Augen liegen an idealischen Köpfen allemal tiefer, als insgemein in der Natur, und der Augenknochen scheinet dadurch erhobener. Tiefliegende Augen sind zwar keine Eigenschaft der Schönheit, und machen keine sehr offene Miene; aber hier konnte die Kunst der Natur nicht allezeit folgen, sondern sie blieb bei den Begriffen der Grosheit und des hohen Styls. Denn an grossen Figuren, welche mehr, als die kleinern, entfernt vom Gesichte standen, würden das Auge und die Augenbraunen in der Ferne wenig scheinbar gewesen sein, da der Augapfel nicht wie in der Malerei bezeichnet, sondern mehrentheils ganz platt ist, wenn derselbe, wie in der Natur, erhaben gelegen, und wenn der Augenknochen eben dadurch nicht erhaben gewesen. Die Kunst ging also hier von der Natur ab, und brachte auf diesem Wege durch die Tiefe und durch die Erhabenheit an diesem Theil des Gesichts mehr Licht und Schatten hervor, wodurch das Auge, welches sonst wie ohne Bedeutung und gleichsam erstorben wäre, lebhafter und wirksamer gemacht wurde“ [1]). — Die Nothwendigkeit einer solchen Bezeichnung also giebt Winckelmann zu; aber wie findet er dieselbe ausgeführt? Durch eine absichtliche (wenn auch mehr oder minder nur geringe) Entstellung der schönen Form, um so eine gewisse malerische Wirkung zu erreichen; durch eine malerische Wirkung, die natürlich nur auf ein besonders einfallendes Licht berechnet sein konnte, und bei einem Wechsel desselben wiederum ganz aufgehoben wurde. — Noch ein andres Mittel ist jene, ebenfalls spätere und namentlich heute vielfach angewandte Weise, die Iris des Auges durch einen eingegrabenen Ring und die Pupille durch einen Punkt anzudeuten. Hier also geradehin eine der Farbe nahekommende Bezeichnung des Augensternes, die aber die Form des Auges an sich zerstört und bei ungünstiger Beleuchtung wiederum mannigfache Missstände hervorbringt. Wie einfach und naturgemäss erscheint gegen beide Weisen jenes ältere Mittel!

Dann ist es die Färbung der Gewänder und der sonstigen Schmucktheile, welche den Gegnern der Polychromie anstössig wird. Hierin scheint uns ein gewisses, der Architektur verwandtes Gesetz zu liegen, welches die verschiedenen Theile des Bildwerkes bestimmt und gleich für den ersten Blick, von einander sondert, während natürlich ihre Gesammteinheit durch die selbständige Masse der Form unverletzt bleibt. Auch diese Sonderung, welche das Verständniss des Ganzen erleichtert, scheint in der späteren Kunstzeit durch einen eigenthümlich berechneten Wechsel von Licht- und Schattenpartieen hervorgebracht zu sein, deren Wirkung jedoch ebenfalls von einer ganz vereinzelten Beleuchtung abhängig sein musste und bereits in das Gebiet des Malerischen streift, während die Plastik eben nur die Form an sich (die natürlich durch Farbigkeit einzelner Theile nicht zerstört werden kann) zum Gegenstande hat. Hieran reiht sich dann von selbst die Farbigkeit der einzelnen, oben angeführten Schmucktheile, in deren Anwendung freilich sowohl ein Mass als ein Uebermaass Statt

[1]) Geschichte der Kunst des Alterth. B. V, c. 5, § 21. Dass das Angeführte nur von Werken der späteren Kunstzeit gilt, beweist der Augenschein in einer jeden, nur einigermassen vollständigen Gallerie von Antiken oder Gyps-Abgüssen.

finden kann. Dass im Allgemeinen jedoch nur vom ersteren die Rede sein kann, dürfen wir dem griechischen Geiste des Maasses zutrauen.

Dies führt uns auf den Hauptgrund, welcher den Gegnern der Polychromie entgegenzustellen ist. Wir müssen in der ganzen Anwendung der Farbe, davon wir gegenwärtig kein erhaltenes Beispiel vor uns sehen, dem griechischen Geiste eben vertrauen. Oder sind jene Sculpturen des Parthenon, des Theseus-Tempels u. s. w., die aus Phidias Zeit, vielleicht im Einzelnen von seiner Hand, auf unsre Tage sich erhalten haben, nicht das Würdigste und Herrlichste, was in aller Plastik geschaffen worden ist? Hatten wir, ehe wir sie kennen lernten, ehe sie in Gypsabgüssen über alle Welt verbreitet wurden, einen Gedanken von der unübertrefflichen Vollendung, von der göttlichen Hoheit und Keuschheit, welche allen diesen Gebilden einwohnt? und sollten wir in unserer befangenen Kunstansicht wirklich meinen, dass die Meister, die so Erhabenes schufen, dasselbe wieder durch barbarische Zuthat verdorben haben würden? Gewiss! wir thun gut, wenn wir vor jenen Heroen der Kunst unser Knie in Demuth beugen, wenn wir glauben, wo uns nicht zu sehen vergönnt ward.

Was aber die Meinung der Andren anbetrifft, die eine Bemalung der griechischen Plastik als vollkommene Nachahmung der Naturfarben voraussetzen, so ist hier zu untersuchen, was eine solche Bemalung erreicht haben könnte. Wir betrachten nur den nackten menschlichen Körper, da dieser der eigentlich fragliche Gegenstand ist. Setzen wir hierbei voraus, dass die Griechen Mittel besessen hätten, nicht etwa die Lokalfarben des menschlichen Körpers in ihrem mannigfachen Wechsel auf den Stein zu übertragen (denn dies ist ein Leichtes), sondern auch für alle einzelnen Partieen der Haut, je nachdem ihre Durchsichtigkeit durch Knochen, Sehnen, Adern u. s. w., durch den gesammten inneren Organismus verschieden bedingt wird, vermittelst entsprechender Bereitung und Handhabung der Farben zu modificiren; wie hätten sie zugleich die Wirkung des Lichtes auf die durchsichtige Haut, die verschiedene Wirkung einer veränderten Beleuchtung mit allen ihren durch die Natur des Fleisches bedingten Halblichtern, Reflexen u. s. w. hervorbringen können? Dies ist unmöglich, und in diesem Mangel gerade liegt das Starre, Leblose, Mumienhafte, was alle Versuche der Art als ihren unveränderten Stempel zeigen. An ein Hinzumalen der Lichter und Schatten auf die Statue ist natürlich gar nicht zu denken und bedarf gewiss keiner besonderen Widerlegung. Wollte man jedoch annehmen, dass das Nackte nur durch einen allgemeinen fleischfarbigen Ton bezeichnet gewesen wäre, so ist ebenfalls nicht wohl einzusehen, was ein solches Verfahren bezweckt haben könnte. Es wäre ein charakterloses Mittelding zwischen Naturnachahmung und idealer Darstellung der reinen Form gewesen, was der charaktervollen Kunst der Griechen keineswegs entspricht. Wir werden auch hier auf das einfache Material des Steines und des Elfenbeins für die nackten Theile zurückgeführt. Dass unter diesen Verhältnissen auch nicht eine Nachahmung des Stoffes der Gewandung vorauszusetzen ist, braucht ebenfalls nicht weiter erwiesen zu werden.

So finden wir denn in der Architektur, wie in der Sculptur der Griechen, deren Vereinigung an den grossen Tempelanlagen stets ein grosses Gesammtwerk erscheinen liess, das Gesetz der reinen, einfachen Form allerdings als das eigentliche und bestimmende festgehalten; wir

finden aber zugleich, dass in beiden die Farbe hinzutritt, wo die Form zur vollkommenen Darstellung des Zweckes nicht hinreicht; dass sie vornehmlich da angewandt ist, wo das leichtere Verständniss des Ganzen eine Sonderung und schärfere Bezeichnung der Theile wünschenswerth macht, und dass sie endlich, ihrer Natur gemäss, mannigfach zur weiteren Ausschmückung benutzt wird. Diese Ansicht, die auf gleiche Weise von historischen Zeugnissen wie von den inneren, in der Kunst liegenden Gründen unterstützt wird, dürfte den streitigen Meinungen über Polychromie eine richtige Mittelstrasse bezeichnet haben.

Um dem Leser die Resultate der vorliegenden Forschungen nach Möglichkeit zu veranschaulichen, hat ein Freund des Verfassers, Herr Architekt Strack zu Berlin, es übernommen, die farbige Restauration einer griechischen Tempelarchitektur, nach den angegebenen Principien und mit künstlerischer Consequenz, für das Titelblatt dieser Schrift auszuführen. Man hat sich hiebei die Verhältnisse des Parthenon zum Muster genommen, so wie ebenfalls, was die Sculpturen anbetrifft, einige von den Metopen und die Süd-Ecke vom östlichen Giebel dieses Tempels nachgebildet sind. Da von den Eck-Akroterien bisher nichts entdeckt ist, so hat man diese, nach Brondsted's Anleitung [1], als mit Sphinxen geschmückt angenommen; die Stellung der Sphinxe ist dieselbe, wie sie öfters im Alterthum, namentlich auf geschnittenen Steinen, vorkommt, — ihre Formation ist vornehmlich dem Schmucke eines Stirnziegels, welchen ebenfalls Brondsted mittheilt [2], nachgebildet. Dass bei den kleinen Dimensionen des Titelblattes und bei der beengenden Technik der farbigen Lithographie Manches mehr angedeutet als vollständig ausgeführt werden musste, wird hoffentlich keinen Anstoss erregen.

II.

NACHTRÄGE.

1851.

Die vorstehende Arbeit war, wie sich aus den Worten der Einleitung ergiebt, gerade in den Tagen zusammengestellt worden, als die Gemüther der Archäologen und der Künstler durch die Frage, ob und wieweit im griechischen Alterthum an den Werken der Baukunst und der Bildnerei farbige Zuthat stattgefunden, in einige Hitze versetzt waren. Ich hatte versucht, durch ruhige Prüfung der Sache und ihrer äusseren und inneren Zeugnisse zu einer thunlichst bestimmten Anschauung zu gelangen. Meine Schrift, die mich in die Mitte führte zwischen die Eiferer für das Weisse und die Eiferer für das Bunte, fand Beifall und Widerspruch; die Widersprechenden warfen mir ein verfrühtes Thun, Systemsucht u. dergl. vor. Indess hat die Schrift doch vielleicht dazu beigetragen, dass das nothwen-

[1] Reisen und Untersuchungen in Griechenland, B. II, S. 159, Anm. — [2] A. a. O., T. XLI.

dige Bedingniss, aus der wirren Flut der Einzel-Notizen und Behauptungen zu einem Gesammtresultat zu gelangen, sich umfassender geltend gemacht hat. Wäre ihr spezielles Ergebniss selbst ein verkehrtes gewesen, so würde sie darum noch nicht unbedingt überflüssig gewesen sein.

In den nächsten Jahren nach dem Erscheinen der Schrift, so lange jener Eifer sich, durch allerlei erneute Forschungen und Mittheilungen, noch thätig erwies und bis Andres mich selbst überwiegend auf andre Beschäftigungen führte, habe ich ziemlich sorgfältig nachgetragen, was mir bei eigenen Beobachtungen antiker Denkmäler und in den Angaben Mitstrebender Belehrendes entgegen trat. Ich habe darin manche Bestätigung jenes Systemes, das ich aufgestellt, gefunden und bin im Einzelnen zu mancher Modification desselben genöthigt gewesen. Ich kann aber nicht sagen, dass diese Modificationen die Hauptsache, das eigentlich Wesentliche des von mir aufgestellten Principes berührten. Ich bin durch meine weiteren Beobachtungen nur zu der Einsicht gelangt, der wir uns auch in andern Beziehungen tausendfach bequemen müssen: dass die Dinge im Leben sich nicht immer nach dem Princip, nach der Wesenheit ihres Begriffes, nach dem Ideal gestalten, dass vielmehr Tradition, Gewohnheit, Zufall gelegentlich auch starke Mächte sind.

Indess fühle ich mich jetzt, da ich im Begriff bin, die Arbeit über die Polychromie meinen kleinern Schriften etc. einzuverleiben, doch in einer eigenthümlichen Lage. Sollte ich, was ich nachträglich gesammelt, in den Text hineinarbeiten? sollte ich es hier und dort in die Anmerkungen hinein thun? Beides erschien mir bedenklich. So ungenügend zum Theil die Notizen, auf denen meine Arbeit beruht, dem nachmals vermehrten Vorrath gegenüber sind, so erscheint mir das Ganze, indem ich die Schrift jetzt wieder zur Hand nehme und ihren Inhalt durchgehe, doch zu einer Consequenz gerundet, die zwischen sich nicht wohl etwas Fremdes dulden würde. Ich hätte eben eine völlig neue Arbeit liefern müssen; diese aber hätte einerseits etwas weitgreifende archäologische Studien nöthig gemacht, zu denen ich einstweilen den Beruf in mir nicht fühle; andrerseits tritt mir die alte Arbeit, wie sie in ihrer eigenthümlich abgeschlossenen Richtung da ist, doch auch in einer Berechtigung entgegen, der ich das Leben nicht absprechen mag. Ich wage es also, sie als ein Gegebenes (etwa, als sei sie das Werk eines fremden Autors,) bestehen zu lassen, und ich stelle ihr dasjenige, was mir anderweitig an Nachweisen und Mittheilungen vorliegt und was sich daraus an eigenthümlichen Resultaten ergeben muss, im Folgenden einfach gegenüber.

Zur Architektur.

Was ich an Zeugnissen alter Schriftsteller über die griechische Architektur beigebracht, ist von Chr. Walz in den Heidelberger Jahrbüchern der Literatur, 1837, No. 14, f., einiger Erörterung unterzogen worden. Walz gehörte zu den Freunden des Bunten und hatte mir somit manche Einwürfe zu machen. Ich finde indess nicht, dass diese Einwürfe eine Veränderung in meiner Auffassung des Einzelnen unbedingt nöthig machten. Nur das Eine gebe ich zu, dass ich auf die Stelle bei Vitruv (IV, 2) von den blauen Holzbrettern in der alten Kunst an Stelle der späteren

Triglyphen zu wenig Gewicht gelegt habe. Die seitdem hinzugetretenen vermehrten Nachrichten über das Vorhandensein blauer Farbe an den wirklichen Triglyphen geben auch wohl dieser Stelle eine grössere Bedeutung. Zugleich dürfte hiebei auf eine Stelle jener merkwürdigen Inschrift, welche sich auf die berühmte Skeuothek des Philon im Piräeus bezieht und welche von Ross im Kunstblatt 1836, No. 77, f., bekannt gemacht und besprochen ist, hinzudeuten sein. Hier wird nämlich, unter den vom Bau der Skeuothek zurückgebliebenen Gegenständen, auch ein hölzernes Exemplar einer behufs der Bemalung gefertigten Triglyphe [1]), — vermuthlich ein Modell, wonach die Bemalung und der Preis derselben bestimmt wurde, — angeführt.

Die Schlussfolgerung, die ich aus der Herodotischen Erzählung über das von den Siphniern ertheilte Orakel gezogen (Herod. III, 57), dass nämlich, was in Griechenland aus edelm weissem Marmor erbaut worden, auch im Aeusseren wesentlich als weiss erschienen sei, hat Walz durch Anführung des Berichtes zu entkräften gesucht, den Pausanias (VII, 22, 4) über ein aus „weissem Stein" (Marmor) errichtetes Grabmal bei Tritäa in Achaja macht, an welchem Gemälde von Nicias befindlich waren. Ich sehe indess in diesem Berichte Nichts, was der von mir gegebenen Ansicht widerspräche; das Marmorgrabmal hatte hienach keineswegs einen farbigen Anstrich; die Gemälde an demselben (wir erfahren nicht einmal, an welcher Stelle und in welcher Ausdehnung sie sich vorfanden) waren besondre bildliche Kunstwerke, die mit einer polychromatischen Architektur eben Nichts zu schaffen haben konnten. —

Ueber die Farbenreste an architektonischen Monumenten sind seit dem Erscheinen meiner Schrift mannigfache neuere Mittheilungen gegeben. Zunächst über die der Denkmäler von Athen, namentlich durch H. Herrmann (in der Allg. Bauzeitung, 1836, No. 11).

Hienach waren am Theseustempel der Grund des Giebelfeldes und der Grund der Metopen dunkelbräunlich roth, so auch das Plättchen unter der Hängeplatte und die Tropfen an den Dielenköpfen, wie die an dem Bändchen unterhalb der Triglyphen (die Tropfen doch von etwas hellerem Roth); die Triglyphen dagegen, die Dielenköpfe und das Bändchen unter den Triglyphen (am Architrav) waren blau. Der Grund des inneren, mit fortlaufenden Reliefs versehenen Frieses dagegen war nicht roth, sondern, wie auch schon durch verschiedene andere Berichterstatter angegeben, blau; der Architrav unter diesem Friese ist wohl wieder ungemalt, oder in einem sehr blassen bräunlich rothen Ton, anzunehmen. Warum das letztere, sagt Herrmann nicht [2]). Das Balkenwerk der Kassetten war roth; der oberste Grund desselben azurblau mit roth und goldnen Sternen. Alle Gesimse von Echinus- oder Wellenform, von der des überschlagenden Gliedes und der Rundstabes, an der Kassettirung, an Friesen, Architraven, Anten und Hängeplatten waren in der diesen Formen entsprechenden Weise mit Eierstäben, Blättern, Perlen in scharf von einander abstechenden Farben gemalt; einige der Platten an den inneren Gesimsen auch mit dem Mäander-Ornament. — Ausserdem waren im J. 1835 (nach der Mittheilung von Ross, im

[1]) *Παράδειγμα ξύλινον τῆς τριγλύφου τῆς ἐγκαύσεως.* — [2]) Von Quast, in seiner deutschen Ausgabe des Erechtheions von Inwood, Abth II, Taf. VI., stellt die Farbe dieses Architravs, der schon in meiner vorstehenden Schrift angegebenen Andeutung Schaubert's folgend, als dunkelbraunroth dar. Die übrigen, auf dieser Tafel gegebenen polychromen Darstellungen folgen zum Theil den Angaben Herrmann's und stimmen im Wesentlichen mit diesen überein.

Kunstblatt, 1835, No. 31), Bruchstücke des über die Giebelfelder gehörigen Simses mit deutlich erhaltener Zeichnung höchst zierlicher Palmetten, deren Farbe sich aber nicht mehr erkennen liess, aufgefunden.

Ueber den Parthenon bemerkt Herrmann ebenfalls, dass die Bemalung hier mit der des Theseustempels am Meisten übereinzustimmen scheine. Wesentlich hervorzuheben ist seine Angabe über dunkelrothe Farbenspuren im Grunde des Giebelfeldes und blaue an den Triglyphen, während sich über die Farbe auf dem Grunde der Metopen nichts angeben lasse. Das Vorhandensein blauer Farbenspuren auf dem Grunde des inneren Peristyls bestätigt L. von Klenze in den „Aphoristischen Bemerkungen, gesammelt auf seiner Reise nach Griechenland" (S. 253); auch erwähnt derselbe (S. 254) einer deutlichen blauen Färbung auf dem Grunde der Metopen, was zugleich Serradifalco (*Antichità della Sicilia, II, p. 28, f.*) bestätigt [1]).

Von den Propyläen der athenischen Akropolis giebt Ross (im Kunstblatt 1836, No. 16) an, dass an ihren Triglyphen blaue Farbe sichtbar sei. Nach Herrmann's Angabe waren diese Triglyphen nur an der Oberfläche blau und in den Vertiefungen dunkelgrün. Das Balkenwerk der Kassetten ähnlich wie beim Theseustempel, doch rothe und blaue Farbe wechselnd und das Ganze minder reich. An den Antenkapitälen die drei Stäbe wahrscheinlich roth mit grünen Zwischenräumen.

Beim Abbruch der Batterie, welche vor den Propyläen aufgerichtet war, sind Baustücke aus Muschelkalk, mit Stuck überzogen, von einem unbekannten dorischen Tempel zum Vorschein gekommen. Darunter das Bruchstück einer Triglyphe, wiederum mit blauer Farbenspur. (Ross, im Kunstblatt 1836, No. 151.

Der aus demselben Abbruch gerettete und wieder aufgerichtete Tempel der Nike Apteros, bekanntlich ein ionischer Bau, hatte die zierlichste Gliederbemalung, wovon aber nur noch die Umrisse erkennbar. (S. das Werk über denselben von Ross, Schaubert und Hansen, Berlin 1839.)

Die am Erechtheum vorgefundenen Spuren, welche das ehemalige Vorhandensein schmückender Zuthat erkennen lassen, deuten vorzugsweise auf goldige Zierden der Art. Nach Herrmann's Bericht sind auch im Grunde der Decken-Kassetten Spuren vorhanden, denen zufolge anzunehmen, dass hier Rosetten von vergoldeter Bronze angeheftet waren. Einige sehr interessante Aufschlüsse geben die Fragmente einer Inschrift, die beim Abbruch der eben erwähnten Batterie gefunden wurden und durch Ross im Kunstblatt (1836, No. 39, f., No. 60), sowie mit näherer Besprechung durch von Quast in seiner deutschen Ausgabe des Erechtheions von Inwood (1840) bekannt gemacht wurden. Es sind die Reste einer Rechnungsabnahme über den Bau. Hieraus geht hervor, dass das Kymation am inneren Architrave, mit Bemalung (enkaustischer Art) versehen war, dass die Schnecken an den Kapitälen vergoldet, für die Bronzen und für den Akanthus in den Kas-

[1]) In der englischen Uebersetzung der auf Architektur bezüglichen Theile meiner Schrift über die Polychromie, von Hamilton, welche sich in den *Transactions of the Institute of british architects of London, Vol. I, part. I.* (1836) befindet, werden, bei Gelegenheit des Parthenon, *Wood's Letters of an Architect* (London, 1828) angeführt, wo sich (Vol. II, p. 252) die Angabe findet, dass am Parthenon nicht nur ornamentistische Malereien überhaupt, sondern deren von zwei verschiedenen Stylen und Daten, eine Malerei über der andern, zu finden seien. Neuere, doch wohl strengere Untersuchungen haben hierüber nichts verlauten lassen.

setten Vorbilder von Wachs gefertigt und die Bildwerke mit Blei angefügt waren. Letzteres scheinen die Bildwerke am Friese gewesen zu sein, dessen Stucküberzug, auf dem hier angewandten grauen eleusinischen Steine (wie schon in vorstehender Schrift angegeben), auf einen farbigen Grund schliessen lässt.

Herrmann erwähnt ausserdem noch eines eigenthümlichen, im Museum des Theseustempels aufgestellten ionischen Kapitäls, welches einfach sculptirt, aber mit zierlicher Gliederbemalung versehen ist. Namentlich ist hier der ungefärbte Kanal der Schnecken von blauen Säumen eingeschlossen, während das Auge der Schnecken roth und grün gemalt ist. Ein andres, ähnlich behandeltes Kapitäl (an der Südostecke des Parthenon gefunden), dessen Zeichnung mir E. Curtius mittheilte, hat, ausser der anderweiten Gliederbemalung, rothe Schneckensäume und an der Stelle des Auges eine goldne Rosette auf blauem Grunde. — Auch bemerkt Herrmann schliesslich, dass einige einzeln stehende korinthische Säulen zu Athen, namentlich die choragischen Säulen am Abhange der Akropolis, an ihren Kapitälen Spuren von Vergoldung zeigen.

Sehr merkwürdig erscheinen endlich gewisse architektonische Fragmente, die an der Südseite des Parthenon, in erstaunlicher Tiefe, mit Asche und angebrannten Holzstücken untermengt, bestimmt unterhalb der Erdschicht, welche sich beim Bau des Parthenon bildete, gefunden sind. Sie rühren hienach von den Heiligthümern her, welche von den Persern zerstört wurden, und gehören somit zu den ältesten bekannten Resten attischer Architektur. Ross hat darüber im Kunstblatt 1836, No. 16, 24 und 57 näheren Bericht gegeben. Ausser einem Rinnleisten von Marmor mit grünen Palmetten sind es sämmtlich Fragmente von gebranntem Thon mit glasirter Bemalung, Dach- und Stirnziegel und Rinnleisten, verschiedenen Gebäuden zugehörig. Die zum Theil sehr zierlich componirten Ornamente sind zumeist mit gelber oder rother Farbe auf dunkel sepiabraunem Grunde gemalt. Die ganze Behandlungsweise scheint hienach wesentlich von dem Charakter der Ornamentik verschieden zu sein, die in der perikleischen Zeit vorherrschend wurde.

Diesen Farbenresten über attische Architekturen dürften zunächst solche anzureihen sein, die sich nicht ganz selten an Grabsteinen finden, wie deren mehrere am Piräeus entdeckt sind. Ross hat darüber im Kunstblatt Mittheilungen gemacht, namentlich in No. 59 des Jahrg. 1838. Die Giebel-artigen Bekrönungen derselben kommen hier besonders in Betracht. Sie haben farbige Gliederzierden, in sehr einfacher Befolgung des allgemeinen Systems, und an den tiefer gearbeiteten (oder auch nur tiefer gedachten) Flächen, vornehmlich des Giebelfeldes, einen dunkleren Grund: theils einen bräunlichen Bolus, theils ein tiefes Blau. An andern Grabsteinen, die das Giebelstück nicht mehr enthielten, hat Ross auf der Längenfläche selbst Theile eines rothen Farbenüberzuges gefunden. Nach der Analogie, — da die Grabsteine mit ihren Giebeln auf die Tempelform als Motiv zurückweisen, — schliesst er hieraus auf einen durchgängigen rothen Anstrich der äusseren Cellenwände, was zunächst wieder dahingestellt sein mag.

Von dem Minerventempel auf Aegina bemerkt Ross (Kunstblatt, 1836, No. 16, S. 61) beiläufig, dass an seinen Triglyphen und an den Tropfen der Dielenköpfe blaue Farbe sichtbar sei. Abel Blouet giebt in dem grossen Werke der *Expédition scientifique de Morée* (*Vol. III. pl.*

53—57) eine umfassende Darstellung der polychromen Verzierung dieses Tempels, bemerkt jedoch, dass er hierin derjenigen Darstellung folge, welche in dem bemalten Relief, das an der einen Wand des Aegineten-Saales in der Glyptothek zu München angebracht ist und den Tempel in seiner ursprünglichen Ausstattung und Erscheinung vergegenwärtigt, folge. Ausser denjenigen farbigen Zuthaten, die ich bereits in meiner vorstehenden Schrift nach dem Inhalte des Berichts über die Aufgrabung gegeben, sehen wir hier blaue Triglyphen neben ungefärbten Metopen (während das Giebelfeld blau ist), ein über beiden durchlaufendes blaues Band, blaue Dielenköpfe, weisse Tropfen, das Plättchen unter der Hängeplatte weiss, die letztere aber roth mit darauf gemaltem grünem Rankenwerk von alterthümlicher Bildung (dem rothen Bande über dem Architrav entsprechend). Aehnlich auch die innen durchlaufenden Gebälke. Die Cellenmauern, an ihren äusseren und inneren Seiten, durchaus roth. Wesentlich verschieden von dem Charakter dieser Bemalung erscheinen die Firstziegel (aus gebranntem Thon) und die Stirnziegel (aus Marmor), welche, nach dem Muster entsprechender Stücke des Tempels, die in München befindlich sind, mit Palmetten und Voluten-Ornamenten in hellbrauner und dunkelbrauner Farbe auf gelblichem Grunde bemalt sind. Der Katalog der Münchener Glyptothek bemerkt zu jener bemalten Relief-Darstellung: „man sei hierin so gewissenhaft gewesen, dass man selbst dann nichts dem aus den Ruinen sicher zu Beweisenden hinzugefügt habe, wenn die unläugbare Erforderniss zur Harmonie des Ganzen einen Zusatz erfordert hätte." Doch giebt der Baumeister der Glyptothek selbst, L. von Klenze, in seinen 1838 erschienenen „aphoristischen Bemerkungen" etc. (S. 179), die Bemalung des Tempels wieder in Etwas verschieden an, indem er von der Hängeplatte nicht bemerkt, dass sie einen rothen Grund habe, sondern dass sie in der Vorderansicht mit roth und blauen runden Mäandern und anderem Schmucke geziert gewesen sei, und indem er den Metopen eine gelbe, den Kanälen der Triglyphen aber eine zinnoberrothe Farbe zutheilt[1]). —

Ueber die Farben an sicilischen Monumenten sind durch Serradifalco (in den *Antichità della Sicilia*) einige weitere Notizen gegeben.

Der von Hittorf sogenannte, halb ionische Tempel des Empedokles auf der Burg von Selinunt — dem westlichen Hügel von Selinunt — wird nach Serradifalco (Vol. II, t. VI, VII) zu einem kleinen einfach dorischen Bauwerk mit zwei Säulen in Antis, in seinen Formen schon eine etwas spätere Zeit bezeichnend. An seinem Gebälke sind die durchlaufenden Bänder meist roth; die Dielenköpfe, die Triglyphen nebst dem über ihnen hinlaufenden Bande und die Riemchen über den Tropfen des Architravs blau; die Schlitze der Triglyphen schwarz; die sämmtlichen Tropfen weiss;

[1]) Nachträglich ist hier einzureihen, dass — was die griechischen Monumente Klein-Asiens betrifft — die neueren Entdeckungen in Lycien auch einige, wiewohl nur geringfügige Beiträge zur Bemalung der Architektur geliefert haben. Diese betreffen besonders das, jetzt im brittischen Museum befindliche ionische Heroum von Xanthus. E. Falkener giebt hievon, im *Museum of classical antiquities*, 1851, Heft III. S. 282, die zierliche Dekoration der Kassettendecke. Auf dem Grunde dieser Kassetten sind noch die, mit rother Farbe gezeichneten Umrisslinien eines saubern Palmetten- und Blumenwerkes vorhanden, sowie auch andres Ornament, dessen Farbe aber nicht mehr zu erkennen. Von den Säulenkapitälen bemerkt Falkner, dass der Kanal der Volute durch eine Farbenlinie bezeichnet sei.

im Uebrigen der Grund des Stucküberzuges durchgehend, auch in den Metopen, gelblich weiss.

An dem mittleren Peripteros auf dem westlichen Hügel von Selinunt, nördlich von dem oben genannten Tempelchen, — dem alterthümlichsten der dortigen Tempel, — bestätigt Serradifalco (II, p. 20, t. XXV ff.) den rothen Grund der Metopen. Ebenso L. von Klenze, in seinen „aphoristischen Bemerkungen" etc. S. 254.

Am Peripteros auf der Südseite des östlichen Hügels, — demjenigen unter den selinuntischen Tempeln, welcher der Architektur der griechischen Blüthezeit am meisten entspricht, war nach Serradifalco (II, p. 28) das Band des Architravs roth, die Triglyphen blau mit schwarzen Schlitzen, die Riemchen über den Tropfen blau. Zugleich soll aus verschiedenen Fragmenten mit Bestimmtheit hervorgehen, dass auch die Metopen einen blauen Grund hatten. Abweichend von dem Uebrigen erscheinen einige architektonische Details aus gebrannter Erde, die am Posticum des Tempels gefunden wurden; sie sind mit schwarzen und braunrothen Verzierungen auf gelbem Grunde bemalt, z. B. mit einem doppelten, durcheinander geschlungenen Mäander, dessen eine Linie schwarz, die andre braunroth ist.

Zu Agrigent war der sogenannte Herkulestempel (nach Serradifalco, III, t. XVII.) mit einem rothen Plättchen unter der Hängeplatte und einem rothen Bande über dem Architrav versehen, während die Dielenköpfe und die Riemchen am Architrav blau, die Tropfen scheinbar weiss waren. Ueber Triglyphen und Metopen wird nichts gesagt.

An dem sogenannten Tempel des Castor und Pollux zu Agrigent verhielt sich die farbige Zuthat ganz ähnlich. [Serradifalco, III, t. XXXVI][1]).

Ein mit Farbe geschmücktes Architekturstück von sehr eigenthümlichem Interesse, in einem der Felsengräber der Cyrenaïca befindlich, ist bereits vor geraumer Zeit durch Pacho bekannt gemacht worden (in seiner *Relation d'un voyage dans la Marmarique, la Cyrénaique etc.* 1827, *p.* 377, *pl. LIV*). Es ist ein dorischer Fries, der, wie es scheint, die Bekrönung eines aus dem Felsen gehauenen Sarkophages bildet. Die geradlinig geschlossenen Triglyphen, die nicht cylindrisch sondern kubisch gebildeten und mit den Riemchen in derselben Vorderfläche liegenden Tropfen, die Anordnung einer flachen, streifig verzierten Hohlkehle über den Metopen dürften hier auf spätest griechische Zeit schliessen lassen. Die Triglyphen haben eine, nicht dunkle, weich grüne Färbung, ebenso wie das über ihnen durchlaufende Band und die Riemchen mit den Tropfen, während jene Hohlkehle ein etwas dunkleres, mehr bläuliches Grün zeigt. Ein Bändchen über dieser Kehle und das unter den Triglyphen durchlaufende Band sind roth gefärbt. In den Metopen befanden sich Malereien auf lichtbläulichem

[1]) Hittorff hat, wie ich hinzufügend bemerke, in seinem neuen Werke über polychrome Architektur, „*Restitution du temple d'Empédocle* etc., 1851, über welches der folgende Abschnitt einiges Nähere bringen wird, noch ein Paar interessante dorische Kranzgesimse mitgetheilt. Sie sind auf pl. IX seines Werkes enthalten. Das eine (Fig. 1—3) ist ein, im Museum von Selinunt befindliches Kranzgesims, mit einem Rinnleisten in der Form der Hohlkehle. Der Hauptton desselben ist hell gelblich, mit rothen Zwischenbändern, farbigen Blattgliedern und weissen Dielenköpfen und Tropfen. Das andre (Fig. 4—6), dessen Rinnleisten die Wellenform hat, ist zu Pozzuolo gefunden. Der Gesammtton erscheint hier tiefer gelblich; die Zwischenbänder sind ebenfalls roth, die Dielenköpfe und Tropfen blau.

Grunde. Die sehr interessanten Gegenstände dieser Malereien stellen Scenen aus dem Leben einer schwarzen Sklavin vor, die, wie es scheint, sich eigenthümlicher Gunst von Seiten ihres Herrn zu erfreuen hatte. —

Bei Aufzählung der Denkmäler mit Bezug auf die in der vorstehenden Schrift erwähnten ist schliesslich noch zu bemerken, dass jene angebliche Entdeckung von farbigen Spuren an der Trajanssäule zu Rom bereits sehr bald nach den darüber gemachten Veröffentlichungen auf das Entschiedenste bestritten worden ist. Morey, der selbst an den desfallsigen Untersuchungen Theil genommen, hat schon im Bulletin des archäologischen Instituts vom März 1836, S. 39, erklärt, dass, was man für grüne Farbe gehalten, nur von der oben auf der Säule befindlichen Bronze herrühre, und dass von blauer oder sonst einer Farbe gar nichts zu sehen gewesen sei.

Ehe ich nun aus den hier gegebenen Einzelnotizen eine Summe und erneute Anschauung für das Gesammtwesen der griechischen Architektur zu gewinnen suche, muss ich vorerst nochmals auf jene Behauptung zurückkehren, der zufolge die griechischen, und namentlich die atheniischen Baudenkmäler ganz mit Farbe bedeckt gewesen seien, und die sich besonders auf die gegenwärtig goldröthliche Farbe des Marmors der atheniischen Monumente stützt [1]). Am Triftigsten ist diese Ansicht, wie es mir scheint, durch Wiegmann, in seiner Schrift „über die Malerei der Alten" (1836, S. 126 ff.) widerlegt worden. Wiegmann erwähnt der grossen Ausdehnung jener röthlich gelben Farbe, die durchgehend an alten Bauwerken der südlichen Gegenden und z. B. nicht blos am Colosseum zu Rom, sondern auch an den Aquäducten der römischen Campagna gefunden werde, wo natürlich aller Gedanke an Färbung wegfalle. Der Beginn dieses Farbenanfluges finde sich auch an den südlichen Bauwerken des Mittelalters bis herab zu den Colonnaden von St. Peter in Rom. Ebenso erscheine dieselbe glühende Färbung an den drei Tempeln von Pästum, wo wieder andere Gründe gegen die Annahme einer ehemaligen Färbung sich geltend machten. Jetzt offenliegende Flächen der Quader nämlich, die, als die Gebäude noch unversehrt waren, im Innern der Mauern verborgen lagen, seien nicht viel minder gefärbt, als die übrigen Theile. Dasselbe zeige sich an den, jetzt von dem Bekleidungsstuck entblössten Stellen der Säulen. „Diese hochgelbe Farbe (so fährt Wiegmann fort) dieser und anderer Bauwerke hat höchst wahrscheinlich ihren Grund in Eisenoxydhydrat, auch dann, wenn der Baustein keine Spur davon enthält. Eisen ist ein so allgemein verbreiteter Stoff, dass es wenige Körper in der Natur giebt, die ganz frei davon sind, — selbst in dem Thier- und Pflanzenreich. Wie leicht können nun solche fein zertheilte eisenhaltige Substanzen mit dem Staube durch die Winde an jene Monumente getrieben sein und unter Mitwirkung der

[1]) Diese Ansicht hat übrigens ein älteres Datum als das der Mittheilungen von Semper. Nach einer Note zu der englischen Uebersetzung der bezüglichen Theile meiner Schrift über die Polychromie in den *Transactions of the Institute of british architects (p. 85)* ist T. L. Donaldson schon im Jahr 1820 bei seiner Untersuchung des Theseustempels zu derselben Auffassung gekommen. — Unter den Gegnern derselben bemerkt namentlich L. v. Klenze, in seinen erwähnten „aphoristischen Bemerkungen" etc. (S. 555), dass er sich selbst durch oftmalige sorgfältige Untersuchung der attischen Tempel aus weissem Marmor überzeugt habe, dass an denselben durchaus keine sichere Spur gänzlicher Bemalung der Säulen, Cellamauern und flachen Theile der Gebälke nachzuweisen sei, während die Farbe sich auf den verzierten Gliedern überall deutlich erhalten habe.

Feuchtigkeit sich an die Oberfläche derselben festgesetzt haben, so dass nach zwei Jahrtausenden eine wirkliche Farbenkruste das unausbleibliche Resultat davon werden musste!"

Ich kann dem, was Wiegmann über die röthliche Farbe der südlichen (italienischen) Denkmäler und über deren verschiedene Stärke je nach dem grösseren oder geringeren Alter der letzteren sagt, aus eigner Beobachtung nur völlig beistimmen. Auch kann ich seinem Beispiel von den pästanischen Tempeln noch ein anderes hinzufügen. An dem sogenannten Tempel des Jupiter tonans zu Rom, und zwar am oberen Theil der dem Kapitol gegenüberstehenden Säule, in den Kanelluren, welche dem Carcer Mamertinus zugewandt sind, bemerkte ich eine ganz entschieden rothe Farbe. Ebenso am unteren Theil der Säulen der sogenannten Grăcostasis. Zugleich aber finden sich bei den letzteren, an der mittleren Säule, einige tiefe Löcher und Risse (von unregelmässiger Stellung, so dass es nicht Klammerlöcher von Gittern oder dergleichen gewesen sein können), in denen ich eben dieselbe tief rothe Farbe wahrnahm. Die letztere ist also, was sie auch sei, jedenfalls erst nach diesen Beschädigungen hinzugekommen.

Für einzelne Vorkommnisse (wenn freilich auch nicht zur Erklärung der röthlichen Farbe an geglätteten Marmorflächen) dürfte schliesslich eine Bemerkung, die Ross gemacht hat, einen Fingerzeig geben können. Bei einem Bericht über die Ausgrabungen an der Südostecke des Parthenons, im Kunstblatt 1836, No. 42, erwähnt er eines aufgefundenen bleiernen Farbentopfes, der noch zu einem Drittel mit Mennig gefüllt war. Er erinnert hiebei daran, dass auf der inneren Fläche der Säulentrommeln der Propyläen noch heute die mit Mennig geschriebenen Zeichen der Steinhauer und Bauleute zu sehen sind. „Ich vermuthe aber (so fährt er fort), dass man sich des Mennigs auch bediente, um den Marmor während der Bearbeitung mit einem leichten röthlichen Tone zu überziehen, wozu die heutigen Steinmetzen in Griechenland grüne Pflanzensäfte verwenden, damit seine blendende Weisse, zumal bei starkem Sonnenschein, den Augen nicht schade. Daraus würde es sich denn erklären, warum viele der in diesen Schichten gefundenen Marmorsplitter einen leichten röthlichen Anflug haben."

Die Annahme, dass an den griechischen Marmortempeln das Wesentliche der Architektur, das eigentliche architektonische Gerüst, in der ursprünglichen Farbe des Steines — weiss — erschienen sei, ist somit durch die neueren Forschungen nicht widerlegt, sondern nur bestätigt worden. Dass bei den Bauwerken aus minder edlem Material ohne Zweifel doch einer, im Ganzen ähnlichen Erscheinung nachgestrebt sei, dürfte ebenfalls als durchaus wahrscheinlich festzuhalten sein. Die scheinbaren Ueberbleibsel rother Farbe an den grösseren architektonischen Flächen können im Allgemeinen nicht in Betracht kommen, und folgerecht wird überhaupt das ehemalige Vorhandensein röthlicher Farbe, wo sie nicht zugleich durch die Umrisse eines Ornamentes eingeschlossen erscheint, mit einiger Vorsicht aufzunehmen sein. Namentlich glaube ich hier von der wenig verbürgten röthlichen oder gar dunkelrothen Färbung des inneren Architravs am Theseustempel absehen zu dürfen.

Die Bemalung der griechischen Architektur erstreckt sich also im Wesentlichen auf dasjenige, was nicht dem architektonischen Gerüste angehört. Hiefür liegen gegenwärtig vermehrte Mittheilungen vor, die einen reicheren Ueberblick über das ganze Verfahren gewähren und allerdings eine umfassendere Anwendung desselben zu bezeugen scheinen, als ich

früher annehmen zu dürfen glaubte. Doch wird es nicht überflüssig sein, auch dabei einige Vorsicht walten zu lassen. Um bei der thunlichen Feststellung des Resultats mit einer Kleinigkeit zu beginnen, so bezeichnet Herrmann am Theseustempel zu Athen die Tropfen unter den Dielenköpfen und unterhalb der Triglyphen als roth, während Aehnliches bei keinem weiteren Denkmal erwähnt wird, sie vielmehr im Uebrigen grösstentheils als weiss bezeichnet werden. Ferner ist nur er es, der von einem rothen Grunde in den Giebelfeldern des Theseustempels und des Parthenons, sowie in den Metopen des ersteren spricht, während anderweit — was Architekturtheile betrifft, vor denen sich bildliche Darstellungen abheben sollten oder konnten — über einen rothen Grund nur bei den Metopen des alterthümlichsten Tempels von Selinunt eine (und zwar allerdings sichre) Kunde vorliegt, und im Gegensatz gegen solche Anordnung das Giebelfeld des Minerventempels von Aegina, der innere Fries des Parthenons und des Theseustempels, die Metopen des edelsten der selinuntischen Tempel, ja sogar die des Parthenons (und beide letztere sogar zur Seite blauer Triglyphen) als blau gefärbt bezeichnet werden, der Tempel von Aegina aber sowie jenes kleine Heiligthum zu Selinunt ungefärbte Metopen hatten. Ich bin fern davon, diesen Berichten des Augenzeugen (Herrmann's) geradehin widersprechen zu wollen; aber die allgemeine kritische Beschaffenheit der rothen Färbung hätte es, um ihm mit voller Zuversicht folgen zu können, doch wünschenswerth gemacht, eine erschöpfend genaue Charakteristik der Beschaffenheit jener Farbenspuren, statt der allgemeinen Angabe ihres Vorhandenseins, zu besitzen. Einstweilen scheint freilich der Bericht von Ross über die wechselnde Farbe des Grundes der Giebelfelder an Grabsteinen zu einiger Bestätigung seiner Angabe zu dienen. — Noch ist, was roth gefärbte Theile betrifft, zu bemerken, dass nur, wie vom Aegina-Tempel, so von einigen selinuntischen Tempeln eine Kunde über eine rothe Färbung des Architravbandes vorliegt, eine solche aber über athenische Denkmäler nicht vorhanden ist.

Uebereinstimmend wiederholen sich dagegen die Angaben über blaue Farbe der Triglyphen, an den athenisch dorischen Denkmälern, am Tempel von Aegina, an denen von Selinunt, mit theilweiser Hinzufügung einer dunkleren Färbung in den Schlitzen. Dieser Farbe entspricht zugleich das ebenfalls mehrfach erwähnte Blau der Dielenköpfe und der Riemchen unterhalb der Triglyphen, an welchen die Tropfen hängen. Hiegegen wird kein Zweifel statthaft sein. Auch sehe ich sehr wohl ein, dass man sich zunächst in einer schwierigen Lage befinden würde, falls man etwa behaupten wollte, wie die Metopen, so seien dennoch gelegentlich auch die Triglyphen ungefärbt gewesen. Wo keine Farbe mehr wahrnehmbar ist, kann solche doch ursprünglich immerhin gewesen sein; und wenn uns in einzelnen Fällen, z. B. bei den oben genannten agrigentinischen Tempeln, nur von blauen Dielenköpfen und von blauen Riemchen unterhalb der Triglyphen berichtet wird, so dürfte dies zunächst allerdings schliessen lassen, dass auch die Triglyphen selbst an ihnen blau waren.

Die Färbung der Triglyphen mit einer so entschiedenen Farbe ist aber nicht bloss als ein Mehr oder Weniger von bunter Zuthat, nicht als Etwas, das einer blossen Dekoration angehört, zu betrachten: ihr Vorhandensein oder Nichtvorhandensein ist zugleich von wesentlicher Bedeutung für die Auffassung des Gerüstes der dorischen Architektur, ja, für die ganze Art und Weise ihrer Durchbildung und somit selbst geeignet, zur Charakteri-

stik der dorischen Culturelemente im griechischen Volksleben einen doch nicht ganz gleichgültigen Beitrag zu geben. Zunächst wird dadurch meine frühere Auffassung der Triglyphen als integrirender Theile jenes Gerüstes erheblich in Frage gestellt. Ich habe mich bemüht, ehe ich hierüber eine entscheidende Antwort zu gewinnen suchte, noch eine weitere Beleuchtung der Sachlage, von andrer Seite her, möglich zu machen. Ich habe zu diesem Behuf die bildlichen Darstellungen von Architekturen auf Vasenbildern durchmustert. Dergleichen Darstellungen sind zwar, wie bekannt, nur mehr oder weniger flüchtige handwerkliche Zeichnungen und es sind dabei keine eigentlichen Farben, sondern nur verschiedene Stufen von Dunkel und Hell — in der Regel nur Schwarz, Roth und Weiss und zumeist nur zwei von diesen Tönen — angewandt. Doch kann auch diese geringe Abstufung sehr wohl genügen, um wenigstens den Gegensatz einer verhältnissmässig dunkleren Farbenfläche gegen den ungefärbten Stein zu bezeichnen; doch kann auch bei flüchtigster Darstellung wenigstens das Allgemeine der architektonischen Erscheinung und ihrer Wirkung angedeutet werden; doch verbürgt gerade die handwerkliche Unbefangenheit der ganzen Behandlung, dass die Zeichner sich aller eigenwilligen Composition enthielten und die Dinge, die sie als Zeitgenossen im täglichen Leben vor Augen sahen, einfach wiederzugeben versuchten, so gut es sich thun lassen mochte. Auch werden wir allerdings aus solchen Darstellungen, falls sich dergleichen nicht auf bestimmt attischen Gefässen finden sollten, auf den Gebrauch, der gerade in der ausschliesslich attischen Architektur stattfand, nicht eben mit Zuversicht zurückschliessen können; aber für das Allgemeine der griechischen Bauweise werden sie doch sehr wohl maassgebend sein.

Die ältesten und in der Zeichnung alterthümlichsten Vasenbilder, die hier überhaupt in Betracht kommen, haben bekanntlich schwarze Figuren (gelegentlich mit weisser Färbung des Nackten bei weiblichen Gestalten) auf rothem Grunde. So wird es an sich nicht auffallen, wenn dieselbe schwarze, silhouettenartige Darstellung auch bei Architekturtheilen stattfindet. Dies ist namentlich bei den dorischen Säulen, die auf Preis-Amphoren vorkommen, wie deren mehrere in der Vasen-Sammlung des Berliner Museums befindlich sind, der Fall. Bei einem dieser Gefässe, No. 649 [1]), erscheint der Abakus weiss gefärbt, ein Umstand indess, der in solchem Falle wohl für eine Farbenverschiedenheit an wirklichen Säulen noch nichts bedeutet. — No. 1697 derselben Sammlung zeigt eine schon vollständige Architektur, wo der Abakus der Säulen ebenfalls, doch nicht durch Weiss, sondern durch jenes Purpurviolett, das bei diesen alterthümlichen Vasenbildern gleichfalls vorkommt, unterschieden ist.

No. 671, ebenfalls im Berliner Museum [2]), hat eine eigenthümlich interessante roh alterthümliche Darstellung. Eine dorische Architektur, an deren Säulen oberwärts wasserspeiende Thierrachen angebracht sind; entkleidete Weiber baden in den Wasserstrahlen, während ihre abgelegten Gewänder über einer Stange hängen. Das Nackte der Weiber ist weiss gemalt, ihre Haare und Gewänder schwarz; so sind auch die Säulen weiss, das Gebälk schwarz. In den letzteren erscheint der Architrav sehr schmal

[1]) Abgebildet bei E. Gerhard: Etruskische und Kampanische Vasenbilder des königlichen Museums zu Berlin, t. I. — [2]) Abgebildet in dem oben erwähnten Werke von Gerhard, t. XXX, 3.

im Verhältniss zum Friese, und in diesem scheint das Vorhandensein von Triglyphen roh durch unregelmässige weisse Striche, je drei oder vier, angedeutet. Die Säulenkapitäle haben eine sehr weite Ausladung, alterthümlich dorischer Form entsprechend. Ich weiss nicht, ob man hier auf den Farben-Unterschied zwischen Gebälk und Säulen ein Gewicht legen darf; allenfalls könnte man, wie es mir scheint, auf eine besonders starke Anwendung von Farbe im Gebälk schliessen, ohne damit jedoch die Grenze für das Einzelne irgend näher angedeutet finden zu wollen[1]) — No. 1705[2]) hat ein ähnliches Architekturstück, aber wiederum schwarze Säulenschäfte und nur die Kapitäle über denselben weiss gefärbt. Diese Darstellung macht es doppelt bedenklich, auf die Farbenverschiedenheiten der vorigen ein erheblicheres Gewicht zu legen.

Anders dagegen scheint der Fall bei dem Gefäss No. 684 derselben Sammlung, das gleichfalls noch schwarze Figuren (mit weisser Farbe für das weiblich Nackte) enthält. Eine hierauf vorgestellte dorische Architektur ist wiederum ganz schwarz, aber mit weissen Riemchen und Tropfen unter dem Bande des Architravs, ohne alle Andeutung von Triglyphen im Friese. — Ganz dasselbe (wenn auch in umgekehrtem Farbenverhältniss) erscheint auf No. 1755 ebendaselbst, einer Vase, deren Darstellung der jüngeren Art, mit rothen Figuren auf schwarzem Grunde, angehört. Hier ist die Architektur roth, aber Band und die Tropfen am Architrav schwarz, während in dem (rothen) Friese wiederum keine Andeutung von Triglyphen sichtbar wird. Beide Darstellungen, die das unscheinbare Appendix der Triglyphen, das Riemchen mit den Tropfen, bestimmt bezeichnen und die Andeutung der sonst so charakteristischen Triglyphen völlig vergessen, scheinen hierin doch nicht ganz und gar willkürlich zu verfahren. Wenigstens geben sie, und namentlich die letztere, doch der Vermuthung Raum, dass gelegentlich die Erscheinung der Triglyphen gegen die Erscheinung der Riemchen mit den Tropfen zurückstehen mochte, d. h. dass die Triglyphen gelegentlich vielleicht keine auszeichnende Färbung hatten, wenn eine solche auch den Riemchen zugetheilt war.

Höchst merkwürdig ist sodann ein Vasenbild, welches von Gerhard in den *Annali dell' instituto di corrispondenza archeologica*, 1831 (*vol. XIII, p. 242, t. XXVII*) bekannt gemacht ist. Es ist eine alterthümliche Darstellung mit schwarzen Figuren. Die darauf enthaltene Architektur hat schwarze dorische Säulen und ein Gebälk, welches nur aus dem Friese besteht und darin weisse und schwarze Felder mit einander wechseln. Unter den weissen Feldern aber hängen Tropfen, durch welche sie bestimmt als Triglyphen bezeichnet werden. So roh und oberflächlich diese Darstellung ist, so geht aus ihr doch jedenfalls hervor, dass hier helle Triglyphen dunkelgefärbten Metopen entgegengesetzt waren. — Das Umgekehrte

[1]) Will man überhaupt dieser Darstellung für unsern Zweck schon eine besondre Bedeutung einräumen, so dürfte sie doch auf eine etwas barbarisirte Architektur und zugleich auf eine solche, die nicht gerade zur Erklärung der Tempelausstattung dient, zurückdeuten. Das Ganze ist eben eine Badehalle, eine Art Luxusbau, und jene Thierrachen, die aus den Obertheilen der Säulen herauspringen, erinnern mehr etwa an die Behandlung der römischen Columna rostrata als an griechischen Gebrauch, während die (freilich sehr rohe) Kapitälform an die ganz ungewöhnliche Ausladung einiger etruskisch-dorischen Kapitäle (der auf der Cucumella von Vulci gefundenen) erinnert. — [2]) Abgebildet bei Gerhard, Trinkschalen und Gefässe des königlichen Museums zu Berlin, II, t. XV.

erscheint in der Darstellung einer Schale des Berliner Museums, No. 1762, welche rothe Figuren auf schwarzem Grunde enthält. In der hier angegebenen dorischen Architektur erscheinen die Triglyphen sammt den Tropfen unter ihnen schwarz, während die Metopen, wie der Architrav und die Säulen roth sind. Hier ist also eine prägnante Farbenanwendung, welche die Triglyphen vor den andern Architekturtheilen auszeichnete, vorauszusetzen. Diese Darstellung ist für die ganze Untersuchung um so wichtiger, als die Zeichnung in dem Figürlichen hier den edelsten, gemessensten Styl hat und vorzugsweise an die Läuterung der Formen und des Geschmackes im perikleïschen Zeitalter gemahnt [1]).

Bei den brillanten und zum Theil freilich etwas flüchtig behandelten Vasen der späteren Epoche der Vasenmalerei kommen häufig ganz weissgemalte Architekturen vor, deren Säulen, wenn solche vorhanden sind, fast durchgehend der ionischen Art angehören [2]). Einige gelbliche Streifen pflegen auf ihnen den Hals der Säulen und die Theile des Gebälkes zu bezeichnen. Zuweilen, wie bei einigen Darstellungen der Berliner Sammlung, sieht man auch den Fries durch vertikale Streifen der Art als einen für dekorative Wirkung bestimmten Architekturtheil bezeichnet, doch fast nie als solchen scharf hervorgehoben, während das Giebelfeld in der Regel durch schwarze Farbe auf das Entschiedenste charakterisirt ist. Nur eine interessante Darstellung der Art, auf dem Gefässe der Berliner Sammlung No. 1944 [3]), hat auch im Fries schwarze Farbe mit darüber gemaltem feinem weissem Rankenornament.

Nicht ganz selten kommen auf den Vasenbildern dieser späteren Epoche Architekturen vor, die ionische Säulen und einen mehr oder weniger bestimmt charakterisirten dorischen Fries verbinden, — also derjenigen Vermischung der Gattungen entsprechen, davon sich an einigen kleinen spätgriechischen Bauten ausserhalb des griechischen Mutterlandes (z. B. an dem Grabmal des Theron zu Agrigent) wirkliche Beispiele erhalten haben. Im Fries sind hier gelegentlich (wie in den Beispielen bei Lenormant und de Witte, *Elite des monuments céramographiques*, *pl. XXXV*, und bei F. A. David, *Antiquités etrusques, grecques et romaines*, *vol. III*, *pl.* 9) die Triglyphen mit ihren Schlitzen angedeutet, ohne dass Triglyphen und Metopen in der Farbe verschieden erschienen. — Ein sehr merkwürdiges Beispiel bei Dubois Maison-neuve (*Introduction à l'étude des vases antiques d'argile peints*, *pl. XXVIII*) hat, neben weissen Säulen, weissem Architrav und weissem Giebelfelde, die Andeutung rother Triglyphen und

[1]) Ich füge noch eine Notiz hinzu, die ich aus Semper's im folgenden Abschnitt näher zu besprechender Schrift, „die vier Elemente der Baukunst" etc., S. 23, entnehme. Hienach befindet sich im britischen Museum (*Etruscan room*, Schrank 12, No. 280) eine Vase, auf der ein Portieus mit zwei ionischen Säulen zwischen zwei Pilastern und dorischem Friese dargestellt ist, Alles schwarz, und nur die Metopen und das Giebelfeld weiss. Dasselbe Verhältniss findet bei der nächsten Vase, ebendort, statt, welche die Darstellung eines dorischen Porticus mit vier Säulen in antis enthält. — [2]) Hienach beschränkt sich die beiläufige Bemerkung über architektonische Darstellungen auf Vasenbildern, die ich in meiner Schrift über die Polychromie (oben, S. 271), den aus dem Alterthum erhaltenen Zeugnissen für die weisse Gesammterscheinung der Architektur eingereiht hatte, auf ein engeres Mass (eben als ein Zeugniss der späteren Epoche). Völlig verliert aber die Bemerkung ihr Gewicht doch nicht. — [3]) Abgebildet bei Gerhard, Trinkschalen und Gefässe, II. t. XXIII, XXIV.

schwarzer Metopen, so dass sich hiebei nicht blos die Farbenunterschiede der beiden letzteren, sondern zugleich auch die verhältnissmässig dunklere Erscheinung der Triglyphen gegen den Architrav, also ihre eigne Färbung neben noch dunkler gefärbten Metopen, ergiebt. — Ein andres Beispiel in demselben Werke (*pl. LXXXVI*) hat eine Art dorisirender Säulen und ebenfalls einen Wechsel hellerer Triglyphen und dunkler Metopen; doch ist aus dieser Abbildung über das etwaige Verhältniss von Weiss und Roth nichts zu entnehmen. — Endlich ist noch eine Vase des Berliner Museums, No. 1014, anzuführen, die eine weissgemalte ionische Tempelarchitektur, gleichfalls mit weissen Triglyphen und schwarzen Metopen im Friese enthält. An den Triglyphen der zuletzt erwähnten Beispiele sind zwar die Schlitze nicht angedeutet; doch ergiebt sich aus dem jedesmaligen Zusammenhange und aus dem gegenseitigen Vergleich zweifellos, dass sie solche vorstellen sollen. Und wenn diese sämmtlichen letzteren Beispiele keinen reinen architektonischen Styl mehr bezeichnen, so lässt sich aus ihnen doch immerhin entnehmen, dass eine Behandlung des dorischen Frieses, wie sie ihn zeigen, dem Bewusstsein des Alterthums nicht durchaus fremd war.

So finden wir hierin, was das Farbenverhältniss von Triglyphen und Metopen sammt den zugehörigen Gliedern betrifft, aus verschiedenen Zeiten Beispiele der verschiedenartigsten Behandlung. Der Sachverhalt aber scheint sich nach alle dem, statt sich zu entwirren, nur doppelt unklar herauszustellen. Wenigstens scheint ein festes Princip zu fehlen. So ist es in der That. In der Bemalung des dorischen Gebälkes — denn allerdings handelt es sich nur um dieses — fehlt ein auf innerlichen Gesetzen beruhendes ästhetisches Princip, weil ein solches auch in der Formation dieses Gebälkes nicht zur Durchbildung gelangt ist.

Ich komme auf die antike Schultradition über den Ursprung des dorischen Gebälkes aus dem Holzbau zurück, wie uns dieselbe bei Vitruv (IV, 2) erhalten ist. Die Mutulen — die Sparren- oder Dielenköpfe unter der Hängeplatte — sind nach dieser Tradition eine Nachahmung der hervorragenden Lattensparren des Holzbaues, und in der That wird sich schwerlich eine andre Erklärung über den Ursprung dieses dekorativen Bauliedes finden lassen, die sein Dasein vor dem Blicke des naiven Beschauers in befriedigender Weise rechtfertigte. Sie haben nicht einen prägnant ästhetischen Ausdruck, jedenfalls keinen Ausdruck von solcher Bedeutung, dass in ihm ihre stets wiederholte Anwendung sich völlig begründen liesse. Sie haben für die rein ästhetische Auffassung etwas Willkürliches und machen schon desshalb ein Zurückgehen auf die Tradition nöthig. Sie ahmen ein äusserlich Gegebenes, Nicht-Aesthetisches nach, wovon sie doch, bei den ästhetischen Bedingnissen der Formation des ganzen Kranzgesimses, wiederum vielfach abweichen müssen [1]. Es ist ein absichtliches Festhalten an einem durch die Tradition, und vorzugsweise nur durch diese, Ehrwürdigen und Heiligen, — was eben dem Charakter des ganzen Dorismus entspricht; aber es ist in diesem Festhalten zugleich ein Hemmniss für die freie ästhetische Entwickelung da. Die regelmässig wiederholte Anwendung des Schmuckes von jedesmal achtzehn Tropfen unter jedem Dielenkopfe prägt das conventionelle Wesen dieses dekorativen Bauliedes noch schärfer aus. Die Tropfen unterhalb der Triglyphen, ob auch augenscheinlich mit

[1] Ich verweise hiebei auf die Ausführung von H. Hubsch in seiner Schrift „über griechische Architektur," § 12.

jenen Tropfen correspondirend, haben ungleich mehr den Charakter einer heiter spielenden Dekoration, die zugleich mit dem Wechsel der Stege und Schlitzen auf der Fläche der Triglyphen in einem harmonischen Einklange steht.

Nehmen wir — wie wir meines Erachtens nicht umhin können — diesen Ursprung der Mutulen aus dem Holzbau an, so werden wir uns weniger dagegen sträuben, dass auch die Anwendung der Triglyphen auf einer Reminiscenz alterthümlicher und durch ihr Alterthum geheiligter Holzbau-Construction beruhe. Sie bedeuten dann die Stirnseite der Querbalken, die auf dem Architrav auflagen, oder vielmehr, wenigstens nach Vitruv's Angabe, die Bretter, die vor die Stirnfläche dieser Balken aufgenagelt wurden. Wenn Vitruv schon diesen Brettern eine enkaustisch aufgetragene blaue Farbe zuschreibt, so mag sich dies allerdings nur auf der Ansicht der blauen Triglyphen an ausgebildeten Steingebäuden dorischen Styles begründen. Jedenfalls aber spricht die noch heute so häufig vorhandene blaue Farbe der Triglyphen und ihre dadurch bezeichnete scharfe Unterscheidung von dem Gerüst der Säulen und des Architravs (eine Unterscheidung, die doppelt auffällig ist, wenn wiederum die Metopen die Farbe jenes Gerüstes tragen) dafür, dass die Triglyphen in diesem Falle nicht als zu dem Gerüste gehörig betrachtet wurden.

Dennoch ist ein Umstand im höchsten Grade auffallend. Als nicht zu dem architektonischen Gerüste gehörig würden die Triglyphen jedenfalls — mag man ihren Ursprung auffassen, wie man wolle, — selbständige dekorative Baustücke ausmachen; sie würden demgemäss zu mannigfacher Verzierung geeignet sein, und es würde diese Verzierung, ihrem ganzen Charakter gemäss, sehr füglich eine in sich abgeschlossene, z. B. etwa Rosettenartige Form haben können. Statt irgend eines derartigen Schmuckes sehen wir sie aber stets mit jenen senkrechten Schlitzen versehen, welche die entschiedenste Verwandtschaft mit den Kanelluren der Säulen haben und ihnen selbst eine unläugbare Verwandtschaft mit den letzteren geben. Wie weit dies verwandtschaftliche Verhältniss nach der antiken Auffassung ging, ersehen wir u. A. aus der Porta Augusta zu Perugia, einem zwar ohne Zweifel spät-etruskischen, aber in sehr grācisirenden Formen ausgeführten Bauwerke, an welchem über dem Thorbogen ein dorischer Fries hinläuft, dessen Triglyphen ganz nach der Weise von Säulen-Pilastern (und zwar in einer ionisirenden Form) gebildet sind.

Die kanellurenartigen Schlitze sind es somit, die dennoch den Triglyphen eine mehr als nur dekorative Bedeutung, die ihnen den Anschein einer structiven Bedeutung für den Bau geben, die sie dennoch wenigstens fähig machen, den wesentlichen Theilen des architektonischen Gerüstes sich einzureihen. Doch wiederum — auch abgesehen von der blauen Farbe, die sie aus dem Zusammenhange des Gerüstes ausscheidet, — treten andre Umstände ein, welche ihre structive Bedeutung aufs Neue zweideutig machen. Alte Tradition (jene schon in meiner Schrift über die Polychromie angeführte Stelle der Iphigenia in Tauris von Euripides, v. 113) deutet zwar darauf hin, dass sie ursprünglich das Kranzgesims als abgesonderte Bautheile stützten, indem die Metopen zwischen ihnen offen waren: die Monumente der Blüthezeit der griechischen Architektur sagen nichts mehr davon. An ihnen ist die Triglyphe jedenfalls nur noch als das Reliefbild, als die Andeutung eines solchen structiven Inhaltes zu fassen. Was aber nicht mehr die Sache selbst, was nur noch das Bild der Sache war, konnte

allzuleicht einer anderweitigen Ausdeutung unterliegen. Sodann, und vorzugsweise, hätte die Triglyphe, wenn sie als ein wesentliches Bauglied in die ganze Structur eingreifen und einen organischen Theil derselben ausmachen sollte, jedesmal nur oberhalb der Säule stehen dürfen, wie sich in der That K. Böttticher in seiner „Tektonik der Hellenen" (1844) veranlasst sieht, eine solche monometopische Anordnung der dorischen Architektur als die wahrhafte und ursprüngliche anzunehmen und dieselbe mit allem Zauber griechischer Bildungs- und Behandlungsweise zu reconstruiren. Aber die Monumente der griechischen Blüthezeit wissen auch hievon nichts, und wir haben hier nicht dasjenige zu erfassen, was hätte sein können und sein sollen, sondern das, was gewesen ist. Wir finden an den Monumenten Triglyphen durchweg auch über den Zwischenweiten zwischen den Säulen, den Architrav in der Mitte belastend, eine Einrichtung, die nicht ganz ohne Widerspruch gegen das structive Princip erscheint, wenn man die Triglyphen als organische Bauglieder, als wirkliche Stützen des Kranzgesimses betrachtet.

Die Bedeutung der Triglyphe, wie wir sie an den Monumenten finden, ist also eine entschieden zweideutige und zwitterhafte. Sie erscheint als ein durch geheiligte Tradition Gegebenes, dessen sich das ästhetische Gefühl zu bemächtigen sucht, um es künstlerisch zu durchdringen und mit organischem Leben zu erfüllen. Aber der Prozess ist nicht zur Vollendung gediehen und das Ergebniss desselben ist nur ein conventionell wiederkehrendes Dekorationsstück. Die Triglyphe hat die Willkür des Conventionellen: — so darf es uns nicht befremden, wenn auch in der Farbe, mit der sie versehen wird, ein Typus der Willkür herrscht. Die erhaltenen Farbenreste an den Monumenten belehren uns, dass die Triglyphen vorzugsweise, ohne Zweifel nach irgend einer alten Tradition, blau gefärbt wurden; das Gesetz ihrer Formation, das gelegentlich doch auch auf die Farbe eingewirkt haben dürfte, und eine Anzahl von Vasenbildern aus früher und später Zeit machen es entschieden glaubhaft, dass sie zuweilen dennoch die Farblosigkeit des architektonischen Gerüstes hatten, oder, durch eine lichtere Färbung, hievon doch weniger unterschieden waren als die Metopen. Andres, wie schon bemerkt, lässt vermuthen, dass eine blaue Farbe des Riemchens unterhalb der Triglyphen noch nicht immer auf einen blauen Anstrich auch für sie hindeute.

Die Metopen erfordern (wie die Giebelfelder) einen gefärbten Grund, wenn Bildwerke in ihnen befindlich sind. Haben die Triglyphen eine blaue Farbe, so liegt es nahe, den Grund jener Flächen tief röthlich oder bräunlich gefärbt anzunehmen. Sind die Triglyphen nicht blau, so scheint sich diese Farbe, welche der Tiefe und Ferne der Luft entspricht, zumeist als Grund für die Bildwerke zu empfehlen, wie auch über solche Anwendung verschiedene Zeugnisse vorliegen[1]). Sehr auffallend ist die Angabe über

[1]) Für die Angemessenheit der blauen Farbe zum Grunde für plastische Darstellungen lassen sich aus der modernen Kunst, namentlich der florentinischen des 15. Jahrhunderts (wo zugleich ein entschieden classischer Sinn mehr oder weniger deutlich hervortritt) sehr zahlreiche Beispiele anführen. Besonders gehört hieher die Fülle der Reliefs in Terra cotta, von Luca della Robbia und dessen Nachfolgern. In Bezug auf das Bildnerische ist hiebei zugleich zu bemerken, dass auch diese Terracotten, der antiken Richtung entsprechend, nur auf äusserst geringe Farbenanwendung bei den Figuren berechnet sind, häufig wohl auf eine zu geringe, so dass die Figuren in der That gegen den blau gefärbten

den Grund blauer Metopen zur Seite blauer Triglyphen. Nach meiner gegenwärtigen Auffassung des dorischen Gebälkes halte ich aber auch dies nicht für gänzlich unwahrscheinlich, vorausgesetzt, dass dabei überhaupt nur einiger Unterschied des Tones stattfand.

Im Uebrigen ist darauf hinzudeuten, dass, wenn die Triglyphe ihre charakteristische Bedeutung als organisches Bauglied verliert, folgerecht auch die Metope ihre eigenthümlich auszeichnende Bedeutung einbüsst. Wenn also kein Bildwerk vorhanden ist, das bei der Metope eine tiefere Färbung ihres Grundes nöthig macht, so wird eine Färbung derselben, zur Seite schon durch Farbe ausgezeichneter Triglyphen, nicht mehr unbedingt nöthig erscheinen. Ich glaube daher, dass auch jene Monumente, welche blaue Triglyphen und ungefärbte Metopen haben, in der That so beschaffen gewesen sind, und dass auch eine solche Anordnung nur jener willkürlicheren Ausbildung und Behandlung des dorischen Gebälkes entsprechend ist [1]).

Grund etwas kalt erscheinen. Von wie trefflicher Gesammtwirkung diese blauen Gründe der Reliefs in der architektonischen Anlage sind, zeigt vornehmlich die Vorderseite der Kapelle S. Bernardino zu Perugia vom J. 1462, wenn auch hier allerdings eine gewisse Ueberladung und Inconsequenz in der Zusammenstellung der einzelnen Theile auffällig ist. — [1]) Es dürfte noch in Frage kommen, wie es sich, bei der nunmehr feststehenden reicheren Farbenanwendung am dorischen Friese, mit dem Kapitäl der dorischen Säule verhalten habe. Dass dasselbe farbig verziert gewesen, — also der Abacus etwa mit einem Mäander, der Echinus mit Eiern oder Blättern, — darüber liegt, soweit es sich um irgend welche aufgefundenen Reste, auch nur die leisesten Spuren davon, handelt, kein Zeugnisse vor. Ich glaube auch nicht, dass eine derartige Verzierung stattgefunden habe. Man hat mir hiegegen, bei freundschaftlichen Erörterungen über diesen etwas schwierigen Punkt, zwar eingeworfen, dass gleichwohl dringende indirekte Beweise vorlägen: 1) die Analogie mit andern baulichen Gliedern; 2) das Bedürfniss der Harmonie im Verhältniss zu den Verzierungen des Deckgesimses der Ante; 3) das gelegentliche Vorkommen des in völlig entsprechender Weise behandelten Echinus an einzelnen noch strengen, polychromatisch verzierten ionischen Kapitälen; 4) das völlig dorische Kapitäl über den Karyatiden des Erechtheums mit ausgemeisseltem Eierstabe am Echinus, was die gleichzeitig auch durch Farbe hervorgebrachte Anwendung derselben Form voraussetzen lasse; 5) das in der römischen Kunst bei der wirklich dorischen Säule mehrfach vorkommende sculptirte Ornament derselben Art. Hierauf antworte ich, und zwar zu 1), dass ich die Glieder des Kapitäls, wenn sie in ihrer Form auch andern baulichen Gliedern ähnlich sind, doch in ihrem Zweck und in ihrer ästhetischen Bedeutung als wesentlich verschieden von jenen betrachten muss; zu 2), dass eben deshalb auch ein unmittelbarer Vergleich zu den Gliedern der Ante nicht wohl zulässig ist, und um so weniger, als diese im Verhältniss zur Grösse des Säulenkapitäls viel geringfügiger erscheinen als das letztere; zu 3), dass das ionische Kapitäl einen geschlechtlich ganz verschiedenen Charakter trägt und dass dasselbe jene Behandlung schon an sich in der grösseren Detaillirung seiner Formen rechtfertigt; zu 4), dass das Karyatiden-Kapitäl des Erechtheums, ob es scheinbar auch dorischen Charakter trägt, doch ebenso wenig etwas beweisen kann, da es dennoch einem Gebäude eben dieses geschlechtlich verschiedenen ionischen Baustyles angehört; zu 5), dass römischer Gebrauch, da die Factoren des griechischen Lebens nicht mehr massgebend waren, auf diese am Wenigsten zurückschliessen lässt. Ich muss auf die Darlegung zurückkommen, die ich in der vorstehenden Schrift von der Bedeutung der Formen der griechischen Architektur gegeben habe und

Zur Sculptur.

Die Zeugnisse alter Schriftsteller in Bezug auf farbige Ausstattung der Sculptur, die ich in meiner Schrift über die Polychromie zusammengestellt hatte, sind, sofern ich mich danach gegen grössere Farbenfülle und besonders gegen eine, die Natur nachahmende Bemalung ausgesprochen, von Chr. Walz in den Heidelberger Jahrbüchern (1837, No. 14 f.) einer noch schärferen Kritik unterworfen worden, als dasjenige, was in diesem Betracht von mir über die Architektur beigebracht war. Aber auch hier kann ich, indem ich die Sache nochmals unbefangen prüfe, meinem Kritiker ein wesentliches Zugeständniss nicht machen. Höchstens handelt es sich dabei um ein Mehr oder Weniger des Nachdrucks, der auf dies oder jenes Wort zu legen ist, aber doch eben nichts entscheidet; auch dünkt mich, dass mein Kritiker sich selbst von dem Vorwurf ungeeigneter Schlussfolgerungen (zu Gunsten seiner Vorliebe für das Bunte) nicht ganz frei gehalten hat.

Der Räthlichkeit der von mir nur beiläufig aufgenommenen Emendation der Plutarchischen Stelle (im Perikles, c. 12) über Elfenbeinmaler widerspricht er, sieht sich dabei aber, um das vorausgesetzte Colorit des Elfenbeins an den chryselephantinen Kolossalstatuen bei dessen stetig wiederholten Netzungen mit Oel oder Wasser zu retten, zu der Annahme eines eigenthümlichen Verfahrens genöthigt. Die Phädrynten nämlich, die Nachkommen des Phidias, denen nach Pausanias (V, 14, 5) das Geschäft der Reinigung der chryselephantinen Zeusstatue zu Olympia obgelegen, hätten als „Künstlergeschlecht" nicht blos dafür, sondern auch für die Einreibung des Elfenbeins mit Oel und namentlich für die Erhaltung des „zarten Colorits" zu sorgen gehabt. Abgesehen davon, dass dies in den Pausanias durchaus hinein erfunden ist, so wäre der Erfolg eines solchen von Jahr zu Jahr erneuten Verfahrens für die Erhaltung, wenn nicht des Colorits selbst, so doch der ganzen künstlerischen Bedeutung desselben wohl allzu problematisch gewesen. Das aus den stets wiederholten Netzungen des Elfenbeins an grossen chryselephantinen Werken gegen dessen Bemalung entnommene Bedenken kann ich hienach noch keineswegs als beseitigt betrachten.

Dann ist es besonders meine hypothetisch gegebene Auffassung der vielbesprochenen Stelle bei Plinius (H. N. 35, 11) über die Circumlitio des Nicias, worüber er sich missfällig äussert. Nach ihm ist es eben entschieden Bemalung — im eigentlich malerischen Sinne ausgeführte Bemalung, und er geht sogar soweit, dass er aus solcher Uebung an Sculpturwerken

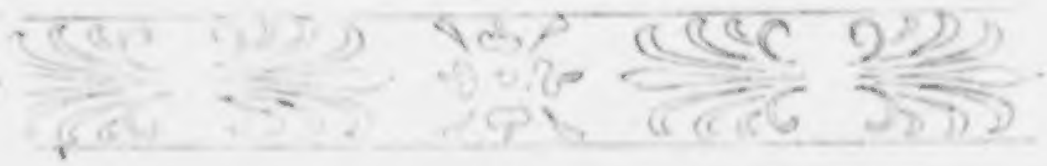
der ich (abgesehen von dem, was ich oben über das dorische Gebälk entwickelt habe) auch jetzt noch mit Ueberzeugung folge. Ich muss an das erinnern, was ich über den Prozess der Bewegung, der im dorischen Kapitäl seinen fixirten ästhetischen Ausdruck gewonnen, gesagt habe. Es liegt in diesen Formen für meine Auffassung etwas so Grosses, Starkes, dem ästhetischen Sinne in sich so Verständliches, dass jede hinzugefügte Dekoration auf mich nur einen kleinlichen und störenden Eindruck machen würde. Säule, Kapitäl und Architrav bilden für diese meine Auffassung ein fest und streng Zusammengehöriges, welches durch die Ornamentik des Frieses und Kranzgesimses in keiner Weise bedingt zu sein braucht, welches diesen Schmuckgliedern in seiner starken Selbständigkeit gegenübersteht und durch den Mangel eines halben Antheils an ihrem Schmucke noch entfernt nicht ein dissarmonisches Verhältniss zu ihnen gewinnt.

die am Nicias gerühmte Eigenschaft, dass die Gegenstände seiner Bilder wirksam aus der Fläche hervortraten, herleitet. Mir erscheint eine solche Schlussfolgerung ein wenig dilettantistisch. Abgesehen indess hievon, so bleibt die erwähnte Stelle des Plinius, bleibt das Wesen jener Circumlitio jedenfalls dunkel; sie würde für eine förmliche Bemalung der Sculptur sprechen, wenn sie durch bestimmtere derartige Aeusserungen gestützt würde; sie gestattet aber, da es an den letzteren fehlt, ebenso gut allerlei andre hypothetische Auslegungen, wie z. B. diejenige ist, welche ich gegeben habe [1]).

Im Uebrigen ist neuerlich besonders L. v. Klenze, in seinen „aphoristischen Bemerkungen" etc. (S. 236, ff.), näher auf die, aus dem Alterthum erhaltenen Aeusserungen über Farbenanwendung bei der griechischen Sculptur eingegangen und hat, meiner Auffassung im Allgemeinen entsprechend, obgleich zur Annahme einer umfassenderen farbigen Zuthat geneigt, zugleich auch vom technischen Standpunkte aus das Missliche mancher zweideutigen Notizen bei alten Autoren, sofern daraus auf eine der Natur entsprechende Färbung geschlossen werden sollte, dargelegt. —

Den Notizen über Farbenreste an erhaltenen Monumenten der Sculptur kann ich, zumeist aus eigner Beobachtung, verschiedene nachträgliche Bemerkungen hinzufügen.

Das wichtigste und bezeichnendste Beispiel bleibt jene alterthümliche Dianenstatue im Museum von Neapel (aus Herculanum), die eins der reizvollsten, auf's Anmuthigste durchgebildeten Werke alterthümlich griechischer Sculptur ist. Raoul-Rochette, in seinen *Peintures antiques inédites, précédées de recherches sur l'emploi de la peinture dans la décoration des édifices sacrés et publics chez les Grecs et chez les Romains* (*Paris* 1836, *t. VII*), hat eine bildliche Darstellung der Figur mit den an ihr erhaltenen Farben gegeben. Doch stimmt seine Darstellung mit den Beobachtungen, die ich an Ort und Stelle machte, nicht ganz genau überein. Ich fand Farbenspuren an der Krone, sehr deutliche zur Bezeichnung der Augensterne; den Köchergurt mit einer Spur von rother Farbe oder vielmehr, wie es mir schien, von Vergoldung; das Gewand mit einem rothen Saum am Halse, die Aermel, wie es schien, roth und gelb besäumt; eine besonders reiche Ausstattung an beiden Säumen des Obergewandes: erst eine



(Säumung des Obergewandes.)

[1]) Mit der von mir angenommenen Auslegung der Circumlitio stimmt, wie ich nachträglich bemerke, H. N. Ulrichs, in seinen „Reisen und Forschungen in Griechenland" (I. S. 88, No. 24) überein, während Welcker — in der dritten Auflage von K. O. Müller's Handbuch der Archäologie der Kunst, S. 431, und sonst — das Wort völlig wörtlich nimmt und darunter das, gelegentlich sehr zierliche Einfassen der Gewandränder, des Haares, etwa auch des Körpers mit einem Köcherband u. dergl., durch Farbe versteht. — Ulrichs, an der erwähnten Stelle, No 25 und 26, giebt ausserdem noch einige charakteristische Belege aus alten Autoren für die wesentlich weisse Erscheinung antiker Marmorbilder.

feine rothe Linie, dann ein ungefärbter Zwischenraum, dann ein breites rothes Band mit darauf gemalten, wechselnd gegen einander gekehrten weissen Palmetten von charakteristisch griechischer Zeichnung, dann, als äusserste Besäumung, ein gelber Streif; das Untergewand mit einfachem rothem Saum und so auch die Sandalenriemen mit Spuren von Roth; — das Roth durchgängig in dem Tone eines schönen kräftigen Karmins. Dass so Vieles von der Bemalung dieser Statue erhalten ist, aber doch in keiner Weise mehr, namentlich Nichts von der Ausfüllung grösserer Flächen, scheint mir wesentlich berücksichtigungswerth.

Unter andern Werken alterthümlichen Styles dürfte zunächst die bekannte herculanische Pallas im Museum von Neapel zu nennen sein. Bei ihrer Ausgrabung fanden sich an Haar und Gewand Spuren von Vergoldung, nach Winckelmann's Bericht in solcher Stärke, dass die Goldblättchen förmlich abgezogen werden konnten. — An einer trefflichen altgriechischen Athletenstatue im Museum von Neapel (No. 37), die dem Style nach zunächst etwa auf die Statuen von Aegina folgt, bemerkte ich die hellere Spur eines Riemens, von der rechten Schulter über der Brust nach der linken Seite, auch an der Hüfte einige zugekittete Löcher, wo der Riemen (der aus Bronze bestanden haben dürfte) befestigt war. Um die Brustwarzen ging ein dunklerer Ring. — Bei der bekannten alterthümlichen Ino-Leucothea mit dem jungen Bacchus, in der Glyptothek zu München (No. 97), unterscheidet sich, nach dem Kataloge von Schorn, das Gesicht durch grössere Weisse und Glätte von den Haaren; auch sind die Ohren durchbohrt. Nach L. v. Klenze (Aphoristische Bemerkungen etc. S. 255) hat das Haar dieser Statue Spuren von Vergoldung, während am Gewande Spuren von grünem Anstrich und rothem Rande sichtbar werden. — Ferner zeigt eine Spur gemalter Augensterne eine treffliche griechische Büste, der sogenannte Faun Winckelmann's, in der Münchener Glyptothek (No. 103). — Röthliche Spuren im Haar sieht man u. A. an zwei weiblichen, zur Familie des Balbus gehörigen Marmorstatuen aus Herculanum, im Neapler Museum (No. 45 und 50), und an der Statue der Eumachia aus Pompeji (ebendaselbst, No. 79). Ebenso augenscheinliche Spuren dunklerer Haarfärbung an den Büsten der ältern Faustina, Gemahlin des Antoninus Pius, und der Julia Pia im Vatikan zu Rom (im Pio-Clementinum, Sala rotonda, No. 4 und 10).

Noch ist als ein Werk der edelsten griechischen Zeit jene schöne Statue des Amor unter den Elgin'schen Marmorwerken anzuführen, dessen Köcherband in so ganz leisem Relief gearbeitet ist, dass dasselbe, um bei mässigster Entfernung sichtbar zu bleiben, nothwendig irgendwie durch Farbe oder Vergoldung hervorgehoben sein musste.

Unter den Steinsculpturen mit eingesetzten Augen ist namentlich die Kolossalstatue des Apollo Citharödus, der früher sogenannten Barberinischen Muse, in der Münchener Glyptothek (No. 82) anzuführen, dessen Augen eingelegt und mit Augenwimpern von Erz umgeben sind und bei dem die gegenwärtig vertieften Augensterne ohne Zweifel durch ein andres glänzendes Material ausgefüllt waren. — Ein Herkuleskopf im Campo Santo zu Pisa (No. 102) hat eingesetzte Augensterne von Metall.

Für etwaige Färbung des Nackten dürfte eine Statue des Satyrs mit der Flöte in der Münchener Glyptothek (No. 106), ein treffliches Exemplar dieser oft vorhandenen, ohne Zweifel praxitelischen Composition, zu erwähnen sein, indem dieselbe durchaus einen gelb-röthlichen Ueberzug hat. Der

silen mit dem jungen Bacchus in derselben Sammlung (No. 115) zeigt nach L. v. Klenze (a. a. O.) unverkennbare Spuren eines dunkelrothen Anstriches des Gesichts, der Haare und mehrerer Nebensachen. Eine vortreffliche Büste des Demetrius Poliorcetes im Pariser Museum hat nach Wagen (Kunstwerke und Künstler in Paris, S. 128), ausser der Spur des in Bronze hinzugefügt gewesenen Diadems an den Haaren, ebenfalls eine röthliche Fleischfarbe. Ohne die Schlussfolgerungen für wirklichen röthlichen oder rothen Anstrich, die hieraus für den einzelnen Fall zu entnehmen sein möchten, entschieden zu bestreiten, dürfte doch in Frage zu stellen sein, ob und wie weit hiebei, namentlich z. B. an der erstgenannten Statue, eine Nachwirkung des kaustischen Wachsüberzuges sich geltend macht, und ob im Uebrigen die Erfahrung der so kritischen rothen Farbe an den Architekturen nicht auch bei Andeutung solcher Färbung an Sculpturen eine besondre Vorsicht erfordert.

Unter den hieher bezüglichen Bronzen ist zunächst eine Athletenbüste in der Münchener Glyptothek (No. 296), eine strenge Arbeit aus der schönsten Blüthezeit griechischer Kunst, anzuführen, deren Augen gegenwärtig hohl sind und deren Lippen noch eine starke Vergoldung haben. — Sodann eine Reihe weiblicher Statuen von mittlerer Grösse, aus Herculanum herrührend, im Neapler Museum (No. 12, 15, 16, 32, 48). Sie haben eingesetzte Augen von Glas und zum Theil zierlich ornamentirte, aus Kupfer eingelegte Gewandsäume. Das reizende Figürchen einer Fortuna aus Herculanum (ebenda, No. 90) hat zierlichsten Halsschmuck und Gewandsaum, aus Silber eingelegt. So sind auch die Attribute einer kleinen Isisfigur (ebenda, No. 88), so an dem Geschirr eines einzelnen kleinen Bronzepferdes und an dem, welches den Alexander trägt (ebenda, No. 80 und 83), die Buckeln aus Silber gearbeitet. Verschiedene Bronzebüsten des Neapler Museums endlich sind mit Augen von Silber oder Glas oder mit gegenwärtig leeren Augenhöhlen versehen. — Die schöne Bronzebüste des L. Junius Brutus im Conservatoren-Palast des Kapitols zu Rom (grosser Saal) hat Augen von Elfenbein. — Die durch grosse Naturwahrheit und Individualität ausgezeichnete Bronzestatue eines Lampadephoren, die bei Piombino gefunden wurde, hat Lippen, Augenbrauen und Brustwarzen von Silber (vergl. die *Annali dell' inst. di corr. archeol.* V, *p.* 193 *ff.*) u. s. w.

Auch für die polychrome Sculptur enthält das Neapler Museum bezeichnende Beispiele: eine Isis und eine Ceres (No. 228, 244, deren Gewand aus schwarzem Marmor besteht) und zwei Barbarenfiguren (No. 232, 39), bei denen das Nackte schwarz, die Gewandung von hellerem buntem Marmor ist. — Eine Ceres in der Münchener Glyptothek (No. 293) hat wiederum ein Gewand von schwarzem Marmor, dessen Gegensatz gegen die Weisse der nackten Theile sehr eigenthümlich wirkt.

Unter den Reliefs mit den Spuren von Färbung ist eine interessante bacchische Darstellung aus Herculanum, im Neapler Museum (No. 73) hervorzuheben. Hier sind die darauf enthaltenen Satyrn an den Haaren des Kopfes, der Scham und des Schwanzes mit deutlich rother Farbe versehen.

An kleinen Terracottafiguren, die — im Gegensatz gegen die Arbeiten der vorstehend angeführten Gattungen — mehr oder weniger reich mit Farbe versehen sind, ist neuerlich in Griechenland mancherlei Merkwürdiges aufgefunden. Vorzüglich schöne Arbeiten dieser Art beschreibt L. v. Klenze in seinen „archäologischen Bemerkungen" etc. (S. 258). Hier erscheinen nicht blos volle Farben auf den Gewändern, sondern auch das Nackte ist durch

röthliche Farbentöne bezeichnet, die, je nach den Geschlechtern und Altern, mehr in das Dunkle oder mehr in das Weissliche hinüberspielen. L. v. Klenze rühmt den grossen Reiz und die schöne harmonische Wirkung dieser Arbeiten, bemerkt aber, dass dabei gleichwohl von einer, die Natur nachahmenden Nüancirung der Farben wenig die Rede sei; vielmehr ergiebt sich aus seinen Notizen (wonach z. B. das männlich Nackte eine dunkel-rosenrothe Farbe hat), dass es sich hier nur um conventionelle Abstufungen der Farbentöne handelt.

Solchen bunteren Werken reiht sich dann auch der Gegenstand eines interessanten herculanischen Wandgemäldes im Museum von Neapel an, eine Malerin darstellend, welche die Statue einer Bacchusherme abmalt (Galerie der antiken Malereien, No. 383). Hier erscheint die Herme, aufwärts von dem bräunlichen Schafte, in natürlichen Farben, nicht monochrom. —

Den in meiner Schrift über die Polychromie zusammengestellten Angaben über farbige Ausstattung der Tempelsculpturen ist wenig hinzuzufügen.

An einer der Metopen des Thesenstempels, im britischen Museum zu London, erwähnt u. A. Waagen (Kunstwerke und Künstler in England, I. S. 89) des erhaltenen Kopfes eines Ringenden, dessen Haar und Bart nur als dicke, ganz glatte Masse behandelt sind, also auf eine vorhanden gewesene nähere Bezeichnung des Einzelnen durch Farbe schliessen lassen.

Dasselbe ist an den besten der Metopen-Sculpturen des Jupiter-Tempels zu Olympia, im Pariser Museum, zu bemerken.

An den Reliefs des Parthenon, sowohl der Metopen als des inneren Frieses, erwähnt L. v. Klenze (a. a. O. S. 254) rother und grüner Farbenspuren auf den Gewändern.

Die Angabe über die Farbenspuren an den Statuen des Minerventempels von Aegina werden durch L. v. Klenze (a. a. O.) bestätigt, auch in Betreff der Farblosigkeit des Nackten. Eine röthliche Stelle am Körper des Patroclus ist nach seiner Bemerkung zu unbestimmt, um eine Hypothese der Bemalung darauf zu bauen [1].

Von den zahlreichen rothgemalten Details, an Kleidersäumen, Riemgeflechten, Gurthändern u. dergl., welche sich an den hocharchaischen Metopen-Reliefs des mittleren Peripteros auf dem westlichen Hügel zu Selinunt finden, giebt Serradifalco (*Antichità della Sicilia, II, t. XXV f.*) die nähere Darstellung. Auch erscheint hier die Figur der Minerva mit schwarz gemalten Augensternen. L. v. Klenze (a. a. O.) bestätigt im Allgemeinen auch diese Angaben aus eigner früherer Untersuchung und spricht zugleich von einer blauen schachbrettartigen Verzierung der Gewänder.

An den Metopen-Reliefs des Peripteros auf der Südseite des östlichen Hügels von Selinunt, welche der vollendeten griechischen Sculptur sehr nahe stehen, sind die nackten Theile der weiblichen Figuren aus weissem Marmor gearbeitet und sehr fein durchgebildet, während das Uebrige aus dem

[1] Als dem Style der äginetischen Sculpturen sehr nahe stehend mag hier noch das alterthümliche Relief jener Grabstele erwähnt werden, die in der Gegend von Marathon aufgefunden wurde, gegenwärtig im Thesenstempel zu Athen bewahrt wird und die Gestalt eines Kriegers mit der Namensunterschrift Aristion, sowie die Namensbezeichnung des Künstlers enthält. An der Bewaffnung ist hier verschiedenartiger Schmuck mit rother Farbe aufgemalt und das kurze gefältelte Gewandstück ebenfalls roth angestrichen, sowie auch der Grund eine röthliche Farbe hat. Die polychrome Darstellung der Stele s. im *Museum of classical antiquities, 1851, III.* zu S. 254.

reberen weiblichen Tufsterne besteht. (Serradifalco, a. a. O. p. 68. t. XXXI. ff.). Dies sehr eigenthümliche Verfahren erinnert lebhaft an das System der Akrolithen und verstattet, wie das letztere, die Schlussfolgerung, dass man das für die zartesten Theile angewandte feinere Material, zumal bei der erheblichen Entfernung der in Rede stehenden Sculpturen vom Auge des Beschauers, nicht durch einen Farbenüberzug werde unscheinbar gemacht haben.

In Betreff der alterthümlichen volscischen Terracotta-Reliefs im Museum von Neapel, welche zu Velletri gefunden wurden, habe ich hinzuzufügen, dass dieselben sehr roh und barbarisch gearbeitet sind und dass einige Fragmente derselben allerdings noch die Spuren roher Bemalung zeigen, schwarze Pferde, weisse Schilde u. dergl. —

Anderweit ist schliesslich auf die neueren Entdeckungen in Lycien zu deuten, wo an den Sculpturen, welche in und an Felsengräbern angebracht sind, sich ebenfalls die Spuren von Bemalung gefunden haben. Höchst merkwürdig in diesem Betracht sind die Reliefs eines Felsengrabes zu Myra, von deren Bemalung Fellows (*An account of discoveries* in Lycia, 1840. London 1841. p. 197 ff.) einige Beispiele giebt und die allerdings eine Ausdehnung der farbigen Zuthaten andeuten, wie solche bisher in sicheren Beispielen grösserer Werke noch nicht vorliegt. Bei licht blauem oder licht karminrothem Grunde erscheint hier das Nackte in einem, der natürlichen Erscheinung verwandten Tone, während die Gewänder, den angegebenen Spuren zufolge, gelb, roth, hell violett oder in andrer gebrochener Farbe bemalt waren. Der Verfasser schliesst hieraus, wie aus andern Gründen, auf einen Zusammenhang mit Etrurien, und in der That ist auch in der Behandlung jener Reliefs Etwas, das an (später-) etruskisches Wesen erinnert. Andrerseits aber machen sich in den lycischen Felsarchitekturen orientalische Anklänge und in noch ungleich höherem Grade selbständig naturalistische Elemente (in der auffallenden Nachbildung des Holzbaues) so entschieden geltend, dass ein stärkerer und zugleich etwas weichlicher Naturalismus in der Sculptur, wie er in dieser Bemalung hervortritt, nicht befremden, aber auch eben so wenig einen unbedingten Rückschluss auf rein griechisches Wesen gewähren kann [1]). —

Sehen wir zunächst von diesen letzteren, jedenfalls eine eigenthümliche Betrachtung erfordernden Reliefs ab, so bestätigt die Fülle der übrigen Beispiele im Allgemeinen durchaus die von mir schon früher entwickelte Ansicht, dass es nemlich in der Farbenanwendung bei griechischen Sculp-

[1]) Die jüngsten Mittheilungen über Farbenreste an lycischen Sculpturen geben wiederum nur von den Spuren gemalter Details, keineswegs von derselben umfassenderen Ausdehnung der Farbe, wie an jenen Reliefs von Myra. Nachricht. G. Scharf, der Einiges darüber im *Museum of classical antiquities*, 1851, Heft III. p. 247 ff. zusammengestellt hat, erwähnt des Reliefs einer Sphinx aus Xanthus, auf blauem Grunde, mit rothen und blauen Farbenspuren auf dem Flügel und mit rothen am Kopfbunde. Ferner des Reliefs eines Bellerophon aus Tlos, an welchem die Decke des Pegasus, ohne alles Relief, nur durch Farbe bezeichnet ist. Er bemerkt, dass an den ältesten Statuen Spuren gemalter Gewandsäume gefunden seien, und dass an dem, ebenfalls noch alterthümlichen Harpyen-Monument die Gründe der Reliefs blau, Schilde, Sandalen und sonstiges Ornament roth gewesen seien. Von dem lykischen Heroum von Xanthus führt E. Falkener (ebenda. p. 283) an, dass an den Reliefs desselben die Schilde der Krieger einen rothen Rand hatten; auch lasse sich aus vorhandenen Spuren entnehmen, dass metallene Zierden dabei angebracht gewesen seien.

turwerken keineswegs auf wirkliche Naturnachahmung abgesehen war, dass sie vorzugsweise nur zur Erfüllung dekorativer Zwecke diente und dass sie zugleich mit dem System der Farbenanwendung an den Architekturwerken in innigster Harmonie stand. Auch sind die etwaigen Zeugnisse dafür, dass bei Sculpturen aus edlem Material, namentlich Marmor, das Nackte einen, wenn nicht die natürliche Erscheinung genau nachahmenden, so doch denselben sich annähernden Farbenüberzug gehabt habe, zu wenig bedeutend und zu wenig sicher und entschieden, um daraus eine erheblich weiter greifende Schlussfolgerung zu ziehen. Sofern aber das Nackte im Allgemeinen als ungefärbt angenommen wird, liegt es in den nothwendigen Bedingnissen der künstlerischen Harmonie, auch bei den Gewändern das entschiedenste Maasshalten rücksichtlich der farbigen Ausstattung anzunehmen.

L. v. Klenze, wie schon angedeutet, nimmt eine grössere Ausdehnung der farbigen Zuthat an: eine häufig angewandte halb conventionelle Tönung der Theile des Sculpturwerkes mit dieser oder jener einfachen Farbe. Ohne hier näher auf die doch etwas schwierige ästhetische Würdigung einer solchen Bemalung einzugehen, bemerke ich nur, dass diese Annahme, was ihre sichern Anknüpfungspunkte an Vorhandenes betrifft, vorzugsweise von den kleinen bunten Terracotten und sodann von der Behandlung der Farbe in den neuerlich entdeckten Malereien etruskischer Gräber ausgeht. Beides aber scheint mir der eigentlichen, und insbesondere der selbständigen Sculptur zu fern zu stehen, um die unbedingte Schlussfolgerung recht zulässig zu machen.

Doch wird das Vorhandensein der bunten Terracotten, zumal derer aus guter griechischer Zeit, es immerhin glaubhaft machen, dass das an ihnen Beliebte gelegentlich auch bei Werken grösseren Massstabes versucht sein mag. Einen weiteren Beleg dafür, freilich auch nur für mehr untergeordnete Sculpturarbeiten, giebt das oben von mir aufgeführte herculanische Wandgemälde; sowie hiebei auch auf jene, für den reinen Hellenismus zwar nur bedingt gültigen Reliefs von Myra Rücksicht zu nehmen sein dürfte. Noch wichtiger aber für die Anwendung einer gelegentlich reicheren Bemalung der Sculptur scheint mir das Vorhandensein reicherer Färbung an den architektonischen Theilen des dorischen Frieses zu sein. Wo die ganze Umgebung durch leuchtende Farben ausgezeichnet war, wird ohne Zweifel, allgemeinen harmonischen Gesetzen zufolge, auch die bildnerische Darstellung an solchem Schmucke in umfassenderer Weise Theil genommen haben. Wie weit dergleichen sich ausgedehnt haben dürfte, lässt sich aus dem Vorhandenen freilich nicht mehr ermitteln. Auch ist es ganz glaubhaft, dass, was hiernach bei dorischen Fries-Sculpturen geschah, ab und zu auch bei selbständigeren Einzelwerken zur Anwendung kommen mochte. Es liegen aber in keiner Weise sichre Zeugnisse vor, dass eine etwas reichere Bemalung, wie sie hiebei vorausgesetzt werden kann, in dem Gesammtgebiet der griechischen Sculptur irgendwie vorherrschend gewesen sei.

Man hat sich schliesslich, um das Passliche einer durchgeführten Bemalung auch an griechischen Sculpturwerken zu erweisen, auf die an Sculpturarbeiten des christlichen Zeitalters häufig vorkommende und deren Schönheit zum Theil wesentlich fördernde Bemalung berufen. Ich hätte darauf allerdings schon in meiner Schrift über die Polychromie eingehen sollen, aber nur, um aus diesem Verhältniss einen der schlagendsten Beweise für das Gegentheil zu entnehmen. Die Bemalung an den christlichen Sculpturwerken geht überall, wo sie mehr als roh conventioneller

Schmuck ist, darauf kommt, diesen Arbeiten eine malerische Wirkung und einen Ausdruck innerer Seelenlebens zu geben, welches Beides ganz ausserhalb der Absichten der antiken Kunst liegt. Vorzugsweise kommen hierbei jene bemalten Schnitzaltäre in Betracht, die namentlich in der deutschen Kunst eine so schätzbare Stufe einnehmen. Diese Arbeiten sind häufig von vornherein in den Werkstätten der Maler gefertigt; ihre geschnitzten Darstellungen entsprechen häufig den nur gemalten, die auf den Flügeln der Altarwerke enthalten zu sein pflegen, und sind zumeist ganz nach den malerischen Bedingnissen der letzteren componirt, um das innerlich Seelenhafte, wie dies nur die Mittel der Malerei gestatten, zum Ausdruck zu bringen, ist dann eine Technik angewandt, welche die speziell bildnerische Vollendung erheblich in Frage stellt. Das in Holz geschnitzte Werk ist nämlich mit einem Kreidegrund zur angemessenen Aufnahme der Farbe überzogen, wodurch die Form abgestumpft und oft die Nothwendigkeit herbeigeführt wird, in den grösseren Theilen wieder mit dem Pinsel, durch Andeutung der Schatten nachzuhelfen. So sehr diese Arbeiten, oder doch die besseren von ihnen, in dem ganzen Lebenskreise, dem sie angehören, ihre Rechtfertigung finden, so schöne und grossartige künstlerische Motive sie im Einzelnen enthalten, eine so eigenthümliche Tiefe des geistigen Ausdruckes sie nicht ganz selten besitzen, so erscheint' an ihnen doch, geht man näher auf ihr künstlerisches Wesen ein, etwas Zwitterhaftes in der Behandlung. Sie gehören eben nur halb der Sculptur und halb der Malerei an; sie zeigen eine Vermischung heterogener Kunstmittel, über deren Widerspruch wir nur hinweggehoben werden, wenn sich in ihnen die volle Naivetät des kindlichen Gefühles ausspricht. Uebrigens zeigen aber auch diese Werke in der glänzenden Ausstattung an Goldgewändern, Goldhaaren und goldenem Schmuck, womit sie versehen sind, dass eine gemeine Naturnachahmung bei ihnen ebenso von vornherein ausserhalb der künstlerischen Absicht lag.

Wie bedenklich eine eigentlich illusorische Färbung der Sculpturwerke sei, habe ich am Deutlichsten vor den grossen Statuengruppen empfunden, welche in den Kreuzarmen der Kirche S. Sepolcro zu Mailand aufgestellt sind. Sie stellen die Passion Christi dar und sind ganz trefflich, in der energischen Kraft der italienischen Kunst, gearbeitet, aber die natürlichen Farben setzen diese lebensgrossen Gestalten sofort auf den Boden der gemeinen Wirklichkeit, und so machen sie den gespensterhaften Eindruck eines starr gewordenen Lebens, — denselben Eindruck, der uns die Sammlungen der Wachsfiguren so unheimlich macht, was die Eiferer für die Polychromie nur den künstlerischen Mängeln der letzteren zuschreiben wollten.

Aehnliches würde bei den Sculpturen der griechischen Kunst eintreten. Und haben die Schnitzfiguren in den deutschen Altarschreinen im bildnerischen Sinne nur erst ihre halbe Vollendung und müssen sie die andre Hälfte bei den Mitteln der Malerei suchen, besteht ihre — ob auch bedingte — Vollendung in dem Zusammenwirken beider Gattungen, so ist dies eben bei den griechischen Sculpturwerken in keiner Weise der Fall. Diese sind bildnerisch fertig und abgeschlossen, und es liegt ein anderweitiges Kunstbedürfniss von Bedeutung in ihnen nicht vor. Nur als ein Schmückendes — aber freilich, soweit uns nur ein Urtheil vergönnt ist, nach entschieden künstlerischen Gesetzen und Bedingnissen — tritt das farbige Element bei ihnen hinzu.

III.

BESTÄTIGUNGEN.

(Deutsches Kunstblatt 1852, No. 15, f.)

Es müssen zuweilen Influenzen in der Luft liegen, auch geistiger Natur, auch wenn uns ihre Bedingnisse nicht *ganz* klar werden. Vor sieben, acht zehn Jahren bildete die Bunttfrage in der griechischen Architektur und Sculptur und der Grad seiner Ausdehnung eine der brennendsten Streitfragen unter Archäologen und Künstlern; nachdem es damit allmählig ziemlich still geworden, scheint die Sache jetzt plötzlich zu neuem Leben zu erwachen. Mehrseitig, ob vielleicht auch durch sehr verschiedene äussere Gründe veranlasst, taucht die Frage auf, wie weit sich inzwischen die eine oder die andre Ansicht bewährt, wie weit unsre Erkenntniss, für die eine oder die andre Ansicht, an gesicherten Gründen zugenommen habe.

Ich hatte im Spätsommer des vorigen Jahres Nachträge zu meiner Schrift „über die Polychromie der griechischen Architektur und Sculptur und ihre Grenzen" (1836) niedergeschrieben, sie mit diesen in die bevorstehende Gesammt-Ausgabe meiner „kleinen Schriften und Studien zur Kunstgeschichte" aufzunehmen. Ich hatte mich bemüht, die Sache damit von meinem Standpunkte aus thunlichst zu einem neuen Abschlusse zu bringen. Nicht lange, nachdem ich diese Arbeit beendet, wurden zwei neue, diesen Gegenstand behandelnde Werke angezeigt; ein höchst umfassendes:

Restitution du temple d'Empédocle à Sélinonte, ou l'Architecture polychrome chez les Grecs par J. J. Hittorff, architecte. Avec un atlas. Paris, 1851. (945 S. in gross 4. und ein Atlas von 24 polychromen Tafeln in Fol.)

und ein knapp gehaltenes:

Die vier Elemente der Baukunst. Ein Beitrag zur vergleichenden Baukunde von Gottfried Semper. Braunschweig, 1851. (104 S. in 8.)

Ich war begreiflicher Weise höchst gespannt auf den Inhalt und das Ergebniss beider Werke, deren Verfasser, wie bekannt, zu den Hauptvertretern einer vollständig durchgeführten Bemalung der griechischen Architekturen gehören. Andre Arbeiten, die ich inzwischen vorgenommen, hemmen mich erst jetzt an ihre Lectüre gehen — und nun fühle ich mich, so mannigfaches Interesse beide auch im Uebrigen bieten, fast enttäuscht dadurch, dass sich aus ihnen ein weiteres, neues Resultat von irgend wesentlichem Belang eben gar nicht entwickeln will. Oder vielmehr: sie haben mir die freudige Bestätigung gegeben, dass die Ansicht der Sache, der ich bisher gefolgt war und die ich in jenen Nachträgen auf eine im Ganzen nur mässige Weise zu modificiren veranlasst gewesen bin, auf leidlich festen Füssen steht. Wenigstens scheinen mir die Angriffe meiner beiden ehrenwerthen Gegner, — denn das sind die Verfasser beider Werke, — in denjenigen Punkten, wo es auf das Wesen der Sache ankommt, aller festen Basis zu entbehren.

Ich habe über die Anordnung und den Gesammtinhalt beider Werke eine kurze Andeutung vorauszuschicken. Das Werk von Hittorff enthält

zunächst, auf 422 Seiten des Textes, einen sehr umfassenden Bericht über die Verhandlungen und Streitschriften, die über die Angelegenheit der Polychromie ans Licht getreten sind. Persönliche Motive, persönliche Verhältnisse — die der französischen Archäologen — spielen hierbei sehr wesentlich mit, der deutsche Autor, der in diese Kämpfe mit hineingezogen wird, fühlt sich dabei gelegentlich in der Eigenschaft eines Spielballes, den die eine Partei der andern, wohl nicht immer im völlig sachlichen Interesse, zuwirft. Der deutsche Leser, dem es einfach auf die Sache ankommt, dürfte diesen Dingen wohl nicht überall die vorausgesetzte Theilnahme widmen. Ein sehr grosser Theil der Verhandlungen bezieht sich zugleich auf die Angelegenheiten der Malerei als selbständiger Kunst, mit welcher die griechischen Wände geschmückt waren; auch dieser Punkt hat nur einen loseren bedingten Bezug zu der polychromatischen Architektur. Irre ich nicht sehr, so bleibt in letzterer Beziehung die von dem Verfasser im Interesse einer grösseren Kurzartigkeit vorgelegte Antikritik meiner Schrift vom Jahre 1875 die Hauptsache.

Hierauf folgt die Erläuterung seiner Restitution des sogenannten Empedokles-Tempels. Dies ist das kleine Heiligthum aus später griechischer Zeit auf dem westlichen Hügel zu Selinunt, welches nach Hittorf ein viersäuliger Prostylos mit jonischen Säulen und dorischem Gebälk gewesen sein soll, nach Serradifalco ein einfach dorischer Bau mit zwei Säulen in antis. Bekanntlich hat der Verfasser schon vor etwa zwanzig Jahren eine derartige Restitution geliefert und dabei auf die ganze Angelegenheit der Polychromie allerdings sehr anregend gewirkt; er wiederholt dieselbe jetzt, in vervollständigter und ausführlicherer Weise, indem er, um an diesem kleinen Bauwerke sein ganzes System der Polychromie zu entwickeln, möglichst reichhaltige Hülfsmittel antiker Dekoration heranzieht. Unter den Beigen ist übrigens, soweit sie das wirklich Architektonische betreffen, nichts entschieden Neues enthalten.

Dann kommen technische Untersuchungen über die Beschaffenheit der Farben, mit denen die antiken Bautheile versehen und Anstrich und Bemalung der antiken Wände ausgeführt waren, auch diese mit ausführlichem Eingehen auf die Schriften, die darüber in neuerer Zeit veröffentlicht sind. Für die Feststellung der polychromen Architektur bei den Griechen dürften die Ergebnisse dieses grossen Abschnittes wieder sehr mässig sein.

Endlich die 24 Tafeln des Atlasses sammt deren Erläuterung. Diese enthalten zunächst die Darstellung jenes sogenannten Empedokles-Tempels. Derselbe erscheint hiernach als ein gelber Bau mit blauen Triglyphen, rothen Metopen und rothem Giebelfelde, die Seitenwände aus gelbem Quaderwerk mit breiten rothen Fugen und einigen Hauptfugen von blauer Farbe. Alles ausserdem, wie es nur zulässig war, mit buntfarbigen Ornamenten versehen, — als ein Werk, dessen Existenz in solcher Art eben nur in der Phantasie des Verfassers beruhen dürfte und das auf mein Gefühl einen wenig erquicklichen Eindruck macht. Uebertroffen wird der letztere freilich noch durch die farbige Restauration des Kapitäls vom Erechtheum, die der Verfasser auf Taf. XI, Fig. 1 mittheilt und von der sich ein jedes gesund organisirte Auge mit einiger Sorge vor nachhaltiger Verletzung zurückziehen dürfte. Doch rettet der Verfasser die Ehre seines eignen gesunden und edeln Farbensinnes durch die beiden schönen Schlussblätter, auf denen er die Par-

stellung von ihm ohne gelehrtes Grübeln ausgeführter und farbig geschmückter Architekturen, der Façade von St. Vincent-de-Paul und des Portikus am Cirque national zu Paris, vorführt. — Ausserdem wird eine erhebliche Anzahl von Einzelstücken farbiger Dekoration, besonders an architektonischen Gliedern, mitgetheilt. Die besten schon vorhandenen Veröffentlichungen solcher von Hermann, Poppe u. A. sind hiebei sehr zweckmässig benutzt. Neues aber wird kaum gegeben, wenigstens nichts der Art, was, wie schon angedeutet, für die Auffassung der Sache nach der einen oder andern Seite hin entscheidend ins Gewicht fallen könnte. Ungemein interessant ist die Darstellung architektonischer und andrer Ornamente von flachem Relief (ohne Farbe), die sich auf sicilischen Thongefässen gefunden haben, auf Taf. VII. Es sind zumeist sehr reizvolle Verzierungen. Sie aber ohne Weiteres als Copien dessen zu betrachten, was in farbiger Ausführung an den Tempelarchitekturen vorhanden war, scheint mir allzu gewagt; zwischen der spielenden Freiheit bei dekorativen Gegenständen und dem hohen Ernste der heiligen Architektur ist zu aller Zeit einiger Unterschied gewesen. — Es fehlt endlich nicht an Darstellung einiger bemalten kleinen Bildwerke, an Wandmalereien, an Ornamenten von gemalten Thongefässen und an pompejanischen Wandzierden, unter welchen letzteren wiederum einiges Interessante, doch in seiner Wesenheit bisher ebenfalls nicht unberücksichtigt Gebliebene sich bemerklich macht.

Die Schrift von Semper[1] zerfällt in zwei verschiedene, nur durch einen losen Faden verbundene Gegenstände. Der erste besteht, nächst einer Einleitung über die Dinge der Polychromie und die frühere Betheiligung des Verfassers an denselben, wiederum in einer Antikritik meiner Schrift vom Jahre 1835. Ich komme hierauf, wie auf Hittorff's Antikritik, im Folgenden zurück. Für den Augenblick muss ich mir nur ein Wort über den Ton, in welchem die Semper'sche Antikritik abgefasst ist, erlauben. Er behandelt meine ganze Schrift, als sei sie eben jetzt erschienen, als lägen über den Verfasser, der damals freilich ein Anfänger war, keine weiteren Zeugnisse vor. Es ist dadurch, dass ich ihm mehrfach entgegen getreten, unangenehm berührt worden, hat dies Gefühl des Missbehagens sechzehn Jahre hindurch stillschweigend mit sich herumgetragen und giebt es jetzt in einer Weise von sich, zu deren Bezeichnung mir das rechte Wort fehlt.

Der zweite Gegenstand, den die Semper'sche Schrift behandelt, gewährt ein sehr eigenthümliches, culturgeschichtlich poetisches Interesse. Der Verfasser geht auf die Urzustände der ältesten Völker zurück und entwickelt aus diesen und aus der verschiedenartigen geschichtlichen Stellung der Völker die Grundelemente der Architektur und die verschiedenartige Richtung, welche die letztere nehmen musste. Hiebei erklärt sich der Titel der Schrift, indem als diese Grundelemente aufgefühlt werden: Herd, Dach, Umfriedigung und Erdaufwurf. Das Element der Polychromie findet dabei ebenfalls seine urthümliche Begründung. Es ist ein anziehendes Gefühl, an der Hand eines geistvollen Mannes in jene dunkeln Regionen der Weltgeschichte hinabzusteigen; mag die Andeutung der Nebelbilder auch ein gut Theil individueller Phantasie nöthig machen, so empfangen wir doch

[1] Sie ist der weitere Ausführung eines in englischer Sprache geschriebenen Aufsatzes von Semper, der unter dem Titel „*On the study of Polychromy, and its revival*" im dritten Heft des „*Museum of classical antiquities*." 1851, enthalten war.

immer die schätzbarsten Anregungen zu eigner Gedankenarbeit. Und wenn der Verfasser uns, ausser der rothen Farbe an Architekturen und Flecht- und Webearbeiten, der Position gemäss, die er äusserlich genommen, noch weiter von Roth unterhält, so bleibt es in unserm Belieben, das zu übersehen oder uns, wenn die Stunde kommen sollte, — zu wehren.

Bei beiden Werken kommt es in der That darauf an, ob und wieweit sie meine Gründe dafür, dass die griechische Architektur in der Blüthezeit der Kunst in der Hauptmasse farblos erschienen sei, widerlegt haben. Beide beginnen, Hittorff ausführlicher, Semper in kürzerer Uebersicht, mit der Reihenfolge minder erheblicher Anführungen aus alten Schriftstellern, mit denen ich meine Schrift eingeleitet hatte. Ich will sehr gern gestehen, dass ich gesammelt hatte, was mir damals in Bezug auf den Gegenstand eben aufgefallen war, dass darunter manches Unerhebliche ist und dass die von mir angeführten Stellen der alten Autoren manches Mal eine Auffassung von verschiedenen Standpunkten gestatten. Ich gebe zu, dass ich Hittorff, was er mir zum Vorwurf macht, in seiner Aeusserung über den „grünen" und den „rothen" Gerichtshof von Athen vielleicht eine etwas zu weite Schlussfolgerung zugeschrieben habe, verlange aber auch, dass meine Gegner in meine Worte nicht mehr hineinlegen, als von mir geschehen. Ich bemerke nur, dass ich bemüht gewesen bin, jene Ausdrücke der alten Autoren thunlichst naiv aufzulassen, und ich kann nicht sagen, dass meine Gegner durchweg ebenso verfahren. Ich finde z. B. nicht, dass dies der Fall ist, wenn Semper (S. 49) bei Besprechung der bekannten Stelle des Plinius über die Goldfäden, die im Jupitertempel zu Cyzicus fein „wie die feinsten Haare" zwischen den Steinfugen „ergänzten," aus der „*materia quamvis occulta*" des alten Autors ein Durchschimmern dieser zarten Fäden durch einen Farbenüberzug macht. Ich glaube, dass es die Sache wenig fördern würde, wenn ich in einen neuen Streit über all diese Punkte eingehen, hier etwas aufgeben, dort mich vertheidigen, an einer dritten Stelle noch weiter über meine damalige Schlussfolgerung hinausgehen wollte. Können meine Gegner schlagendere Gegenbeweise beibringen, so müssen diese siegen; tritt der entgegengesetzte Fall ein, so werden jene Stellen immer, mehr oder weniger, für mich mit ins Gewicht fallen.

Es handelt sich hierbei um eine Hauptstelle, — die des Herodot (III, 57) über das Prytaneion und den Markt zu Siphnos, die mir so unverleugbar, so schlagend schien, dass ich bei Abfassung meiner Schrift, in welcher ich sie aufführte, gar nicht darauf verfiel, mögliche Bedenken dagegen zu ersinnen und diese im Voraus zu beseitigen. Ich hielt es auch durchaus nicht für nöthig, die ganze beiläufige Begebenheit, die Herodot dabei erzählt, nachzuschreiben; was jetzt freilich Hrn. Semper, der so wenig wie Hr. Hittorff den Punkt, um den es sich hierbei allein handelt, trotz meiner ausdrücklichen Hinweisung bemerkt zu haben scheint, veranlasst, mir in seiner eigenthümlichen Stimmung eine „*pia fraus*" zuzuschreiben. Beide Gegner haben umständliche Erklärungen der Stelle zur Begünstigung ihrer Ansicht gegeben. Ich muss nun schon noch einmal, und etwas ausführlicher, darauf zurückkommen. Die Pythia hatte den Siphniern das Orakel gegeben:

Wenn einst weiss in Siphnos das Prytaneion erscheinet,
Weiss der Markt aussieht: dann thut ein verständiger Mann noth,
Der vor dem hölzernen Feind euch warnt und dem röthlichen Herold.

Als aber das Orakel in Erfüllung ging, waren — wie Herodot zur Erklä-

rung des ersten Theiles desselben ganz einfach berichtet — „Markt und Prytaneion der Siphnier mit parischem Steine ausgestattet;“ und der hölzerne Feind waren samische Schiffe und der röthliche Herold eine derselben, das, gleich den übrigen mit Mennig angestrichen, in die Stadt gesandt wurde. Hittorff bemerkt hiezu einerseits, man könne füglich annehmen, dass die gesammten siphnischen Gebäude nur in ihrer Hauptmasse weiss, dabei aber an Einzeltheilen farbig gewesen seien, was niemand, der überhaupt an Polychromie glaubt, bestreiten wird. Andrerseits hätten die Siphnier diese Gebäude sehr wohl absichtlich, auf die Erfüllung des Orakels harrend, in dem ungefärbten Steine belassen können; von welcher Absichtlichkeit Semper, aus allerdings ganz triftigem Grunde, das Gegentheil behauptet. Vor Allem, sagt Hittorff, deute das Orakel auf einen Fall der Ausnahme von der gewöhnlichen Regel. Hiemit stimmt Semper sehr überein. Ein rother Herold, so sagt dieser, sei für griechische Begriffe etwas Ungereimtes gewesen und also — nach dem poetischen Gleichgewicht der Orakelverse — ein weisser Markt nebst Prytaneion ebenso; man müsse demnach auf das Umgekehrte zurückschliessen und, wie statt des rothen Heroldes einen weissen, so statt der weissen Gebäude deren in rother Farbe als das Gereimte bezeichnen. Im Uebrigen habe man, mit einer „gewissen dramatischen Nothwendigkeit“ anzunehmen, jene Gebäude seien so eben im Bau fertig, aber mit der unbedingt dazu gehörigen Bemalung noch nicht versehen gewesen, als das Orakel sich erfüllte. Das klingt Alles sehr hübsch, schade nur, dass Hr. Semper von einer Voraussetzung ausgeht, der der Beweis fehlt! Das Wort κῆρυξ, dessen sich das Orakel bedient hatte und das oben (nach der Lange'schen Uebersetzung) mit „Herold“ wiedergegeben ist, bedeutet Allerlei, öffentliche Diener mancher Art, öffentliche Boten, Gesandte. Da nun z. B. die Cretenser, wie bekannt, rothe Gewande trugen, da die Spartaner sich zum Kriege mit Purpurgewanden schmückten, so konnte Jemand, den die Einen oder die Andern mit einer öffentlichen Botschaft sandten, füglich in dieser besondern Farbe erscheinen. Aber es ist gar nicht nöthig, so weit auszuholen. Hr. Semper braucht nur an die bekannte Stelle in der Lysistrata des Aristophanes, die u. A. auch Plutarch im Leben des Cimon (unter dem sich das betreffende Factum zutrug) citirt, erinnert zu werden, um sich zu überzeugen, dass es mit der Ungereimtheit der rothen Herolde eine völlig missliche Sache ist. Dort heisst es nemlich nach der Uebersetzung von Droysen, V. 1138 ff.:

> Vergesst ihr, wie der Lakone Perikleidas einst
> Hierher gesendet, als Athens Schutzflehender
> Auf jenem Altar bleich im Heroldspurpur sass?

Die Einen legen in den Autor alles Mögliche hinein, die Andern nehmen einfach die Worte wie sie gegeben sind. Das Orakel spricht von weissen Gebäuden und Herodot giebt als selbstverständlichen Grund ihrer weissen Erscheinung ohne alle Bedenken und Bezüglichkeiten, ohne nur im Entferntesten auf die Besonderheiten eines Ausnahmefalles hinzudeuten, an, dass sie mit parischem Steine (edlem weissem Marmor) ausgestattet waren. Alles Weitere an dieser Geschichte, mag man sie so künstlich auslegen, wie man wolle, mag man dabei auch noch viel glücklicher conjecturiren als Hr. Semper, ist für unsern Zweck gleichgültig; Herodots ganz einfache und unbefangene Bemerkung kann für den, der nicht Augen und Ohren und was sonst zum natürlichen Auffassungsvermögen gehört, eigenwillig

zuschliesst, lediglich nur auf der Voraussetzung beruhen: wo parischer Stein (edler weisser Marmor) zur Ausstattung eines Gebäudes verwandt wird, da ist die Erscheinung des letzteren — wenigstens in der Hauptmasse — weiss.

H. N. Ulrichs, in seinen „Reisen und Forschungen in Griechenland" (1840), die mir erst jetzt, aber eben zur günstigsten Stunde, in die Hand kommen, bestätigt (I, S. 73) diese letztere Ansicht, indem er zugleich noch andre, sehr gewichtige Zeugnisse aus alten Schriftstellern, auf die meines Wissens in dieser Streitsache anderweit noch kein Bezug genommen war, für die weisse Farbe der Architekturen beibringt. Er führt Pindar an, der (*Nem.* 130) seinen Hymnus mit einer „weissen Stele von parischem Stein" vergleicht. Er erwähnt des ephesischen Dianentempels, der nach Vitruv (X, 7) von allerweissestem Marmor (*candidissimo marmore*), aus benachbarten Brüchen, erbaut wurde; wobei Vitruv erzählt, wie die Ephesier lange geschwankt hätten, ob sie parischen, proconnesischen, heracleischen oder thasischen Marmor zu dem Tempelbau wählen sollten, und wie sie durch die zufällige Entdeckung jener ausgezeichneten Brüche in den grössten Jubel versetzt worden seien. Plinius aber berichtet (XXXVI, 5), wie Ulrichs weiter bemerkt, von demselben Tempel, dass die Besucher durch die Aufseher daran erinnert wurden, ihre Augen bei der Betrachtung des Gebäudes in Acht zu nehmen; so gewaltig „strahlte der Marmor" (*tanta marmoris radicatio est*)[1]. Die Eiferer für das Bunte haben mehrfach hervorgehoben, dass ein weisses Marmorgebäude unter dem südlichen Himmel ohne gänzliche Bemalung oder sonstige dämpfende Abtönung für die Augen des Beschauers unerträglich gewesen sei; hier ist die Bestätigung dieser Angabe, aber zugleich auch das Zeugniss dafür, dass man dennoch dies blendende Baumaterial durchaus nicht scheute. Und wenn uns gerade nur die Notiz für diesen besondern Fall aufbehalten ist, so war derselbe, durch jene ausserordentliche Weisse des Steines und durch die, die Dimensionen aller andern griechischen Tempel weit übersteigende Grösse des Gebäudes, ohne Zweifel eben der vorzüglichst auffällige; die Wirkung musste auch hier, durch beide Umstände, in so bedeutend erhöhtem Grade äussern. — In Rom, so führt Ulrichs noch weiter an, wurde nach Livius (XL, 51) der ältere Capitolinische Tempel und wurden nach Cicero (in Verr. II, I, 55) auch die übrigen Tempel weiss angestrichen, ebenso, wie das Wort *candens* (weiss) zur Bezeichnung des äusseren Ansehens der Tempel und reicher Privatgebäude bei den Römern in Gebrauch blieb und wie Virgil (*Aen.* VIII, 720) den palatinischen Apollotempel eine schneeige Schwelle des glänzenden Phöbus nennt.

Es ist endlich noch nachzusehen, was meine Gegner an positiven Gründen für die durchgehende Farbigkeit der antiken Gebäude beibringen. Das Wesentliche in diesem Betracht ist bekanntlich jener röthliche Ton, der sich nicht selten an den Monumenten findet und den attischen Resten einen so schönen Goldglanz giebt. Ich hatte in meiner Schrift gesagt, dass, so lange kein förmliches Gutachten von Chemikern diese Farbe als Rest eines wirklichen Farbenüberzuges anerkannt habe, ich jener Theorie nicht

[1] Plinius berichtet dies beiläufig, bei der Notiz über eine Statue der Hecate, welche an jenem Tempel (*in templo Dianae post aedem*) befindlich gewesen. Aus der ganzen Fassung und Stellung des Satzes geht hervor, dass seine oben angeführte Angabe lediglich nur auf das Gebäude selbst zu beziehen ist.

beipflichten könne. Was Wiegmann seitdem, aus andern, mir sehr triftig erscheinenden Gründen, zur Erklärung dieser Farbenerscheinung beigebracht hat, ist von Semper ganz unberücksichtigt geblieben, von Hittorff, so viel ich davon in seinem weitläufigen Werke wahrgenommen, nur sehr obenhin besprochen worden. Hr. Semper aber bringt, um mich völlig zu schlagen und meinem Begehren nach jenem Gutachten zu genügen, das „Protocoll einer Sitzung des zur Prüfung der Elgin-marbles in Beziehung auf daran befindliche Farbenspuren ernannten Ausschusses, gehalten im britischen Museum, London den 1. Juni 1837" bei, das sich auch bei Hittorff findet. Ich kann nur leider nicht entdecken, wo in demselben — abgesehen von allgemeinen Behauptungen — die schlagenden Beweise liegen sollen. Das Wichtigste dürfte ein dabei mitgetheiltes chemisches Gutachten von Faraday sein. Hierin wird die Untersuchung der Farbenspuren von architektonischen Details athenischer Gebäude, deren Vorhandensein an sich Niemand bezweifeln wird, vorgelegt. Dann die einer Farbenspur (Kupferoxyd) vom nördlichen Flügel der Propyläen, von der aber nicht gesagt wird, wo sie an diesem Flügel befindlich gewesen sei, und die, ihrer Beschaffenheit gemäss, auch aus allerlei andern Gründen als denen einer Bemalung herrühren könnte. Dann die einer Farbenspur von den Säulen des Theseustempels. In Betreff dieser letzteren, — der für den vorliegenden Zweck allein wichtigen — erklärt sich der berühmte Chemiker für zweifelhaft und — weist in ihr keine Farbe nach. Es ist wohl nicht nöthig, hierüber noch ernsthaft weiter zu sprechen. —

Was haben wir nun aus der Betrachtung dieser beiden Schriften gewonnen? Ich denke: eine zufriedenstellende Bestätigung der Ansicht, dass die griechischen Tempel in ihrer Totalerscheinung nicht bunt waren und dass sie eine, im Verhältniss zum Ganzen nur mässige farbige Dekoration hatten. —

Das Hittorff'sche Werk hat übrigens bereits zu anderweitiger Erörterung der Angelegenheiten der Polychromie Veranlassung gegeben. Namentlich ist dies unter den englischen Architekten der Fall gewesen. Das Märzheft des diesjährigen *Civil Engineer and Architect's Journal* theilt die umfassenden Verhandlungen mit, die hierüber in den jüngsten Versammlungen des *Institute of British Architects* zu London stattgefunden haben. Man hat die Sache hier unter den verschiedenartigsten Gesichtspunkten beleuchtet; man ist ebenso auf ägyptische und altasiatische Sitte zurückgegangen, wie man die Anwendbarkeit farbiger Ausstattung für die ästhetische Richtung des heutigen Tages und des nordischen Klimas in Erwägung genommen hat; alle künstlerischen Richtungen, vom dem begeisterten Verkünder griechischer Buntfarbigkeit bis zum strengen Verläugner derselben, haben dabei ihre Vertretung gefunden. Es sind zugleich aber auch einige sehr schätzbare Mittheilungen über thatsächlich Vorhandenes gemacht worden; und ich erlaube mir, diese aus der englischen Zeitschrift zu entnehmen.

Besonders interessant sind die Bemerkungen des Hrn. Penrose, von dem wir bis jetzt die genauesten Aufnahmen des Parthenon besitzen und dessen Urtheil über die athenischen Gebäude, soweit es irgend auf Beobachtungen von thatsächlich Vorhandenem ankommt, hiedurch zur Genüge gewährleistet sein dürfte. Er spricht sich zunächst mit Entschiedenheit dagegen aus, dass der Echinus des dorischen Säulenkapitäls (mit einem Eierstabe oder ähnlichem Ornament) bemalt gewesen sei. Er habe, so sagt er, am Parthenon alle best erhaltenen Kapitäle mit grosser Aufmerksamkeit

untersucht und nicht die leiseste Spur von Farbe oder von denjenigen eingegrabenen oder eingeschnittenen Linien gefunden, welche gewöhnlich angewandt wurden, um das Muster der Bemalung zu bezeichnen. Am Rinnleisten, an dem Blattgliede von überschlagender Form, selbst an den Bändern des Architravs, welche den Einflüssen der Witterung so sehr ausgesetzt seien, finde man durchweg diese Spuren, während der Echinus, aufs Beste gegen das Wetter geschützt, eine vollkommen glatte Oberfläche zeige, die eben erst vollendet zu sein scheine, die einen schönen gleichmässigen Ton habe, aber nicht die geringste Spur einer Linie, welche zur Ausführung einer farbigen Verzierung bestimmt gewesen sei. Wo sonst solche Linien nicht wirklich eingegraben, stehe doch die Oberfläche der gemalt gewesenen Verzierung sehr häufig um die Dicke eines Papierblattes erhaben da; aber auch hievon sei kein Atom, weder am Abacus noch am Echinus des Parthenon, zu finden [1]). Hr. Semper (an den erwähnten Verhandlungen Theil nehmend) will zwar schwache Spuren schwärzlicher Linien am Echinus der Säulenkapitäle des Thesestempels wahrgenommen haben. Hr. Penrose versichert aber, dass er auch die Kapitäle dieses Tempels mit grosser Sorgfalt untersucht habe, ohne irgend etwas der Art zu entdecken.

Gegen die Bemerkung Donaldson's, dass das ganze Aeussere des Thesestempels, einschliesslich der Säulen, mit einem Stucküberzuge, gleichzeitig mit der Erbauung und zum Zwecke der Bemalung, versehen gewesen sei, bemerkt Penrose: er habe, was die Säulen dieses Tempels betreffe, nur den Eindruck einer ebenso vollendeten Politur und einer ebenso fein durchgeführten Behandlung wie an denen des Parthenon empfangen. Gegen die Annahme Semper's, der an der einen Ecke des äusseren Architravs des Thesestempels rothe Farbenspuren entdeckt haben will und hienach das ganze Aeussere desselben in rother Farbe restaurirt, bezieht sich Penrose auf jenen glühenden Ton, den der Stein durch einen Naturprocess empfange und den er mit Bestimmtheit als eine Oxydation des im pentelischen Marmor vorhandenen Eisens bezeichnet. Hiemit steht im nächsten Wechselbezuge eine Bemerkung des Hrn. Twining, die in ihrer Weise wiederum den ganzen Streit über die Ausdehnung der Polychromie bei den griechischen Marmorgebäuden zu beseitigen geeignet ist: dass nemlich die zu Tage stehenden Flächen des pentelischen Marmors im Steinbruche denselben Farbenton zeigen, wie die athenischen Monumente. Zugleich stimmt Hr. Twining mit Penrose's Erklärung über die Entstehung dieses Farbentones überein. — Hr. Penrose ist im Uebrigen,

[1]) Alle diese Bemerkungen des Hrn. Penrose lassen sich an den Gypsabgüssen von Theilen der athenischen Tempel, die gegenwärtig im neuen Berliner Museum aufgestellt sind, aufs Beste und vielleicht noch sicherer, da man sie in jedes beliebige Licht stellen kann, wiederholen. Man sieht an den verschiedenen Gliederungen die an den Gebäuden selbst vorhanden gewesene Bemalung, theils durch jene leicht eingeritzten Umrisse, theils dadurch, dass die Decke der enkaustisch aufgemalten Verzierung den Stein mehr geschützt hatte und derselbe somit im Einschlusse der Verzierung, wenn auch im leisesten Maasse, über dem Grunde erhaben steht. Man erkennt selbst an dem, von dem Wetter sehr stark angegriffenen Architravbande noch den kunstreichen Doppelmäander, an dem darunter befindlichen Riemen mit den Tropfen noch die Spur der reizenden hängenden Palmetten und Lotuskelche, die darauf gemalt waren. An den Abgüssen der Säulenkapitäle des Parthenon, der Propyläen, des Thesestempels, mag man jeden ihrer Theile auch in das schärfste Streiflicht wenden, ist durchaus Nichts der Art, nichts als die regelmässig glatte Fläche wahrzunehmen.

aus ästhetischen Gründen, der Ansicht, dass diese Marmorgebäude dennoch mit einem feinen schimmernden Farbenüberzuge von warmem Tone versehen gewesen seien, bemerkt dabei aber, dass es höchst schwer sei, die Reste dieses Ueberzuges von jener starken, natürlich entstandenen Tönung zu unterscheiden. Wir haben dies nach der ganzen Sachlage wiederum nur als eine subjective Voraussetzung aufzufassen, die wir, zumal all jenen so bedeutsamen Zeugnissen des Alterthums gegenüber, wohl auf sich beruhen lassen können.

Im Uebrigen sind als thatsächliche Bemerkungen besonders noch einige Notizen aus einem Vortrage des Hrn. Cockerell zu entnehmen. Er berichtet über den Minerven-Tempel von Aegina, nach seinen genauen Untersuchungen bei dessen Aufgrabung. Er erwähnt zunächst des feinen Marmorstucks, mit dem die Säulen und das Gebälk dieses Tempels bekleidet waren und der eine höchst glänzende Wirkung hervorgebracht habe, ebenso wie der Stuck, der jenen alten Tempelrest zu Korinth bekleidet, auch diesem Bauwerk den Anschein des feinsten Marmors gebe. Er schildert die Bemalung des Tempels von Aegina, wie wir sie kennen, bemerkt dabei aber ausdrücklich, dass an den Säulen und an dem Architrav, mit Ausnahme des Bandes über letzterem, keine Farbenspur vorhanden gewesen sei. Ebenso habe er auch an den Wänden der Cella dieses Tempels Nichts von Bemalung gefunden.

Hr. Owen Jones führt an, dass er sich einer Säule mit den Resten rothen Anstrichs im Innern des Parthenon erinnere; es sei aber aus gutem Grunde anzunehmen, dass diese Bemalung hier aus der mittelalterlichen Zeit herrühre. Was seine eigenthümliche Ansicht betreffe, so nehme er an, dass die Säulen ursprünglich — vergoldet gewesen seien. Wir haben wohl nicht nöthig, auf diese allerdings eigenthümliche Ansicht weiter einzugehen.

Es scheint in der That, dass das Wesentliche, was überhaupt in diesen polychromatischen Dingen zu ermitteln, nunmehr vor uns liegt und dass die Acten über diese Angelegenheit — etwa mit dem Vorbehalt von Einzelnachträgen, die ein günstiger Zufall vielleicht noch ans Licht bringt, — geschlossen werden können [1].

[1] Erst während des erneuten Abdruckes des Obigen gelangt das Werk von Francis Cranmer Penrose: *an investigation of the principles of Athenian Architecture etc., published by the society of Dilettanti. London, 1851*, welches die Architektur des Parthenon, der Propyläen und andrer athenischer Gebäude in ihren technischen und künstlerischen Einzelheiten mit schärfster Sorgfalt behandelt und hierin die Gewähr der zuverlässigsten Beobachtung trägt, zu meiner näheren Kenntniss. Auch hier, im Text wie in den bildlichen Tafeln, ist das polychromatische Element einer reiflichen Erwägung unterzogen; was der Verfasser darüber mitgetheilt, dient wiederum nur zur Bestätigung der vorstehend ermittelten Grundsätze. Die Einzelangaben beschränken sich dahin: dass am Parthenon, ausser der zierlich ornamentistischen Gliederbemalung (mit Blattwerk, Mäandern u. dergl.), die Mutulen blaugefärbt waren, die Soffitten dazwischen (d. h. die Unteransicht der Platte über den Mutulen) und die Bandfläche zwischen den hinteren Ansätzen der Mutulen roth, die Tropfen ohne Farbenspur, die Schlitze der Triglyphen blau, auch schwache Spuren blauer Farbe an der oberen Fläche der letzteren. Aehnliche Spuren von Blau am Theseustempel. An den Propyläen, und zwar am Aeusseren derselben, die ornamentistische Gliederbemalung einfacher (die Sima mit dem Eierstab); das Plättchen unter der Hängeplatte, auch an den Theilen seiner Unteransicht, roth; die Mutulen blau, die Tropfen farblos, doch mit einem Ringe auf ihrer Unterfläche. Im Inneren

die starke schimsartige Platte über den Voluten der ionischen Säulen mit einem gemalten Eierstabe (nebenan am Echinus unter den Voluten dies Ornament in der üblich ionischen Weise ausgemeisselt ist); die einzelnen Glieder des inneren Gebälkes wiederum mit zierlich ornamentistischer Bemalung, und besonders die Kassetten der Decke in geschmackvoll wechselnder Weise, mit Sternen und Palmetten, bemalt.

So eben auch wird eine Schrift ausgegeben, — „Griechische Reiseskizzen von Hermann Hettner. Braunschweig. 1853." — die sich in einer besondern Abhandlung (S. 185—206) aufs Neue darüber auslässt, „wie die Alten ihre Tempel bemalten." Der Verfasser stirt darin, auch mit Berücksichtigung meines obigen Aufsatzes, über den Prozess Kugler contra Hittorff-Semper zu Gericht und wägt Schuld und Unschuld nach gleichem Maasse. Semper hat Recht und Kugler hat Recht, und Kugler hat Unrecht und Hittorff hat Unrecht: Marmortempel sind weiss, und stucküberzogene Tempel sind bunt, „und dieser Stucküberzug war bei der Freude kindlicher Menschen an bunten Farben wohl (!) in den meisten Fällen roth." In der That giebt er noch ein Paar (mehr oder weniger genaue) Belege von Resten rother Farbe auf dem Stuck von Säulen; dass ich dergleichen überhaupt nicht geläugnet, hätte er bei näherer Ansicht meiner Schrift wahrnehmen können, selbst nicht in Betreff des Tempels von Korinth, wo er mich mit seinem „Kugler hat Unrecht" beseitigt. Ich hatte (s. oben S. 280) von Stackelbergs Angabe über eine Granitmarbrirung nur für auffallend erklärt und die Vermuthung einer einfach rothbraunen Färbung ausgesprochen, was H. H. nun selbst aufs Beste, durch Angabe von dem Vorhandensein einer „intensiv rothen Färbung," bestätigt. Uebrigens führt er selbst auch gelbliche und weisse Stuckfärbung als häufig vorhanden an. Ich will ihm gern noch eine weitere Nüance in Betreff der Färbung stucküberzogener alterthümlicher oder nicht völlig rein hellenischer Tempel zugestehen: dass es sich um Grundirrthümer handle und dass dergleichen gar durch ihn schliesslich gelöst seien, kann ich eben nicht finden. Auch muss ich ihm seine Auslegung der Stelle des Plinius (H. N. 36, 5) überlassen, falls er nemlich das Räthsel derselben, nach seiner Auffassung, wahrgenommen und — gelöst hat.

Aus fertigen Bausteinen bauen sich manchmal recht hübsche Throne auf.

ITALIENISCHE STUDIEN.

1835.

I.

ÜBER DIE MAILÄNDER SCHULE.

(Museum. 1835. No. 27 ff.)

Was vor allen Dingen in Mailand mich anzog und bei näherer Bekanntschaft immer mehr fesselte, war die Schule des Leonardo da Vinci. Es waltet in dieser Schule ein eigenthümlich milder und edler Geist, der als ein lichter Strahl von dem Meister ausgeht, sich in den mehr oder minder begabten Schülern in mannigfachen Farben bricht und auch in mittelmässigen Produktionen immer noch auf liebenswürdige Weise nachklingt. Es ist ein schönes Band, welches einen Kreis begabter und tüchtiger Menschen umschlingt, welches selbst die ausser der Schule stehenden Landsleute, selbst die Spätergeborenen in diesen Kreis mit hineinzieht und ebenso auch auf den Beschauer seinen unwiderstehlichen Zauber ausübt. —

Das tragische Schicksal, welches die Hauptwerke Leonardo's heimgesucht hat, ist bekannt. Das Modell der kolossalen Reiterstatue, welches er für Franz Sforza gearbeitet hatte, diente den französischen Bogenschützen bei der Eroberung Mailands als Zielscheibe; der Carton, den er im Wettstreit mit Michelangelo fertigte, ward räuberischer Weise von einem Neider vernichtet; das Abendmahl ist eine unsäglich traurige Ruine. In der Gallerie der Brera sieht man ein Stückchen von dem Carton zu diesem grossen Meisterwerke, den Kopf des Heilandes. Dies, möchte ich sagen, ist Alles, was in Mailand noch von dem Abendmahl vorhanden ist[1]); denn wenn es auch nur ein zerfetztes, zerrissenes Blatt Papier ist, wenn die Pastell-Zeichnung auch nur noch wie ein schwacher Schimmer darauf liegt, so ahnt, so erkennt man hier doch noch, was der Meister darstellen wollte. Es gewinnt diese nebelartige Zeichnung bei längerer Betrachtung eine feste, bestimmte Gestalt; man sieht in diesen schönen Zügen den höchsten Ernst und die göttlichste Milde ausgedrückt; man sieht den Schmerz um den

[1]) Andre Stücke des Cartons (oder Studien zu den Köpfen des Gemäldes) sind in England. (Gegenwärtig, 1853, in Weimar.)

treulosen Jünger, das bestimmte Vorgefühl des eigenen Todes und die heiligste Unterwerfung unter den Willen des Vaters. Ich konnte von dem Blatte nicht loskommen und ich ging nur, um die Reste des Werkes selbst im Kloster von S. Maria delle Grazie aufzusuchen. Ich hatte geglaubt, auch dies grosse Werk, dessen fast vollkommene Vernichtung mir bekannt war, etwa in einem ähnlichen Zustande zu finden; ich hatte gehofft, dass auch hier aus dem letzten Hauche der Farben noch der Geist des Meisters in leisen Klängen zu mir sprechen würde. Aber wie soll ich dir meine Enttäuschung schildern? Denke dir einen Freund, den du lange Jahre nicht gesehen hast; du hörtest, dass Krankheit und Alter seine Kraft gebrochen, seine schönen männlichen Formen vernichtet haben; aber du hoffst, beim Wiedersehen die alte treue Stimme doch noch zu hören, doch allmählig in seinen Zügen die alte Gestalt, den Blick, das Lächeln des Freundes wieder finden zu können; — und du findest ihn, aber einen blutigen, zerfetzten, besudelten Leichnam! Die Farben des kolossalen Bildes sind verschossen, zum Theil verschwunden, in vielen kleinen Stückchen abgebröckelt; die Mauer ist feucht und schmutzig. Doch das wäre zu ertragen. Aber diese vielfachen elenden Ueberschmierungen, die wieder sammt den Originalfarben verschossen und abgesprungen sind, die das Auge bei der Betrachtung jedes einzelnen Theiles verwirren und nirgend mehr eine Form erkennen lassen, diese machen den Anblick unerträglich. Ich versuchte alle Mittel, die man gewöhnlich anwendet, um sich ein verdorbenes Bild wieder lebendig zu machen; ich betrachtete es aus grösseren und geringeren Entfernungen, mit mehr oder minder geöffneten Augen. Ich glaubte, in diesem oder jenem Gliede einer einzelnen Figur etwas von der ursprünglichen Form zu erkennen; aber so wie ich ein wenig schärfer hinsah, so wie mein Auge nur um eine Linie weiterrückte, war es wieder derselbe Jammer. Ich konnte es in dem Refektorium nicht aushalten; ich bezahlte den Custode, der zur Beaufsichtigung des Bildes angestellt ist, und eilte hinaus in's Freie. Lange konnte ich diesen trostlosen Eindruck nicht verwinden, und es war alle Heiterkeit und Lust des mir noch neuen Südens nöthig, um die alte Unbefangenheit und Frische in mir wieder hervorzurufen. Warum macht man in Mailand doch jetzt, nachdem dies Palladium der Stadt gebrochen ist, so viel Aufsehen davon? Man sollte das Refektorium im Kloster delle Grazie vermauern und jenes geschändete Heiligthum seiner stillen Verwesung überlassen.

Der Untergang der Hauptwerke Leonardo's ist um so mehr zu bedauern, als er bekanntlich so höchst vielseitig beschäftigt war und seine künstlerischen Arbeiten mit unsäglichem Fleiss ausführte, so dass er überhaupt nur wenig vollendet hat. Doch sind ausser dem Abendmahl noch einige Werke seiner Hand in Mailand vorhanden, die das höchste Interesse gewähren. In der Brera zunächst noch ein, leider unvollendetes Bild, eine Madonna mit dem Jesusknaben, der in anmuthiger Bewegung ein Lamm umfasst. Es ist eine einfache, aber sehr zarte und liebenswürdige Composition. Der Kopf der Madonna ist der einzig vollendete Theil des Bildes, ein Gesicht von schönem ernstem Ausdrucke, leider wiederum beträchtlich übermalt, so dass es nur aus einiger Entfernung, wenn die kalten grauen Töne verschwinden, zu geniessen ist. Die Untermalung des Kindes ist sehr leicht und licht gehalten.

Die Sammlung der ambrosianischen Bibliothek enthält dagegen eine Reihe kleinerer Bilder von Leonardo da Vinci, zum Theil nur Studien, die

aber das grösste Interesse dadurch gewähren, dass sie vollkommen rein und (wie die Italiener sich ausdrücken:) jungfräulich erhalten sind. Ich erwähne zunächst das Portrait der Gemahlin des Ludovico Sforza, Herzogin von Este; es ist ein sehr zierliches Profil, einfach und schlicht gemalt; die Modellirung ist sehr zart, aber durchaus bestimmt durchgeführt, die Carnation sehr einfach und leicht gehalten, leider jedoch in den tieferen Schatten nachgeschwärzt. Das Haar der Dame ist von rothbrauner Farbe; sie trägt darüber ein leichtes Netz, ein Band mit Steinen um den Kopf, Perlenschmuck u. s. w. — Ein männliches Portrait von derselben Grösse, welches man für den Ludovico Sforza hält, ist in ähnlicher Weise, schlicht und streng gemalt und vortrefflich modellirt; leider sind auch hier die Schatten sehr nachgedunkelt. Beide Bilder haben übrigens etwas nah Verwandtes mit dem jüngeren Holbein, vornehmlich wie sich dieser Künstler in seinen früheren Werken zeigt. — Ein drittes, etwas grösseres Portrait, welches den Freund des Leonardo, den Arzt, mit welchem er seine anatomischen Studien betrieb, vorstellen soll, wird von Amoretti (in seiner bekannten Schrift über Leonardo) ebenfalls für Original gehalten, eine Meinung, der ich nicht wohl beitreten kann. Abgesehen davon, dass es ungleich weicher und mit einer ganz verschiedenen Auffassung der Farbe gemalt ist, so ist es vornehmlich in der Zeichnung durchaus minder wahr und verstanden (im Contur der Lippen, des Halses u. s. w.), als die eben genannten Bilder und als es überhaupt bei einem Meister wie Leonardo vorauszusetzen ist. — Sehr anziehend und gewiss ächt ist ein Bild, welches das Leichenhaupt des Täufers Johannes, auf einer silbernen Schüssel liegend, darstellt; es ist ein äusserst sorgfältiges Studium des Todes, — wohl zu einer Herodias bestimmt, — ebenso wie die vorigen sehr einfach gemalt, dies jedoch glücklicher Weise nicht weiter nachgedunkelt. Die Lichter in den Haaren sind leicht mit Gold aufgesetzt, was ihnen etwas eigen Spielendes, Durchsichtiges giebt. Die silberne Schüssel enthält ein treffliches Beispiel niederländisch sauberer Naturnachahmung.

Die genannten Bilder sind in Oel gemalt. Ausser ihnen befinden sich verschiedene Pastellzeichnungen Leonardo's in der Ambrosiana, sämmtlich mehr oder minder ausgeführte Studien zu Bildern. Das ausgezeichnetste unter diesen ist ein weibliches Brustbild, dessen Kopf mit grösster Vollendung ausgeführt ist. Es ist ein Weib in voller Jugendblüthe, welche das Gesicht dem Beschauer gerade entgegenwendet und die Augen niederschlägt; das blonde Haar hängt frei über den Rücken herab. Die Anordnung des Ganzen, die Art und Weise wie die schöne Gestalt in dem Rahmen ruht, die zarte Ausführung dieser reizvollen, weichen Formen, der Adel und die Zucht, welche über dies Antlitz ausgegossen sind, — Alles vereinigt sich, um dem Bilde einen ganz vorzüglichen Werth zu verleihen; es ist mir (mit Ausnahme jenes Christuskopfes in der Brera) das liebste, welches ich von Leonardo kenne. Eigen machen sich ein Paar geöffneter Augen, welche auf dem Grunde des Bildes flüchtig hingezeichnet sind. Gewiss war der Meister während des Entwurfes einen Augenblick zweifelhaft, welche Bewegung den Augen günstiger sei; aber es bedurfte nur dieser Paar Linien, um die ungleich grössere Schönheit jener niedergeschlagenen Augen klar zu machen. — Nicht minder trefflich wie das eben genannte und demselben nur in der Schönheit nicht zu vergleichen ist das Portrait eines jungen Mannes in einer Pelzmütze und mit dickem niederhängendem Haar, auch dies in höchster Lebendigkeit und mit einfachsten Mitteln gearbeitet. Vier

andere Studien sind sehr leicht und flüchtig skizzirt und offenbar nur entworfen, um sich der allgemeinen Anordnung der auszuführenden Portraits im Voraus zu vergewissern.

Dann ist von Leonardo noch eine kleine Skizze eines lächelnden Kopfes vorhanden, in Gouache gemalt und vortrefflich durchgearbeitet, — und die sehr sauber ausgeführte Zeichnung eines weiblichen gebückten Kopfes von schönem ernstem Ausdrucke.

Dass Compositionen Leonardo's öfters von seinen Schülern ausgeführt wurden, ist bekannt. So befindet sich in der Brera ein Exemplar jener bekannten Composition: Maria, im Schooße der Anna sitzend, und auf ihrem Schooße das Christkind, welches sich spielend zu einem Lamme niederneigt. Ungleich bedeutender jedoch, als die Ausführung dieses Bildes, ist die einer andern ähnlichen Composition, die in der Ambrosiana vorhanden ist und von der Hand des Bernardino Luini herrührt. Es ist eine heilige Familie: Maria, ebenfalls auf dem Schooße der Anna, und in ihren Armen das Christkind, welches sich wiederum in einer ähnlichen Bewegung zu dem kleinen Johannes niederneigt; zur Seite Joseph. Es ist ein wunderbarer Liebreiz in den leichten und gefälligen Linien, in welchen diese bedeutende Gruppe sich bewegt; die Haltung des Kindes vornehmlich, das Lächeln der Jungfrau, u. a. m. sind von der schönsten Wirkung. Die eigenthümlich bewegte Stellung, welche die Jungfrau in diesem Bilde hat, — sie sitzt seitwärts, wendet dann den Oberleib und das etwas geneigte Haupt nach der anderen Seite und streckt die Arme aus, um das Kind zu halten, — scheint den Schülern Leonardo's öfters zum Vorbilde gedient zu haben. In zwei Bildern des Berliner Museums: in einer heiligen Familie von Marco d'Oggione und in der schönen Pomona, welche dem Francesco Melzi zugeschrieben wird, kehrt dieselbe in genauer Wiederholung wieder. Das eben besprochene Mailänder Bild galt übrigens in Paris, wohin es durch Napoleon entführt war, für eine Arbeit des Leonardo selbst.

Bernardino Luini ist es, von dem man unter Leonardo's Schülern die bedeutendsten Werke ausgeführt sieht, und den man in Mailand vor allen Künstlern liebgewinnen und verehren lernt. Er ist nicht so gross, nicht so frei und kühn wie Leonardo, oder er schwingt sich wenigstens selten zu erhabenen und imponirenden Gestalten auf; dafür aber hat er einen unerschöpflichen Fond von Zartheit und Zucht, von Heiterkeit und Innigkeit, von Anmuth und Gemüth, welche dem Beschauer die edelste Befriedigung und Beruhigung gewähren. Bernardino gehört, — wenn wir die wenigen ersten Lichter der Kunst ausnehmen, — zu den trefflichsten Meistern des sechzehnten Jahrhunderts; und vielleicht nur, weil Vasari wenig von ihm weiss, vielleicht auch, weil er mehr in Fresko als in Oel gemalt hat, ist ihm seither nicht ein so allgemeiner Ruhm zu Theil geworden, als er es vor vielen verdient. — Die Ambrosiana besitzt von ihm eine Reihe kleinerer Oelbilder. Zunächst eine bedeutende Anzahl trefflicher Studienköpfe, die im Einzelnen (vornehmlich ein Johannes d. T.) sehr an Andrea del Sarto erinnern. Dann einen kleinen Johannes, Brustbild, der ein Lamm liebkosend in seinen Armen hält, ein wunderreizend naives und kindliches Bild. — das schönste Oelbild, welches ich von Bernardino gesehen habe; auch dies übrigens ist, wie die erwähnte heilige Familie, mehrfach unter dem Namen Leonardo's bekannt. Ferner eine andre heilige Familie, Maria mit dem Kinde und Johannes, — schön, mild und einfach gemalt; ähnlich ein junger Christus, der die Hand segnend erhebt

(Brustbild); und ein anmuthiges Madonnenköpfchen. Nicht minder interessant sind ein Paar Zeichnungen. Die eine, grössere von diesen, ein Kniestück, stellt die Rückkehr des Tobias dar; es ist eine einfache, anmuthige Composition und besonders der Engel schön und liebenswürdig. Die Zeichnung ist wohl ausgeführt und würde sich trefflich zur Publikation durch den Steindruck eignen. Die andere ist das Bild eines lesenden Mädchens. — Die Brera besitzt nur ein Oelgemälde des Künstlers, ein Altarbild und von grösseren Dimensionen als die oben genannten: eine Madonna auf dem Throne, zwei Heilige zu ihren Seiten, welche die knieenden Donatoren ihrer Obhut anempfehlen; auch hier dieselbe schlichte Anmuth, welche sich in jenen Werken zeigte, hier jedoch noch etwas mehr Alterthümliches, das an Ambrogio Borgognone erinnert, — einen Künstler, der trotz seiner Befangenheit in der Zeichnung der Formen, viel Verwandtes mit dem Bernardino besitzt und zu dem letzterer gewiss in einer besonderen Beziehung gestanden hat.

Bei weitem wichtiger sind dagegen die Freskomalereien, welche Bernardino in Mailand und in benachbarten Orten ausgeführt hat. Die bedeutendste Anzahl der Fresken, die aus aufgehobenen Mailänder Klöstern in die Gallerie der Brera gebracht sind, rührt von ihm her. Diese schönen und edlen Compositionen werden dir aus den Umrissen der *Pinacoteca di Milano* bekannt sein; es sind einfach schöne und anmuthsvolle Gestalten, die sich auf der einen Seite der Tiefe der umbrischen Meister, auf der andern der Heiterkeit der Toscaner annähern. Unter vielen erwähne ich nur beispielsweise einer Madonna mit dem Kinde, die wie ein stiller Leonardo anzuschauen ist; eines schönen, kraftvollen Weibes (die Bedeutung ist mir unbekannt), das aus einer Thür hervortritt und mit ausgestrecktem Arm zur Seite weist; vornehmlich aber einer thronenden Madonna mit zweien Heiligen zu ihren Seiten und einem Engelknaben zu den Füssen, vom J. 1521, und aus der Brera-Kirche hierher gebracht. Hier sieht man schon, vornehmlich in der einen weiblichen Heiligen, den Adel und jene höhere Schönheit, welche Bernardino allerdings — wenn schon nicht immer — zu erreichen gewusst hat. In den meisten dieser in der Brera befindlichen Fresken ist, wie auch häufig in den Oelbildern, noch eine gewisse liebenswürdige Schwäche, eine gewisse jugendliche Befangenheit zu bemerken. Vielleicht, dass diese Werke noch in die Entwickelungszeit des Künstlers gehören. Willst du ihn in seiner vollen Schönheit, in seiner ganzen männlichen Kraft kennen lernen, so gehe in die Kirche des Monastero Maggiore (S. Maurizio), an welcher dein Weg zur Maria delle Grazie dich vorüber führt! Es ist die Kirche eines Nonnenklosters, durch eine Scheidewand in der Mitte in zwei Theile gesondert und ganz und gar mit Freskomalereien ausgefüllt. Von Bernardino Luini selbst rührt der grösste Theil der Fresken an dieser Mittelwand, so wie die in einer Seitenkapelle der vordern Kirche her; die übrigen sind von seinen Schülern und andern jüngeren Zeitgenossen ausgeführt. Hier sieht man die schönsten Gestalten weiblicher Heiligen, welche ein fast raphaelisches Gepräge tragen, die mildesten und würdigsten Christusköpfe, die reizendsten Engelknaben. Alles, von der braun in braun gemalten Brüstung über dem Fussboden an bis zum Gewölbe, ist mit den herrlichsten Gestalten bedeckt und das Auge kann sich an diesem Reichthum nicht satt sehen. Man weiss nicht, wie man die verschwenderische Phantasie des Künstlers genug bewundern soll, der selbst dem nur leicht hingetuschten Contur einen unaussprechlichen

Liebreiz zu geben wusste, der das unbedeutendste ornamentistische Medaillon mit der anmuthigsten Composition ausgefüllt hat. Ich war in Gesellschaft eines Malers zufällig hieher gerathen, und da in der inneren Kirche gerade die Horn vorüber war und darin gefegt und gescheuert wurde, so benutzten wir die Gelegenheit und machten uns schnell an's Zeichnen. Ich hatte glücklicher Weise Kopier-Papier bei mir und zeichnete mir durch, was ich eben abreichen konnte. Auch diese trefflichen Werke sind übrigens bereits durch Fumagalli in Umrissen herausgegeben, in seiner *Scuola di Leonardo da Vinci in Lombardia*. Nur die grossen und sehr gerühmten mehr historischen Freskomalereien Luini's zu Lugano und Sarono mögen diese noch an Werth übertreffen. — Noch sieht man in manchen andren Kirchen Mailands einzelne Freskomalereien von Bernardino Luini; so ein schönes Altarbild in einer verlassenen Kapelle von S. Maria del Carmine, ein andres in S. Giorgio al Palazzo u. s. w. Auch Manches und Bedeutendes von seiner Hand befindet sich hier im Privatbesitz.

Mit Bernardino Luini ist, wie es scheint, keiner weiter von Leonardo's Schülern zu vergleichen. Marco d'Oggione ist schwächer und kleinlicher in Anordnung des Ganzen, im Styl der Gewandung und in der Farbe, — er ist wie eine geringere Auflage des Luini. Dies Urtheil ergeben die von ihm in der Brera befindlichen Fresken. Die dortigen Oelbilder sind anmuthiger, besonders das Bild der drei Erzengel, welche den Satan stürzen; die Gestalten sind hier nicht bedeutend, aber immer liebenswürdig und die Köpfe von schönem leonardeskem Ausdrucke. — Boltraffio hat etwas mehr Kaltes in der Farbe; unter den Bildern, die ich von ihm gesehen habe, schienen mir besonders zwei Köpfe, des Christus und der Maria, in der Ambrosiana befindlich, wegen ihres schönen, milden Ausdruckes bemerkenswerth. — Was dem eben Genannten in der Farbe fehlt, hat ein andrer Schüler, Andrea Salaino, wie es scheint, zu viel. Sein Johannes der Täufer, ebenfalls in der Ambrosiana, ist eine zarte jugendliche Figur von röthlichem Schmelz in der Farbe und von süssem und weichem Ausdrucke. Es ist ein Brustbild, gegen den Beschauer gewandt; er weist mit der Hand in die Höhe; unter Leonardo's Namen zeigt man Wiederholungen desselben zu Paris, Genua und Florenz. Ein Gemälde von ähnlicher Dimension, welches sich im Schlosse zu Berlin unter den zurückgestellten Bildern der Solly'schen Sammlung befindet, kam mir bei Betrachtung dieses Bildes lebhaft in die Erinnerung zurück: es ist dort dieselbe Glut, dieselbe Weichheit und Süssigkeit der Farbe wie in dem Mailänder Bilde. Jenes stellt die heilige Zoe dar, welche an ihren schönen blonden Haaren emporgewunden wird. — Ein andres grösseres Bild von Salaino befindet sich in der Brera: eine Madonna mit dem Kinde, welches dem heiligen Petrus die Schlüssel reicht, während Paulus daneben steht. Die Composition des Ganzen ist von leichter Bewegung, fast nach Art des Leonardo. Leider war das Bild sehr nachgedunkelt und an ungünstiger Stelle aufgehängt. — Von Cesare da Sesto ist in der Ambrosiana ein kleines Brustbild des jugendlichen Heilandes vorhanden, ein höchst zartes, naives und einfaches Gemälde; auch dies in ähnlich röthlichem Kolorit. Ein heiliger Hieronymus von demselben Künstler ebendort, ist schwach.

Ich bin überzeugt, dass Leonardo und seine Mailänder Schule in ihrer eigenthümlichen Ausbildung gewiss in einem nicht unwesentlichen verwandtschaftlichem Verhältnisse zu den früheren Schulen des Ortes gestanden haben, und dass durch ein gründliches Studium der letzteren erst sich

Vieles in den Eigenthümlichkeiten der ersteren wird erklären lassen. Leider haben genauere kunstgeschichtliche Forschungen bisher nur das mittlere Italien zu ihrem Gegenstande gehabt; es ist zu wünschen und zu hoffen, dass nun auch bald dieser Theil des nördlichen Italiens an die Reihe kommen möge. Mir war auf dieser Reise nicht Zeit und Musse gegönnt, um spezielle Untersuchungen der Art anzustellen; doch habe ich hin und wieder Gelegenheit gehabt, ältere Freskomalereien zu sehen, in denen ich bereits jene Weichheit, Zartheit und Innigkeit, je nach den Epochen, welchen sie angehörten, modificirt, zu erkennen im Stande war. Statt mehrerer nenne ich hier nur Beispielweise eine schöne Wandmalerei auf Goldgrund, welche sich über dem Eingange zur Kapelle des heiligen Petrus Martyr in S. Eustorgio zu Mailand befindet. Doch werden hievon wieder mancherlei andre Einflüsse zu sondern sein, wie deren namentlich von der paduanischen Schule ausgegangen sein müssen. Hieher beziehe ich namentlich jenes Freskobild des Vincenzio Foppa in der Brera, welches das Martyrthum des heiligen Sebastian darstellt. In diesem herrscht das strengste entschiedenste Studium der Form vor; die Zufälligkeiten der Natur sind sorgfältigst und bis zur Komik nachgebildet, während die tiefere Auffassung des Seelenlebens minder sichtbar wird. Jener Bogenschütz, welcher mit der köstlichst ernsthaften Grimasse blinzelnd auf den Heiligen zielt, bezeichnet die Richtung des Künstlers.

Für einen Zögling jener alterthümlichen, weichen Richtung halte ich hingegen den Ambrogio Borgognone, der den Köpfen seiner dargestellten Personen, vor Allem den Engelknaben, eine Zartheit, Innigkeit und Unschuld aufzuprägen weiss, wie man wenig Beispiele der Art finden dürfte. In den Formen des Körpers sind seine Gestalten freilich meist sehr dürftig und ungeschickt. Du kennst die reizende Madonna mit dem Kinde und den beiden anbetenden Engeln auf den Seiten im Berliner Museum. Ein ähnliches Bild habe ich hier nicht gefunden; ein grosses Bild in der Ambrosiana, eine Madonna auf dem Throne mit vielen Heiligen und Engelchen umgeben, hat nicht ganz diese Zartheit; es ist mehr Befangenes darin, wenngleich der Geist des Meisters unverkennbar aus diesen schönen Köpfen spricht. An einem Wandgemälde, welches man aussen an der Kapelle S. Satiro sieht (Madonna mit dem Kinde), erkennt man die volle Eigenthümlichkeit und Liebenswürdigkeit des Ambrogio, obschon ich nicht behaupten möchte, dass das Bild überall in seiner Integrität erhalten sei. In S. Ambrogio, an der Aussenmauer des Chores, nach dem Seitenschiff zu, ist ein andres Wandgemälde des Borgognone, ein Christusleichnam zwischen zwei Engeln, welches auffallende Verwandtschaft mit Bernardino Luini zeigt und sich schon zu dessen freierer Formenauffassung hinneigt. Unfern von letzterem sind noch zwei schöne Fresken, ein kreuztragender Christus und die drei Marieen, deren Meister ich nicht zu nennen weiss. Es ist wohl etwas Verwandtes in dem tiefen, gemüthvollen Ausdrucke darin, doch deuten hier die erhabenen grandiosen Gestalten wiederum mehr auf einen Einfluss von der Seite des Leonardo; mich erinnerten diese Gestalten an die Werke des Sodoma, dessen eigenthümliche Bildung ja ebenfalls durch Leonardo begründet ist.

Auch Gaudenzio Ferrari verläugnet nicht seinen Ursprung aus jener älteren Schule, wenn gleich das Alterthümliche bei ihm bisweilen zur Phantasterei ausartet und manches Affektirte, manches Kalte, Componirte (nach Art der römischen Schule) hinzutritt. Eine grosse Anzahl von

Freskomalereien seiner Hand befindet sich in der Brera; sehr anziehend ist unter diesen die Geschichte der Anna und des Joachim, auf mehreren Bildern gemalt und ehemals im Kloster della Pace befindlich. Hier sieht man schöne würdige Gestalten und einen edlen Styl in der Gewandung. Auch die Gesammt-Anordnung dieser Bilder hat etwas Eigenes; sie erinnert, in den weiten landschaftlichen Gründen, besonders an die älteren Florentiner. Andere Bilder des Gaudenzio sieht man in S. Ambrogio, S. Maria delle Grazie u. s. w.

Selbst in den Werken des Bartolommeo Suardi (Bramantino) ist jener heimische Charakter noch nicht ganz verwischt; als Beispiel nenne ich das grosse Freskobild in der Brera (Madonna auf dem Throne und zwei Engel) mit der eigenthümlich zarten Reflexbeleuchtung der Gesichter. Ebenso ist in Bernardino Lanino, ist selbst in dem Manieristen Aurelio Luini die Schule immer noch zu erkennen.

II.

VON DEN ÄLTEREN MALERN NEAPEL'S.

(Museum, 1835, No. 43. ff.)

Wenn man Neapel besucht, so hat man insgemein schon sehr viel von Italien gesehen und seinen cisalpinischen Hunger nach Werken der Kunst beträchtlich gesättigt; man bringt nur noch die Absicht mit, Pompeji und die Schätze antiker Malerei im Neapler Museum, die bemalten Vasen, oder das zweitausendjährige Brod nebst den Lavaformstücken jener armen Pompejanerin, — je nachdem Pflicht und Neigung entscheiden, — in Augenschein zu nehmen. Im Uebrigen dankt man Gott, dass man nicht mehr zum unaufhörlichen Ansehen von Kunstgegenständen gepresst wird und dass man sich endlich, in dem irdischen Paradiese angelangt, dem allersüssesten Farniente ohne Gewissensbisse hingeben kann. Man wandelt den unaufhörlichen Weihnachtsmarkt der Chiaja auf und nieder; man fährt durch die Grotte des Posilipp und trinkt zu Pozzuoli auf dem Altan des Ponte di Caligula (so heisst die Osterie) den köstlichsten Falerner, während die grünen Wellen um die wirklichen Brückentrümmer tanzen; man reitet durch Kastanienlauben nach Calmadoli empor, wo alle Herrlichkeit der Welt zu den Füssen des Beschauers ausgebreitet liegt; man segelt hinüber nach Capri und lässt sich in die verzauberte blaue Grotte hineinlootsen, u. s. w. Diese und ähnliche sehr löbliche Beschäftigungen ergeben sich durch die Umstände so von selber und werden auch von Jedermann so getreulich wiederholt, dass man in der That kaum die antiken Schätze des Museums bisher genug gewürdigt hat, geschweige denn die ebendort befindliche sehr reiche Gemäldegallerie und noch weniger die in den Kirchen zerstreuten Kunstwerke. Dass aber vor Spagnoletto und vor Raphael dort etwas der Rede Werthes gemalt worden ist, weiss diesseits der Alpen fast Niemand; und es lässt sich dies auch kaum voraussetzen, wenn man die

flauen Berichte Lanzi's, der von der älteren neapolitanischen Kunst nichts selbst gesehen hat, oder wenn man gar Vasari's hochfahrende Aeusserungen — er allein will erst die Geister dieses Staates zu grossen Leistungen geweckt haben — als Maassstab nimmt.

Indess habe ich hier und dort in Neapel recht sehr Beachtenswerthes von älterer Malerei gefunden, und ich glaube, dass eine Mittheilung dessen den Lesern dieses Blattes nicht gerade unangenehm sein wird. Freilich muss ich dabei bemerken, dass ich nur in der Weise eines Durchreisenden verfahren konnte und dass mir gewiss noch vieles Wichtige entgangen sein wird; sodann, dass es noch an allen dokumentlich historischen Vorstudien fehlt und ich einzig Dominici's oft zweifelhafte Autorität [1]) vor mir hatte. Doch kann das Folgende wenigstens dazu beitragen, einige Aufmerksamkeit auch auf diese Region der Kunstgeschichte zu wenden, und vielleicht andre Kunstforscher, denen ein längerer Aufenthalt in Neapel und eine Einsicht in die etwa vorhandenen archivarischen Dokumente vergönnt ist, zu gründlicher Bearbeitung des bisher Versäumten anzureizen.

Am Nordende der Stadt, unter dem Berge von Capodimonte, liegt das alte Kirchlein S. Gennaro de' poveri, neben dem sich der Eingang in die Katakomben befindet. Dies sind nicht, wie die Katakomben Roms, schmale Gänge, durch die man sich mühsam hindurchwinden muss, sondern mächtige unterirdische Hallen, die man in den Fels gehauen hat, mit vielen Kapellchen und voller Gräber und Gebeine; eine fabelhafte Unterwelt, in der die Fackeln und einfallende Tageslichter ein wundersames Spiel durcheinander treiben. Hier und dort sieht man noch die Reste alter Wandmalereien, so an dem Gewölbe der vordersten Kapelle einen riesigen Christus und mehrere Heilige im byzantinischen Style. An andern Stellen gehören die Malereien einer noch früheren Periode christlicher Kunst an; in diesen erkennt man, trotz der ziemlich rohen Ausführung, doch noch entschieden die edlere Zeichnung und den pastosen Farbenauftrag der Antike. — Die Wandmalereien der römischen Katakomben sind verschwunden und über die Eigenthümlichkeiten ihrer Ausführung geben uns die Kupfer bei Bosio und seinen Nachfolgern keine Auskunft. Die Katakomben Neapels dürften somit die einzigen Beispiele von Malereien eines so bedeutenden Maassstabes aus den ersten Zeiten christlicher Kunstäusserung enthalten. Leider sind von denselben jedoch auch nur noch geringe Reste vorhanden und auch diese gehen, durch die Feuchtigkeit des Ortes und mehr noch durch den Unverstand der Führer, welche sie bei jedesmaliger Besichtigung immer mehr mit ihren Fackeln einräuchern, ihrem baldigen Untergange entgegen.

In spätere Jahrhunderte und zwar in die Zeit der trefflichsten Entwickelung des byzantinischen Styles, gehört ein grosses Mosaik, welches sich in einer Seitenkapelle von S. Restituta (der alten, mit dem Dome verbundenen Basilika) befindet. Es ist eine Madonna mit dem Kinde, zwei Heilige auf ihren Seiten, sehr grandios und würdig, gemässigt byzantinisch und wohlerhalten. Man benennt das Bild als *S. Maria del Principio*, weil man glaubt, dass dasselbe aus dem vierten Jahrhundert, und zwar von der Hand eines gewissen Taurus, herrühre und eins der ersten Madonnenbilder

[1]) *Vite de pittori, scultori ed architetti Napoletani. Napoli, 17*

sei, die in Italien öffentliche Verehrung empfingen. In dem alten Baptisterium, zu welchem man aus S. Restituta gelangt, sieht man noch andre Mosaiken, die etwa mit jenem Madonnenbilde gleichzeitig und ebenfalls in einem sehr tüchtigen strengen Style ausgeführt sind, die aber ebenso fälschlich in jene frühere Zeit zurückdatirt werden. Zwei grosse Köpfe, die zwischen diesen Mosaiken angebracht sind, eine Madonna und ein Christus, sind alte Malerei, der letztere sehr schön und ernst gehalten, der der Maria leider übermalt. —

In späterer Zeit, bei dem lebendigeren Erwachen der Kunst, scheint der Aufenthalt Giotto's zu Neapel, von dem uns Vasari erzählt, einen wesentlichen Einfluss auf die dortige Kunstthätigkeit ausgeübt zu haben. Sein freundschaftliches Verhältniss zu neapolitanischen Künstlern ist bekannt; die grossen Arbeiten, welche ihm zur Ausführung übertragen wurden, die neuen Bahnen, welche man darin eröffnet sah, mussten zur Nacheiferung anreizen. Noch jetzt ist von diesen Arbeiten Bedeutendes vorhanden, vielleicht das Vorzüglichste, was überhaupt von Giotto's Werken erhalten ist. Seltsamer Weise hat man jedoch in neuester Zeit, soviel auch über Giotto hin und her gesprochen wird, gerade diese Arbeiten nur sehr obenhin berührt, obgleich eben aus ihnen, und ich möchte sagen: fast allein aus ihnen die kunstgeschichtliche Stellung Giotto's genügend gewürdigt werden kann.

Es sind dies vornehmlich die Deckengemälde, welche er in dem Kirchlein der Incoronata ausgeführt hat. Das Kirchlein liegt in der Strada Medina, linker Hand, wenn man vom Largo di Castello kommt; es bildet das Untergeschoss eines hohen Hauses, und man steigt von der Strasse, die bei dem Umbau des Castell nuovo im funfzehnten Jahrhundert erhöht wurde, wie in einen Keller hinab. Es ist in gothischen Formen, mit einem zierlichen Hauptportal, innen mit modernen Schnörkeleien geschmückt. Ursprünglich soll an der Stelle der Palast gestanden haben, in welchem Königin Johanna I. mit ihrem zweiten Gemahle, Ludwig von Tarent, im J. 1351 gekrönt ward; sie soll diesen Palast zu einer Kirche, unter dem Titel der „Krone Christi" oder der „Dornenkrone" (S. Corona di Cristo, Corona di Spine) geweiht haben, woraus nachmals der Name S. Maria Coronata oder schlechthin: Incoronata entstand.

Die Deckengemälde befinden sich an dem ersten Quadrat des Kreuzgewölbes, über einer späteren, vermuthlich für einen Sängerchor eingerichteten Tribüne, und sind von dort aus sehr bequem zu betrachten. Es sind ihrer acht, indem sich in jedem Dreieckfelde des Gewölbstückes zwei Gemälde neben einander befinden. Die Gewölbrippen sind bunt bemalt, bunte Streifen mit zierlich leichtem Blätter-Ornament ziehen sich zu deren Seiten hin. In der Mitte, am Schlussstein, befindet sich das Wappen; die Winkel daneben sind, um den Bildern die scharfe Spitze zu nehmen, mit viereckigen, reich ornamentirten Feldern ausgefüllt. Aus gleichem Grunde sind in den unteren Winkeln ringsumher Köpfe von Heiligen angebracht. Die Bilder haben sämmtlich einen blauen Grund. Die ersten sieben von ihnen stellen die Sakramente der Kirche dar. Ich beschreibe sie der Kürze nach, indem ich von dem Bilde, welches sich rechts über der Eingangsthür befindet, anfange und immer zu dem links folgenden fortschreite.

1. Die Taufe. Man sieht ein sechseckiges Taufgebäude, welches nach vorn offen ist und seitwärts einen Portikus hat. Darüber, zur Seite, schwebt ein Engel mit einer Kerze. (Ich bemerke, dass bei sämmtlichen Bildern

die oberen Winkel der gegebenen Räume durch Engel- oder Teufelsgestalten ausgefüllt werden.) In der Kapelle, an dem sechseckigen Taufbrunnen, geht die Taufhandlung vor sich. Das Kind wird von einem Manne in rother Kleidung gehalten, ein Diakonus (?) stützt seinen Arm; weiter zurück steht noch ein Zeuge. Der Priester giesst das Wasser auf den Kopf des Kindes, neben ihm steht der Sakristan. Im Vorgrund, tiefer, sieht man eine Weibergruppe, deren Beschäftigung leider nicht mehr deutlich zu erkennen ist; doch sind auch unter ihnen noch anmuthige, lebenvolle Köpfe erhalten.

2. Die Firmelung. Eine gothische Kirche, nach vorn offen; darüber wieder ein Engel mit einer Kerze. Eine Mutter hält ihr weissbekleidetes Kind auf dem Arme, ein Bischof segnet es; hinter ihr zwei andre Frauen, von denen die eine ebenfalls ein Kind auf dem Arme trägt. Im (beschädigten) Vorgrunde führt wiederum eine Frau ein Kind herbei.

3. Das Abendmahl. Ein gothisches geradlinig geschlossenes Gebäude; darüber zwei Engel mit Kerzen und Rauchgefässen. Man sieht eine Anzahl knieender Leute, mit verschiedenem Haupteschmuck und sehr lebenvollen Gesichtern; einer steht am Eingange aufrecht, ein andrer tritt eben ins Portal. Der Priester — ein trefflich individueller Kopf — reicht dem vordersten die Oblate; hinter ihm zwei Sakristane, von denen der erste den verhüllten Kelch trägt.

4. Die Beichte. Reiche Architektur im florentinisch-gothischen Style, nur zum Theil geöffnet. Der Priester sitzt im Beichtstuhl, mit sehr ausdrucksvoller Geberde horchend; vor ihm kniet ein Weib, welches mit betrübter Miene beichtet. Ausserhalb der Kirche, rechts, sieht man drei Büssende, die in gemessenen Schritten die Kirche verlassen. Sie tragen das Haupt in schwarze Kapuzen verhüllt; Arme, Rücken und Beine sind nackt. Sie schwingen Geisseln auf ihren Rücken; dem vordersten fliesst das Blut herab. Oben, in der Ecke, erblickt man entfliehende Teufelgestalten.

5. Die Priesterweihe. Offene byzantinische Kirchen-Architektur. In dem Gewölbe einer Tribune ist eine Mosaik-Darstellung angebracht: Christus, der zwei Jünger zu sich ruft, — offenbar absichtlich, als Vorbild der heiligen Handlung. In der Kirche sitzt der Papst unter einem Baldachin, mehrere ornirte Geistliche zu seinen Seiten. Er fasst mit seinen Händen die des jungen Priesters, welcher geweiht werden soll und hinter welchem andere Geistliche und mehrere Chorknaben stehen. Den Vorgrund füllet ein Chor von zehn Sängern, die vor einem Pulte stehend singen. Die nachlässige Sängerstellung, die Anstrengung beim Singen, die Vortragweise der verschiedenen Stimmen, alles dies ist in der Gruppe aufs Glücklichste und in liebenswürdigster Naivetät dargestellt. Links oben schwebt wiederum ein Engel.

6. Die Ehe. Ein reichornamentirter Teppich im Hintergrunde, darüber kleine Amorinenstatuen, welche goldene Guirlanden tragen. Vor dem Teppich, in der Mitte, steht ein fürstliches Paar; der Bräutigam ist im Begriffe, der Braut den Ring anzustecken; ein Priester hinter ihnen nähert ihre Hände einander. Nach alter Ueberlieferung sind dies die Portraits der obengenannten Stifter der Kirche, des Ludwig von Tarent und der Johanna; er hat etwas Wendisches in seiner Physiognomie und einen rothen Spitzbart, — sie ein äusserst zartes feines Gesicht mit blonden Flechten. Hinter der Königin steht ein Gefolge reizender Frauen, die sich durch die Anmuth ihrer Köpfe und die zierliche Naivetät ihrer Haltungen auszeichnen. Hinter

dem Fürsten stehen mehrere Kapelläne u. s. w.; hinter diesen einige Posaunisten, die mit allerergötzlichster Gewalt in die Posaunen stossen. Das fürstliche Paar befindet sich unter einem Baldachin, dessen Stangen nach vorn von zwei Rittern gehalten werden, und über dem auf jeder Seite ein Engel schwebt. Im Vorgrunde, links, sieht man einen Geiger, der das Haupt gar sinnig auf die Geige senkt, und einen lustigen Hautboisten. Daneben Ritter und Frauen, die mit zierlichen Bewegungen, indem sie sich sehr zart an den Fingern halten, einen Reigentanz aufführen.

7. Die letzte Oelung. Ein Haus, nach vorn geöffnet. Der Sterbende liegt auf dem Lager, halbnackt, — ungefähr wie ein ausgedörrter Christusleichnam in den Gemälden jener Zeit anzuschauen. Seine Frau hebt ihn empor. Ein Priester giebt ihm die Oelung; neben diesem der Sakristan mit einer Kerze. Weiber und Kinder sind um das Lager versammelt; auf sehr bestimmte Weise spricht sich in ihren Stellungen und Mienen der innere Schmerz aus, wie er durch die Feier des Momentes gemässigt wird. Oben links erscheinen drei Engel im siegreichen Kampfe mit drei Teufeln.

8. Das letzte Bild führt insgemein den Namen der *Entrata della Reina Giovanna* (des Einzugs der Königin Johanna), und ich erinnere mich, es selbst in Werken deutscher Kunstreisenden so bezeichnet gefunden zu haben. Ich weiss jedoch nicht, wie man das Bild unter solchem Titel befriedigend erklären möchte. Ich glaube, obgleich es leider beträchtlich verdorben ist, darin eine allegorische Vorstellung und Personification der Kirche zu erkennen. Man sieht nämlich ein kirchliches Gebäude, in dessen Mitte, unter einem Baldachine, Christus steht, ein wohlerhaltener, sehr schöner Kopf, voll jener alterthümlichen typischen Würde. Gerade vor ihm, nur etwas tiefer, sieht eine, wie es scheint, weibliche Gestalt, mit der päpstlichen Mitra bekleidet, einen Kelch in der emporgehobenen linken Hand, die von Christus unterstützt wird. Gerade so findet man unzähligemal in den Miniaturen der Gebetbücher das neue Testament (im Gegensatz gegen das alte) oder die christliche Kirche (im Gegensatz gegen das Juden- und Heidenthum) abgebildet. Links stehen Heilige, die fast ganz erloschen sind; rechts ebenfalls Heilige, wie es scheint: Petrus und Paulus, mit schönen Köpfen. Neben diesen gekrönte Fürsten ohne den Heiligenschein, schöne männliche Portraitköpfe; sie tragen Lilien-geschmückte Gewänder und Fahnen in den Händen. Hinter ihnen Geistliche und Andere. Die rechte Ecke des Bildes ist wiederum verdorben.

So sehen wir in diesen acht Bildern einen in sich geschlossenen grossartigen Cyklus, der das Leben des Menschen in allen grossen Momenten von Freude und von Schmerz, und zwar überall in seinem Bezuge auf ein höheres gnadenreiches Wesen darstellt; Geburt und Ehe und Tod, von göttlicher Weihe begleitet, und göttliche Hülfe gegen die Anfechtungen des Bösen. So steht auch das letzte Bild im vollständigen Zusammenhange mit den übrigen, indem es die Kirche darstellt, von deren Bestimmungen die Feier jener Sakramente herrührt und deren Verbindung mit dem Leben vor Allem in den Sakramenten beruht. Ich wüsste nicht leicht eine edlere Aufgabe für die Kunst zu ersinnen, — falls man nicht mit besonderer Vorliebe für das Transcendentale, Uebermenschliche, zu Werke schreitet; und ich wüsste auch nicht, wie eine solche, in Betracht der noch so geringen Kunstmittel jener Zeit, glücklicher gelöst worden sei. Ueberall sind die Compositionen aufs Einfachste und Verständlichste angeordnet; überall zeigt

sich ein eigenthümlicher (freilich noch nicht durchgebildeter) Schönheitssinn, sowie die glücklichste Auffassung der Natur, vom Ernsten und Tragischen bis zur spielenden Unbefangenheit eines naiven Humors; und erst bei einer solchen Naturauffassung versteht man es, warum Giotto von seinen Zeitgenossen so gerühmt ward und weshalb man sagen konnte, dass er die Menschen male, als ob sie lebten. Für die Aechtheit der Bilder ist zwar zur Zeit noch kein weiteres äusseres Zeugniss vorhanden als (soviel ich weiss) Vasari's Bericht; doch möchte aus den Gemälden selbst schwerlich ein Zweifel zu entnehmen sein. Freilich geben sie einen höheren Begriff von dem Charakter des Meisters als jene unbedeutenden Staffeleibilder in der Brera zu Mailand [1]) und in S. Croce zu Florenz, die seinen Namen führen. Er erscheint nach ihnen keinesweges als ein nüchterner Geschäftsmensch, wie man ihn dargestellt hat, sondern als ein wahrer Künstler, freilich als ein männlicher, ohne Sentimentalität, ohne Schwärmerei, als einer, der das Leben in seiner tiefsten Bedeutung fühlt und sein Gefühl in Gestalten auszusprechen weiss: — aber ich glaube, dass eine solche Kunst überhaupt am Edelsten und Nachhaltigsten wirkt. — Die Deckengemälde in der Incoronata sind, wie gesagt, sehr bequem zu besehen; auch sind sie gut beleuchtet und, bis auf einzelne oben angeführte Stellen, sehr wohl erhalten, namentlich durch keine Restauration entstellt; es wäre somit eine sorgfältige Zeichnung derselben ebenso leicht ins Werk zu richten, als ihre Herausgabe den Freunden älterer Kunst gewiss höchst erfreulich sein würde.

Ausser den genannten enthält dasselbe Kirchlein noch andre Malereien aus dem vierzehnten Jahrhunderte, die man ebenfalls dem Giotto zuzuschreiben pflegt; so im linken Seitenschiff eine Madonna mit dem Kinde im Style des Meisters, deren Kopf sehr schön ist — vielleicht ein Rest gröeserer Wandmalereien. Die Kapelle des Crucifixes ist ganz und gar mit Malerei bedeckt, die jedoch sehr verdorben ist, so dass man nur noch hin und wieder heilige Darstellungen erkennen kann. Die im Gewölbe und in den Lünetten sind von einem, dem Giotto verwandten, aber schon freieren Meister; die grossen Gemälde auf den Wänden sind vom Ende des funfzehnten Jahrhunderts. — Von den grossen Wandmalereien in S. Chiara, zu deren Ausführung Giotto eigentlich nach Neapel berufen ward, und in denen verschiedene Scenen aus dem Leben der heiligen Jungfrau, des heiligen Franciscus und der heiligen Clara dargestellt waren, sieht man gegenwärtig nichts als an einem Pfeiler des Mittelschiffes die halbe Figur einer Maria, die das Kind an der Brust trägt; auch hier ist die Jungfrau durch einen sehr anmuthigen Kopf ausgezeichnet. Gewiss würden auch diese geringen Ueberbleibsel bei der schnöden Modernisirung der Kirche das Schicksal der übrigen Malereien getheilt haben, hätten sie sich nicht durch Mirakel die Ehrerbietung, auf die ein simples Kunstwerk keinen Anspruch machen durfte, zu erhalten gewusst; der überreiche mexikanische Putz, die Wachsköpfe, Brüste und andren Ex-votos, womit das Bild behängt ist, bezeugen das Interesse der Neapolitaner für Giotto's Madonna. — In S. Domenico maggiore, in der Kapelle des heiligen Antonius Abbas, sieht man

[1]) Die Seitenbilder dieses Gemäldes, offenbar von derselben Hand, befinden sich in der Pinakothek von Bologna. Das Mittelbild ward dieser Gallerie erst von den Franzosen entführt. Das Ganze befand sich früher in der Kirche S. Maria degli Angioli zu Bologna.

in einer kleinen Nische das Brustbild des Heiligen, das ebenfalls, und wohl nicht mit Unrecht, dem Giotto zugeschrieben wird. Es ist ein charaktervoller Kopf von strengem Ausdrucke, leicht gemalt und auf Goldgrund. Eine Madonna mit dem Kinde, ebendaselbst in der Kapelle des heiligen Stephan, dürfte nicht mit gleichem Rechte den Namen des florentinischen Meisters führen.

Ehe ich von Giotto zu den eigentlich neapolitanischen Künstlern übergehe, sei es mir vergönnt, noch ein Bild eines späteren toskanischen Meisters zu erwähnen, dessen Name, wenn ich nicht irre, bisher in der Kunstgeschichte noch nicht genannt ist. Das Bild befindet sich im Chor der Kirche des Camaldulenserklosters, dahin jeder Fremde von Neapel emporsteigt, um die Entzückendste aller Aussichten — über Meer und Land, Inseln, Gebirge und Thäler — zu geniessen, und wo man im Sommer 1835 an dem Pförtner, Fra Benedetto, den gemüthlichsten Wirth und Cicerone fand. Das Bild ist nicht gross und führt die Unterschrift: *Petrus Dominici de Monte Pulciano* (Montepulciano) *pinxit. MCCCCXX.* Es ist eine Madonna mit dem Kinde, zwei Engel mit Musikinstrumenten auf jeder Seite; es ist auf Goldgrund gemalt, wie es scheint: a tempera, und die Figuren mit viel zierlichen Goldornamenten geschmückt. Die Linien haben etwas sehr Schönes und Würdiges, so dass sich in der Gewandung selbst edle und volle Formen bilden, vornehmlich bei den Engeln; überhaupt haben die Figuren etwas Zartes, was im Einzelnen an Fiesole erinnert. Das Gesicht der Madonna jedoch ist kleinlich in seinen Formen und etwas kalt in der Carnation, aber sehr zart und sauber durchgeführt. Das Kind, welches in ein durchsichtig feines Gewand gekleidet ist, ist unbedeutend und hart in der Zeichnung.

Bei den neapolitanischen Malern des vierzehnten Jahrhunderts scheint, wenngleich wir mit Bestimmtheit den Einfluss Giotto's hoch anschlagen müssen, doch ähnlich wie bei den Sienesern eine gewisse Nachwirkung der byzantinischen Darstellungsweise Statt gefunden zu haben. Auch fehlt es nicht an den Namen einheimischer Künstler, welche noch dem dreizehnten Jahrhunderte angehören. Als tüchtige Werke im giotteskeu Style, aber mit bedeutenden byzantinischen Nachklängen der Art, erscheinen die reichen Wandgemälde einer Kapelle in S. Domenico maggiore (auf der Südseite), welche verschiedene Scenen aus der Passion Christi und andre heilige Begebenheiten darstellen. In Neapel schreibt man sie mit Unrecht dem Angelo Franco zu.

Der bedeutendste Zeitgenosse des Giotto zu Neapel, dessen Ruhm zuerst durch die edelmüthige Anerkennung des Florentiners begründet ward, ist Maestro Simone. Von ihm sind zwei interessante Gemälde in der Kirche S. Lorenzo maggiore vorhanden. Das eine, über dem Hauptaltar der Kapelle des heiligen Antonius von Padua befindlich, ist das Bild des Heiligen, der einfach dem Beschauer gegenüber steht, so dass man das geistreiche Gesicht en face sieht. Das andre Gemälde, auf der andern Seite der Kirche, stellt den heiligen Ludwig dar, welcher seinen Bruder, König Robert von Neapel, krönt. Es ist auf Goldgrund und mit reichen Goldornamenten versehen; die Carnation und Modellirung sind sehr dünn gehalten, in licht grünlicher Farbe; der Kopf des Königes Robert ist ein charaktervolles Portrait. — Von Stefanone, dem Schüler des genannten, sieht man eine heilige Magdalena auf Goldgrund, ein strenges, feierliches Gemälde, in S. Domenico maggiore (Kapelle des heiligen Martin). — Von

Francesco di Maestro Simone, dem Sohne und Schüler eben jenes Meisters, ist ein sehr vorzügliches Wandgemälde in der Kirche S. Chiara erhalten, in der Kapelle, die sich gleich linker Hand neben dem Haupteingange befindet. Es ist eine Madonna mit dem Kinde im weissen Gewande, unter einem gothischen, grau in grau gemalten Tabernakel sitzend, und darunter eine Darstellung der Dreieinigkeit. Die Madonna ist eben so schön, als voll von jener alterthümlichen typischen Würde, die in der Gesammt-Erscheinung so bedeutend wirkt. Auch dies Bild ist, wie jenes von Giotto, reich mit Ex-voto's behängt, denen es seine Erhaltung verdankt.

Mit dem Schlusse des vierzehnten Jahrhunderts beginnt eine neue Periode der neapolitanischen Malerei, die sich das folgende Jahrhundert hindurch in ziemlich gleicher Weise fortbildet. Die meisten Werke dieser Zeit halten etwa die Mitte zwischen dem Charakter der umbrischen und der oberdeutschen, zuweilen auch der niederländischen Schule, wie denn namentlich direkte Einflüsse der letzteren im Einzelnen angenommen werden dürften. Der Meister, welcher diese neue Periode einleitet, ist Colantonio del Fiore, dessen früheste Arbeiten bereits in das Jahr 1374 fallen sollen und der, nach der gewöhnlichen Angabe, im Jahr 1444 gestorben ist. Ein wunderthätiges Christusbild, welches sich in der Kirche S. Lorenzo maggiore befindet, wird von einigen ihm, von anderen dem Maestro Simone zugeschrieben. Es ist ein Brustbild und schmückte früher die Aussenseite eines Hauses; auf den Schlag, den es von einem unglücklichen Spieler erhielt, soll es Blut vergossen haben und ist demzufolge in solche Verehrung gekommen, dass man ihm, als jenes Haus abgebrochen ward, einen Altar in der Kirche einräumte. So viel sich in seinem jetzigen Zustande darüber sagen lässt, ist es ein schöner würdiger Christuskopf in der typischen Weise. — Sicherer ist ein anderes Wandbild, welches sich an dem Kirchlein S. Angelo a Nilo, ausserhalb, in der Lünette über dem Hauptportal befindet; es stellt die heilige Jungfrau dar, zu ihren Seiten den Erzengel Michael und den heiligen Baculus, der ihr den knieenden Donator empfiehlt; es scheint tüchtig gemalt, doch ist es so verstaubt, dass sich auch hieraus zur Zeit kein Urtheil über den Meister gewinnen liess.

Das Gemälde, welches dem Namen des Colantonio einen grösseren Ruf gegeben hat, ist der heilige Hieronymus, der in seiner Studirstube sitzend, dem Löwen den Dorn aus dem Fusse zieht. Es befand sich früher in der Sakristei der Kirche S. Lorenzo und wurde von da in die Gemäldegallerie des bourbonischen Museums versetzt. Den Lesern wird dasselbe aus dem flüchtigen Umriss bei d'Agincourt bekannt sein. Es ist ein Bild vom ausgezeichnetsten Werthe; die unordentlich durcheinander liegenden Bücher der Bibliothek, der Schreibtisch mit allen Utensilien sind höchst meisterhaft und mit van Eyck'scher Vollendung gemalt. Ueberhaupt hat das (in Oel gemalte) Bild soviel Niederländisches an sich, dass bereits die Meinung aufgestellt worden ist, es sei nicht das Werk eines Neapolitaners, sondern des Johann van Eyck selbst, eine Meinung, der es in der That nicht an gewichtigen Gründen fehlt [1]). Doch dürfte hiegegen nicht ausser Acht zu lassen sein, dass in der Gestalt des heiligen Hieronymus das Fleisch derber, die Hände mit weniger Wahrheit und Gefühl, die Haare

[1]) Herr Hofrath Hirt, im Museum, 1833, No. 21, S. 163. (Neuerlich ist das Bild dem Robert van Eyck zugeschrieben.)

den Bartes minder fein gemalt sind, als dies bei Gemälden des Johann van Eyck der Fall zu sein pflegt. Ebenso ist auch der Löwe ziemlich roh gemalt (obgleich die Mähne wohl als restaurirt anzunehmen ist). Das Gewand endlich, welches der Heilige trägt, ist in schweren, langen Falten gezeichnet, die, ebenso wie die erwähnten Eigenthümlichkeiten und wie der goldene Heiligenschein, einem noch minder entwickelten Künstler anzugehören scheinen. — Bei der gänzlichen Dunkelheit, in welcher die Geschichte der neapolitanischen Kunst noch liegt, und bei verschiedenen andern Anzeichen transalpinischen Einflusses, wage ich zur Zeit nicht, über diesen Punkt eine Meinung abzugeben.

Von Angelo Franco, der für einen Zeitgenossen und Nachahmer des Colantonio gilt, befindet sich in S. Domenico maggiore (in der Kapelle der B. Vergine delle Grazie) ein eigenthümliches Bild, eine Madonna, mit Johannes dem Täufer und dem heiligen Antonius Abbas. Es ist streng, im Colorit trocken, im Charakter etwa den Meistern des Elsasses, vornehmlich dem Martin Schön verwandt. Ein anderes Madonnenbild, welches er in derselben Kirche, in der Kapelle des heiligen Martin, auf die Wand gemalt hat, ist von sehr anmuthigem Ausdrucke.

Der bedeutendste Meister dieser ganzen Periode ist Antonio Solario, gewöhnlich il Zingaro genannt, der um das Jahr 1382 geboren und um 1455 gestorben sein soll, ein Tochtermann des Colantonio del Fiore. Sein Leben hat einen romantischen Anstrich; es scheint mehr von Novellisten als von Historikern verfasst zu sein. Nach Dominici war er in seiner jungen Zeit ein Blechschmied; Liebe machte ihn zum Künstler. Sein eigentlicher Lehrmeister in der Malerei, bei dem er sieben Jahre verweilt, soll Lippo di Dalmasio zu Bologna gewesen sein; dann soll er seine schliessliche Ausbildung durch Studienreisen im oberen Italien empfangen und zuletzt noch dem Pisanello und dem Gentile da Fabriano an ihren grossen Arbeiten zu Rom, im Lateran, geholfen haben.

Wieweit diese Angaben mit den Gemälden des Zingaro übereinstimmen, dies zu entscheiden, möge künftigen Kritikern vorbehalten bleiben. Ich bemerke nur, dass mir die Schule, welche der Künstler beim Lippo di Dalmasio durchgemacht haben soll, etwas problematisch vorkommt, oder dass wenigstens ein bedeutender Theil seiner Werke der Richtung einer solchen Schule nicht entspricht und möglicher Weise als von anderer Hand gearbeitet, zu betrachten sein dürfte. Eine kleine neuerdings erschienene Schrift von Moschini (*Memorie della vita di Antonio de Solario, detto il Zingaro, pittore vinziano. Venezia* 1828. 24 *pp. in* 8.) behauptet, dass Zingaro von Geburt ein Venezianer sei, sofern er sich auf einem Gemälde im Besitz des Abbate L. Celotti selbst als *Antonius de Solario venetus* unterzeichnet habe. Hierdurch würde seine Bildungsgeschichte nur um so dunkler werden; auch enthält die angeführte Schrift keinen einzigen Punkt zur weitern Aufklärung der Sache.

Die schönsten Staffeleigemälde, welche ich vom Zingaro gesehen habe, befinden sich in der Gemäldegallerie des Museums, wohin sie aus verschiedenen Kirchen gebracht sind. Sie haben eine eigene Süssigkeit und Zartheit, und von ihnen gilt zuerst auf entschiedene Weise, was oben bereits als ein Hauptzug dieser ganzen Periode angegeben wurde, dass ihr Charakter nämlich etwa die Mitte hält zwischen dem der umbrischen Schule Italiens und derjenigen, die sich im oberen (südwestlichen) Deutschland

gegen Ende des funfzehnten Jahrhunderts ausbildete [1]). Doch findet man hier nicht jenes Schwärmerische der Umbrier, das besonders bei Perugino und seinen Schülern so stark hervortritt.

Das ausgezeichnetste unter den Gemälden des Zingaro in der Gallerie des borbonischen Museums ist dasjenige, welches sich früher im Museum von S. Maria la Nuova befand (Erste Abtheilung der Gallerie, No. 4). Es ist eine heilige Jungfrau mit dem Kinde, Franciscus und Hieronymus zu ihren Seiten. Sie steht auf einem Felsen, zu dessen Seiten rings kleine Löcher sind, daraus (nach beliebter neapolitanischer Sitte) Flammen des Fegefeuers und kleine Seelchen hervorkommen. Zwei Engel, im Style des Perugino, halten eine Krone über ihrem Haupte. Ihr Untergewand ist Gold. Beide Brüste sind entblösst, indem sie aus runden Löchern des Goldgewandes hervortreten; das Kind, das sie auf dem rechten Arme trägt, spielt mit der einen, die andre drückt sie in reizend tizianischer Bewegung mit der linken Hand. Die Carnation ist schön und licht gehalten. Ihr Gesicht und ganzer Charakter ist reizend jungfräulich und überhaupt eine eigenthümliche Milde über das Gemälde ausgegossen.

Ein andres Bild, aus der Kirche S. Pietro ad Aram (II, No. 254), stellt die heilige Jungfrau auf dem Throne, auf der einen Seite den heiligen Sebastian und Petrus, auf der andern den heiligen Paulus, Asprenus und die heilige Candida dar; in einigen Nebenfiguren soll der Künstler sein und seiner geliebten Gattin Portrait angebracht haben. Dies Bild hat nicht die Süssigkeit des vorigen, es ist ernster und strenger, aber ebenso tüchtig und würdig gehalten. Es erinnerte mich in Etwas an die Werke des Marco Palmezzano von Forli.

Eine Ausgiessung des heiligen Geistes (I, No. 9) ist nicht so bedeutend, wie die beiden genannten, dient jedoch auch, um den Charakter des Meisters, in den angegebenen allgemeineren Zügen, leichter bestimmen zu können.

Andres von der Hand des Zingaro ist noch in den Kirchen vorhanden. So sah ich im Dome, in der Kapelle der Familie Galluccio (neben der Kapelle des Tesoro), ein kleines Bild, eine sehr anmuthige Madonna mit dem Kinde vorstellend, welches mir ganz der Art dieses Künstlers zu entsprechen schien. Es stand auf dem Altar, vor einem grossen, flau modernen Flügelbilde des Cavaliere Maliconico.

Ein sehr berühmtes Bild vom Zingaro befindet sich in S. Lorenzo maggiore, in einer kleinen Kapelle, der des heiligen Antonius gegenüber. Es stellt den heiligen Franciscus dar, welcher in der Mitte steht, Schaaren von Mönchen, einige mit Heiligenscheinen, knieend auf seinen Seiten. Er reicht nach jeder Seite ein Buch mit den Regeln des Ordens. Zwei Engel zu seinen Häupten halten Täfelchen, darauf die Hauptpunkte des durch ihn begründeten Instituts verzeichnet sind. Das Bild ist auf Goldgrund gemalt; im Ganzen steif, gleichwohl von grossartiger Anordnung, mit bedeutenden Linien in der Gewandung und mit trefflichen, charaktervollen und schönen Köpfen.

[1]) Welche merkwürdigen Resultate würden sich für die Verhältnisse, besonders der italienischen Schulen ergeben, wenn sich, in Folge kritischer Untersuchungen, die bisherige Zeitbestimmung im Allgemeinen als richtig erwiese! Vor der Hand ist die Sache noch zu unsicher, als dass ich näher hierauf einzugehen wagen dürfte.

Eine Kreuzabnahme, die sich in S. Domenico maggiore, in der Kapelle del Crocefisso, befindet, wird ebenfalls für eine Arbeit des Zingaro ausgegeben, obgleich schon Dominici (ohne indess die Aechtheit zu bezweifeln) anmerkt, dass sie viel Aehnliches mit den Werken des Albrecht Dürer habe. Wenn ein italienischer Kunstkenner von Werken des letzteren spricht, so ist bekanntlich in der Regel (und im besten Fall) nur oberdeutsche Schule anzunehmen, und so verhält es sich auch hier. Das Bild trägt zu entschieden die Kennzeichen dieser Schule (aber nicht des Dürer selbst) an sich, als dass es von der Hand des Zingaro herrühren könnte. Hr. Hofrath Hirt hält dasselbe für eine Arbeit des Johann van Eyck [1]), doch kann ich diesem Urtheil nicht wohl beistimmen. — Am Eingange der genannten Kapelle sieht man das Bildniss des Dominikaners B. Guido Maramaldo, vom Zingaro streng al fresco gemalt, und den ihm zugeschriebenen grossen Fresken in S. Severino entsprechend; das andre Bildniss hinter diesem ist von andrer Hand, welche die Manier des Künstlers nachzuahmen gesucht hat.

In dem Kirchlein der Incoronata sieht man, ausser den erwähnten Arbeiten Giotto's, rechter Hand im Mittelschiff noch eine Madonna mit dem Kinde, die ebenfalls dem Zingaro zugeschrieben wird, und der Rest einer grösseren Wandmalerei zu sein scheint. Es ist eine zierlich weiche Composition, das Gesicht der Madonna von sentimentalem Ausdrucke und das Ganze reich mit Goldverzierungen geschmückt.

Sehr bedeutend sind die eben erwähnten Freskomalereien, welche zwei Seiten des Klosterhofes von S. Severino schmücken. Auch diese führen den Namen des Zingaro. Jedenfalls aber möchte ich den Meister derselben, — falls er auch wirklich mit dem Verfertiger der oben genannten Staffeleibilder Eine Person ist und etwanige Verschiedenheiten den Gehülfen, die er zu einem so bedeutenden Werke haben musste, zuzuschreiben sein möchten, — nicht der ersten, sondern der zweiten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts zuertheilen.

Es sind zwanzig Gemälde, die in geringer Höhe über dem Fussboden beginnen und oben durch den Halbkreis des Gewölbes geschlossen werden. Es sind meist einfache historische Darstellungen, etwa in florentinischer Weise, aber durchaus ohne die dort gewöhnliche Ueberladung mit Nebenfiguren; ich möchte sie, in Bezug auf die Anordnung, mit den Fresken des Andrea del Sarto im Vorhofe der SS. Annunziata zu Florenz vergleichen. In den meisten Fällen ist nur Eine Haupthandlung dargestellt; nur einige Male sieht man kleinere Nebenhandlungen in der Ferne. Die Zeichnung der Gestalten ist einfach in der Weise der späteren Meister des funfzehnten Jahrhunderts und ziemlich dem jungen Raphael verwandt. Die Köpfe sind zum Theil äusserst zart, fein modellirt und in schöner Farbe; andre sind roher, kälter und ohne Zweifel von Schülern gearbeitet; alle aber sind äusserst naturwahr und aus dem Leben gegriffen, wenngleich mehr oder minder edel. Die Gründe der Bilder sind entweder mit Architekturen geschmückt, die in reichem modernem Style (auch dieser Umstand deutet auf die spätere Zeit des funfzehnten Jahrhunderts) und in trefflicher Perspektive gezeichnet sind, — letzteres besonders bei inneren Durchblicken; oder es sind höchst ausgezeichnete landschaftliche Darstellungen, zwar noch mit dem phantastischen altniederländischen Landschaftsstyl verwandt, aber

[1]) Museum, 1833, No. 21. S. 163.

so mässig gehalten, dass sie selbst an die caraccische Landschaftschule erinnern, letzteres besonders auch in der Farbe. Namentlich sind die leichten, schlanken Bäume, durch die man in die Fernen hinausblickt, die ruhigen klaren Seen, u. a. meisterlich gerathen. Mir ist in der ganzen italienischen Kunst wenig Aehnliches in den Gründen historischer Fresken vorgekommen, am wenigsten in einer so frühen Zeit, wie diese; ich begreife nicht, in welcher Schule der Künstler sich zu einer solchen Vollendung im landschaftlichen Fache gebildet haben könnte, denn auf die niederländische Schule der Eyck's zu rathen, passt hier nicht, da die Gestalten dieser Bilder nichts mit jener Schule gemein haben. — Leider sind die Bilder im höchsten Grade beschädigt. Das Kloster scheint als Kaserne gedient zu haben, da die Gestalten häufig auf die muthwilligste Weise zerkratzt sind; dann ist eine schmähliche Restauration darüber gekommen, welche wenigstens die Gewandung der Figuren im Vorgrunde fast ganz zu Grunde gerichtet hat, so dass man nur noch die Hauptmotive des Faltenwurfes herausfinden kann. Doch sind hievon die Köpfe dieser Figuren, sowie die Gründe, meist verschont geblieben. Aeusserst wünschenswerth scheint es, dass diese so höchst merkwürdigen Gemälde bald, ehe es gänzlich zu spät ist, genau gezeichnet und dem kunstliebenden Publikum bekannter gemacht werden.

Die Fresken stellen Scenen aus dem Leben des heiligen Benedict dar, ziemlich dieselben Momente, wie man sie auch an andren Orten in Gemälden dieses Inhalts wiederholt findet. Ich erwähne einige der Bedeutendsten.

Auf dem ersten Bilde ist dargestellt, wie die Eltern des heiligen Benedict in der Stadt Norsia ankommen, ein Zug mit Pferden und Maulthieren; zwei Jünglinge schreiten dem Zuge mit leichten Schritten voran. Dies Bild ist, das einzige des ganzen Cyclus, in grüner Erde gemalt und verdankt diesem Umstande, der es weniger in die Augen fallen machte, dass es von Rohheit und Dummheit ziemlich verschont geblieben ist; namentlich kann man hier die Zeichnung der Gewänder noch vollständig verfolgen. Die beiden Jünglinge sind besonders schön und gleichen auffallend den Gestalten, die man in Raphaels Handzeichnungen aus der Zeit, wo er für die Libreria des Sieneser Domes arbeitete, sieht. Das monochrome Grün, obgleich dessen Anwendung in früherer Zeit sehr beliebt gewesen zu sein scheint, musste dem Meister jedoch nicht weiter genügt haben; schon mit dem zweiten Bilde beginnt die Ausführung in naturgemässen Farben.

Die ausgezeichnetste Landschaft findet man auf dem vierten Bilde, wo der heilige Benedict das Mönchsgewand nimmt. Hier sieht man einen trefflichen Abendhimmel und leichte schöne Bäume, in denen nichts an jene conventionelle Darstellung des Baumschlags erinnert, die man später, bei den ersten eigentlichen Landschaften, so häufig bemerkt.

Im achten Bilde [1]) ist dargestellt, wie der heilige Benedict, in Gegenwart seiner Klosterbrüder, einen Giftkelch durch sein Wort zerbricht. Hier zeigt sich unter den Mönchen eine Menge sehr vorzüglicher Köpfe, die ich in Bezug auf die feine Technik etwa mit den ausgezeichnetsten Bellini's vergleichen möchte, und in denen auch der dem Momente angemessene Ausdruck glücklich erreicht ist.

[1]) In der Beschreibung, welche Domenici in seinem schon erwähnten Werke von diesen Bildern giebt, ist vor No. 6 ein Bild ausgelassen, so dass seine Bezeichnungen der Nummern nicht richtig sind.

Das neunte Bild enthält die Geschichte der heiligen Jünglinge Placidus und Maurus, welche vom heiligen Benedict in seinen Orden aufgenommen werden. Dies Bild ist sehr figurenreich und zeigt in den Köpfen mehrfach Härteres und zugleich mehr charakteristische Individualität als die früheren. Merkwürdig ist dies Bild besonders dadurch, dass in demselben, unter den Zuschauern der Handlung, des Künstlers eignes Portrait enthalten ist. Er steht, dem Beschauer zugewandt, in seinen Mantel gehüllt und einen Pinsel in der Hand; Gestalt und Gesicht sind die eines derben kräftigen Mannes von etwa 35 Jahren. Er trägt langes braunes Haar und ein schwarzes Barett. Hinter ihm schaut ein jüngerer Mann hervor, den man für seinen Gehülfen bei der Ausführung der Fresken hält; dieser hat auch etwas Derbes, aber mehr Phantastisches im Gesichte als der Meister; er trägt dickes schwarzes Haar und ein rothes Barett.

Das vierzehnte Bild stellt ein klösterliches Mahl dar und zeichnet sich wiederum durch die trefflichsten Köpfe, wie auch durch die sehr wohlgelungene Anordnung des Mahles aus [1].

Im sechzehnten Bilde sieht man ein Wunder, das bei dem Bau des Klosters von Montecassino vorgefallen ist. Man sieht Mönche, die sich bemühen, einen grossen Stein mit Hebeln fortzubewegen; auf dem Stein den Teufel in Gestalt eines katzenartigen Affen, der durch sein Gewicht ihre Arbeit vergeblich macht, und daneben den Heiligen, der ihn seiner Wege gehen heisst. Vortrefflich sind hier die angestrengten Bewegungen der mühsam arbeitenden Mönche ausgedrückt.

Das siebzehnte Bild besteht nur aus einer, durch den oberen Halbkreis begränzten Lünette, indem sich darunter ehemals eine Thür befand. Dies Bild enthält eine reizende Landschaft und zwei Männer im Vorgrunde, die in schöner Naivetät neben einander sitzen und sprechen.

Ausgezeichnet ist endlich auch noch das achtzehnte Bild, wo ein junger Mönch, durch den Einsturz einer Mauer beim Bau des Klosters erschlagen, vor den Heiligen gebracht und durch ihn wieder lebendig gemacht wird. Sehr schön sind hier vornehmlich die Nebenfiguren, welche dem Wunder zuschauen; so wie die wohlerhaltene Gruppe im Mittelgrunde, wo der blutende Jüngling dem Heiligen entgegen getragen wird. —

Die bedeutendsten Schüler des Zingaro sind die beiden Brüder Pietro und Ippolito Donzelli. Von ihnen sieht man ein sehr schönes Bild in S. Domenico maggiore, in der Kapelle des heiligen Sebastian, eine hei-

[1] An dem Basament eines Pfeilers der auf diesem Bilde dargestellten Architektur finden sich die folgenden Schriftzeichen, deren Andeutung vielleicht bestimmter auf die Person des Malers, der jene Fresken gefertigt, führen könnte:

lige Jungfrau mit dem Kinde, von Heiligen umgeben. Das Bild erinnert noch mehr, als wir es bei den Staffeleibildern des Meisters fanden, an die Art des Perugino; aber es ist leichter gehalten und härter und wiederum mit Anklängen an die oberdeutsche Schule. — Andre Bilder ebendaselbst, in der Kapelle des heiligen Dominicus, welche ein älteres Bildnis dieses Heiligen umgeben und ebenfalls für eine Arbeit der beiden Brüder gelten, erscheinen mir beträchtlich moderner.

Sehr trefflich sind zwei Bilder in S. Maria la Nuova in der Kapelle des heiligen Franciscus, die dem Pietro zugeschrieben werden. Sie stellen die heilige Agatha und die heilige Lucia dar und stehen zu den Seiten eines Franciscusbildes, welches ungleich roher ist. Beide sind sehr grossartig in der Gewandung gehalten, die eine mit anmuthigst zierlicher Handbewegung.

Von eben demselben ist im Museum (I. No. 91) eine heilige Jungfrau auf dem Throne mit Engeln, ein schönes mildes Bild, in welchem ich mehr niederländische als oberdeutsche Anklänge zu finden glaubte. — Eine Kreuzigung (I. No. 55) ebenfalls vom Pietro, ist ein kleines Bild, schön und lebendig gemalt. Dies erinnerte mich in Etwas an die älteren Venetianer, — eine Richtung, die wir in der neapolitanischen Schule am Schlusse des fünfzehnten Jahrhunderts noch hervortreten sehen werden. — Eine dem Ippolito (der beträchtlich früher starb als der Bruder) zugeschriebene Kreuzigung (I. No. 11) ist alterthümlich strenger und schlichter gehalten.

Zwei tüchtige Bilder in der Sacristei von S. Angelo a Nilo, die dem Tommaso de' Stefani, einem Zeitgenossen des Cimabue, ohne Urtheil zugeschrieben werden, scheinen mir der Art und Weise der Donzelli wohl entsprechend.

Für einen andren Schüler des Zingaro gilt Simone Papa il vecchio, obgleich seine Arbeiten eine abweichende Richtung zeigen, und zwar eine ganz entschiedene Abhängigkeit von niederländischer Art und Weise. Jedenfalls dürften seine Werke mit dem obenerwähnten heiligen Hieronymus, den man dem Colantonio del Fiore zuschreibt, in Verbindung zu bringen sein, obgleich sie nicht so bedeutend sind und eine gewisse schwächliche Gemüthlichkeit zur Schau tragen. Von ihm sah ich nur einige Bilder in der Gemäldegallerie des Museums. Eine mit dem heiligen Hieronymus, dem Erzengel Michael und den beiden Johannes (I. No. 47); — ein andres, welches die heilige Jungfrau mit dem Kinde und in der Ferne die Kreuzigung vorstellt (I. No. 74), dies, wie Colantonio's Hieronymus, in der mehr langfaltigen Gewandung etwas von der Eyck'schen Weise abweichend; — und ein grosses Bild (II. No. 225), welches in der Mitte den Erzengel Michael, zwei Heilige und die Donatoren auf seinen Seiten darstellt. Das Bild ist im Ganzen tüchtig, ernst und naiv, wenngleich nicht grossartig durchgeführt. Die Gesammtanordnung, die Landschaft, vornehmlich der Erzengel und ganz in niederländischer Art behandelt (letzterer dem heiligen Michael des Danziger Bildes ähnlich); die andren Figuren haben wiederum etwas mehr Alt-Venetianisches.

Von Nicola di Vito, ebenfalls einem Schüler des Zingaro, sieht man im Museum (I. No. 31) einen trefflichen, aber sehr streng gemalten Erzengel Michael. — Dieser Nicola ist der Polichinell der Neapolitaner Künstlergeschichte, ähnlich wie der alte Buffalmaco bei den Florentinern. Man erzählt von ihm allerlei Eulenspiegeleien; wie er z. B. mit einem gemalten gespenstischen Kopfe, den er auf eine Stange gesteckt und diese mit Kleidern

behängt hatte, die Nachbarn zu erschrecken wusste; — wie er seine Magd, die seine Speisekammer zu bestehlen pflegte, dadurch curirte, dass er ihr dabei ein Gespenst mit feurigen Augen (es war eine Katze) erscheinen liess; — wie er einen alten verliebten Narren dadurch von seiner Liebe heilte, dass er, im Einverständniss mit der gequälten Dame, sich bei ihr unter's Sopha steckte und nun im richtigen Moment, kunstreich als Teufel bemalt, hervorbrach, um den Alten zu holen, u. s. w. —

Silvestro de' Buoni, der Sohn eines minder bedeutenden Malers Buono de' Buoni, und, wie man annimmt, Schüler des Zingaro und der Donzelli, nimmt eine der bedeutendsten Stellen unter den neapolitanischen Malern am Schlusse des funfzehnten Jahrhunderts ein. Doch ist auch bei ihm die Chronologie nicht richtig, und sein Tod muss nothwendig bedeutend später als in das Jahr 1484 fallen. Dies beweist besonders sein schönstes Gemälde, welches sich in der alten Basilika S. Restituta, vor der Nische des Altares, befindet. Es stellt die heilige Jungfrau und zu ihren Seiten den Erzengel Michael und die heilige Restituta dar. Dies höchst ausgezeichnete Gemälde hat einerseits eine so auffallende Verwandtschaft mit den Arbeiten der umbrischen Schule, dass es von Kunstreisenden in der That schon als ein Werk des Perugino bezeichnet ist; andrerseits aber nähert es sich nicht minder der lebensvollen, heitern Weise der älteren Venezianer. Die Gestalten sind schön und würdig, aber ohne peruginesche Manier; ihr Ausdruck anmuthig, lieb und innig, aber durchaus ohne Befangenheit, ein schöner warmer Ton geht durch das Ganze [1]. — Eine Himmelfahrt Christi von demselben Künstler, die sich in der Kirche Monte Oliveto, in der Kapelle der Familie Mocchini, befindet, ebenfalls ein treffliches Bild, schliesst sich entschiedener der Weise des Perugino und des Pinturicchio an. — Im Museum befindet sich ebenfalls ein Gemälde des Silvestro (I. No. 28), welches den Tod der Maria vorstellt; um sie sind die Apostel versammelt, in der Höhe sieht man Christus, der die Seele der Maria auf dem Arme trägt, und Engel zu seinen Seiten. Auch dies Bild ist schön und mild; doch hat es nicht die Zartheit des Altarbildes in S. Restituta, auch glaubte ich hier in den Köpfen einen Zug zu finden, der mehr dem Charakter der lombardischen wie der umbrischen Schule verwandt schien.

Schüler dieses Silvestro, wenigstens in seinen frühesten Jahren, soll Antonio d'Amato il vecchio gewesen sein; nachdem er den Meister frühzeitig verloren hatte, soll er nach seinen und einigen Bildern des Perugino sich weiter gebildet haben. Von ihm sah ich in S. Severino, neben der einen Seitenthür, ein schönes Bild, mehrere Engel vorstellend, deren Köpfe etwas anmuthig Peruginisches hatten. Im Uebrigen zeigte das Bild schon die Eindürre der modernen Zeit, welcher der Künstler angehört. —

Ehe ich zu dem bedeutendsten Künstler des sechzehnten Jahrhunderts übergehe, will ich noch eines grossen räthselhaften Gemäldes erwähnen, welches sich im Chore der Schlosskirche von Castell nuovo befindet. Es stellt die Anbetung der Könige dar und wird dem Zingaro, aber ganz ohne Grund, zugeschrieben; es ist beinah hundert Jahr später, und hat in der Gesammtanordnung, aber etwas Fremdes, wie es mir der Custode in der

[1] Der *Guida di Napoli* von Luigi d'Afflitto (1834) schreibt das Bild ebenfalls dem Buono zu, wie leider noch manche ähnliche Verwechselungen in diesem sonst schätzenswerthen Werke vorkommen.

That auch als einen Giovanni da Bruges zeigte), aber die Madonna ist wiederum fast in der Art des Leonardo, der Joseph entschieden in der Art des Raphael gehalten. Die beiden Könige zur Rechten der Madonna sind tüchtige Portraits, der junge König zur Linken eine sehr anmuthige und edle Gestalt. Im Ganzen ist das Bild schön gemalt, und nur das Kind steif und schlecht in der Zeichnung.

Merkwürdig ist auch ein wirklich niederländisches Bild, ebenfalls eine Anbetung der Könige, welches sich in S. Domenico maggiore, in der Kapelle des heiligen Joseph befindet, und fälschlich dem Albrecht Dürer zugeschrieben wird. —

Die neue Richtung der Kunst, welche mit dem sechzehnten Jahrhundert begann und dem ersten Viertel desselben einen ewigen Ruhm gewährt hat, erhielt Neapel von Rom aus, zunächst durch den Andrea Sabbatini, der gewöhnlich, nach seinem Geburtsorte, Andrea di Salerno genannt wird. Dieser war eine kurze Zeit in Raphaels Schule, als letzterer die erste der vatikanischen Stanzen malte; er hat wesentlich den Styl beibehalten, welchen Raphael in dieser schönen Periode seiner künstlerischen Laufbahn befolgte, wenngleich leider in späterer Zeit das ausgeartete, manierirte Wesen der Florentiner und Römer auch ihn nicht ganz unberührt liess. Seine erste Bildung erhielt Andrea in Neapel, und die Gemälde seiner früheren Periode zeigen noch die auffallendste Aehnlichkeit mit der älteren Schule, vorzüglich mit der Richtung des Silvestro de' Buoni. Dahin gehören u. a. einige kleine Bilder in der Gemäldegallerie des Museums, insbesondere eine Darstellung der Gichtbrüchigen (I. No. 93), und eine Taufe Christi (I. No. 97), in welchen beiden die Farbe wiederum beträchtlich an die älteren Venezianer erinnert; die Zeichnung des Nackten ist in ihnen, wenngleich dürr, so doch schon untadelhaft. — Anziehender ist ein heiliger Martin, der mit dem Bettler seinen Mantel theilt (I. No. 10), ein einfach schönes, naives Bild, aber dies fast ganz einem Bellini ähnlich. — Eine Abnahme vom Kreuz (I. No. 13), die mit glücklichem Affekt dargestellt ist, zeigt schon eine Hinneigung zu Raphaels Styl. — Ungleich mehr ist letzteres in zwei höchst ausgezeichneten kleinen Bildern (I. No. 102 und 104) der Fall, welche Scenen aus dem Leben des heiligen Floridus enthalten. Diese sind ungemein grossartig in der Zeichnung, nicht minder schön gefärbt, wie die vorigen, und voll des innigsten Gefühles. Ich möchte sie mit Werken des Sodoma vergleichen, wenn dieser treffliche Künstler nicht noch in der Zeichnung dagegen zurückstände.

In die Zeit von Andrea's schönster Entwickelung gehört ein grosses Gemälde derselben Gallerie (I. No. 119). Es stellt eine Anbetung der Könige dar, und drüber, in einer Lünette, die allegorische Gestalt der Religion, auf einem Throne sitzend. Dies Bild ist höchst ausgezeichnet und frei behandelt, im Einzelnen ganz mit der Innigkeit und Anmuth Raphaels; in der Gewandung erinnert es selbst, ohne jedoch im Mindesten manierirt zu sein, an Michelangelo's grossartige Linien. Die beiden zurückstehenden Könige haben noch etwas vom Charakter der umbrischen Schule. Die Figur der Religion ist höchst anmuthsvoll und würdig; doch ist sie etwas strenger gemalt als das Uebrige und vielleicht von andrer Hand. Ueber das Ganze herrscht die zarteste Farbe.

Sehr anmuthsvoll und schön gemalt, wenngleich minder grossartig, ist ein andres grösseres Bild (I. No. 110), welches einige der Thaten des heiligen Nicolaus darstellt. Das Bild hat treffliche Köpfe und reizend ist die

ganze Gestalt eines im Vorgrunde knieenden Mädchens. — Schön, bewegt und würdig ist endlich auch eine Kreuzabnahme (I. No. 130).

Sehr Vieles von ihm findet man ferner in den Kirchen Neapel's. So z. B. in S. Domenico maggiore, in der Kapelle des heiligen Joseph, eine sehr anmuthige Madonna, die ihrem Kinde die Brust zu reichen im Begriff ist. — Gleichfalls ein tüchtiges Bild, und im Einzelnen sehr schön, doch schon ohne die Innigkeit der früheren ist ein heiliger Laurentius, im Schiff derselben Kirche. — Mehr tritt, wie bereits bemerkt, in noch späteren Bildern jenes manierirte Wesen der Künstler nach Raphael ein, doch immer so, dass sie im Einzelnen stets noch Bedeutendes behalten und sich meist durch schöne Köpfe auszeichnen. Dahin gehören z. B. eine Kreuzabnahme in S. Severino, eine Himmelfahrt Mariä im Museum (I. No. 136), u. a. m. — Dass seine Schüler, wie sich aus zahlreichen Beispielen ergiebt, vorzüglich die letzte Richtung befolgten, liegt in der Natur der Sache.

Noch bemerke ich, dass ich in S. Lorenzo maggiore, in der Kapelle, welche jenes wunderthätige, dem Maestro Simone oder dem Colantonio zugeschriebene Christusbild enthält, al fresco gemalte Darstellungen aus der Passion Christi gegeben habe, welche im Einzelnen Bedeutsames, fast wiederum nach der Art des Salerno enthalten, so dass ich auch diese dem Andrea zuschreiben möchte.

Es scheint, dass fast gar keine Werke des Andrea sein Vaterland verlassen haben. Nur so kann man es begreifen, wie dieser höchst ausgezeichnete Schüler Raphael's so wenig bekannt geworden ist, während er doch mit den übrigen Schülern wenigstens auf gleiche Stufe gestellt zu werden verdient. Denn in der That, ich wüsste nicht, was der unsaubere und renommistische Giulio Romano, ich kenne unter seinen Werken nur sehr wenig wahrhaftig Schönes; — was Garofalo, der sich nur selten aus seiner typischen Gleichförmigkeit emporzuringen vermag, — was Bagnacavallo, der nicht eben höher steht, als Garofalo, — was der kümmerliche Penni, der mittelmässige Perin del Vaga, und wie sie sonst heissen mögen, gerade vor diesem Künstler voraus haben sollten, der zwar kein Genie des allerersten Ranges ist, der aber in glücklichen Momenten Werke zu schaffen vermochte, die allezeit einen erbaulichen und erfreulichen Eindruck machen müssen.

Bekannter, als die bisher erwähnten Meister, sind die der späteren Kunstepoche, besonders wo es sich um den Streit der Naturalisten und Eklektiker handelt. Ich beschliesse somit diese Betrachtungen, indem ich es mir für ein andres Mal vorbehalte, auf letztere, sowie auf die öfter berührte reiche Gemälde-Gallerie des borbonischen Museums zurückzukommen.

III.

NOTIZEN ÜBER DEN MALER GENTILE DA FABRIANO.

(Uebersetzung der Schrift: *Elogio del Pittore Gentile da Fabriano, scritto dal Marchese Amico Ces. Ricci di Macerata. 1829.*)

(Museum. 1837. No. 9. ff.)

Vorwort des Uebersetzers.

Unter den Künstlern, welche der grossen Blüthe der italienischen Malerei im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts vorgearbeitet haben, sind neuerdings vornehmlich nur diejenigen, welche den toskanischen und umbrischen Schulen angehören, in eine nähere Betrachtung gezogen worden. Doch ist mit diesen der Entwickelungsgang der italienischen Kunst keineswegs als abgeschlossen zu betrachten. Im nördlichen, östlichen und südlichen Italien treten für die frühere Zeit der Kunst ebenfalls manche bedeutsame Erscheinungen hervor, die theils in einer mehr isolirten Stellung Treffliches geleistet, theils in Wechselwirkung mit jenen mehr beleuchteten Schulen in weiterem Umfange gewirkt haben. So ist Gentile von Fabriano als einer der eigenthümlichsten und einflussreichsten Meister, die um den Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts thätig waren, zu betrachten; einflussreich, durch die verschiedenen Orte seiner Wirksamkeit; eigenthümlich, durch eine tiefe innerliche Grazie, Heiterkeit, Adels, durch eine zart und weich ausgebildete malerische Technik, wie sie zu jener Zeit noch bei Keinem gefunden wird. Gentile lässt sich unter seinen Zeitgenossen vornehmlich dem Fra Giovanni da Fiesole vergleichen; er steht diesem Meister an Anmuth nicht nach, aber statt der transcendentalen Richtung desselben hält er, naiver, an der Körperlichkeit des darzustellenden Gegenstände fest, — und, es darf es ausgesprochen werden, er befriedigt so den Sinn des Beschauers zuweilen mehr, als sein frommer Nebenbuhler.

Wohl hätte dieser liebenswürdige Meister vor Vielen verdient, die lebensvolle Kritik deutscher Kunstforscher rege zu machen. Da man von dem jedoch bisher bei uns kaum anders als höchst beiläufig gesprochen hat, so dürfte es nicht überflüssig erscheinen, die folgende Schrift, die in Deutschland gewiss nur wenig bekannt ist, durch eine Uebersetzung weiter zugänglich zu machen. Bringt sie den fraglichen Gegenstand freilich weder in historischer, noch in ästhetischer Beziehung zu demjenigen Abschluss, welchen man wünschen möchte, so giebt sie doch schon eine anschauliche Gesammt-Uebersicht, enthält sie im Einzelnen mannigfach Interessantes und dürfte immerhin wenigstens geeignet sein, eine nähere Aufmerksamkeit für die, leider so vereinzelten Ueberbleibsel von der Hand des Gentile zu erwecken. Die deutschen Leser werden es dabei vielleicht der italienischen Kritik, ihrem gegenwärtigen Standpunkte gemäss, zu Gute halten, wenn dieselbe sich zuweilen in nicht sonderlich scharfen Gemeinplätzen ergeht oder wenn sie auf halb sichere Thatsachen hie und da zu viel Gewicht zu legen geneigt ist (z. B. auf Gentile's Einfluss auf Masaccio,

am Schluss der Notizen, u. dergl.) — Der Uebersetzer giebt sein Original im Wesentlichen sorgfältig genau wieder. Nur die Anmerkungen, welche dort einen Schluss-Anhang bildeten, sind hier an die bezüglichen Stellen unter den Text gerückt. Einzelnes von ihnen auch, der leichteren Uebersichtlichkeit wegen, in den Text selbst aufgenommen. Andres, was minder zur Sache gehörig schien, ausgelassen worden. Hie und da war der Uebersetzer im Stande, aus eigner Anschauung der Gegenstände noch einige vielleicht ebenfalls nicht unbrauchbare Bemerkungen hinzuzufügen.

Gentile da Fabriano.

Die Notizen, welche die Geschichtschreiber bisher über das Leben und die Malereien des Gentile da Fabriano gesammelt haben, sind eines Theils nicht in solchem Umfange mitgetheilt, dass sie dem Begehren derjenigen zu genügen vermögen, die ihn als den ersten Meister, welcher die italienische Malerei der Pfade der Grazien zugeführt hat, verehren; anderen Theils sind sie hier und dort, in vielen Schriften und bei verschiedenen Autoren verstreut, so dass sie nicht selten eine der andern widersprechen. Aus diesem Grunde habe ich gesucht, dass die Erinnerung an einige Gemälde dieses grössten Malers, den unser Picenum hervorgebracht hat, und die Beschreibung derjenigen, die von anderen noch nicht angeführt sind; — dass die Zusammenstellung alles dessen, was man über ihn bei vielen Autoren verstreut findet, zu einer Gesammt-Uebersicht, — die Vereinigung einiger von einander abweichender Ansichten und der Versuch, dieselben kritisch zu beleuchten, — die Bestimmung der chronologischen Aufeinanderfolge seiner berühmtesten Arbeiten, — dass alles dies eine nicht überflüssige Vertrautheit liefern möchte, falls ein kundiger Forscher eine vollständige Arbeit über Gentile und seine Kunst, sowie über seine Schule, zu unternehmen gewillt sein möchte. Ich maasse mir mit dieser Schrift, der ich nur die Ueberschrift als „Notizen" (*Elogio*) geben konnte, auf keine Weise den Rahm eines Biographen des Meisters von Fabriano an; ich wünsche nur als Mitarbeiter dessen, der sich das Verdienst eines solchen erwerben wird, zu gelten.

Francesco di Gentile wurde zu Fabriano, einer Stadt der Mark Ankona, in der späteren Zeit des vierzehnten Jahrhunderts geboren. Sein Vater war Orazio di Ludovico, der in den physischen und mathematischen Wissenschaften eine bedeutende Erfahrung besass und in diesen nützlichen Disciplinen den glücklichen Geist seines Sohnes von seinen frühesten Jahren an zu üben im Stande war. Natürlich musste dieser aus solchen Unterweisungen, die gewiss für alle diejenigen, welche es in der Malerei zur Vollendung zu bringen gedenken, so höchst nöthig sind, einen wesentlichen Nutzen ziehen. Und wenn Orazio von dem Vortheil dieser Studien für die künstlerische Bildung des Jünglings überzeugt war, so müssen wir ihm auch das Verdienst derjenigen, so weisen und löblichen Vorsorge zuerkennen, dass er ihn vor Allen dem Piero della Francesca zuführte, dem ersten, welcher den Nutzen der Geometrie für diejenigen, die den Beruf des Künstlers erwählt hatten, einleuchtend machte, — dem ersten gleichfalls, der, nach dem Beispiel des Plinius, auf die Vorschriften

des Macedoniers Pamphilus, des Lehrmeisters des Apelles, wieder einzugehen bemüht war [1].

Nur kurze Zeit verweilte Gentile im Vaterlande, und es ist zweifelhaft, wer sein erster Meister in der Kunst gewesen ist. Wenn man jedoch bedenkt, dass Fabriano in jener Zeit nicht von tüchtigen Malern entblösst war, so stimmt man gern der Meinung eines gewissen Schriftstellers bei, welcher dem Allegretto Suzii den Ruhm einer solchen Lehrerstellung giebt [2]. Letzterer war einem gewissen Tio Francesco gefolgt, welcher die Freskomalereien im Oratorium des heiligen Antonius Abbas in seiner Vaterstadt trefflichst gemalt hatte; und man kann sagen, dass er seinen Meister um ein Bedeutendes übertroffen hatte, wie sich dies aus der Vergleichung der Werke, die wir von ihnen sowohl in Fabriano wie in Macerata besitzen, ergiebt. Ungewiss jedoch, ob ich diesem vorausgesetzten Verhältniss des Allegretto zum Gentile Glauben schenken dürfe, habe ich mich häufig bemüht zu untersuchen, ob der Styl des ersteren mit dem, welcher in den früheren Werken des Gentile zu erscheinen pflegt, verglichen werden könne. Es ist in der That eine schwierige Sache, mit Sicherheit über die Malereien des vierzehnten Jahrhunderts zu urtheilen; die Unterschiede, die zwischen den Werken des einen und des andern Künstlers hervortreten, sind nur allzu gering. Doch glaubte ich, was mein Gefühl anbetrifft, durch das Gemälde des Allegretto, welches wir in der Sakristei des Domes von Macerata besitzen, der Sache näher geführt zu werden; der Kopf des heiligen Antonius ist auf diesem Bilde mit einer solchen Feinheit ausgeführt, dass dieser Künstler bereits hinlänglich eine vorzügliche Ausbildung des Coloritts erkennen lässt; die Abstufung der Tinten, die Wahrheit des Ausdruckes ist so bedeutend, dass gerade er vor allen anderen geeignet sein durfte, seinen feineren Geschmack auf Gentile zu vererben [3]. Vasari will ihn zum Schüler des Beato Angelico da

[1] Piero della Francesca schrieb einen Tractat über die Malerei und die Linear-Perspektive. Dies geht aus einem Werke des Frate Luca di Borgo S. Sepolcro, eines Mathematikers des 15. Jahrhunderts, hervor, welches folgende Dedikation hat: *Ad illustrissimum Principem Guid. Ubaldum Urbini Ducem Montis Feltri Durantis Comitem — Graecis latinisq. litteris Amantissimum; et Arithmeticae disciplinae cultorem ferventissimum — Fratris Lucae de Burgo Sancti Sepulchri — Ordinis Minor — Sacrae Theologiae Magistri — In artes arithmeticae, et Geometriae etc.* In dem Widmungsschreiben drückt sich der Verfasser folgender Gestalt aus: „Die Perspektive, wenn man sie wohl betrachtet, würde ohne Zweifel nichts gelten, wenn sie nicht auf der Geometrie begründet wäre. Dies beweist vollständig der Fürst der Malerei unserer Zeit, Meister „Pietro di Franceschi, unser Landsmann, der stets vertraute Diener Eures Durchlauchtigsten Hauses, in einem kurzgefassten Tractat, den er über die Malerei „und die Linear-Perspektive (*la lineal forza in prospectiva*) verfasst hat und „der sich gegenwärtig in Eurer vortrefflichen Bibliothek, neben der zahllosen „Menge andrer Werke aus sämmtlichen Fächern der Wissenschaft, befindet." etc. — [2] In einem alten Manuscript eines anonymen Autors von Fabriano, welches ich selbst eingesehen, wird es mit Bestimmtheit ausgesprochen, dass Allegretto di Nuzio von Fabriano der Meister des Gentile gewesen sei. — [3] Das angeführte Bild stellt die heilige Jungfrau auf dem Throne dar, das Kind auf ihren Armen, und viele Heilige umher; auf der einen Seite neben ihr S. Antonius Abbas, auf der andern S. Julianus. Unter dem Bilde liest man folgende Inschrift: *Istam tabulam fecit fieri Frater Johannes Clericus praeceptor Tolentini. A. D. MCCCLXVIII. Allegrettus de Fabriano pinxit MCCCLXVIII.* [Vermuthlich von demselben Meister rührt ein kleines Gemälde in der Gallerie des Ber-

Fiesole, vom Orden der Predigermönche, machen, und dieser Ansicht tritt auch Baldinucci bei. Es ist kein Zweifel, dass der Styl des B. Angelico (wie Piacenza bemerkt) eine gewisse Verwandtschaft mit dem des Gentile hat. Wenn man jedoch untersucht, zu welcher Zeit Gentile in dessen Schule gekommen sein könne, so findet man, dass Fiesole (zufolge einer alten Chronik der Predigermönche von S. Marco zu Florenz, im Jahr 1407, bei noch sehr jugendlichem Alter in den Orden aufgenommen ward; so dass es schwerlich zugegeben werden dürfte, dass dieser Geistliche bei solcher Jugend, so bald nach Uebernahme der Gelübde, dem Amte eines Lehrmeisters in der Malerei sich unterzogen haben sollte. Ich kehre somit gern zu der Meinung zurück, dass Gentile die ersten Unterweisungen in der Kunst vom Allegretto di Nuzio erhielt und von jenen Miniaturmalern, die sich vermuthlich ebenso in Fabriano befanden, wie in dem benachbarten Gubbio, wo zu jener Zeit viele bedeutende Meister dieser Kunst blühten; in dieser letzteren Meinung bestätigt mich namentlich auch die Autorität des Ab. Lanzi [1]. — Nachdem Gentile so in seiner Vaterstadt die ersten Handgriffe der Pinselführung gelernt hatte und durch diese zur weiteren Ausbildung befähigt war, so meine ich, dass er sich von da nach Florenz begeben habe, und dort in ein näheres Verhältniss zum Fiesole, der jetzt in dieser Stadt bereits mit höchstem Ruhme genannt ward, getreten sei.

Eine der ersten Arbeiten, durch welche der Ruhm des Gentile sich bei allen Verehrern der Kunst zu verbreiten begann, war, wie es scheint, jenes Freskobild der heiligen Jungfrau, welches er im Dome von Orvieto, an der Seitenwand hinter der fünften Kapelle, unter einem grossen Fenster malte. Ich weiss nicht, aus welchen Beweisgründen Lanzi die Ansicht hergenommen, dass dies Gemälde im Jahr 1447 vollendet worden sei, — eine Epoche, die nicht mit den Angaben des P. Guglielmo della Valle, des sorgfältigen Geschichtschreibers jenes Gebäudes, stimmt. Im Gegentheil glaubt della Valle, aus gutem Grunde, dass diese Malerei

…tiner Museums bei (III. No. 6?), welches die Unterschrift *Gentius de Fabriano me pinxit* (sic!) führt. Es ist eine Madonna mit dem Kinde auf dem Throne, die hh. Bartholomäus und Katharina zu ihren Seiten. Die weichen Formen und der Farbenton des Nackten scheinen auch hier auf eine Verwandtschaft mit Gentile hinzudeuten; die Gewandung ist durch Ueberladung von Goldschmuck noch wesentlich beeinträchtigt. Hiebei möge zugleich eines anderen Bildes derselben Gallerie (I. No. 144) gedacht werden, welches sechs kleine gesonderte Darstellungen aus dem Leben der heiligen Jungfrau enthält und im Katalog als eine Arbeit des Gentile da Fabriano verzeichnet ist. Der Farbenton im Nackten erinnert hier allerdings zwar an die Werke fabrianesischer Meister und der Styl der Zeichnung dürfte im Allgemeinen einen Zeitgenossen Gentile's erkennen lassen. Gewagt indess scheint es, wenn man das Bild diesem Meister selbst, ohne anderweitige Gewähr, zuschreibt, indem es auf keine Weise der offenen Grazie und der holdseligen Heiterkeit, welche die bekannten Werke Gentile's charakterisiren, gleichzustellen ist. Auch als ein Jugendwerk desselben dürfte es nicht füglich zu betrachten sein, indem man in einem solchen, dem allgemeinen Entwickelungsgange der Zeit gemäss, eine zugleich strengere und bestimmtere Nachwirkung des Styles der älteren Meister, als in diesem Bilde sichtbar wird, zu erwarten berechtigt ist. A. d. Uebs.] — [1] Lanzi spricht jedoch seine Ansicht, dass Gentile durch Miniaturmaler gebildet sei, nur als eine blosse Muthmassung aus. (Geschichte der Malerei in Italien, übers. v. Wagner. I. S. 328.)

im Jahr 1423 ausgeführt sei, indem er gerade diese Epoche als merkwürdig bezeichnet sowohl durch die Vollendung des Gusses der Statue Johannis des Täufers, welche Donatello für das Baptisterium gearbeitet hatte, als durch die genannte Malerei von der Hand unseres Gentile. Und wirklich muss man glauben, dass das Werk des letzteren in jener Zeit einer seltenen Auszeichnung werth gehalten wurde und demnach die Bewunderung der vorzüglichsten Kenner erweckte, da desselben in den öffentlichen Registern der Kathedrale auf eine höchst ehrenvolle Weise erwähnt wird [1]. Auch ist, nach meiner Ansicht, kein Widerspruch zwischen der in diesen Büchern genannten Epoche und der von della Valle angenommenen, da es sehr wohl vereinbar ist, wenn die Malerei des Gentile bereits im Jahr 1423 vollendet und jene ehrenvolle Erwähnung erst zwei Jahre später, 1425, ausgesprochen wurde.

Dass unser Künstler von Orvieto wieder nach Florenz zurückgekehrt sei, kann man aus den Arbeiten, die er in dieser Stadt um dieselbe Zeit ausgeführt hat, entnehmen. Es ist mir wahrscheinlich, dass Gentile erst, nachdem er jenes Werk in Orvieto ausgeführt hatte, die Hand an das Gemälde der Anbetung der Könige für die Kirche S. Trinità (gegenwärtig in der Akademie von Florenz befindlich) gelegt hat. Denn da das erste von ungleich einfacherer Composition ist, so muss man annehmen, dass er die Ausführung des zweiten nicht eher, als nachdem er sich in der Kunst um ein Bedeutendes vorgerückt fühlte, unternommen haben werde. Wie es sich indess auch mit dieser chronologischen Untersuchung verhalten möge, soviel kann man mit voller Ueberzeugung behaupten, dass er im letztgenannten Gemälde so bedeutende Vorzüge, in Bezug auf die Composition wie auf das Colorit, entwickelte, dass es hinreichend war, seinen Ruhm unter den ersten Meistern seiner Zeit sicher zu stellen.

Gentile hatte die Absicht, auf diesem Bilde die Darstellung der Geburt Christi und die Anbetung der Könige zu vereinigen; eine schwierige Aufgabe, sowohl, wenn man die grosse Anzahl der Figuren, als die verschiedenen Eigenthümlichkeiten der Köpfe und der Costüme, die dabei zu vereinigen waren, betrachtet. Mit aller Stärke der Einbildungskraft darauf gewandt, gelang es ihm, die Charaktere der Hauptfiguren in ihrem bedeutsamsten und somit wahrsten Momente zu erfassen. Welche Bescheidenheit ist in dieser Jungfrau! welche freundliche Anmuth in dem göttlichen Kinde! welch ein begeistertes Staunen in dem heiligen Greise Joseph, welche Hingebung und Frömmigkeit in den Königen und in denen, die ihre Begleitung ausmachen! welche Naivetät in den Hirten! überhaupt, welche schöne Individualität in einer jeden Figur, die Gentile in diesem Gemälde dargestellt hat! Die Gewandung eines Jeden ist sehr wohlverstanden; die Verschiedenheit der Farben, die eben so schlicht, wie reich und glänzend gehalten sind, bildet zueinander den trefflichsten Contrast. Vasari giebt an, dass Gentile in einem der Könige sein eigenes Bildniss dargestellt habe; und hiemit dürfte er, wie es scheint, haben andeuten wollen, dass dieses Werk das erste, seines Pinsels vollkommen würdige sei, und dass er sich von demselben vollkommen befriedigt fühle; — dies um so mehr, da es

[1] „IX. Decem. MCCCCXXV. Cum per egregium Magistrum Magistrorum Gentilem de Fabriano pictorem, picta fuerit imago, et picta Majestas B. M. V. juxta subtilitate, et decore [illegible]" etc. Vergl. Della Valle Storia del Duomo d'Orvieto. Roma 1791. p. 171.

nicht überliefert ist, dass er noch in einem andern Gemälde sein Bildniss anzubringen geneigt gewesen sei. Ueberdiess hat der Künstler dieser Tafel seinen Namen und das Jahr und den Monat der Verfertigung beigefügt [1].

Im Jahr 1424 finde ich ferner, dass dem Gentile die Anfertigung eines Gemäldes für die Kirche S. Nicolo übertragen wurde, in welchem er die heilige Jungfrau in der Mitte von vier Heiligen darstellte, und sie mit einer solchen Schönheit schmückte, dass man sagte, die Natur habe den lebenden Frauen nie ein ähnliches Geschenk verliehen. Auf der Predella derselben Tafel stellte er verschiedene Geschichten des heiligen Nicolaus dar. Vasari berichtet uns, dass, soviel er Kunde von diesem Künstler erhalten habe, kein Gemälde dem genannten an Werth vorangehe, welches Gentile im Auftrag der Familie der Quartesi für jene Kirche (die in der Nähe des Thores von S. Miniato liegt) gemalt hatte. Derselben Meinung tritt auch Francesco Bocco [2]) bei, der mit so grosser Genauigkeit Alles, was Florenz von schönsten Werken in jedem Zweige der Kunst besitzt, aufzählt; auch er bezeichnet diese Arbeit als eine derjenigen, welche von der Trefflichkeit und fortschreitenden Vervollkommnung der älteren Meister Zeugniss geben.

Aus solchen Anfängen entwickelten nachmals jene Meister, die in den beiden folgenden Jahrhunderten vorzüglich waren, den Gestalten eine leichtere und freiere Bewegung, im Gegensatz gegen den strengen, statuarischen Styl, der den früheren Perioden der Kunst eigen war, zu geben, — ebenso wie sie an die Stelle jener zaghaften Pinselführung, die von der Weise der Miniaturmalerei nicht unterschieden war, eine freiere Behandlung der Farben einführten, die, in Verbindung mit der vollendeten Zeichnung, der Malerei erst jene Harmonie, Schönheit und Lebendigkeit gegeben hat, die den Beschauer anziehen. Dem Gentile aber gebührt der Ruhm einer der ersten Wiederhersteller der Kunst zu sein. Oder noch richtiger ist Gentile (wie bereits der Graf Pompeo di Montevecchio [3]) wohl bemerkt) geradezu als der erste zu betrachten, der den Gemälden jene Trockenheit, welche den Nachfolgern Giotto's eigen war, zu entnehmen wusste; und indem er so die Kunst aus dem Zustande der Kindheit emporführte, indem er der Zeichnung einen grossartigeren Charakter gab, sodann er die Anatomie und die Kunst der Modellirung ebenfalls nicht vernachlässigte, öffnete

[1]) [Die Unterschrift lautet: *Opus Gentilis de Fabriano. MCCCCXXIII. Mensis Maii.* Das Werk ist gross und frei, durchaus schön, edel und anmuthig gehalten. Es ist eine reiche Composition und ein grosser Reichthum goldner Verzierungen dabei angewandt. Zwar bemerkt man im Einzelnen noch Erinnerungen an den Styl der Giottisten (in den Linien der Falten, im Schnitte der Augen), dabei aber entwickelt sich bereits eine anmuthigst freie Individualität. Oben über den Bögen, welche das Bild einrahmen, sind kleinere Darstellungen: Gott-Vater, die Verkündigung, Moses, David und vier Propheten, letztere gross und herrlich, ich möchte sagen: im Geiste Michel-Angelo's gemalt. Die Predella des Bildes bestand aus drei Abtheilungen, von denen jedoch die dritte nicht mehr vorhanden ist; die beiden ersten stellen die Geburt Christi und die Flucht nach Aegypten dar; sie sind von eben so zierlicher wie freier Ausführung. A. d. Uebs.] — [2]) *Le bellezze della Città di Firenze. Firenze 1591.* Vergl. auch Baldinucci: *Notizie dei professori del disegno etc., Torino 1768 etc. Tom. I. p. 565. no. 2.* Das in Rede stehende Bild hatte die Unterschrift: *Opus Gentilis de Fabriano 1423 mens. Maj.* — [3]) *Lettera pittorica sopra un interessante quadro di Giorgio Barbarelli da Castelfranco, dove s'introduce discorso sui vario stile di sommi coloritori della scuola Italiana. Spoleti 1826.*

er zugleich in diesem Jahrhunderte zuerst den Weg, welcher zu einem freieren und mehr naturgemässen Colorit hinführte. Durch ihn gewann die Carnation eine Lebhaftigkeit, eine saftige Durchsichtigkeit, welche fortan, — nach Ausweis so vieler anderer Quattrocentisten, die auf ihn folgten, — vorherrschend blieb. Mit Sorgfalt und möglichster Naturtreue gieng er auf die Beobachtung der Lokalfarben aus; und so gab er zuerst eine klare Darlegung, wie die Natur uns lehrt, die Umrisse der Gegenstände nicht mit scharfen und schneidenden Linien zu bezeichnen, sondern dieselben durch wohl verstandene Widerscheine und Uebergänge in die benachbarten Tinten, in Gemässheit der Luft, die sie einhüllt und färbt, verschwinden zu machen.

Etwa nach Beendigung des gerühmten Gemäldes von S. Nicolò begab sich Gentile nach Siena, wo er im Jahr 1425 ein schönes Fresco-Gemälde der heiligen Jungfrau ausführte, die in ihrem Schooosse das Kind, im Begriff, dasselbe mit einem zarten Schleier zu bedecken, hielt, auf ihren Seiten die Heiligen Johannes Baptista, Petrus, Paulus und Christophorus. Er fertigte dies Werk im Auftrage derer, die an der Spitze des Notariats und der Curie standen, und die mit demselben die Façade ihres Palastes (die Superporte desselben) zu schmücken beabsichtigten. Dieses Gemälde wurde so werth geschätzt, dass man den Architekten Baldassare Guerino von Borgo S. Sepolcro ein Vordach über dasselbe anbringen liess, damit es so fortwährend vor den Einflüssen der Witterung geschützt bliebe. Doch war diese Vorsorge nicht hinreichend genug, um bis auf unsere Zeit ein Gemälde zu erhalten, von dem u. a. Bartholomäus Facius [1]) mit den grössten Lobeserhebungen spricht. — In diese Epoche sind ferner die Arbeiten zu setzen, die ihm für die Kirche S. Giovanni aufgetragen wurden und von denen Vasari spricht. Und indem wir weiter die Spuren verfolgen, die uns den Gang seiner Künstler-Reise mit einiger Sicherheit erkennen lassen, so erhellt es, dass er, nachdem er noch andere Arbeiten in Toscana ausgeführt hatte, — unter denen namentlich eine grosse Tafel in der Kunst-Akademie zu Pisa rühmlich erwähnt wird, — dies schöne Land verliessen und sich nach Perugia begeben habe.

In dieser Stadt, welche in kurzer Frist die Meisterwerke ihres Pietro Vannucci erblicken sollte, fertigte Gentile ein Gemälde für die Kirche S. Domenico, welches lange Zeit hindurch (in Rücksicht auf die Aehnlichkeit des Styles) für ein Werk des B. Angelico da Fiesole gehalten wurde. Aber die richtigen und wohl begründeten Nachrichten, welche uns Mariotti in seinen gelehrten malerischen Briefen darüber gegeben hat, haben es dem Pinsel des Fabrianesen aufs Neue zuerkannt [2]). — Sodann können wir

[1]) *De viris illustribus*, p. 44. — [2]) Mariotti: *Lettere pittoriche Perugine ol Sig. Baldassare Orsini*, *Perugia 1788*. Vasari und Borghini bezeichnen die obengenannte Tafel in S. Domenico zu Perugia als ein Werk des Gentile. Mariotti sagt, dass dieselbe früher in der Sakristei des Klosters, nachmals im Kapitelsaale aufgestellt war. Ich habe diesen Ort am 20. Mai 1828 besucht und nur einige Tafeln des Giannicola daselbst vorgefunden. [In der Kirche S. Domenico, in der dritten Kapelle des linken Seitenschiffes vom Chore aus, sah der Uebersetzer im Sommer 1835 eine Anbetung der Könige vom Jahr 1460, welche der Behandlungsweise des Gentile ziemlich nahe steht, und vielleicht das in Rede stehende Gemälde sein dürfte. Sie wird gegenwärtig (vergl. *R. Gambini: Guida di Perugia*, *1826*, p. 53) dem Benedetto Bonfigli zugemessen und stimmt in der That auch mit den übrigen Werken, die man diesem Künstler zuschreibt, überein.

annehmen, dass Gentile sich nach dem nahebelegenen Città di Castello begeben und dort jene zahlreichen Arbeiten, von denen Vasari spricht, ausgeführt habe. Nach dem, was mir Hr. Prof. Gio. Bat. Vermiglioli über Città di Castello berichtet, ist dort nichts mehr von Gentile's Arbeiten zu finden: „Ich habe (schreibt er) die sorgfältigsten Nachforschungen mehrfach „wiederholt, aber ohne Erfolg. Von ihm ist kein Gemälde vorhanden: „man hält nur dafür, dass die vier oder fünf Tafeln mit Geschichten des „heiligen Franciscus, die ich früher im Professorium der Conventualen „gesehen hatte, von ihm gemalt gewesen seien; aber sie wurden mit dem „Gebäude, darin sie sich befanden, in dem Erdbeben von 1789 vernichtet." —

Ebenso glaube ich, dass in diese Zeit die Arbeiten gesetzt werden dürften, welche er in Gubbio lieferte, einer Stadt, die damals, wie bereits oben bemerkt ist, viele und sehr werthgeachtete Künstler besass, so dass das Talent Gentile's um so bedeutender hervorleuchten musste, je grössere Nebenbuhler ihm dort gegenüberstanden. Die Künste waren nach dem Verfall, der für lange Zeit alle geistige Bildung in Italien unterdrückt hatte, wieder erwacht und Gubbio sah den ersten Schimmer dieser glücklicheren Zeit in jenem Oderigi, den Dante selbst bezeichnet als

„Agobbio's Stolz, die Ehre jener Kunst,
„Die in Paris man heisst Illuminirte" [1].

Und wie man sich überall in einem cultivirten Lande nicht mit dem einmal Hervorgebrachten begnügt, so waren auch auf diesen vorzüglichen Künstler andre gefolgt, die ihm im Verdienste nicht nachstanden; und Gentile hatte bereits mit den Nelli und Nucci, die sich in jenen Tagen eines ehrenvollen Rufes erfreuten, zu wetteifern. Als ich Gubbio besuchte, um die Kunstwerke kennen zu lernen, welche diese Stadt, theils in den Zeiten ihrer Freiheit, theils unter der Herrschaft der prachtliebenden Feltrischen hervorgebracht hat, wandte ich alle meine Sorgfalt an, um zu entdecken, was vielleicht noch von der Hand unsres Künstlers übrig geblieben sein möchte; aber meine Bemühungen waren vergeblich, nicht blos in Gubbio, sondern auch in einigen andern Städten Italiens, wo die Geschichte oder die Tradition uns von Arbeiten Gentile's Kunde hinterlassen hat, wo aber von seinen bewunderungswürdigen Werken keine Spur mehr anzutreffen ist [2]. Nur zu oft ist Italien auf allen Punkten jenen traurigen Wechselfällen unterworfen gewesen, die es seiner schönsten und edelsten Schätze beraubt und nichts als nur das Andenken jener grossen Männer hinterlassen haben, deren Geist und Talent den Ruhm des Landes unsterblich machten.

Ein ähnliches Schicksal betraf auch eine der Arbeiten, die vorzugsweise zur Verherrlichung Gentile's gereichte und die er in seiner Vater-

abgleich sie ihnen an Liebenswürdigkeit und Anmuth voranssteht. Jedenfalls lassen die Gemälde, die man mit dem Namen des Benedetto belegt, einen entschiedenen Nachahmer Gentile's erkennen, so dass eine Verwechslung der Werke beider im einzelnen Falle leicht denkbar ist. Vergl. übrigens mein „Handbuch der Geschichte der Malerei" etc. Bd. I. S. 56. 8—11. A. d. Uebs.] —

[1] *L'onor d'Agobbio, e l'onor di quell' arte,*
Ch' alluminare e chiamata in Parigi

— [2] *Sulle antiche pitture di Gubbio. Lettera del Marchese Antico Ricci al Sig. Conte Leonardo Trissi nobil Vicentino. Giornale Arcadico. Novembre 1827. p. 350.*

stadt ausgeführt hat. Die Liebe zur Heimath, oder vielleicht eine besondere Einladung der Mönche von Valle Romita, hatte ihn, als er in der Nähe arbeitete, dorthin zurückgeführt. Er malte das Bild für die Kirche der genannten Mönche ausserhalb der Stadt, wo es unter dem Namen des „Quadro della Romita" bekannt war; vor nicht vielen Jahren aber wurde es seiner ursprünglichen Stelle entrissen und in ein fernes Land entführt, ohne dass man sogar heutiges Tages den Besitzer desselben namhaft zu machen wüsste [1]. Bei diesem traurigen Ereigniss hielt man es noch für ein Glück, dass die fünf kleinen Gemälde, welche die genannte Tafel umgaben, gerettet werden konnten; doch habe ich erfahren, dass eins von diesen durch einen Orientalen erstanden wurde, der es ebenfalls aus unserm Vaterlande hinweggeführt hat. Wie lange wird bei uns, die wir freilich arm an allen andern Dingen, aber die reichsten an Gegenständen der Kunst sind, diese Barbarei des Handels währen, welcher gegen das elende Geld des Fremden die edelsten, unschätzbarsten Dinge, die, einmal verloren, auf immer verloren sind, auszutauschen wagt? — Die vier andern kleinen Bilder, welche der vorgenannten Altartafel angehörten, sind indess vor diesen Beraubungen geschützt geblieben. Sie wurden von Hrn. Carlo Rosei zu Fabriano erworben, der, wie in vielen Fächern des Wissens erfahren, so auch als ein vorzüglicher Kenner von den Gegenständen der Kunst, mit treuer Sorgfalt bemüht war, diese Werke, die sich im Besitz eines seiner Mitbürger erhalten hatten, vor neuen Gefahren in Obhut zu nehmen. Diese kleinen Bilder sind ungefähr 2½ Palmen hoch und 1¼ Palmen breit. In dem ersten sieht man den Kopf des heiligen Franciscus gemalt, im zweiten den des heiligen Hieronymus, im dritten den des heiligen Petrus Martyr, im vierten sieht man einen sitzenden lesenden Mönch dargestellt. Jede dieser Figuren hat ein bewunderungswürdiges Leben und ist mit einer solchen Zartheit beendet, dass sie es wohl erkennen lassen, welche Schönheiten in dem Hauptbilde hervortreten mussten, wenn so Vorzügliches bereits in den Resten seiner Einfassung sichtbar wird. Auch ist es schon bemerkt, dass Biondo, in seiner Beschreibung der schönsten Kunstgegenstände, die sich in Italien zu seiner Zeit befanden, uns versichert, dass dieses Bild so ausserordentliche Vorzüge besass, dass es für eines der allerschönsten, die überhaupt vor seiner Zeit gesehen worden waren, gelten musste: so dass man keinen Anstand nehmen darf, dem Gentile den ersten

[1] Der Verfasser äussert in der Anmerkung: das Bild sei zur Zeit des italienischen Königreiches nach Mailand gekommen. Vermuthlich ist es demnach dasselbe Gemälde Gentiles, welches, unter den Werken der ehemaligen Central-Gallerie von Mailand, in Kupfer gestochen ist: s. *Pinacoteca del palazzo reale delle scienze e delle arti di Milano, pubbl. da Michele Bisi etc. Milano 1812—33, Scuola Romana, No. VII.* Das Bild stellt die Krönung Mariä dar. Maria und Christus sitzen neben einander in einer Flammenglorie; Christus setzt ihr die Krone auf's Haupt. Sie neigt sich, mit auf der Brust gekreuzten Händen, in überaus süsser, holdseliger Geberde. Zwischen beiden erblickt man die Taube des heiligen Geistes. Ueber ihnen Gott-Vater, in halber Figur, der sie, wie es scheint, segnet, in einem Kreise von Cherubim. Unten ist der gestirnte Himmel und eine Art gewölbten Bogens (wohl der Regenbogen), darauf acht kleine Engel, meist knieend, mit verschiedenen musikalischen Instrumenten. Das Bild ist 1,57 Metres hoch und 80 Centimètres breit. Das Ganze scheint wohl dem zarten, schönen Charakter Gentile's zu entsprechen; namentlich sind die Madonna, und auch die weichen Formen des Kopfes im Gott-Vater, völlig in seiner Art. A. d. Uebs.]

lang unter seinen Zeitgenossen zuzutheilen. Auch Trapezuntius, welcher diese Meinung des Biondo bestätigt, fügt in einem Briefe an Johannes Aurispa, den Secretair Eugenius IV., (den Accevolini eingesehen zu haben versichert) hinzu, dass die Malerei erst in diesem Jahrhundert unter den Händen des Gentile Leben empfing. Und soviel aus einem alten Manuscript, welches bei dem Chorherrn des Stiftes von S. Nicolò zu Fabriano bewahrt wird, hervorgeht, wissen wir, dass selbst Raphael Sanzio durch den Ruhm des „Quadro della Romita" bewogen wurde, sich in eigner Person dahin zu begeben und mit eignen Augen den Werth desselben kennen zu lernen [1].

Da wir unseren Künstler in seine Vaterstadt haben zurückkehren sehen, so ist es sehr wahrscheinlich, dass er dort, ausser dem genannten Werke, welches alle übrigen an Berühmtheit übertraf, sich auch mit der Ausführung noch andrer Arbeiten beschäftigt haben werde. Auch sind in Fabriano noch einige Gemälde vorhanden, welche nach alter einheimischer Tradition stets für Werke des Gentile gegolten haben. Unter diesen verdienen besonders die beiden bemerkt zu werden, welche Hr. Romualdo Buffera besitzt und von denen das eine die Krönung der heiligen Jungfrau, das andre den heiligen Franciscus, welcher die Wundenmale empfängt, darstellt [2].

Gentile verliess nicht eher seine Heimath, als nachdem er noch ein Gemälde in der Tribune der Kathedrale von S. Severino ausgeführt hatte; ein Werk, welches das Schicksal vieler andrer theilte, indem es gegenwärtig gänzlich untergegangen ist. Da sich von demselben jedoch ein authentischer Bericht erhalten hat und derselbe bisher noch ungedruckt geblieben ist, so will ich nicht unterlassen, dasjenige aus demselben hier mitzutheilen, was mir vorzugsweise geeignet scheint, wenigstens die Geschichte der Werke des fabrianesischen Meisters zu vervollständigen.

Man sah nämlich in der genannten Tribune (wie mich Hr. Giuseppe Ranaldi von S. Severino, auf sichere Zeugnisse gestützt, versichert), welche bis auf die Säulen herab ausgemalt war, die Geschichte und die harte Busse des heiligen Victorinus, des Bruders des heiligen Bischofes Severinus dargestellt, u. a. wie der heilige Eremit in erbarmungswürdiger Weise an einem Baume hängt; sodann war daselbst die wunderbare Versetzung der Gebeine des genannten Bischofes gemalt, namentlich das Wunder der Theilung der Wasser des Flusses, wie es bei den Bollandisten erzählt wird; hierauf folgten andre Darstellungen aus dem Leben desselben Heiligen, und an diese schloss sich, in der Mitte der Tribune, das Bild des auferstandenen Heilandes an und das des heiligen Apostels Thomas, welcher mit dem Finger die Seitenwunde des Erlösers berührt. Diese Figur des Apostels war so angeordnet, dass sie mit dem Finger den Ort in der Mauer bezeichnete, wo die Gebeine des heiligen Severinus verborgen waren. Und als im Jahre 1576, dem Jahre, in welchem dies ganze wunderwürdige Freskobild bei Gelegenheit eines Neubaues zu Grunde ging, die Gebeine des

[1] Vergl. Lanzi Geschichte der Malerei in Italien (Deutsche Ausgabe I., S. 328) und: *Bibliotheca Picena, T. V. Osimo 1796, p. 15.* — [2] Auch zu Matelica befand sich vor Kurzem (wie mich Hr. Ranaldi von Sanseverino versichert) ein Gemälde des Gentile, welches entweder in jener Stadt gemalt oder von einem dortigen Einwohner erstanden wurde, es war auf demselben nicht nur der Name des Künstlers in einer Chiffre ausgedrückt, sondern auch der des Bestellers. Neuerdings ist es in die Hände eines auswärtigen Besitzers übergegangen.

Heiligen an der genannten Stelle gefunden wurden, ergab es sich, dass dem Gentile dies sorgfältig verschwiegene Geheimniss bekannt sein musste [1].

Dass Gentile sich aus der Heimath nach Venedig begeben habe, scheint aus dem hervorzugehen, was uns die venetianischen Historiker von ihm berichten. Zwar nehmen einige an, dass diese Reise, die mit Sicherheit durch die Geschichte der Kunstwerke jenes Staates feststeht, für die zweite zu halten sei, welche Gentile dahin unternommen habe; doch ist diese Meinung vielleicht nur aufgestellt, um den Unterricht, den er dem Jacopo Bellini bereits vor dem Jahr 1421 ertheilte, hiemit in Einklang zu bringen. Mir scheint es im Gegentheil mit der gewöhnlichen Sitte mehr überein zu stimmen, dass der Schüler zu jener Zeit sich dahin begeben habe, wo der Meister malte, d. h. vermuthlich nach Florenz, also dass letzterer zum Jacopo, nach Venedig, gekommen sei. Jedenfalls ist über jene frühere Reise, die bereits in der Blüthe seiner Jugend stattgefunden haben müsste, kein Zeugniss in der venetianischen Schule vorhanden; und wollte man sie gelten lassen, so würde man eine solche Verwirrung in die chronologischen Entwickelungsverhältnisse des Gentile bringen, dass man alle sichere Spur aufgeben müsste. Für die Reise aber, von der wir sprechen, bleiben uns im Gegentheil bei den Schriftstellern über die Denkmale Venedigs unzweifelhafte Zeugnisse und die einzigen, auf die sich ein Biograph mit Sicherheit verlassen kann.

Unter diesen nimmt Ridolfi [2] eine Hauptstelle ein. Er erzählt uns, wie Gentile in dieser Stadt den Auftrag erhielt, zwei grosse Altartafeln zu malen, die eine für die Kirche S. Giuliano, die andre für S. Felice, auf welcher letzterem er die beiden heiligen Eremiten Paulus und Antonius darstellte. Dass er sodann einige andre Gemälde für öffentliche und Privat-Gebäude gefertigt habe, ergiebt sich aus den Nachrichten, die uns über die Kunstwerke, welche diese glänzende Herrscherstadt in sich einschloss, geblieben sind. Ich kann nicht genug sagen, mit welcher Sorgfalt ich, in Folge solcher Notizen, nachgeforscht habe, ob dort vielleicht Einzelnes von den Werken des Gentile erhalten sei; auch begünstigte mich ein gutes Glück, so dass ich ein anderes bedeutendes Gemälde von ihm, sorgfältig aufbewahrt, im Besitz des Herrn Cagliotto, eines eifrigen Sammlers guter Bilder, vorfand. Auf dieser Tafel, die 1 Mètre 2,97 Centimètres lang und 1 Mètre 145 Centimètres breit ist [3], hat unser Künstler zum zweiten Mal

[1] Die Zeugnisse, welche mir Hr. Ranaldi zur Begründung des Obigen mitgetheilt hat, bestehen zunächst in folgender handschriftlicher Notiz: *Storia Settempedana del Cav. Valerio Cancellotti, Manoscritto, Capitolo dell' invenzione del Corpo di Sanseverino: „Il 15. Maggio 1578 . . . . corrispondeva „il luogo verso la figura dipinta nella detta parete di S. Tomaso Apostolo che „toccava col dito il lato ferito di N. S. G. C. aveva opinione il popolo per una „certa tradizione, che il corpo del Santo si conservasse nella sua chiesa . . . . „Laonde molti pensarono, che fosse riposto sopra una delle colonne che sostene-„vano la tribuna dell' altare maggiore e dava materia di crederlo, trovandosi „nella parete sostenuta dalle dette colonne dipinta la vita di S. Severino e la „sua traslazione, con l'istorie e penitenze di S. Vittorino: Opera di Gentile „da Fabriano pittore eccellente di quell' età . .* Sodann in den beiden gedruckten Werken: *Severano. Memorie Sacre delle Sette chiese di Roma. Parte I. Roma per Mascardi, 1630. Marangoni: Acta S. Victorini Epis. Amit. et Martiris. Romae, 1740.* — [2] *Le Maraviglie dell' arte ovvero le vite degli illustri pittori Veneti e dello stato. Venezia 1648.* — [3] [Diese Angabe

den Besuch der Könige bei der Krippe des Heilandes dargestellt. Man sieht in dieser Arbeit zunächst, wie erfahren Gentile in der Perspective war, indem er die Landschaft, Berge und Gebüsch, durch die der Weg zum Vordergrunde herabführt, mit einer solchen Meisterschaft in der Abstufung der Tinten behandelt hat, dass hiemit nur wenig andre ähnliche Darstellungen verglichen werden dürfen. Aus der Landschaft zieht in grosser Anzahl das Gefolge der Könige hervor, kleine Figuren, die mit einer solchen Feinheit ausgeführt sind, dass man eine jede einzelne von ihnen als ein vollendetes Miniaturbild bezeichnen könnte. In der Ferne sieht man die Stadt Bethlehem. Die Luft ist mit Engeln angefüllt, von denen ein jeder eine Fahne mit der symbolischen Figur des heiligen Geistes trägt; nur zwei von ihnen, über der Krippe, halten das Band mit dem Gloria. Der ganze untere Theil des Bildes wird von den Königen und ihrem zahlreichen Gefolge eingenommen. In der Mitte sieht man die heilige Jungfrau mit dem Kinde, welches, sich abwendend von dem Busen der Mutter, eine Geberde macht, als wolle es die Geschenke, welche ihm von den Königen dargeboten werden, in Empfang nehmen. Die Kleidung ist eine Mischung von Orientalischem und Alt-italienischem. In einem der Männer hat man allen Grund, das Porträt Gentile's zu erkennen; er ist ganz nach der Sitte seiner Zeit gekleidet und der einzige, der einen Hut auf dem Haupte trägt, während bei allen übrigen der Kopf mit einem Turban bedeckt ist. Dies Bildniss hat dieselben Züge, wie jenes, welches man bei Vasari (namentlich in der bolognesischen Ausgabe der Dozza) dargestellt sieht; auch ist es, soviel ich bemerkt habe, jenem früheren sehr ähnlich, welches Gentile auf dem oben besprochenen Bilde von S. Trinità gemalt hatte. Man findet auf diesem zweiten Gemälde der Anbetung der Könige das Gold in ausserordentlichem Reichthum angewandt: Kleider, Turbane, Schmuck der Pferde und Maulthiere, die Sporen der Ritter, alles ist mit Gold belegt; und doch wird durch diesen glänzenden Schmuck die Harmonie der übrigen Farben auf keine Weise beeinträchtigt. Einer aus dem Gefolge hält in der Hand eine Fahne, auf der gewisse orientalische Chiffern geschrieben sind. Das Bild ist auf einer einzigen Holztafel gemalt und vortrefflich erhalten. Für ein Originalwerk des Gentile wurde es stets in der altvenetianischen Familie gehalten, die es vor Hrn. Craglietto besass, als ein solches bezeichnet es Quadri in seinen „Otto giorni a Venezia [1]),“ und ebenso die erfahrensten Kunstkenner Venedigs. Auch hat einer von letzteren die Muthmassung aufgestellt, dass in der männlichen Figur, welches zur Linken der Jungfrau mit einem Scepter in der Hand steht, das Bildniss des Kaisers Albrecht II. und in den Jünglingen, die ihn umgeben, die Bildnisse seiner Neffen dargestellt seien [2]).

scheint nicht sonderlich deutlich. Es ist ein Bild mittlerer Grösse, breiter als hoch. A. d. Uebs.] — [1]) *Ed. 1830, Giornata seconda, p. 120: Casa Craglietto, al ponte della Ca' di Dio.]* — [2]) [Der Besitzer dieses Bildes ist, wie er den Uebersetzer persönlich versichert hat, vielmehr geneigt, in der Gestalt dieses vierten Fürsten, welcher auf dem Bilde merkwürdiger Weise den heiligen drei Königen zugesellt ist, ein Bildniss des Zeno, Gesandten des venetianischen Staates im Orient, dessen Rückkehr von dort mit Gentile's Blüthe gleichzeitig falle, zu erkennen; wenigstens habe sich das Bild früher stets im Besitz der Familie Zeno zu Venedig befunden. Ausser den verschiedenen orientalischen Inschriften, die auf den Bannern des Gemäldes enthalten sind, ist auf dem Aermel des knieenden Königs, scheinbar als Ornament, der Buchstabe G, und eine

Nachdem nun unser Künstler mit so glücklichem Erfolge versucht hatte, die öffentlichen und die Privat-Gebäude Venedig's auszuschmücken, konnte dem wachsamen Auge der Väter der Stadt ein Mann nicht entgehen, der sich durch seine Kunst bereits um den Staat so wohlverdient gemacht hatte. Als man nämlich den Saal des grossen Rathes (im Dogenpalast) ausmalen lassen wollte, wurde unter den vielen andern, die zu dieser Arbeit auserwählt waren, auch dem Gentile ein Theil derselben zugetheilt und somit dem eigenen Verlangen unseres Künstlers, der sich nach einem Wettkampf mit jenen vorzüglichen Meistern sehnte, Genüge geleistet.

Der Saal, in welchem Gentile arbeiten sollte, war im Jahre 1309 gebaut worden, und hatte in dieser Epoche keinen anderen Schmuck als einen einfachen Anstrich, bis im Jahr 1365 dem Guariento von Padua aufgetragen wurde, an der Stirnwand desselben das Paradies zu malen, auch einige andere Gemälde in demselben auszuführen, unter denen als das vorzüglichste die Darstellung der blutigen Schlacht von Spoleto betrachtet wurde. Um das Jahr 1418 ordnete der Doge Steno an, dass das Gewölbe des Saales mit dem trefflichsten Ultramarin und goldenen Sternen ausgemalt werde. Und so blieb es, bis etwa fünfzig Jahre später der Doge Nicolò Marcello dem Luigi Vivarino auftrug, an einer Wand des Saales die hohe Milde der Republik, durch die Zurückgabe des Prinzen Otto an seinen Vater, Kaiser Friedrich I. darzustellen. Neben diesem ward Vittore Pisanello von Verona beauftragt, den Otto darzustellen, wie er vom Dogen, auf die Bürgschaft des Papstes Alexander III. die Erlaubniss erhält, mit seinem Vater wegen des Friedens zu unterhandeln; in dieser Scene waren diejenigen Männer, welche sich im Dienste der Republik ausgezeichnet hatten, abgebildet und unter ihnen namentlich, wie Sansovino berichtet, der schöne und tapfere junge Andrea Vendramin. Gentile endlich erhielt den Auftrag, an den Seiten des Saales die blutige Seeschlacht, die auf der Höhe von Pirano zwischen der Flotte der Republik und der des Kaisers Friedrich Barbarossa vorgefallen war, darzustellen. Diese Arbeit führte er so glücklich aus, dass er vorzugsweise vom Senat ausgezeichnet, mit der Doga der Patricier bekleidet und ihm ein lebenslängliches Gehalt, von einem Dukaten des Tages, bewilligt wurde. — Ein so preiswürdiges Werk, wie dies war, hätte es gewiss verdient, auf lange Zeit der Bewunderung der Menschen ausgestellt zu bleiben. Leider jedoch geschah es anders. Kaum fünfzig Jahre nach seiner Vollendung, im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts, galt es schon für verloren, da die Feuchtigkeit des Ortes die Farbe fast gänzlich aufgezehrt hatte; und wir wissen, dass im

Krone darüber, mehrmals wiederholt, was möglicher Weise auf den Namen des Künstlers zu deuten sein mochte. Jedenfalls ist das Bild als eins der schönsten Werke von Gentile's Hand zu betrachten; als ein solches erkannte ich es augenblicklich, ohne ich wusste, was ich in der Sammlung des Hrn. Cregliotto zu erwarten haben dürfe. Es ist das Zeugniss einer reichen, höchst liebenswürdigen Phantasie. Die Madonna in ihrer zart-stylisirten flesolanischen Gewandung, ist überaus anmuthig; die jugendlichen Ritter, besonders die zu den Seiten des vierten Fürsten, sind von reizender Schönheit. Der Goldschmuck ist zuweilen erhöht, en-relief, aufgesetzt. Dies thut jedoch der Harmonie des Ganzen ebenfalls keinen Abbruch, da natürlich, bei Anwendung des Goldes, auf andere Weise keine Modellirung hervorgebracht werden kann; nur muss man Bilder der Art stets im richtigen Lichte betrachten. A. d. Uebs.]

Jahre 1574, als jener Saal abbrannte, nur noch geringfügige Spuren des Gemäldes übrig waren [1]).

Nachdem die Arbeit des Saales beendigt war, verweilte Gentile noch einige Zeit zu Venedig, und beschäftigte sich namentlich mit der Anfertigung von Bildnissen. Unter diesen führt der Anonymus des Morelli [2]) zwei von vorzüglichem Werthe, mit folgenden Worten an:

„Das Bildniss eines starken Mannes, nach der Natur gemalt, eine Mütze „auf dem Kopfe, in schwarzem Mantel, in der Hand eine Schnur mit sieben „schwarzen Paternostern, von denen das unterste das grösste und mit ver„goldetem Stück aufgesetzt ist, war von der Hand des Gentile von Fabriano „und kam in den Besitz des Messer Antonio Pasqualino von Fabriano, „zusammen mit dem nachgenannten Gemälde. Dies ist das Bildniss eines „Jünglinges in der Kleidung eines Geistlichen, mit kurz über den Ohren „abgeschnittenen Haaren, die Büste bis zum Gürtel, bekleidet mit einem „geschlossenen Gewande, welches wenig Falten und eine graulichte Farbe „hat, ein Tuch nach Art einer Stola um den Hals geschlagen, mit Aermeln, „die an den Achseln sehr weit und an den Händen sehr eng sind, ebenfalls „von der Hand des Gentile. — Beide Bildnisse haben einen schwarzen „Grund und sind im Profil, so dass sie sich eins das andre ansehen, „doch sind sie auf zwei gesonderten Tafeln gemalt. Man hält sie für Vater „und Sohn, da sie in der Carnation einander ähnlich sind. Nach meinem „Urtheil jedoch hat diese Uebereinstimmung der Farbe vielmehr in der „eigenthümlichen Manier des Meisters, welcher überall die Carnation in „ähnlicher Weise, mit einer Hinneigung zu bleicher Farbe, behandelt hat, „ihren Grund. Uebrigens sind die genannten Bildnisse sehr lebendig, aus„serordentlich vollendet und haben eine Tiefe, als ob sie in Oel gemalt „wären; es sind durchaus lobenswürdige Arbeiten."

Facius gedenkt noch eines andern ausserordentlichen Bildes, welches Gentile in Venedig gemalt hatte. Es stellte einen Sturm dar, der Bäume und alle andern Dinge in seinen ungestümen Wirbel hineinriss und mit einer solchen Wahrheit behandelt war, dass es jeden, der es erblickte, mit Schreck und Entsetzen erfüllte.

Es ist mit Wahrscheinlichkeit anzunehmen, dass auch die andern, der venetianischen Herrschaft unterworfenen Städte die Thätigkeit unseres Künstlers in Anspruch genommen haben werden. Nirgend anders war zu jener Zeit ein so lebendiges Interesse für die Gegenstände der bildenden Kunst verbreitet, als wie in diesen Orten, und sie vor allen besassen einen Reichthum, der den Verschönerungen des Lebens wesentlich günstig war. Geschichtliche Ueberlieferungen haben wir aber nur von Brescia, in welcher Stadt Gentile, nach dem Bericht des Bartholomäus Facius, eine Kapelle ausmalte, die dem Pandolfo Malatesta angehörig war. Heutiges Tages ist jedoch sowohl von der Malerei als von einer Kapelle der Art alle Spur und Erinnerung verschwunden, da in Brescia fast sämmtliche Kirchen nach dem sechzehnten Jahrhundert neu gebaut sind.

Nachdem Gentile solchergestalt ruhmvoll in verschiedenen Städten

[1]) Vergl. *Francesco Sansovino. Venezia, Città Nobilissima e singolare descritta in XIII. Libri. Venezia 1581. p. 224.* — [2]) *D. Jacopo Morelli: Notizia d'opere di disegno della prima metà del Secolo XVI. esistenti in Padova, Cremona, Parma, Bergamo, Crema, Venezia, scritta da un Anonimo di quel tempo. Bassano 1800. p. 37.*

Italiens gearbeitet hatte und nachdem er so mannigfache Ehrenbezeugungen, wie ihm namentlich von dem Senate Venedigs widerfahren waren, empfangen hatte, so konnte es nicht fehlen, dass sein Ruf auch bis an den Hof des Papstes Martin V. erscholl, der gerade in dieser Zeit bemüht war, aus dem Verfall und der Verderbniss, darin Rom durch Kirchenspaltungen und Kriege gestürzt war, die Gebäude und Monumente der Stadt wiederum emporzuführen. Er hatte so eben den Porticus von Sanct Peter, der seinem Ruin nahe war, neu bauen lassen und wandte jetzt seine Sorge auf die Restauration und Verschönerung der Kirche S. Giovanni Laterano. Das Gewölbe dieser Kirche drohte den Einsturz; unmittelbar nach der Wiederherstellung desselben beschloss er es durch vorzügliche Künstler ausmalen zu lassen. Und eine treffliche Auswahl traf der Papst, als er zur Ausführung dieser Arbeit den Gentile da Fabriano und den Vittore Pisanello einlud, die beide durch die Werke, welche sie im Saale des grossen Rathes zu Venedig hinterlassen hatten, das Trefflichste erwarten liessen [1]). Beide Künstler gehorchten der Aufforderung Martin's V. und kamen nach Rom; doch mussten sie dort, ehe sie die Arbeit im Lateran beginnen konnten, noch einige Zeit auf andere Weise hinbringen, indem man mit dem prächtigen Mosaik-Schmuck, welcher den Boden jener Basilika ausfüllen sollte, noch nicht ganz fertig geworden war. Ich bin geneigt anzunehmen, dass Gentile diese Zwischenzeit dazu benutzte, ein Frescobild in S. Maria Nuova, an dem Bogen über dem Grabmale des Kardinals Adimari, Erzbischofes von Pisa, seitwärts neben dem Monumente des Papstes Gregorius IX. auszuführen, welches ihm von den Erben des Kardinals aufgetragen war und die heilige Jungfrau mit dem Kinde zwischen den Heiligen Joseph und Benedict darstellte. Dass dieses Werk an Schönheit den übrigen unseres Künstlers nicht nachstand, davon giebt uns Vasari ein sehr bedeutsames Zeugniss, indem er erzählt, dass der grosse Michelangelo Buonarotti dasselbe oftmals betrachtet und dabei gesagt habe: In Gentile's Bildern sei die Hand dem Namen des Meisters gleich.

Kaum war das genannte Mosaik beendet und der lateranensische Tempel von dem Lärm der Werkleute frei, so begannen die beiden Meister der Malerei in einem zweiten Wettkampf einander den Kranz des Ruhmes streitig zu machen. Der Papst liess freigebig, um die Malerei prächtiger und reizvoller zu machen, den kostbarsten Ultramarin zur Ausführung des Grundes für die darzustellenden Geschichten liefern. Gentile malte die Begebenheiten aus dem Leben Johannis des Täufers; Vittore einige Geschichten des alten Testaments, in denen er Gelegenheit hatte, seine besondere Geschicklichkeit in der Darstellung von Thieren und Vögeln zu entwickeln. Aber als Werke von ausserordentlicher Schönheit rühmte man insgeheim die fünf Propheten, welche Gentile zwischen den Fenstern ausführte; sie waren grau in grau gemalt und mit solcher Meisterschaft modellirt, dass jeder, der sie nicht mit der Hand berühren konnte, sie für Marmorarbeiten halten musste. Ausserdem malte er an einer Wand derselben Kirche Martin V. mit zehn Kardinälen, welche Bildnisse so naturgetreu erschienen, dass jeder auf den ersten Blick die einzelnen Personen erkennen musste.

Mit solchen Werken schmückte Gentile die ewige Stadt, um die Zeit, als Rogerius Gallicus (Rogier van Brügge) sich zur Feier des Jubeljahres 1450 dahin begab, ein in den bildenden Künsten sehr wohlerfahrener

[1]) Platina *Vite de' Pontefici*. Martino V. p. 301.

Mann. Als dieser die Arbeiten Gentile's und namentlich die des Laterans gesehen hatte, verlangte ihn nach der Bekanntschaft des Meisters und er nannte ihn ohne Rückhalt den ersten der italienischen Maler.

Noch waren die Arbeiten im Lateran nicht gänzlich beendet, als unser Meister, schon achtzig Jahre alt, hinfällig und ermüdet von so mannigfacher Arbeit und Anstrengung, ein unvertilgbares Gedächtniss seines Geistes auf der Erde hinterlassend, in Rom seine irdische Laufbahn schloss. Dies darf ich mit Gewissheit behaupten, obwohl ich weiss, dass einige annehmen, Gentile sei in seiner Vaterstadt gestorben, wohin er sich, an der Gicht leidend, zurückbegeben habe [1]), und dass von andren Venedig als der Ort seiner Ruhe bezeichnet wird [2]). Aber Facius, der sein Zeitgenoss war, überwiegt für mich eine jede andre Autorität, und ich finde auch, dass sein Zeugniss von den glaubwürdigsten Chronisten Picenum's vorgezogen worden ist. Facius, indem er über seine letzten Arbeiten im Lateran berichtet, sagt ausdrücklich: *Quaedam etiam in eo opere adumbrata atque imperfecta morte praeventus reliquit.* Und ebenso wird in einem alten Manuscripte, welches ich eingesehen, hinzugefügt, dass seine sterblichen Ueberreste in der Kirche der Olivetaner-Mönche, S. Maria Nuova, begraben seien; und es wird versichert, dass man, ehe diese Kirche umgebaut wurde, auf einem weissen Steine die Inschrift las: MAGISTER. GENTILIS. PICTOR. DE. FABRIANO. CELEBER. etc. [3]).

Es scheint mir sehr glaublich, dass ein Mann von so bedeutenden Verdiensten in der Kunst der Malerei, auch eine ausgedehnte Kenntniss von den theoretischen Vorschriften derselben besessen und dass er solche, sei es für eignen Gebrauch oder für den seiner Schüler, in der Gestalt besondrer Abhandlungen habe aufschreiben lassen; und demnach stimme ich sehr gern der Meinung einiger picenischen Geschichtschreiber bei, welche angeben, dass Gentile drei Abhandlungen über die Malerei hinterlassen habe: die erste „über den Ursprung und die Fortschritte der Kunst;" die zweite „über die Farbenmischung;" die dritte „über die Zeichnung" [4]). Doch sind diese Schriften niemals ans Licht getreten und man hat sie für verloren zu achten. Mag man indess auch dem Gentile die Abfassung solcher Schriften absprechen: niemand wird je in Abrede stellen können, dass er stets nach jenen tiefen Principien der Kunst gearbeitet habe, die (wie der Graf von Montevecchio treffend bemerkt) nachmals, bei weiterer Entwickelung der Zeit und grösserer Meister, von dem unsterblichen Leonardo da Vinci mit so tiefer Weisheit abgefasst und in die Kunst eingeführt wurden.

Unter den Schülern des fabrianesischen Meisters, welche den von ihm begründeten neuen Styl der Kunst weiter ausbreiteten und vervollkommneten, war der erste, — derjenige, welcher dem Namen des Gentile die

[1]) Dieser Meinung sind Vasari und Baldinucci. Vasari fügt noch hinzu, dass ihm die folgende [höchst triviale] Grabschrift gesetzt sei:

Hic pulchra novit marino miscere colores
Pingit et in variis urbibus Italiae.

[2]) So der Graf von Montevecchio in dem oben (S. 391) angeführten Briefe, p. 6. Ich weiss nicht, auf welche Zeugnisse diese Meinung sich stützt. — [3]) Auch in Fabriano gilt es als eine sichere Tradition, dass Gentile zu Rom in der Kirche S. Maria Nuova begraben sei. — [4]) *intorno all' origine ed ai progressi dell' arte; della ragione di mescere i colori, del modo di tirare le linee.* Vergl. *la Biblioteca Picena*, den oben angeführten Brief des Grafen von Montevecchio, u. s. w.

meiste Ehre bringt, Jacopo Bellini, ein berühmter Künstler der venetianischen Schule. Ausserdem, dass dieser, zum Zeugniss seiner Dankbarkeit gegen seinen unsterblichen Lehrer, dessen Profilbild auf eine Tafel gemalt hatte, welches nachmals zu den schönsten Zierden der Gallerie des berühmten Kardinals Bembo zu Padua gehörte [1]), so wollte er auch, dass der Name des Gentile in dem einen seiner Söhne erhalten bliebe, die nachmals bestimmt waren, einen Giorgione, einen Tizian u. a. in der Kunst der Malerei zu unterrichten.

Unter den andern Schülern Gentile's, die sich vorzugsweise durch ihre Arbeiten ausgezeichnet haben, wird auch Jacopo Nerito von Padua genannt. Moschini [2]) berichtet über diesen mit folgenden Worten: „Er „begab sich in die Schule des berühmten Gentile da Fabriano, als dieser „im öffentlichen Palaste zu Venedig malte. Er fühlte eine so grosse Zunei„gung zu seinem Meister, dass er auf ein Gemälde für die Kirche S. Michele „(zu Padua) folgende Inschrift setzte: *Jacopus de Neritus discipulus Gen„tilis de Fabriano pinxit.* Dies Gemälde stellte in kolossaler Figur den „Schutzheiligen der Kirche und den Lucifer zu dessen Füssen dar; über „das Schicksal desselben ist nichts bekannt." Lanzi, indem er von den Zöglingen Gentile's spricht, nennt ausser Jacopo Bellini und Nerito auch noch einen gewissen Bajocchio da Bassano; und Ascevolini (in seiner Geschichte von Fabriano) zählt zu diesen einen gewissen Antonio da Fabriano. Letzterer fertigte, wie Ascevolini sagt, eine Kirchenfahne, welche bei feierlichen Processionen sammt einer ähnlichen von der Hand seines Meisters umhergeführt ward.

Ueberflüssig jedoch ist es, noch weiter die Anzahl und die Namen von Gentile's Schülern aufzuführen, da Gentile mit gutem Recht als das Haupt der gesammten Schule der Cinquecentisten zu betrachten ist. Bocco, der gegen Ende dieses Jahrhunderts seine „*Bellezze della città di Firenze*" abfasste, sagt bei Gelegenheit seiner Tafel der Anbetung der Könige, dass sie als ein altes Werk in Verehrung gehalten werde und dass sie von dem ersten Künstler gefertigt sei, welcher die damals blühende schönere Manier der Kunst ins Leben gerufen habe. Zwar kann als Gründer derselben Schule, — die nachmals, ich will nicht sagen: nicht übertroffen, vielmehr nicht einmal wieder erreicht ist, — Masaccio betrachtet werden, nach dessen Werken sich Künstler wie Perugino und Raphael bildeten; aber ebenso ist es bekannt [3]), wie Masaccio bei seinem Aufenthalt in Rom gerade dadurch gross wurde, dass er vorzugsweise studirte und nachzuahmen bemüht war die unsterbliche Werke des

Gentile da Fabriano.

Nachträgliche Zusätze.

Museum 1837. No. 47. . . . . „Im Nebenzimmer der Gallerie (des Berliner Museums) sahen wir noch ein interessantes Gemälde, über welches

[1]) Morelli: *Notizie d'opere di disegno* etc. Der Herausgeber fügt hier der Angabe des Anonymus hinzu: „Ein grosser Theil der Gemälde und Anticaglien, „welche Kardinal Bembo besass, wurde im Jahre 1600 von seinem Sohne und „Erben, Torquato, zu Rom verkauft. Wohin jenes Bildniss gekommen, weiss „man nicht." — [2]) *Memoria della origine e delle vicende della pittura di Padova* Padova 1826. p. 19.

wir hier gleichfalls eine kurze Notiz mittheilen wollen. Es ist ein Altarbild mittlerer Grösse von **Gentile da Fabriano**, Eigenthum Sr. K. H. des Kronprinzen und durch Hrn. Geheimrath **Bunsen** in Rom erworben. (Ursprünglich befand sich dasselbe, soviel wir wissen, in Fabriano, dann in Osimo, von wo es später erst nach Rom gebracht ward.) Die Originalität des Bildes wird durch die ächte Inschrift des alten Rahmens: *Gentilis de fabriano pinxit*, bezeugt. Es ist auf Goldgrund gemalt und stellt eine thronende Madonna mit dem Kinde, auf der einen Seite neben ihr die heilige Katharina, auf der andern einen heiligen Bischof, welcher der Madonna den knieenden Donator empfiehlt, dar. Neben dem Throne stehen zwei Bäumchen, aus deren Kronen, gleich Rosenblüthen, zahlreiche Halbfiguren kleiner rosenfarbener Engelchen, auf den mannigfachsten Musik-Instrumenten spielend, hervorwachsen. Die Gestalt der Madonna wird von ihrem weiten Mantel in schönen weichen Falten umgeben, doch ist sie sonst nicht sonderlich bedeutend. Auch der Bischof spricht wenig an; das Profil des Donators dagegen ist tüchtig und fast in der Weise des Masaccio, nur etwas weicher, gemalt. Aber die Gestalt der heiligen Katharina giebt ein Beispiel von der ganzen liebenswürdigen Grazie dieses merkwürdigen Künstlers; ihre Stellung, Geberde und Gewandung zeigt auf charakteristische Weise die ihm eigne durchgebildete Anmuth. Sie trägt ein röthliches, Blumen-gesticktes Kleid mit sehr weiten Hängeärmeln und einen hellbläulichen Mantel, beides mit feinem weissem Pelz gefüttert. Die Drapirung ist mit grossem Geschmack geordnet und erinnert glücklich an jenes Streben nach romantischer Pracht, worin Gentile in seinen wenigen bekannteren Bildern so schöne Erfolge hervorgebracht hat; eben so ist auch das Gesicht der Heiligen von lieblichem, kindlich heiterem Ausdrucke. Bei der grossen Seltenheit von Gentile's für die Geschichte der italienischen Kunst so interessanten Gemälden muss das in Rede stehende, wenn es auch nicht als ein Hauptwerk zu betrachten ist, gleichwohl von sehr grossem Werthe sein." — Gegenwärtig (1851) findet sich dies Gemälde unter No. 1130 der Berliner Gallerie eingereiht. —

Auch das figurenreiche Gemälde der Anbetung der Könige aus der Sammlung des (inzwischen verstorbenen) Cragletto zu Venedig, welches im Vorstehenden (S. 396. f.) besprochen ist, befindet sich jetzt, unter No. 5, in der Gallerie des Berliner Museums. Ich habe mir erlaubt, in der bezüglichen Anmerkung das in der ersten frischen Begeisterung für die Kunst des funfzehnten Jahrhunderts niedergeschriebene Urtheil stehen zu lassen, wie ich es bei der ersten Bekanntschaft mit dem Bilde im Jahr 1835 in mein Notizbuch eingetragen hatte. Wenigstens hat mich hiebei — wie in hundert andern Fällen dieser Sammlung — der Gedanke geleitet, dass für die Auffassung künstlerischer Dinge manche Entwickelungsstufe und manche Stimmung ihr Recht habe und das Urtheil, wie es auch im Laufe der Jahre reifen möge, doch nicht bestimmt nach einem Normalleisten abzumessen sei. So darf ich vielleicht auch eine zweite Notiz, vom Jahr 1842, die ich unter meinen Papieren vorfinde, hier einreihen. Das merkwürdige Bild schien damals nur auf vorübergehenden Besuch nach Berlin gekommen zu sein. „Das Bild hat (so schrieb ich damals) ganz das Gepräge, als ob der Meister aus einer Schule von Miniatoren hervorgegangen sei, — sowohl in der Auffassung, in der das heiter Ritterliche der Miniaturen entschieden nachklingt, als auch in dem, fast Fiesolanisch-Conventionellen der Behandlung. Die Stufe der Entwickelung ist ungefähr die des Kölner

Meister Stephan; die alte Typik liegt noch zum Grunde, aber es ist doch bereits viel frische Lebensauffassung da. Uebrigens sind es vornehmlich auch die Köpfe, was deren Bildung im Allgemeinen und was namentlich die jugendlichen Profile anbetrifft, die jenes typische Gesetz zeigen. Ich möchte sagen: das Bild wirkt, bei allem Reichthum der Darstellung, mehr durch das liebenswürdige Gefühl des Künstlers als durch seine freie reelle Kraft."

Ziehe ich nun noch einen flüchtigen Vergleich dieses Bildes mit dem ebenerwähnten unter No. 1130 der Berliner Gallerie, so erscheint das letztere unbedingt alterthümlicher; es ist weicher giottesk und im Gefühl für die Gestaltung noch minder entwickelt. Die Madonna auf der Anbetung der Könige hat in ihrer Totalität ungleich mehr Grazie als die des andern Bildes; ihre (linke) Hand ist ungleich edler und reiner gebildet; auch das Christkind, auf dem andern Bilde nicht von gar erquicklicher Form, erscheint hier bereits in schöner, edler Fülle. Die Behandlung ist im Ganzen, bei etwas geringerem Schmelz des Tones, entschiedener; es hat sich augenscheinlich mit der alterthümlich giotteskeu Grundlage bereits eine Einwirkung wie von paduanischer Seite her verbunden. Bei alledem aber bleibt die Naivetät der Erscheinungen, zumal bei der lustigen Pracht des bunten Kostüms, höchst anziehend.

In der Berliner Gallerie hat die Anbetung der Könige den Namen des Gentile verloren. Der Katalog bezeichnet das Bild gegenwärtig als Werk des Antonio Vivarini und seines Schülers Bartolommeo Vivarini, — aus welchem Grunde und ob auf Beobachtungen hin, wie die eben angedeuteten, wird leider nicht gesagt. —

Die in der Berliner Gallerie befindliche Tafel mit sechs kleinen Darstellungen aus dem Leben der Maria, welche früher (damals unter I, No. 144) als ein Werk des Gentile verzeichnet war, — eine Annahme, gegen die ich mich im Obigen, S. 389 Anm., ausgesprochen hatte, — wird gegenwärtig (unter der veränderten No. 1058) der „Schule des Gentile da Fabriano" zugeschrieben.

BERICHTE UND KRITIKEN.

1835 — 1837.

Antikritik.

(Museum, 1835, No. 40.)

Die kleine Schrift von Carl Grüneisen über „die altgriechische Bronze des Tux'schen Kabinets in Tübingen" ist kürzlich in No. 34 bis 36 des Museums, von Dr. A. Schöll, einem Freunde des Verfassers, ausführlich, aber in der Art recensirt worden, dass die Schrift als in hohem Grade ungenügend, das kleine Bildwerk, welches sie behandelt, als wenig bedeutend erscheint. Sei es einem gemeinschaftlichen Freunde des Verfassers und des Recensenten vergönnt, auch seine Ansicht über diesen Gegenstand in der Kürze vorzulegen und namentlich den Verfasser zu rechtfertigen, wo der Recensent zu weit gegangen sein dürfte.

Für's erste ist Referent überzeugt, dass die kleine Bronzestatue allerdings eine Stelle im Entwickelungsgange der griechischen Kunst einnimmt, ungefähr wenigstens eine solche, wie Gr. ihr angewiesen. Sein Urtheil gründet sich auf die Betrachtung eines sorgfältigen Gypsabgusses, welcher auf seinem Schreibepulte vor ihm steht.

S. hat sich dagegen ausgesprochen und meint, man könne das nicht beweisen. Er hat insofern Recht, als er sich nur an Gr.'s Worte hält, der leider, trotz seiner ausführlichen Charakteristik der kleinen Figur, doch einige wesentliche Punkte nicht genügend berührt hat (die freilich schon zum Theil aus der lithographischen Abbildung herauszufühlen sind). S. hat ganz Recht, dass ein ruhiges affektloses Gesicht gar nicht Eigenthum einer besonderen Kunstperiode sein kann; und jene Lithographie zeigt hier auch nicht mehr. Aber in der Statue selbst trägt das Gesicht, wenngleich es (wie Gr. angiebt) beträchtlich von der Grimasse der Aegineten entfernt ist, doch noch entschieden, in Augen, Augenbraunen und Lippen, jenes eigenthümlich scharfe und strenge Gepräge, welches der älteren griechischen Kunst gemein und u. a. in mehreren Büsten des Berliner Museums wiederzufinden ist. Es dient also diese Formation des Gesichtes wenigstens soviel zur Bestimmung des Alters der Figur, wie die conventionelle Behandlung der Haare. Aber S. hat wiederum Recht, dass das letztere

Kennzeichen allein nichts entscheiden und dergleichen auch oft an Werken späterer Kunst vorkommen kann. Nur dürfte seine Annahme: — „der Künstler habe andeuten wollen, seine Figur stelle einen Heros alter Art vor, zu welcher Andeutung, bei Abwesenheit der Kleidung, Helm und Haar alterthümlichen Styls das nächste Mittel war," — sehr wenig genügen. Ich glaube nicht, dass die alten Heroen ihre Haare in Reihen kleiner Knöttchen getragen haben, und glaube noch viel weniger, dass ein alter Künstler (falls er wirklich diesen Namen verdient) einen solchen unkünstlerischen Glauben gehabt hat. Noch weniger genügen einige der von S. angeführten Beispiele. Er sagt, dass die in hieratischem Style gehaltenen Statuen der Pallas und Artemis im Museum zu Neapel, trotz der alterthümlichen Arbeit in Haaren und Gewand, doch bereits die Zeit der hochentwickelten Kunst verrathen. Ich weiss nicht, wer hierin sein Berichterstatter war. Allerdings sind jene Statuen unendlich mehr entwickelt als die Aegineten, sind, wenigstens die Artemis, wunderbar schön und anmuthig, aber es herrscht darin noch eine gewisse naive Befangenheit, die eben mit der „hochentwickelten" Kunst verschwindet. Sie verhalten sich zu den bekannten Werken aus Phidias Zeit ungefähr wie Raphaels Sposalizio zu seiner Sixtinischen Madonna [1]. Somit ist hier das Vorkommen alterthümlicher Anordnung in Gewand und Haaren noch ganz in der Ordnung. Ebenso kann es sich auch mit denjenigen Beispielen verhalten, die S. mit Winckelmann's Worten anführt und die — bei so ungenügender Beschreibung — noch gar keinen Gegenbeweis liefern.

Zu der alterthümlichen Gesichtsbildung und den Haaren der Tübinger Bronze kommt aber noch Einiges, was älteren Arbeiten gemein zu sein pflegt. Für's Erste, was in Gr.'s Beschreibung ebenfalls nicht entschieden genug ausgesprochen ist und vornehmlich erst recht ins Auge springt, wenn man die Figur im Profil betrachtet: die stärkere Schwellung der Oberschenkel nach hinten zu, — ein Umstand, der bei allen nackten Figuren älteren Styles (und meist in noch viel stärkerem Grade) auffällig ist. Ferner, was schon eine Betrachtung der sonst nicht recht genügenden Lithographie giebt, eine gewisse eigenthümliche Schüchternheit und Befangenheit, — nicht nur die eines besonderen, dargestellten Momentes, nicht die eines noch schülerhaften Künstlers, — sondern wie sie gerade den Arbeiten früherer Kunstperioden eigen zu sein pflegt; so dass die Figur, trotz ihrer sehr complicirten Bewegung und der feinen naturgetreuen Ausführung des Einzelnen, doch noch eine gewisse Steifheit nicht verläugnet.

Nach alledem aber könnte die Bronze immer noch ein Werk späterer Zeit sein und S. ermangelt wiederum nicht, Beispiele zu nennen. Nur sind diese Beispiele wiederum, wenigstens für den vorliegenden Zweck, unpassend gewählt. So führt er zuerst die in andrer Beziehung sehr interessante Bronzefigur eines guten Hirten an, die sich im Berliner Museum befindet und bezeichnet sie als im „strengsten" alten Styl gearbeitet. Bei dem Kopfe ist das wirklich der Fall und die Anordnung der Haare entspricht auffallend den unbedeckten Köpfen der äginetischen Statuen. Auch

[1] Beiläufig bemerke ich jedoch, dass mir die Pallas wie die spätere Copie irgend eines älteren Originales vorkommt, besonders in dem durchgehend flaueren und flacheren Faltenwurfe. Auch ist das Gesicht nicht mehr typisch (wie noch das der viel schöneren kleinen Artemis), und der Medusenkopf auf der Aegide hat schon etwas von spätrömischer Manier.

der ganze nackte Körper dieser Figur ist in alter Weise gehalten; aber wie roh, plump, steif und mit absichtlicher Affektation dieses alten Styles! Das Figürlein beweist nur, dass man, noch in spätester Zeit, Idole für den Aberglauben in hergebrachter Tempelweise fabricirte, beweist aber nichts für Werke der Kunst. Ebensowenig dürfte die kleine Bronze im Besitze des Hrn. Prof. Rauch etwas Entschiedenes darthun, da S. selber von deren nachlässigerer Arbeit spricht. Ueberhaupt aber dürfte es einem künstlerisch gebildeten und für griechische Naivetät empfänglichen Auge wenig schwer werden, eine alterthümliche (wenn nicht plumpe) Composition von einer späteren Nachäffung jener strengeren Kunstweise zu unterscheiden. Zu Hadrian's Zeit hat man ganz vortreffliche aegyptisirende Statuen gemacht und die den Originalen wenigstens so nahe kommen, wie späte griechische Werke im hieratischen Style den wirklich alten; aber ich glaube, dass ein jeder Kunstverständige, nach kurzem Verweilen im capitolinischen Museum, die neueren, für Hadrians Canope fabricirten Werke ohne sonderliche Beschwerlichkeit von den ächten unterscheiden dürfte.

So habe ich im Vorigen bereits angedeutet, worin eben die Originalität des in Rede stehenden kleinen Kunstwerkes beruhe: darin, vornehmlich dass alles Alterthümliche durchaus keine Spur von Affectation zeigt, dass dasselbe noch vollkommen in Harmonie ist mit den übrigen Eigenschaften der kleinen Statue und dass eben diese anderweitigen Eigenschaften nicht auf die spätere Zeit der classischen Kunst hindeuten. Die wirklich archaistisch gehaltenen Theile stehen noch in einem innerlich nothwendigen Verhältniss zu dem gewissen Grade von Steifheit und Schüchternheit, davon ich gesprochen; Beides wiederum steht in nächster Beziehung zu der eigenthümlich herben, strafen und keuschen Behandlung des Nackten, welche allen Gebilden der Blüthezeit griechischer Kunst und der nächst vorhergehenden Periode gemein ist und welche das vornehmste Kriterium eines Werkes der Zeit bildet. Alle diese Umstände nun, verbunden mit der meisterlichen Durchbildung des Nackten, wie sie Gr. nachgewiesen, mit der kunstvoll complicirten und doch harmonischen Bewegung, weisen in der That auf einen Standpunkt nahe vor Vollendung der classischen Kunst und auf einen trefflichen Meister hin, und Gr's Blick hat jedenfalls richtig entschieden, wenn auch seine Schilderung der Statuette einige bedeutende Punkte vielleicht nicht genügend hervorgehoben hat. S. bleibt zwar dabei, es könne immer nicht bewiesen werden, dass eine solche Arbeit nicht aus der Hand eines Künstlers der Periode höchst entwickelter Kunst oder einer der nachblühenden Epochen könnte hervorgegangen sein, sobald nur ein solcher, durch Anlass oder Laune bestimmt, den Ausdruck älterer Manier beabsichtigte. Dagegen spricht aber entschieden die reine Naivetät des Werkleins, die sich bei längerer Betrachtung immer mehr herausstellt und die sich auf keine Weise mit der Absicht, eine besondere Manier der Darstellung zu wählen, vertragen kann. Noch ist zu wiederholen, dass — was den eigentlichen Kunstwerth der Bronze anbetrifft — die der Schrift beigefügte Lithographie gar wenig genügt, dass namentlich die Kniee zu ängstlich geschlossen erscheinen, dass die Brustpartie sich zu gedehnt und weich ausnimmt, u. dergl. m.; sodann, dass man die Basis, — ursprünglich die schräge Wagenplatte, — vorn erhöht denken muss, wodurch die ganze Figur das Uebergewicht nach vorn verliert und eine kräftigere Stellung bekommt.

Was nun den eigentlich kunstgeschichtlichen Theil in Gr.'s Schrift

anbetrifft, so hat S. entschieden Recht, sofern er die Unzulänglichkeit jener von Gr. aufgestellten charakteristischen Verschiedenheiten der altattischen und äginetischen Schule nachweist, und allerdings entbehrt hiemit der weitere, wenngleich mit kunstverständiger Combination dargestellte Entwickelungsgang dieser Schulen seines ersten Grundes. Dagegen scheint mir die Charakteristik des Myron, wie sie Gr. nach Plinius Worten giebt ungleich näher zu liegen, als wie S. diese verstanden wissen will; und das Beispiel des Polyklet, den S. gegen Gr.'s Annahme anführt, passt nicht, da dieser den Statuen nur keine steife Ruhe, Myron dagegen eine complicirte Bewegung gegeben haben soll. Der Grundsatz aber, welchen S anführt, um dem Myron (im Gegensatze gegen Gr.) eine spätere Entwickelungsstufe als dem Phidias zuzutheilen: — dass dem Geiste nach die mannigfaltig angewandte und weit getriebene Naturnachahmung, welche dem Myron nachgerühmt wird, auf jenen Idealstyl, den Phidias zur Vollendung reinigte, erst so zu folgen pflege, wie der Erguss in die Breite auf die Culmination, — entbehrt seines philosophischen und historischen Grundes. Das funfzehnte Jahrhundert beweist, in der Geschichte neuerer Kunst, das entschiedenste Gegentheil. Die Form muss nach allen ihren Seiten hin erst ergründet und verstanden, — also die mannigfachste Naturnachahmung angewandt sein, — ehe sie zur freien Schönheit des Ideales erhoben werden kann. Hernach geht es natürlich wiederum in die Breite, aber auf andere Art und bei einem so bedeutenden Meister wie Myron vielmehr mit übertriebenem Ausdruck der Affekte im Gesicht, als mit dem Mangel derselben.

So bleibt Gr.'s Hypothese, welche das Werkchen in die Zeit und Schule des Ageladas (Myron's Meister) setzt, immer noch ansprechend und geistreich, wenn freilich auch noch Vieles fehlt, um es bis zur Evidenz zu erweisen, und wenn sich auch, wie Gr. selbst ausspricht, bei den Beschädigungen, die die Figur erlitten hat, noch weniger entscheiden lässt, ob es ein wirkliches Original oder nur die genaue Copie eines solchen sei. S. fordert hiegegen „vor allen Dingen" den Erweis: entweder, dass jene Schule selbst solche Statuetten gearbeitet, oder, dass unter solchen kleinen Bronzen Nachbildungen so alter Werke nicht ungewöhnlich seien. Allerdings würde ein solcher Erweis (der sich, wie S. darthut, nicht führen lässt) keineswegs unwichtig gewesen sein, jedoch auch nicht entscheidender, als perlenförmige Haarlöckchen für das höhere Alterthum; vor allen Dingen aber war ein äusserlicher Erweis bei anderweitig inneren Gründen gewiss nicht nöthig.

Was endlich die Verhandlungen über die Bedeutung der Figur anbetrifft, so hat S. wiederum ganz Recht, wenn er Gr. tadelt, dass dieser auf die nächstliegende Vermuthung, die Figur stelle das Siegesbild eines wagenlenkenden Fünften dar, der eben um die Meta führt, nicht weiter eingegangen ist. Auch ist seine eigene Durchführung dieser Hypothese fast befriedigend; nur sind ein Paar kleine Punkte übersehen, die am Ende doch als besondere Schwierigkeiten erscheinen dürften. Die vorgestreckte Rechte der kleinen Figur nämlich kann nicht, wie S. will, den Zügel der rechtstehenden Pferde, noch sonst etwas, emporgehalten haben, da sie, obgleich die Fingerspitzen fehlen, sich doch entschieden als flach ausgestreckt zeigt; und für ein gewöhnliches Fahren, wenn auch im Wettrennen, dürfte schon diese Bewegung zu heftig erscheinen. Sodann müssten die Pferde, wie S. aus vielen Münzen dargethan, schräg stehend — das äusserste

Rechte am weitesten voraus — angenommen werden, was für ein Relief trefflich, für eine freistehende Gruppe aber sehr wenig passend ist, falls man nicht wiederum ganz besondere Verhältnisse einer räumlichen Umgebung (ein Giebelfeld oder dergl.) dazu erfinden will. Noch schwieriger aber wird diese Erklärung, wenn man, was S. verabsäumt, was aber sowohl nach der Analogie der meisten Wagenbilder, als nach dem eigenthümlichen Charakter der Figur nöthig ist, — die Basis schräg stellt, so dass der Oberkörper der Figur, wie schon erwähnt, jenes Uebergewicht nach vorn verliert. Dann steht sie kräftiger, zieht sie mit der Linken noch gewaltiger die Zügel zurück, ist der Kopf forschend vorgebeugt und emporgeworfen, erhebt sich abwehrend die vorgestreckte rechte Hand. — Alles (und dazu kommt noch der schreckhaft eingezogene Unterleib) Motive, die auf ein plötzliches Hinderniss deuten, welches einem hastig Fahrenden entgegentritt; Alles Forderungen die S. gerade macht, wenn die Gestalt, nach Gr's. Annahme, einen Amphiaraos darstellen soll, vor dessen Pferden die Erde sich aufthut. Wir können somit in der That nicht wohl umhin, in der kleinen Bronze, mehr als ein Siegesbild, mehr als einen einfach rossejenkenden Heros zu erkennen, wir müssen darin einen besonderen, ohne Zweifel mythischen Moment annehmen, und wenn auch Gr's. Annahme in Bezug auf den Amphiaraos noch genauerer Bestätigung bedürfte, so hat sie doch auch wiederum so viel Passliches, dass wir sie immerhin als die beste Hypothese gelten lassen dürfen.

Noch bemerke ich aus Gr's. Vorworte, dass sorgfältige Abgüsse der Tübinger Bronze in der Werkstätte des Hrn. Bildhauer Wagner zu Stuttgart um den Preis von 2 fl. 42 kr. (die Verpackung eingerechnet) zu erhalten sind.

Vorstudien für Leben und Kunst. Herausgegeben von Dr. H. G. Hotho. Stuttgart und Tübingen. 1835.*)

(Museum, 1835, No. 42.)

Das vorliegende Werk gehört in seinem Gesammtinhalte nicht vor das Forum dieser Blätter. Es enthält die Bildungsgeschichte eines Mannes, der, nachdem er sich längere Zeit mit den verschiedenen Künsten beschäftigt, endlich zur Wissenschaft der Philosophie gelangt, oder vielmehr: es enthält unter dieser Form die Ansichten des Verfassers über Kunst und Wissenschaft. Musik, bildende Kunst, Poesie, Kunstphilosophie machen die Hauptabschnitte aus. Gewiss ist manches sehr Treffliche darin vorhanden, wie man z. B. die ausführliche Schilderung, welche der Verfasser von Hegel's Persönlichkeit entworfen, nicht ohne Rührung lesen kann. Der Auffassung von Mozart's Don Juan würde man, wenn es hier der Ort wäre, vielleicht einzelnes nicht Unbedeutende entgegenstellen können.

*) Der ehrenwerthe Verfasser wird es mir zu gute halten, wenn ich den Wiederabdruck der Recension seines damaligen Buches nicht unterschlage. Ein Buch ist immer eine in sich abgeschlossene Existenz, was ich gegen das oben genannte Werk schrieb, hat es natürlich eben nur mit diesem zu thun.

Wir haben es hier allein mit dem Abschnitte zu thun, welcher, am Faden der Geschichte, die Entwickelung der bildenden Kunst darlegt. Leider ist von diesem ganzen Abschnitte nur Weniges zu billigen. Der Verf. erscheint hier nur als ein Dilettant, der Einiges geistreich angesehen, Manches gelesen, Mehreres missverstanden hat, und der hieraus mit philosophischer Bequemlichkeit ein Ganzes zusammensetzt. Es ist nöthig, dies anscheinend missliebige Urtheil im Einzelnen zu rechtfertigen.

Der Verf. beginnt damit, dass er Raphael als den Mittelpunkt der italienischen Malerei, als das eigentliche Ziel, auf welches die Geschichte ihrer gesammten Entwickelung hinarbeite, aufstellt, dass er ihn (wenigstens in gewissen Werken) als denjenigen betrachtet, welcher die Elemente christlicher Kunst zuerst und am Vollendetsten zur Erscheinung gebracht habe; dass die übrigen Bedeutenden unter seinen Zeitgenossen nur in einseitiger Vollendung einzelner, schon mehr untergeordneter Richtungen ihre Stellung einnehmen. Es werden weiter unten einige Punkte berührt werden, die mit dieser, jetzt so allgemein beliebten Ansicht nicht wohl zu vereinigen sein dürften.

Hierauf schildert der Verf. den Entwickelungsgang der italienischen Kunst bis auf Raphael. Trefflich ist zunächst die Charakteristik der frühesten Periode christlicher Kunst, vor Allem jener grossen musivischen Gestalten, „welche nichts als eine weltbeherrschende geistige Ruhe, Strenge, Macht und Heiligkeit ausdrücken." „Der Gegenstand allein (sagt der Verf.), nicht aber seine Wirkung auf's menschliche Innere und sein Leben und Weben im Kreise dieses Inneren, wird als das Wesentliche ergriffen und dargestellt." — Man kann die typische Kunstweise jener Periode zwar auch noch anders fassen, indem man mehr von dem Technischen — von dem ersten Kreise einer gewissen technischen Vollendung — ausgeht, aber man wird auch hier zu einem ähnlichen Resultate, wie das vom Verfasser ausführlich dargestellte, gelangen.

Ueber Duccio und Cimabue geht der Verf. schnell hinweg, indem er von ihnen nichts zu sagen weiss, als dass sie sich die byzantinischen Werke zum Muster genommen und dieselben Gegenstände mit frischem Geiste ergriffen hätten. Vergebens erwarten wir eine Erklärung des merkwürdigen Phänomens, welches in der toskanischen Kunst des dreizehnten Jahrhunderts aufleuchtet, — des plötzlichen und so äusserst glücklichen Studiums der Antike, welches sowohl in der Architektur (in der Façade von S. Miniato bei Florenz und anderen Gebäuden) als auch in den meisterlichen Sculpturen des Nicola Pisano auf's Entschiedenste hervortritt und welches ebenso in Cimabue's Werken und vornehmlich in Duccio's wundersamem Altarbilde ersichtlich ist. Ein Phänomen, das ebenso plötzlich, wie es zu solchem Glanze auftaucht, auch wiederum fast spurlos verschwindet.

Die neue Periode, welche der Verf. mit Giotto beginnt, dehnt er bis auf Raphael's Zeit aus, indem er in ihr eine ununterbrochene Vorbereitung bis auf diesen Punkt hin wahrzunehmen glaubt. Dies ist jedoch nicht zu billigen, indem in der That die Meister des funfzehnten Jahrhunderts im Allgemeinen ebenso bestimmt von denen des vierzehnten geschieden werden müssen, als diese von denen des dreizehnten Jahrhunderts. Giotto und seine gesammten Mitarbeiter und Nachfolger im vierzehnten Jahrhundert stehen wiederum noch unter der Herrschaft einer typischen Darstellungsweise, obgleich deren Gesetz minder drückend ist wie das des byzantinischen

Typus, und obgleich jene Künstler einen grösseren Schritt in der Naturauffassung wagen dürfen, als ihre Vorgänger.

Eine nähere Bezeichnung der Schulen, in welchen sich, von Giotto ab, die italienische Kunst emporbildet, übergeht der Verfasser, und bemerkt vornehmlich nur, dass sich in dieser Beziehung am frühesten Toscana, Venedig und die umbrischen Städte unterscheiden lassen. Dies ist nicht richtig, indem Venedig erst mit dem funfzehnten Jahrhunderte einigermaassen bemerklich wird (gleichzeitig mit den Schulen von Padua, Ferrara u. a., — Bologna, Neapel u. s. beträchtlich früher), und Umbrien in seiner besonderen Eigenthümlichkeit kaum vor dem letzten Viertel dieses Jahrhunderts auftritt.

Der Verfasser geht nur auf den Entwickelungsgang der florentinischen Schule näher ein. Giotto wird von ihm in seinen besonderen Verdiensten um erweiterte Naturauffassung ziemlich glücklich charakterisirt, in seinem eigentlich poetischen Werthe aber nicht genügend gewürdigt, und jenes oben angedeuteten allgemeineren Verhältnisses, in dem er zu seiner Zeit steht, natürlich nicht gedacht. Dass Giotto hauptsächlich Lebensbegebnisse der Heiligen dargestellt habe, ist übrigens nicht richtig; auch gehören dahin unter den vorhandenen Gemälden, die ihm mit einiger Wahrscheinlichkeit zugeschrieben werden, nichts als die kleinen Tafeln mit Geschichten des h. Franciscus, die sich früher in der Sacristei von S. Croce zu Florenz befanden.

Von Giotto springt der Verf. ziemlich schnell zum funfzehnten Jahrhundert über, und zwar unterscheidet er jetzt als nächste Fortentwickelung drei Richtungen.

Die erste Richtung soll Fiesole bezeichnen. Diese Annahme ist ganz willkührlich. Fiesole, wie er in seiner klösterlichen Abgeschiedenheit waltete, steht auch fast ganz getrennt von den übrigen Florentinern da. In den allgemeinen Bezügen seiner Darstellungsweise zeigt er sich noch als abhängig von den Meistern des vorigen Jahrhunderts, und der besondre Ausdruck, den er den Köpfen seiner Engel zu geben wusste, wird weder von Zeitgenossen noch von Nachfolgern aufgenommen.

Die zweite Richtung bezeichnet der Verf. als das kämpfende Streben, welches den Gegensatz zwischen höchster Wahrheit des Inhalts und äusserer Weltlichkeit der Erscheinung zur Ausgleichung bringen wolle. Unter den Florentinern glänze in dieser Richtung zuerst Fra Filippo Lippi hervor. Diese Angabe ist wiederum unhaltbar. Finden sich einige unter Filippo's Bildern, die eine solche Richtung in Etwas bestätigen möchten (wie z. B. No. 168, Abth. I. im Berliner Museum und ein ähnliches in der Florentiner Akademie), so zeigt bei Weitem doch die Mehrzahl seiner Werke, besonders seine Fresken zu Prato, in Auffassung und Darstellung nur einen weltlich gemeinen Sinn, der sich eben nicht „von der Macht des gegenwärtigen Gottes überwunden fühlt." Nach Filippo nennt der Verf. als Hauptbeispiele noch Sandro Botticelli, Filippino Lippi und Raffaellino del Garbo.

Die dritte Richtung findet der Verf. in denjenigen florentinischen Meistern repräsentirt, die, von der Sculptur ausgehend, besonders das Studium des menschlichen Körpers, seiner Verhältnisse u. s. w. befolgten. Als ersten Meister nennt er hier den Andrea del Verocchio; Lorenzo di Credi jedoch, den der Verf. an diesen anschliesst, durfte, obgleich er das

Andrea Schüler ist, hier nicht miterwähnt werden, da er einer noch andern, durchaus verschiedenen Richtung folgt.

So hat der Verf. zur Bezeichnung der florentinischen Kunstübung im funfzehnten Jahrhundert fast nur Meister eines untergeordneten Ranges genannt. Der beiden aber, welche, wie Jedermann weiss, die ersten Stellen in der ersten und in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts einnehmen, welche von dem allerentschiedensten Einfluss auf die gesammte Kunst der Zeit waren, des Masaccio und des Domenico Ghirlandajo, gedenkt er mit keiner Sylbe!

Der Verf. geht nunmehr zu den neueren Meistern über, zunächst zum Leonardo. Sehr geistreich, aber wiederum nur halbwahr, sagt er von Leonardo's Gestalten: — „Den letzten belebenden Athemzug gestaltenschöpferischer Freiheit wagt er nicht ihnen einzuhauchen, und hegt noch vor der unendlichen Kühnheit Scheu, seine menschlichen Gebilde sagen zu lassen: seht, wir sind wirklich Gott, in uns lebt und webt er in reiner Gegenwart." — „Seit jeher hat mich nichts im neuen Testamente so gerührt, als das Wort des Johannes: „wer die Braut hat, der ist der Bräutigam, der Freund aber des Bräutigams stehet und höret ihm zu, und freuet sich hoch über des Bräutigams Stimme. Er muss wachsen, ich aber abnehmen."" — „Dies ergreifende Wort wiederholten mir Leonardo's sämmtliche Gemälde, die ich gesehen hatte. Ein liebliches seliges Lächeln umzieht den Mund, und scheint das ganze Gesicht verklären zu wollen: ist doch das Himmelreich nahe! Und doch liegt noch in diesem Lächeln ein wunderbarer Reiz der Wehmuth und der Sehnsucht; eine stumme Befriedungslosigkeit weilt im Auge und schläft unbewusst im Hintergrunde der Seele: der Bräutigam steht nicht vor uns, denn nur, wer die Braut hat, ist wirklich der Bräutigam."

Aber hat (so muss ich fragen), hat Leonardo nicht sein Abendmahl gemalt? und ist er hier nicht der „Bräutigam" selber? und hat Raphael, oder sonst wer, jemals Grösseres, jemals Göttlicheres geschaffen?

Dass sodann der charakteristische Ausdruck, den Leonardo grossen Theils seinen (weiblichen) Köpfen aufprägte, in der Nachahmung seiner Schüler und Anhänger mehr und mehr zur widerwärtigen Maske erstarre, ist dem Verf. ebenfalls nur mit grosser Einschränkung zuzugeben. Bernardino Luini namentlich erscheint überall als der reinste und naivste Künstler und von einer Liebenswürdigkeit, wie sie nur bei Wenigen angetroffen wird.

Ueber Fra Bartolommeo spricht der Verf. einige wenige, aber sehr passende Worte. Dann verlässt er die Florentiner und geht zum Francesco Francia und Perugino über. Hier fehlt ihm wieder der richtige Standpunkt, indem er Francia's Trefflichkeit durchaus verkennt; er sagt z. B., dass seine Gruppen durch kein dramatisches Leben vereint und geschlossen seien. Aber gerade Francia erscheint in seinen Hauptwerken, den Fresken von S. Cecilia zu Bologna, als derjenige unter allen Meistern jener vorherrschend gemüthvollen Richtung, der seinen Compositionen eine vorzügliche dramatische Durchbildung zu geben wusste.

So kommt der Verf. zum Raphael. „Er war (so sagt der V.) zu voll und ganz, um nicht in einseitigerer Vollendung Andere in gleicher Grösse neben sich unverdunkelt erstehen zu lassen." Ich weiss nicht, wie jemand der einseitiger ist wie ein andrer, doch gleich gross genannt werden könne. Auch ist wahrlich nicht Tizians Grablegung im Palast Manfrini zu Venedig, — viel eher die von Raphael, — einseitig vollendet.

Vom Tizian, Coreggio und andren Zeitgenossen springt der Verfasser sodann zu den Meistern des siebzehnten Jahrhunderts über, die er wiederum sehr oberflächlich so bezeichnet: „Die Schüler eiferten vergebens den Meistern nach, und suchten, was ihnen bei dem Einen auszubilden nicht gelang oder nicht genügte, bei dem Andern zu ergänzen, der geistvoll zusammenfassenden Auswahl der Caracci, Guido's, Guercino's, Dominichino's stellte sich Caravaggio mit keck effectvoller Nachahmung in gleicher Meisterschaft des Pinsels schroff gegenüber, u. s. w." — Ich meine, dass eines Theils die, nur uneigentlich so genannten Eklektiker, wenn auch mit wenig Worten, doch ungleich schärfer hätten charakterisirt werden können, — und dies um so mehr, als wesentlich nur die Caracci selbst als Eklektiker erscheinen, Guido, Dominichino, Guercino dagegen sehr eigenthümliche Wege gehen; sodann wären besonders den Neapolitanern (Naturalisten kann ich sie kaum nennen) wohl ein Paar Worte zu gönnen gewesen, dem spanisch glühenden Spagnoletto, dem feierlichen Stanzioni, durch dessen Werke jener Hauch weht, der den Dominichino in seinen glücklichsten Momenten so schön macht, dem Salvator Rosa u. s. m.

Hierauf geht der Verf. zur Kunst der Niederländer über. Trefflich ist hier die Charakteristik, welche er mit vieler Vorliebe von den Werken Eyck's, Hemling's und des Quintin Messys entwirft. Diese schönen Stellen söhnen uns fast mit den vorigen mangelhaften Darstellungen aus. Der Verf. hält sich übrigens auch hier, in seiner gewohnten Weise, mehr in den allgemeinen Bezügen des Eindrucks jener Werke, während Schnaase (in den niederländischen Briefen) mit kritischer Schärfe mehr in das Einzelne derselben eingeht.

Den Schluss bilden die Betrachtungen über Rubens, Rembrandt, die holländischen Landschafter, Genremaler u. s. w. Hier wirft sich der Verf., der bisher vor Allem nur auf die innere Bedeutung des Dargestellten ging, plötzlich in das entgegengesetzte Extrem, indem er, nach Kenner-Art, die äussere Vollendung in den Werken dieser Zeit als das Vornehmste und als etwas an sich Gültiges zu betrachten beginnt, — für einen Kunstphilosophen ein seltsamer Sprung! „Ich schwor (so sagt er) zum erstenmal mit aufrichtigem Herzen die Grille ab, statt auf die Tiefe der malerischen Behandlung, statt auf die Poesie der Färbung, Beleuchtung und jede Art technischer Begeisterung, nur immer auf die geistige Tiefe des Inhalts zu blicken, und mir so den bedeutungsreichsten Kunstgenuss durch das anscheinend Bedeutungslose der dargebotenen Gegenstände mislieblg zu verkümmern." — Das ist an sich ganz gut; aber ich meine, dass diese technische Begeisterung dennoch häufig das Ergebniss einer eigenthümlichen poetischen Sinnesweise sein dürfe; auch hat Schnaase, im Gegensatz gegen den Verf., die Fäden, an denen man zu einem tieferen Verständnisse jener Zeit gelangt, bereits anschaulichst vor uns ausgebreitet. Die Poesie der Leidenschaft, — einer, wenn ich so sagen darf, aristokratischen in Rubens, einer demagogischen in Rembrandt; die zierlich novellistischen Scenen, welche Terburg und andre uns vorführen; die erbaulichst komischen Situationen auf Jan Steen's Bildern; der Hauch einer melancholischen Sehnsucht in Ruysdael's Landschaften, — alles dies und vieles Andre, was vom Verf. nicht genannt wird, scheint wirklich etwas mehr als technische Vollendung. Schliesslich jedoch meine ich, dass man, wo ein Bild in der That nicht mehr zeigt als eine schöne Technik, mag diese so bedeutend sein wie sie will, immerhin seinem eigenen Missfallen Gehör geben dürfe, wieviel auch die Kenner von

den Lasuren, dem keeken Pinsel und dergl. reden mögen. Teniers Bilder z. B. haben mich nur selten angesprochen, weil ich statt des Humors, den seine Bauern affektiren, fast überall nur dieselben plumpen Grimassen dargestellt sah. Rubens, so genial er in einem Theil seiner Werke erscheint, wird mich immer anwidern, wo er, wie in seinen Bacchanalen, seinen jüngsten Gerichten u. dergl., nichts als brillante dicke Fleischmassen vorführt. —

Später geht der Verf. zur Architektur über, der auch schon früher, bei Gelegenheit des Strassburger Münsters, einige Seiten gewidmet waren. Diese Kunst jedoch bleibt ihm fremder wie alles Uebrige. „Welch ein Wunder sah ich vor mir!" (so ruft er beim Anblick des Strassburger Münsters aus) „Das Ungeheure durch klar gegliedertes Maass gebändigt, die kalte Starrheit anmuthsvoll bewegt, der unergründliche Ernst der Andacht von Grazie umspielt;" u. s. w. — Diese Worte enthalten nichts als eine Umschreibung dessen, was man überhaupt unter dem Begriffe Kunst versteht; es ist dem Verf. also an jener Stelle nichts weiter klar geworden, als dass die Architektur eine Kunst sei. Daran möchte man aber bei einer späteren Stelle wieder zweifeln. Indem er nemlich von der Schwierigkeit, zum wahren Verständnisse der Architektur zu gelangen, spricht, so fährt er fort: „Sein ganzes Innere aber thut der Geist nur in seiner eigenen lebendigen Gestalt und in den eigenen Tönen seiner Empfindung kund; die todte Natur und ihre architektonisch umgewandelten Formen vermag (vermögen) dem Geiste nur ein halb verwandtes, halb entfremdetes Abbild seiner Vorstellungen und Gefühle hinzustellen." — Die Architektur hat es also nur mit Formen der todten Natur zu thun! Ich meine, dass gerade die Formen der Architektur nichts mit der äusserlichen Natur zu schaffen haben, sondern eben das Innere des Geistes „in seiner eigenen lebendigen Gestalt" repräsentiren. Das Stück Luft, welches von der Flöte umschlossen ist, die auf der Geige aufgespannte Darmsaite sind auch nur todte Natur: da kommt der lebendige Geist hinzu und macht sie vibriren, und nur dann erst thun auch sie „die eigenen Töne seiner Empfindung" kund.

Bei solcher Ansicht wird es denn auch nicht befremden, wenn der Verf. in der Architektur, die jedem offenen Sinne offen ist, die „schwersten symbolischen Räthsel zu lösen" findet; wenn er, indem es ihm an Kenntniss der Einzelheiten fehle und er auch nicht „mit praktisch Baukundigen die weite Welt durchforschen" könne, sich naiv auf das Gebiet der gothischen Baukunst (der schwersten unter allen!) beschränkt; und wenn er den Thurm des Strassburger Münsters, der, wie Jedermann bekannt ist, gar nicht zu den übrigen Theilen der Façade gehört, eben aus jenen heraus zu deduciren weiss.

Sammlung von Lithographien nach den vorzüglichsten Gemälden der Königlichen Gallerie zu Dresden, gezeichnet und lithographirt von den berühmtesten Dresdner und Pariser Künstlern, mit einer Beschreibung in deutscher, französischer, englischer und italienischer Sprache. Leipzig, im Verlage von Julius Wunder.

(Museum, 1835, No. 43).

Die Meisterwerke neuerer Malerei, welche die Dresdner Gallerie enthält, sind zu bekannt, als dass man hier aufs Neue deren erwähnen dürfte. Wer Raphael, Giulio Romano, Corregio, Tizian, Paul Veronese u. s. w., wer die niederländischen Landschafter und Genremaler im schönsten Vereine kennen lernen will, findet hier erwünschte Ausbeute. Es ist ein rühmliches Unternehmen, das Vorzüglichste dieser Gallerie in lithographischen Nachbildungen, angemessen der Trefflichkeit der Originale und durch civilen Preis einem grösseren Publikum zugänglich, herauszugeben.

Die vorliegende erste Lieferung lässt uns Vorzügliches von dem Ganzen erwarten. Sie besteht aus vier Blättern französischen satinirten Velin-Papiers von 41 Zoll Höhe und 32 Zoll Breite. Der in Paris angefertigte Druck ist tadellos, so wie wir es in den von dort ausgegangenen Prachtwerken gewohnt sind. Vorzüglich gelungen dünkt uns die von Deroy lithographirte Landschaft nach Berghem; die diesem Meister eigenthümliche Klarheit und der Glanz der Lüfte, die leichten Reflexe an den hohen beschatteten Felswänden des Mittelgrundes, die zierliche Staffage von Menschen und Thieren, Alles dies ist ebenso sorgfältig wie in grösster Reinheit und Wärme wiedergegeben. Nicht minder sind Rembrandt's capriciöser Ganymedes-Raub, in trefflicher Nachbildung der phantastischen Technik, welche diesen Meister auszeichnet, und Cignani's keuscher Joseph, beide lithographirt von Léon Noël, als meisterhaft vollendete Blätter zu bezeichnen. Nur mit der Auffassung von Raphael's Sixtinischer Madonna konnten wir uns nicht wohl vereinigen, wenngleich die Ausführung der Lithographie, von A. Maurin, sich ebenfalls durch Sauberkeit und Reinheit auszeichnet.

Ein, dieser ersten Lieferung beiliegender Textbogen, verfasst von Frenzel, dem Inspektor des K. Kupferstichkabinets zu Dresden, enthält eine Reihe erwünschter historischer Notizen über die Original-Gemälde und ihre Meister.

Wir sind überzeugt, dass ein so grossartig eingeleitetes Unternehmen, welches sich bis auf 100 Lithographien ausdehnen soll, und davon gleichwohl der Preis des einzelnen Blattes für die Subscribenten nur 1½ Thlr. beträgt, auf den ungetheilten Beifall des kunstliebenden Publikums rechnen kann.

Kunstliteratur.

(Museum, 1835. No. 45.)

Die Geschichte der vaterländischen Kunst scheint nach und nach aus den Händen der Dilettanten befreit und einer ernsten vorurtheilslosen Behandlung theilhaftig zu werden. Leere Verachtung und leerer Enthusiasmus hören immer mehr auf; ein gründliches Studium, das allein für die Wissenschaft, wie für die Kunst, ersprießliche Folgen tragen kann, beginnt in deren Stelle einzurücken. Zwar, was die Geschichte der Malerei und Bildnerei betrifft, so sieht es in diesen Fächern allerdings noch ziemlich traurig aus: wir kennen die Verzweigung italienischer Schulen bis ins allerkleinste Detail und wissen bei uns so gut wie nichts von dem, was vor Dürer und seinen Zeitgenossen geschehen ist (die Niederländer dürften nicht eigentlich den Deutschen beizuzählen sein); aber wir können uns in diesem Punkte wenigstens damit trösten, dass in den Fächern der Malerei und Bildnerei der Norden in der That dem Süden untergeordnet war, während die Baukunst bei uns (wie auch in andern cisalpinischen Ländern) eine ungleich höhere Stufe der Vollkommenheit erreicht hat, als in Italien. Und gerade für die Geschichte der mittelalterlichen Baukunst (zum Theil auch für deren Theorie) sind bereits nicht unwichtige Anfänge gemacht.

Mit besonderer Freude machen wir unsere Leser auf eine neue kleine Schrift aufmerksam: „Architektonisch-historische Berichtigungen und Zusätze zu der Klein'schen Rheinreise, von dem Königl. Preuss. Bau-Inspektor von Lassaulx in Coblenz," die in einem besonderen Abdrucke (66 S. in 8.) vor uns liegt. Der Verf. ist bereits als einer der thätigsten Beförderer des Boisserée'schen Werkes über die „Denkmale der Baukunst vom 7ten bis zum 13ten Jahrhundert am Niederrhein" bekannt (s. das Vorwort dieses Werkes); seine amtliche Stellung gestattete und gebot ihm die nächste Bekanntschaft mit den Bauwerken Rheinauf- und abwärts von Coblenz. Die kleine Schrift bildet, wie sich aus dem Titel ergiebt, kein selbständiges Ganze und ist auch nicht reich an mannigfaltigen Raisonnements; sie enthält aber eine solche Fülle werthvoller und kritisch gereinigter Notizen über einen der interessantesten Striche unseres Vaterlandes, dass sie nicht nur dem reisenden Kunstfreunde erfreulich, sondern geradehin eine sehr wünschenswerthe Bereicherung der noch in den ersten Stadien begriffenen Wissenschaft zu nennen ist. Die Notizen sind sowohl historischer Art (wobei der Verf. aufs Löblichste der Eitelkeit der Reisebeschreiber und Lokalscribenten, überall von uralten Monumenten zu sprechen, die Wage hält), als auch technische Bemerkungen über alte und neue Bauwerke, die nicht minder interessant sind.

Wir geben die Uebersicht des Inhalts:

Mainz: Treffliche Bemerkungen über, den Römern zugeschriebenes Mauerwerk im Allgemeinen (Vitruvs Emplekton). Der Dom [1]). St. Stephan. St. Quintin

[1]) Der Verf. bezeichnet den östlichen Chor als Ueberrest des ersten Baues dieser Kirche im zehnten Jahrhundert. Ich finde unter meinen Notizen, die ich vor einigen Jahren über den Mainzer Dom gemacht, noch eine etwas genauere Angabe. Nur der untere Theil dieser Ostseite nämlich — die Tribune bis zur

Bibliothek. Mehreres Neuere. — Ingelheim. — Kiederich und Eberbach. — Mittelheim und Johannisberg. — Eibingen. — Rüdesheim: Die Kirche. Die Niederburg. — Bingen. — Ehrenfels. — Vautsberg. — Klemenskirche. — Oberdiebach. — Bacharach. — Die Pfalz im Rhein. — Oberwesel: Stiftskirche, Franziskanerkirche u. s. — St. Goar. Rheinfels. — Reichenberg. — Thurnberg. — Hirzenach. — Bornhofen. — Boppard: Pfarrkirche. Karmeliterkirche u. s. — Oberlahnstein. — Königstuhl. — Stolzenfels. — St. Johannkirche. — Koblenz: Geschichtliches. Die Castorkirche. Die K. des h. Florinus. Die K. zu U. L. Frauen. Dominikanerkirche. Franziskanerkirche. Jesuitenkirche. Georgkirche. Carmeliterkirche. Barbarakirche. Schlosskirche. Moselbrücke. Erzbischöff. Burg. Kaufhaus u. s. Kurfürstl. Residenz. Theater. Leichenhaus etc. — Thal Ehrenbreitstein: Kapuzinerkirche. — Ems. — Vallendar. — Niederwerth. — Bendorf. — Sayn. — Romersdorf. — Engers. — Neuwied. — Andernach: Pfarrkirche. Koblenzer Thor. Erzbischöff. Palast. Stadtthor. Franziskanerkirche. Judenbad. — St. Thomas. — Leudesdorf. — Namedy. — Fornich. — Hammerstein. — Lasch. — Rheinbrohl. — Niederbreisig. — Oberbreisig. — Leubsdorf. — Dattenberg. — Sinzig. — Linz. — Remagen. — Apollinarisberg. — Unkel. — Heisterbach. — Godesberg. — Bonn: Münsterkirche. Martinskirche. Pfarrkirche. Jesuitenkirche. — Schwarz-Rheindorf. — Köln: Dom. Dombild. Maria im Kapitol. St. Gereon. Apostelkirche. St. Kunibert. St. Peter. St. Cäcilia. St. Ursula. St. Severin. Jesuitenkirche. St. Pantaleon. Gross-Martin. Protestantische Kirche. St. Georg. Columba. Minoritenkirche. St. Andreas. St. Mauritius. Maria-Lyskirchen. Ursulinerkirche. Rathhaus u. s. Beyenthurm. Stadtgräben.

Den Schluss bildet eine vergleichende Tabelle, welche den Flächenraum einer grossen Anzahl kirchlicher Gebäude in Quadratfussen verzeichnet.

Rafael als Mensch und Künstler. Dargestellt von Dr. G. P. Nagler, Verf. des neuen allgemeinen Künstler-Lexicons. Mit Rafaels (lithogr.) Bildniss, nach dem Original-Gemälde in der k. Pinakothek zu München. München, 1836.

(Museum, 1835, No. 91.)

Bei der Menge von selbständigen Schriften und gelegentlich beigebrachten Notizen über Raphael ist es für den Freund der Kunstgeschichte ein grosses Bedürfniss geworden, alles Wichtige in Bezug auf diesen Gegenstand in

Gallerie und die Seitenflügel bis über den Portalen — dürfte dem ersten Bau von 978 bis 1009 angehören. Hier sieht man treffliche grosse Quadern rothen Steines angewandt. Höher hinauf findet sich verschieden bearbeitetes Steinwerk: zunächst, an den Flügeln, schlechtere kleine graue Steine von ungleichen Lagen; dann grössere, doch nicht ganz regelmässige; zuoberst regelmässige graue Quadern. Diese verschiedenen Lagen bezeichnen, nach meiner Ansicht, die verschiedenen Restaurationen und Neubauten, die, nach den Bränden im elften und zwölften Jahrhundert mit grösserer oder geringerer Sorgfalt ausgeführt wurden. An den anderen Theilen ist der Dom übertüncht, so dass sich durch blossen Augenschein aus der Beschaffenheit des Mauerwerkes kein weiterer Schluss ziehen liess.

einem Buche zusammengetragen zu sehen; die beträchtlichen Kosten einer förmlichen Bibliothek, die mühsame Arbeit mannigfacher Excerpte würden durch ein solches Werk beseitigt, ein unbefangenes Urtheil erleichtert und einem künftigen Geschichtschreiber Raphaels die Bahn bereitet werden. Das vorliegende Werk, welches eine solche Compilation geben will, lässt wünschen, dass möglichst bald noch eine zweite Arbeit der Art unternommen werden möge.

Nicht, als ob die vorliegende geradezu unbrauchbar wäre. Wo die Arbeit leicht war, über die Stanzen, die Tapeten, über die grösseren Staffeleibilder der späteren Zeit, ist ganz Gutes zusammengetragen; man findet über diese Dinge eine genügende Auskunft und wird sich der hier mitgetheilten Auszüge immer mit Vortheil bedienen können. Anders verhält es sich, wo die Arbeit schwerer war und die Redaction des Buches einiges Urtheil verlangte.

Vor allen Dingen war es nöthig, dass der Verf. bei einer jeden einzelnen Angabe genau die Quelle anführte, aus welcher dieselbe geflossen; die grössere oder geringere Autorität einer solchen Quelle würde dem Leser schon an sich einen gewissen Massstab des Urtheils gegeben haben. Dies ist jedoch im Ganzen sehr wenig geschehen, und der Compilator läuft nun Gefahr, manche missliche Dinge in eigner Person vertheidigen zu müssen, wie z. B. das alberne Urtheil über die Geschichten der Psyche in der Farnesina (S. 257). „Auch die Auffassung des Ganzen ist dem wahren „Geiste des Mythus, welcher doch das bessere Prinzip des anmuthigen „Märchens sein sollte, fern geblieben. Der Künstler hat in allzutreuer „Anschliessung an seinen lateinischen Text nichts weiter als die zauber„hafte Lebens- und Liebesgeschichte der Prinzessin Psyche dargestellt, „und dieses alles zu ziemlich in der niedrigeren Sphäre des roheren Sin„nengenusses gehalten (???). Wir erkennen in diesen Bildern den Geschmack „und die Bildung der Zeit unsers Künstlers, von welcher er sich hier leiten „liess; zu einer andern, besseren, hätte er anders gedacht und empfunden (!!!)." Zu dieser Kategorie gehört auch die sentimentale Stelle über die Fornarina (S. 301), die mit dem Charakter ihres Portraits im Palaste Barberini etwas in Widerspruch ist. Ebenso wird (S. 74) ohne Quelle die für uns Berliner höchstlichst überraschende Nachricht mitgetheilt, dass die K. Gallerie zu Potsdam zwei treffliche heilige Familien Raphaels besitze. U. s. w.

Das zweite Haupterforderniss einer compilatorischen Arbeit ist strenge, consequente Anordnung, Uebersichtlichkeit des Inhalts, zweckmässige Einrichtung zum Nachschlagen. Dies fehlt vornehmlich wo es sich um die kleineren Staffeleibilder handelt, fast ganz, und man kann sich nur mit Mühe und Noth durch das Gewirre der Notizen hindurcharbeiten. Bestimmte Rubricirung, Bezeichnung des Titels oder Inhalts der Bilder durch grösseren Druck, eigentliches Inhaltsverzeichniss sind gar nicht vorhanden. Die Angaben über manch ein Bild muss man sich an zwei, drei Orten zusammensuchen. Bei den Bildern, deren Aechtheit oder Zeitbestimmung zweifelhaft ist, folgt der Verf. gar keinem bestimmten Princip; bald ist er Rumohr contra Hirt, bald Hirt contra Rumohr. Das Bildniss des Cesare Borgia im Pal. Borghese zu Rom findet man unter den Werken aus Raphaels frühester Periode, den kleinen Erzengel Michael (der offenbar mit dem St. Georg, welchen Raphael in Urbino malte, gleichzeitig ist) unter den Werken der spätesten Periode angeführt. U. dergl. m.

Alles dies ist vornehmlich durch die grösste Leichtfertigkeit und Eile

mit der das Buch zusammengetragen, bewirkt. Dies zeigt sich auch in dem Umstande, dass der Verf. manche sehr bekannte Schriften und Abhandlungen gar nicht oder nur sehr obenhin beachtet hat. Die Streitschriften zwischen Waagen und Hirt sind ihm ganz fremd geblieben, ebenso die neueren Kataloge des Berliner Museums, welche in Bezug auf Raphaels Jugendbilder manche Veränderungen und Berichtigungen enthalten. Den trefflichen Aufsatz von W. Gerhard über die Johanna von Arragonien im Tübinger Kunstblatt, 1833, No. 15. 16., welcher für diese Dame und ihre Portraits so höchst wichtig ist, hat er gar nicht gelesen, auch nicht einmal die Anmerkung v. Quandt's in Lanzi's Geschichte der ital. Malerei, dass nehmlich das in der Gall. Doria befindliche Portrait der Johanna (wie jeder Unbefangene bestimmen wird) kein Original von Leonardo da Vinci sei. Dann die Beschreibung, welche der Verf. (S. 139) von dem Portrait der Fornarina im Besitze des Herzogs von Marlborough mittheilt, Wort für Wort mit Longhena's Beschreibung des Veroneser Portraits (bei den Erben Calfranchini's übereinstimmt, ist ihm ebenfalls entgangen (u. s. w. Am Allernaivsten aber macht es sich, wenn der Verf. (S. 39) Hrn. v. Rumohr belehrt, dass Raphael für die Libreria des Sienneser Domes nicht blose Zeichnungen sondern auch grosse Cartons angefertigt habe und dass einer der letzteren: „54 Centimetri hoch und 38 breit," sich noch bei Ludovico Baldeschi zu Perugia befinde. Der Verf. hätte wohl über die französischen Längenmasse Erkundigungen einholen können.

Demjenigen, der die Geschichte Raphaels genauer studirt und sich nicht scheut, das vorliegende Buch mit Feder und Tinte vorzunehmen, wird dasselbe immer manche Arbeit ersparen; dem blossen Liebhaber und Anfänger ist es jedoch sehr wenig zu empfehlen.

Geschichte und Beschreibung des Domes zu Mainz. Begleitet mit Betrachtungen über die Entwickelung des Spitzbogenstyls, das neugothische Constructionssystem in Deutschland und Frankreich, und den Einfluss der lombardischen und byzantinischen Kunst auf diese Länder. Von J. Wetter. Mit einem Grundrisse des Domes. Mainz, bei C. G. Kunze. 1835. (170 S. in 12.)

(Museum. 1835. No. 52.)

Die Geschichte unserer vaterländischen Kunst-Alterthümer würde bereits um ein Bedeutendes gefördert sein, wenn es nicht noch in grossem Masse an erschöpfenden und mit Kritik abgefassten Monographieen fehlte. Erst wenn das Einzelne nach allen Richtungen durchforscht ist, wenn die sicheren Thatsachen für dasselbe zusammengestellt, die Eigenthümlichkeiten des Verfahrens mit bewährter Charakteristik verzeichnet sind, wird es möglich sein, zu einer genügenden Uebersicht zu gelangen und den Gang der Entwickelung im Grossen und Ganzen, frei von einseitigen Trugschlüssen, zu verfolgen. Wir müssen somit eine jede Arbeit, welche einen Stein zu diesem grossen Baue herzuträgt, mit Freuden willkommen heissen und eifrigst zur weiteren Nachfolge auffordern.

Das in der Ueberschrift genannte Werk darf in diesem Bezuge als Muster aufgestellt werden. Dasselbe macht uns ausführlich mit einem Gebäude und dessen Monumenten bekannt, welches eine der wichtigsten Stellen in der Geschichte der deutschen Kunst einnimmt, welches die Thätigkeit und die Sinnesweise einer langen Reihe von Jahrhunderten dem Auge des Beschauers darlegt und den verwüstenden Stürmen, die mannigfach über dasselbe hereingebrochen, in ruhiger Majestät Trotz geboten hat. Der Verfasser spricht mit Wärme und mit grosser Liebe zu seinem Gegenstande, ohne dass ihm diese jedoch, wie es nur zu häufig bei Lokalscribenten der Fall ist, die Aussicht in die Ferne und Weite, zur Feststellung seines Standpunktes, verwehrt hätte.

Die Schrift zerfällt in drei Abtheilungen. Die erste behandelt die Geschichte des Domes. Mit übersichtlicher Genauigkeit sind hier sämmtliche Begebenheiten mitgetheilt, welche von der ersten Erbauung desselben, die im J. 978 begann, bis auf die in unsren Tagen vollendete Restauration fördernd oder gefährdend auf das Gebäude eingewirkt haben. Was Hochherzigkeit und religiöser Eifer begonnen, sehen wir hier, trotz der vernichtenden Wuth der Elemente und der rohen Barbarei meuterischer Horden, immer aufs Neue mit demselben Eifer aufgenommen, immer aufs Neue zur erfreulichsten Vollendung durchgeführt. Der Verf. weist, indem er sich mit wohlbegründeter Kritik auf die Beschaffenheit der einzelnen Theile des verschiedenartig zusammengesetzten Gebäudes stützt, die Spuren eines jeden Neubaues, einer jeden einzelnen Restauration nach. Auf das Einzelne dieser interessanten Angaben können wir hier nicht weiter eingehen und bemerken nur, dass für die Entwickelungsgeschichte der deutschen Architektur die allmählig steigende (zum Spitzbogen geneigte) Ueberhöhung der Gurtbögen, welche bei den zwischen 1190 und 1230 aufgeführten Gewölben und bei übrigens noch vollkommener Anwendung des sog. byzantinischen Styles Statt findet, vornehmlich beachtenswerthe Resultate liefert *).

Die zweite Abtheilung enthält die Beschreibung des Gebäudes, die dritte die Beschreibung der in demselben vorhandenen Denkmäler und Kunstschätze. Auch letztere geben, soviel Einzelnes auch verstümmelt oder gänzlich vernichtet worden ist, noch immer eine bedeutende Reihe von Belegen für die Entwickelungsgeschichte der deutschen Kunst. Wichtiger jedoch dürfte noch das allgemein geschichtliche Interesse sein, welches diese Denkmäler dem Beschauer gewähren. Sehr schön sagt der Verf. in diesem Bezuge: „Der hohe Rang und die historische Wichtigkeit der Männer, welchen die meisten Denkmäler gewidmet sind, erheben den Dom zu einer Art von Pantheon der deutschen Geschichte. Man kann die mächtigen Hallen des Domes nicht durchwandern, ohne der Gegenwart entrückt und im Geiste in die thatenreiche Vorwelt versetzt zu werden; man kann die von allen Seiten hervortretenden Steinbilder so vieler Fürsten nicht schauen, ohne an die wichtigsten Ereignisse, die bedeutendsten Momente der deutschen Geschichte erinnert zu werden, und ohne die hehren Gestalten vieler weiser, zum Theile grosser Regenten aus der Nacht der Jahrhunderte

*) Ich bedaure, dass der Verf., der den ganzen östlichen Chor als den Rest des ersten Baues vom Ende des 10. Jahrhundert erklärt, nicht auf die grosse Verschiedenheit des Materiales, woraus dieser Chor in vier verschiedenen Abtheilungen gebaut ist, Rücksicht genommen und dieselbe mit den historischen Daten in Uebereinstimmung zu bringen gesucht hat. Eine nähere Angabe dieses Umstandes habe ich bereits kürzlich, bei anderer Gelegenheit, mitgetheilt.

aufsteigen zu sehen, welche in die Schicksale Deutschlands mächtig eingriffen, oft in stürmischer Zeit das Steuerruder des Reiches mit fester und gewandter Hand führten, oft seine Wohlfahrt durch weisen Rath, heilsame Verbesserung und durchgreifende Umgestaltung förderten." U. s. w.

In mehreren sehr ausführlichen Anmerkungen verbreitet sich der Verf. über die bedeutendsten Entwickelungsmomente der Baukunst im Mittelalter. Sehr gediegen ist die Anmerkung, welche von dem Verhältniss der gothischen und der sog. byzantinischen Bauweise handelt. Der Verf. legt die totale Verschiedenheit, welche zwischen diesen beiden Systemen vorhanden ist, dar, und spricht es — soviel uns bekannt ist — zum ersten Male mit Entschiedenheit öffentlich aus, dass zwischen beiden in Deutschland kein Uebergang Statt findet, dass jener byzantinische Baustyl bei uns bis tief in das dreizehnte Jahrhundert hinein (wie eben der Mainzer Dom ein Hauptzeugniss giebt) angewandt und dann plötzlich mit dem schon eigenthümlich ausgebildeten gothischen Style vertauscht wurde, dessen Ursprung und erste Entwickelung jenseit des Rheines, in Frankreich, zu suchen ist. Es fehlt nicht an einer Reihe gültiger Belege für diese Angaben. Wir hoffen, dass eine solche wissenschaftlich begründete Ansicht sich gegenwärtig immer mehr Bahn brechen, und die unhaltbaren Ideen dilettantischer Kunstfreunde, welche ihren Patriotismus mit der Wissenschaft verwechselt hatten, immer mehr in den Hintergrund treten werden. Eine vollkommene Lösung der freilich sehr schwierigen Fragen über diese Punkte haben wir vornehmlich von einem Freunde der vaterländischen Kunstgeschichte, Hrn. Mertens, zu erwarten, dessen im Museum (No. 15 — 20 d. J.) mitgetheilte „historische Uebersicht der bisherigen Abhandlungen über die Baukunst des Mittelalters" sich bereits der günstigsten Aufnahme zu erfreuen hatte, und der gegenwärtig in Frankreich selbst mit einem genaueren Studium des Ursprunges und Anfanges der gothischen Architektur beschäftigt ist.

Der zweiten kunstgeschichtlichen Anmerkung des Verfs. über die Entwickelung des sog. byzantinischen Baustyles können wir leider nicht dasselbe Lob ertheilen. Zwar ist es gewiss richtig, wenn er den Einfluss, den die eigentliche Kunst von Byzanz auf Deutschland ausgeübt haben soll, verwirft oder wenigstens auf sehr vereinzelte Beispiele zurückführt, und wenn er im Gegentheil die hauptsächlichste Anregung als von Italien ausgegangen annimmt. Dass in diesem Bezuge aber die Zeit des longobardischen Königreiches vornehmlich wichtig sei, ja dass sonach, wie der Verf. will, jener gesammte Baustyl, statt der üblichen unrichtigen Benennung eines byzantinischen, als lombardischer Styl benannt werden müsse, ist nicht nur nicht zu erweisen, sondern hat auch die Zeugnisse der Geschichte gegen sich. Der Verf. scheint hier noch durch die verjährten Irrthümer eines d'Agincourt u. a. m. befangen zu sein; statt weiterer Auseinandersetzungen, die hier zu weit führen würden, verweisen wir auf die Schrift des Italieners Cordero: *Ragionamento dell' italiana Architettura durante la dominazione Longobarda*, welche sich über die hierüber begründete zur Genüge und mit gründlichster Kritik verbreitet und den deutschen Gelehrten noch immer wenig bekannt zu sein scheint. Wir haben schon verschiedene Male Gelegenheit gehabt, auf dieselbe näher aufmerksam zu machen. — Eine Anzahl kirchlicher Gebäude in Deutschland, die sich vornehmlich, in grösseren und geringeren Entfernungen, um die Ost- und Nordseite des Harzes gruppiren, deuten allerdings, sofern diese sich mehr oder minder dem Rechtecken annähern, mit ziemlicher Gewissheit auf den

Einfluss des italienischen Systemes zurück; jene Dome hingegen, welche die Construktion des Mainzer Domes wiederholen, lassen uns eine Bauweise erkennen, deren eigenthümliche Entwickelung und Durchbildung, soweit bis jetzt eine genügende Uebersicht möglich ist, vornehmlich Deutschland angehört.

Immerhin aber ist dem ernsten Streben des Verf., das auch in der Durchführung der letztgenannten Ansicht viel Bemerkenswerthes zu Tage gefördert hat, die lebhafteste Anerkennung nicht zu versagen. Es ist zu hoffen, dass derselbe auch noch ferner mit ähnlichen gehaltvollen Beiträgen hervortreten und seine Verdienste um die Geschichte der vaterländischen Kunst auch noch auf andre Monumente, deren gerade die Umgegend von Mainz so vorzüglich reich ist, ausdehnen werde.

Titians Tochter. Seiner Majestät dem Könige von Preussen Friedrich Wilhelm III. ehrfurchtsvoll zugeeignet von J. Caspar. Nach dem Original-Gemälde Titians im Königlichen Museum zu Berlin. Gezeichnet von Ed. Eichens. Gestochen von Joseph Caspar 1835.

Museum, 1836, No. 4.

In einer Zeit, wo der Steindruck sich in immer weiterem Masse verbreitet, fordert ein so bedeutendes Werk im Fache des Kupferstiches, wie das vorliegende, welches zugleich aus freier, eigner Anregung des Kupferstechers hervorgegangen ist, zur vollkommensten Werthschätzung auf. Es ist ein Blatt von grösseren Dimensionen, der Stich zu 12½ Zoll Höhe und 9½ Zoll Breite, und stellt eins der vorzüglichsten Meisterwerke des hiesigen Museums dar. Ein blühendes Weib, in edelsten kräftigsten Formen, in einer lebendigen, aber grossartig gemessenen Stellung, prächtiges Gewand und reicher Schmuck, eine schimmernde Schüssel mit Blumen und Früchten, die sie auf den Händen trägt, — dies sind Motive, aus denen unter Tizian's Meisterhand ein höchst entsprechendes Ganze hervorgehen und für die Nachbildung den dankbarsten Stoff liefern musste. Wenn wir freilich den wundersamen Schmelz der Farben und die zarte, ich möchte sagen: pulsirende Beweglichkeit des Pinsels berücksichtigen, die im Gesichte und in der Hand des Originalbildes den eigenthümlichsten Reiz hervorbringen, so dünkt uns ein solches Werk in der That die allerschwierigste Wahl für den Kupferstecher. Um so grösser jedoch ist somit sein Verdienst, da allerdings das vorliegende Blatt sich den vorzüglichsten Leistungen, welche die neuere Zeit hervorgebracht hat, auf ehrenvolle Weise anreiht. Die Haltung des Ganzen ist vortrefflich und dasselbe in einer Energie und lebendigen Wirksamkeit durchgeführt, welche sich der Farbenpracht des Originales auf glücklichste Weise annähert. So findet sich auch im Einzelnen ein zartes Eingehen auf die Nüancen und feineren Bildungen der Form, und bei vorzüglichster Modellirung, die bei einem Stiche nach Tizian ihre bedeutenden Schwierigkeiten hat, sind zugleich Wärme und Licht der Farbe in angemessener Weise beobachtet. Die Tailles sind frei und in grossartigen Linien angelegt, die Uebergänge kunstgemäss vermittelt.

Indem wir dem Künstler für die Vollendung einer so gediegenen Arbeit im Namen des kunstbefreundeten Publikums gebührenden Dank sagen, können wir zugleich den Wunsch nicht unterdrücken, dass auch noch andre Werke der so reichen Gallerie unsers Museums auf ähnlich bedeutsame Weise veröffentlicht werden möchten. Wir sind überzeugt, dass hierdurch vornehmlich das Renommée unsers Museums in weiteren Kreisen verbreitet werden würde, als es bisher der Fall ist. Gemälde, wie das eine wundersame Jugendbild Raphael's (Madonna mit dem Kinde zwischen dem heil. Franciscus und Hieronymus), wie Meizi's liebreizende Pomona, wie das treffliche Altarbild von Innocenzo da Imola, wie Guido Reni's grandioses Altargemälde, wie jene hochwürdige Pietà von Mantegna, und viele andre — der Correggio's gar nicht zu gedenken — würden gewiss den dankbarsten Stoff für Arbeiten dieser Art liefern. Möge die Unternehmung des Hrn. Caspar recht bald eine würdige Nachfolge finden!

Lithographie.

(Museum, 1836. No. 5.)

Von Perugino's berühmter Grablegung Christi vom Jahr 1495, die sich in der Gemälde-Gallerie des Palastes Pitti zu Florenz befindet, (es ist dasselbe Werk, welches bis vor einigen Jahren in der dortigen Akademie und früher in der Kirche S. Chiara aufbewahrt wurde,) ist eine Lithographie von Nicolaus Hoff, nach einer eigenen Zeichnung des letzteren, gedruckt in der lith. Anstalt von C. P. Sieen zu Frankfurt a. M., erschienen. Es ist ein Blatt von bedeutenden Dimensionen und sehr detaillirter Ausführung. Die Auffassung im Allgemeinen, die Haltung des Ganzen ist sehr zu loben; einige der Köpfe lassen, wie es scheint, noch etwas zu wünschen übrig, doch ist bei weitem die Mehrzahl derselben, vornehmlich der knieenden Figuren, mit unverkennbarer Liebe und mit zartem Gefühle wiedergegeben. Die reizende weibliche Gestalt, welche zu den Füssen des Leichnames kniet, ist in jeder Beziehung trefflich zu nennen. Die Erscheinung dieses Blattes wird den Freunden der ältern Kunst in hohem Grade erwünscht sein, da überhaupt von Perugino noch Wenige herausgegeben ist, als insbesondere das vorliegende Werk eines der schönsten und reichsten Gemälde dieses grossen Künstlers darstellt.

Vergleichende Darstellung griechischer Bau-Ordnungen. Von J. M. Mauch. Zweites Heft. Mit 9 Kupfertafeln in Folio und erläuterndem Texte. Potsdam, 1836. Verlag von Ferdinand Riegel.

(Museum, 1836. No. 6.)

Vorliegendes Werk bildet das zweite Supplementheft zu dem bekannten Werke von Normand, in demselben Geiste, wie der Herausgeber das erste Supplementheft (darüber bereits früher berichtet worden) zusammen-

gestellt hat, ist auch die Anordnung des vorliegenden durchgeführt. Wenn bei Normand im Ganzen die Muster der römischen und spätitalienischen Architektur mehr als die der griechischen berücksichtigt worden sind, so lässt es Hr. Mauch sich im Gegentheil angelegen sein, die reinen und originalen Formen der letzteren, welche für die Bildung und Schärfung des künstlerischen Sinnes ungleich grössere Vortheile darbieten, vorzuführen und zugleich die einfachen und gesetzlichen Principien ihrer technischen Construction — soweit uns hierüber genauere Kenntnisse zugekommen sind — zu entwickeln. Es ist erfreulich, dass diese Hefte (denen sich noch zu Erwartendes anschliessen soll) somit nach und nach eine Uebersicht über das vorzüglich Wissenswerthe der classischen Architektur-Formen in zweckmässiger Kürze darlegen werden. Wir betrachten die einzelnen Gegenstände des zweiten Heftes.

Das Titelblatt desselben enthält einen freien Versuch des Herausgebers, die Farbenanwendung bei den Werken der griechischen Architektur in ihrem Zusammenhange darzustellen. Es ist eine Halle mit drei weiblichen Karyatiden, dorischer, ionischer und corinthischer Ordnung, eine Composition, die der Herausgeber bei Gelegenheit eines Künstlerfestes, wo die verschiedenen Künste durch lebende Bilder vorgeführt wurden, entworfen hat. Das Ganze zeigt sich hier nicht ohne eigenthümlichen Reiz; eine zierlich durchbrochene, vergoldete Akroterie bildet die Bekrönung, und ein gelblicher Farbenton, welcher den Hauptmassen der Architektur gegeben ist, vermittelt auf einfache Weise die verschiedenfarbigen Gliederungen. Die Steinzeichnung (von Asmus) und ebenso der, durch 8 Platten beschaffte Druck ist sehr sauber ausgeführt.

Tafel 16 und 17. Dorische Ordnung vom Tempel der Nemesis zu Rhamnus. — Sämmtliche Details dieses interessanten Gebäudes sind hier im engsten Raume vorgeführt. Dasselbe ist vornehmlich wichtig in Bezug auf die Construction des Gebälkes und der Dachdeckung, welche die „unedirten Alterthümer von Attika" (daraus der Herausgeber die Zeichnungen entnommen) in grösster Ausführlichkeit mittheilen. Der Herausg. weist den eigenthümlich zweckgemässen Zusammenhang dieser Construction und seinen Einfluss auf die Formation des inneren Gebälkes mit Anschaulichkeit nach. Interessant ist das Resultat, welches sich hieraus für die Gestaltung der Ante des Posticum's bei diesem Tempel ergiebt. Nachdem er nemlich den Umstand besprochen, dass der Architrav aus zweien hochkantig neben einander gelegten Steinbalken (einem äusseren und inneren) bestehe, fährt er so fort: „Am Posticum stehen die Anten und Säulen des Opisthodomos nicht im Alignement mit den Säulen der langen Seiten, daher der Architrav darüber auch nicht (wie dies beim Pronaos der Fall ist) in Zusammenhang mit dem des Peristyls gebracht werden konnte, weil er keine Säule zum nöthigen Auflager daselbst gefunden hat. Hier musste also der Architrav sich um die Ecke der Cella wenden und sollte daran weiter fortlaufen, da aber jedoch über einer Mauer kein Architrav entbehrlich ist, so sieht man daselbst nur noch die Stirnfläche des äusseren Architravbalkens ein wenig vorspringend. Der innere Balken ist um des besseren Verbandes willen schon in dem Mauermittel abgeschnitten. In dieser Anordnung liegt der Grund, warum die Ante an der äusseren Seite nur halb so breit gemacht wurde, als an der inneren, wo der ganze Architrav auf ihr ruht. Sobald aber der Architrav über die Ante hinläuft, muss sie auf beiden Seiten seiner Breite entsprechen." — Als Beispiel eines ähn-

lichen Verhältnisses führt der Herausg. noch die Ante des Tempels von Bassae an. Doch glaube ich, dass die Abhängigkeit der Antenbreite vom Architrav nicht als gemeingültige Regel für die griechische Baukunst aufzustellen sein dürfte: beim Parthenon und dem Theseus-Tempel von Athen ist die Ante an der entsprechenden Stelle (Stuart's Kupfern zufolge) noch beträchtlich schmaler, wie sie auch anderweitig vorkommt, wo keine Säulenstellungen auf den Langseiten vorhanden sind. In solchen Fällen ist sie nichts als der Abschluss der langen Cellenmauer für das Auge, ohne weiteren constructiven Grund. Ueberdies ist das Kupfer im englischen Originalwerk, welches den Aufriss der Ante des Posticum's und des darüber befindlichen Gebälkes an dem Tempel von Rhamnus darstellt, unklar: es fehlt der Abschluss des Frieses, und der Architrav steht ohne Verbindung mit dem Unterzugbalken da, — so dass es in der That in Frage zu ziehen sein dürfte, wieviel Sicheres über diese Punkte die englischen Architekten unter den Trümmerhaufen des Tempels aufgefunden haben. Gleichfalls ist nicht ausser Acht zu lassen, dass der genannte Tempel mannigfach einzelne Motive enthält, die von den perikleischen Bauten zu Athen abweichen, und allerdings schon eine geringere Naivetät, ein Streben nach äusserlicher Consequenz zeigt, wie solches den Zeiten, welche der blühendsten Entwickelung der Kunst nachfolgen, eigen zu sein pflegt. Ins Einzelne dieser Motive einzugehen würde hier zu weit führen.

Schliesslich muss leider ein Versehen des Herausgebers gerügt werden, welches wenigstens die Anfänger leicht verwirren kann. Er bezeichnet nemlich den zunächst hinter der Vorderfront des Tempels befindlichen Raum ausschliesslich mit dem Worte Porticus, den entsprechenden Raum hinter der Hinterfront als Posticum (im Gegensatz gegen den Opisthodom, die hintere Celle dieses Tempels) und die Säulenhallen der Langseiten ausschliesslich als Peristyle. Dies ist jedoch unrichtig, da bekanntlich Porticus nur soviel ist als Halle im Allgemeinen, besonders Säulenhalle jeder Art, — Peristyl soviel als die gesammte Säulenumgebung eines Raumes, — Posticum wiederum nur Hintertheil im Allgemeinen bedeutet, Opisthodom also mit in dessen Begriff eingeschlossen ist.

T. 18. Muster dorischer Ordnung, nach gleichem Säulendurchmesser zusammengestellt: vom kleinen Tempel zu Pästum, von den Propyläen zu Eleusis, vom T. der Diana Propyläa zu Eleusis, vom T. des Jupiter zu Nemea, vom Monumente des Thrasyllus zu Athen. Diese Zusammenstellung hat den Zweck, die inneren Verhältnisse schwerer und leichter Ordnungen anschaulich zu machen, die — nach der Ansicht des Herausg. — in Folgendem bestehen: „Wir bemerken, dass die einzelnen Theile der Architektur, die Gesims- und Säulenhöhen, namentlich auch alle Gliederungen, eine mit dem verschiedenen Grössenmaasse in der Ausführung in Relation stehende Verfeinerung verbinden; besonders auffallend ist dies bei den Capitälen, diese sind an dem kleinen Dianen-Tempel weit schwerer, als bei den grösseren Propyläen, am feinsten aber an dem noch grösseren Jupiter-Tempel, an welchem der Kranzleisten mit den Dielenköpfen beinahe schwach erscheint, und doch in der Wirklichkeit hinlänglich stark ist. Je grösser also der Maassstab ist, desto schlanker sind die Säulen, desto leichter die Hauptgesimse und desto feiner alle Gliederungen, im Verhältniss zum unteren Durchmesser der Säule. Wir können hier nicht genug auf diesen wichtigen Gegenstand aufmerksam machen" etc. — Referent kann diese Ansicht nicht theilen; denn dieselbe ist keineswegs durch die

wichtigsten Monumente begründet, da z. B. die Säule des Parthenon etwa dieselbe Höhe hat, wie die des genannten Jupiter-Tempels, und doch nicht die übertrieben leichten Verhältnisse des letzteren mit sich führt; sie ist auch nicht durch Vitruv bestätigt, da dieser bei grösseren Dimensionen der Säule gerade umgekehrt ein verstärktes Höhenverhältniss des Architravs (somit des gesammten Gebälkes und auch des Capitäles) fordert (l. III. c. 3.); sie beruht endlich im Wesentlichen auch nicht auf ästhetischen Principien. Das Ornament dürfte allerdings nach den verschiedenen Grössenverhältnissen zu modificiren sein: die Formation der einzelnen Architekturtheile geht aber wesentlich aus den ihnen gegenseitigen Verhältnissen hervor, darauf die relative Grösse des Ganzen keinen Einfluss ausüben kann. Nur dann, wenn man kein anderes Gesetz für die Bildung der Formen gelten lassen will, als das materielle des Stoffes, ist jene Ansicht als die richtige aufzustellen.

Bei Gelegenheit der Ordnung der Propyläen von Eleusis wird wiederum eine bemerkenswerthe Notiz über die nach aussen gekehrte Axe dieses Gebäudes mitgetheilt, die aber ebenfalls nicht als allgemeines Gesetz gelten dürfte.

T. 18. Muster ionischer Ordnung von dem kleinen Tempel am Ilissos, von dem viersäuligen Portico am Erechtheum, vom T. der Minerva Polias zu Priene. Diese Zusammenstellung hat denselben Zweck wie die des vorigen Blattes; auch hier ist vorzüglich auf die Axen-Construction Rücksicht genommen.

T. 19. Ionische Thüre vom viersäuligen Portieus am Erechtheion. — Diese eigenthümliche Prachtwerk der griechischen Architektur, welches bei uns im Ganzen noch wenig bekannt ist, wird hier nach Donaldson's Collection *of the most approved Examples for Doorways, from ancient Buildings*, mitgetheilt. Eine Skizze des Ganzen, Zeichnungen und Durchschnitte der prachtvollen Details in genügender Grösse (deren einige auch auf dem folgenden Blatt enthalten sind), und genaue Berechnungen der einzelnen Massverhältnisse unterstützen auf's Zweckmässigste über die eigenthümliche Beschaffenheit dieser Thüre. Sehr richtig bemerkt der Herausg. dabei, dass, trotz der hohen Anmuth in den verschiedenen Details der Thüre des Erechtheums, doch bedeutende Massverhältnisse in Betreff ihrer gegenseitigen Grössenverhältnisse obwalten, und dass die gesammte Thüre somit der späteren Vollendungszeit des Baues zuzuschreiben sein dürfte. Nur den einen unter den Gründen, die der Herausg. hiefür anführt, dass nemlich die Sima (der sogenannte Kimation) hier ohne constructive Motivirung vorhanden sei, kann Referent nicht gelten lassen. Die Sima wird in der griechischen Architektur wesentlich nur als Bedachung des Ganzen angewandt; jener materielle Zweck der Ableitung des Regenwassers ist erst von späteren Technikern hinzugelegt; sie ist demnach auch als Thürbekrönung ganz passend, auch wenn da kein Wasser abzuleiten ist, und ihr Vorhandensein an solcher Stelle ist an sich kein Beweis später Ausartung.

T. 21. Einzelnheiten vom Erechtheion. — Ausser den bereits erwähnten Einzelnheiten der Prachtthür, enthält dies Blatt zunächst eine detaillirte Zeichnung der verschiedenen, reich ornamentirten Antenkapitäle, welche der Herausgeber nach den Gypsabgüssen der Originale selbst genommen und die sich durch eine ungleich reinere Auffassung der griechischen Formen, als diese bei Stuart und Normand gegeben sind, auszeichnet.

Sodann ist auf demselben Blatte noch die von dem Herausgeber erfundene Construction der Schneckenlinie des Capitäls mitgetheilt, welche ungleich anwendbarer ist als die von d'Aviler, bei Normand, T. 21. Sie ist bereits in den von der k. preuss. technischen Deputation für Gewerbe herausgegebenen „Vorbildern für Fabrikanten und Handwerker" enthalten, und ihre Zweckmässigkeit allgemein anerkannt.

T. 22. Bekrönung von dem choragischen Monumente des Lysikrates in Athen. — Dies sehr sauber und ausführlich gestochene Blatt giebt zum ersten Male eine genügende Darstellung der genannten Bekrönung, welche das schönste unter den bekannten Ornamentwerken griechischer Architektur ist. Die Zeichnung hat der Herausg. nach den Gypsabgüssen genommen, welche sich in der reichen Gyps-Sammlung des Königl. Gewerbe-Institutes zu Berlin befinden und welche aus den Formen herstammen, die der kunstliebende Graf Choiseul-Gouffier, etwa um 1785 von dem Monumente zu Athen selbst hatte nehmen lassen; sie sind vornehmlich dadurch interessant, dass sie die Einzelheiten der Sculpturtheile noch nicht so beschädigt zeigen, als dies leider, durch die Zerstörungen der neueren Zeit, an dem Originale in seinem gegenwärtigen Zustande der Fall ist. Gleichwohl sind auch sie bereits an den sämmtlichen Extremitäten so bedeutend verstümmelt, dass die Restauration des Ganzen, welche der Herausg. im Vergleich mit den übrigen Abgüssen des Monuments unternommen, immer bedeutende Schwierigkeiten bot. Um so grösser jedoch ist das Verdienst des Herausg., als seine Zeichnung in der That die Schärfe, Reinheit und Eleganz dieser so höchst merkwürdigen Arbeit in trefflicher Vollendung vorführt, während in dem Stuart'schen Kupferstich Alles, was dieselbe als ein Erzeugniss griechischen Geistes charakterisirt, ausgelöscht ist. —

Wenn im vorstehenden Bericht einzelne Ansichten des Herausgebers bestritten wurden, so ist gleichwohl das Ganze seines Unternehmens, das überdies mit grösster Eleganz ausgestattet ist, mit gebührender Werthschätzung anzuerkennen und ein baldiges Erscheinen der versprochenen Fortsetzung zu wünschen.

Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen. Bearbeitet und herausgegeben von Dr. L. Puttrich, unter besonderer Mitwirkung von G. W. Geyser dem jüngeren, Maler. Mit einer Einleitung von Dr. C. L. Stieglitz, Domprobst, sämmtlich Mitglieder des Vorstandes der deutschen Gesellschaft für Erforschung vaterländischer Sprache und Alterthümer zu Leipzig, und mehrerer auswärtigen gelehrten Gesellschaften. Leipzig: gedruckt bei F. A. Brockhaus, auf Kosten des Herausgebers.

(Museum, 1836, No. 9, f.)

Mit freudigster Anerkennung machen wir unsre Leser auf den Beginn eines Unternehmens aufmerksam, welches, indem es eine grosse Menge schätzbarer Monumente der deutschen Vorzeit in würdiger Weise bekannt

macht, zur besonderen Ehre des gemeinsamen Vaterlandes gereichen wird. Dasselbe soll die Denkmale eines Landstriches umfassen, der bisher in antiquarischer Beziehung noch wenig beachtet und gewürdigt worden ist (das Schwechten'sche Werk über den Dom von Meissen ist bis jetzt das einzige der Art), der gleichwohl jedoch eine Fülle interessanter Gegenstände darbietet und sich mit diesen den schon mehr durchforschten Gegenden Deutschlands, vornemlich den Rheingegenden, vortheilhaft anreiht. Nach der vorliegenden ersten Lieferung zu urtheilen, wird die äussere Form dieses Werkes den bekannten trefflichen *Cathédrales françaises* von Chapuy entsprechen und somit in derjenigen Tüchtigkeit und Eleganz erscheinen, welche von einem Nationalwerke zu erwarten ist. Zugleich bürgt die Art und Weise, wie das ganze Unternehmen eingeleitet ist, für eine, dem ernsten Zwecke entsprechende Durchführung, indem es nicht als eine buchhändlerische Speculation, sondern als das selbständige Unternehmen eines Privatmannes, welcher nicht genöthigt ist, hierin das Interesse des Erwerbes dem der Wissenschaft und des Patriotismus voranzustellen, und welcher sich der vielseitigsten liberalsten Unterstützung zur Durchführung seines würdigen Vorhabens erfreut, in's Leben tritt.

Das ganze Werk zerfällt in zwei Abtheilungen. Die erste umfasst das Königreich, das Grossherzogthum und die Herzogthümer Sachsen Ernestinischer Linie, die Herzogthümer und Fürstenthümer Anhalt, Schwarzburg und Reuss. Die zweite Abtheilung wird die Denkmale der mittelalterlichen Baukunst in der Königl. Preussischen Provinz Sachsen enthalten. Die Baudenkmale und Sculpturen, welche das gesammte Werk umfassen soll, sind unter Beihülfe mehrerer vorzüglich geschickter Künstler und unter der Leitung des Herausgebers vermessen und gezeichnet worden, die Ausführung ist den besten Lithographen von Paris, München, Berlin, Dresden u. s. w. übertragen. So wird dieses Werk, mit den über jene Gegenstände zusammengetragenen geschichtlichen und artistischen Nachrichten die vollkommen genügende Grundlage zu einer durch Abbildungen erläuterten Geschichte der Baukunst des Mittelalters in Sachsen bilden und demnach von wichtigstem Interesse für die Culturgeschichte unseres Vaterlandes werden.

Wenden wir uns nunmehr zur Betrachtung des vorliegenden ersten Heftes der ersten Abtheilung, welches mit dem nächstfolgenden die Kirche des ehemaligen Klosters Zechilien (Wechselburg) darstellt, so berechtigt uns diese Probe zu den günstigsten Erwartungen über die Ausführung des ganzen Unternehmens. Die Ausstattung des Aeusseren ist eben so würdig und geschmackvoll, wie der Inhalt desselben in mannigfacher Weise belehrend. Den beiliegenden Text bildet eine, vom Dr. Stieglitz verfasste „geschichtliche Einleitung" über die Verhältnisse des Klosters, welche aus dokumentlichen Nachrichten geschöpft ist und das Jahr 1174 als die Zeit der Erbauung des gegenwärtigen Gebäudes angiebt. Hieran schliesst sich der Anfang einer „Beschreibung des Kirchengebäudes," vom Herausgeber mit Umsicht und Sachkenntniss abgefasst. Sieben Blätter mit bildlichen Darstellungen führen den Beschauer zur näheren Bekanntschaft des interessanten Monumentes. Sie bestehen aus einer sauber radirten Titelvignette, welche eine Ansicht des Aeusseren in seinem gegenwärtigen Zustande giebt; aus dem Grundrisse und einer Anzahl von Profil-Durchschnitten verschiedener Details; aus einer Perspektive des Inneren und einer Reihe einzelner

Theile des Gebäudes. Die letztgenannten Tafeln sind ausgeführte Lithographieen, trefflich aufgefasst und zum Theil von vorzüglicher Wirkung.

Das Gebäude hat nach seiner Erbauung wenig Veränderungen erlitten; im Inneren ist namentlich als solche nur das später hineingesetzte Gewölbe zu betrachten. Der Grundriss weicht im Wesentlichen nicht von den kleineren Kirchen des byzantinischen Styles ab, doch ist die Anlage der beiden Thürme auf der Westseite, die wenigstens nicht häufig gefunden wird, beachtenswerth; leider ist der obere Freibau dieser Thürme nachmals zerstört und durch ein unpassendes Dach ersetzt worden. Das Schiff wird von den Seitenschiffen durch viereckige Pfeiler (mit Halbkreisbögen überwölbt) getrennt, welche sich durch eigenthümliche Eckverzierungen auszeichnen: und zwar, abwechselnd, durch kleine Säulchen, welche in die Ecken der Pfeiler eingelassen sind, oder durch Auskehlungen mit einer eigenthümlichen Stabverzierung von geschwungenem Profil, welche oben und unten unmittelbar in die Ecke übergeht. Diese zarte Gliederung dient zu einer anmuthigen Belebung der starren und kunstlosen Pfeilerformen. Eigenthümlich ist auch die unter den Thürmen befindliche, von den nächststehenden Pfeilern des Schiffes und einer reichornamentirten Säule gebildete Halle mit darüber angeordneter Empore. Auf der Nordseite des Gebäudes befindet sich das Hauptportal mit reich geschmücktem Vorbau: Pfeiler, um welche sich zierliche, verschiedenartig ornamentirte Säulchen umhergruppiren, mit geschmackvoll ausgekehlten Bögen und eigenthümlichen symbolischen Sculpturen über den beiden Thüren, die vom Herausgeber sinnreich ausgedeutet werden.

Wenn schon das Gebäude selbst in seiner vorherrschenden Integrität ein bedeutendes Interesse des Beschauers erweckt, so ist dies noch in ungleich höherem Grade der Fall in Bezug auf die Kanzel, das Weihwasserbecken und den Altarschmuck, welche sich ganz in ihrer ursprünglichen Anlage, aus der Zeit des Baues selbst erhalten haben. Dies sind höchst wichtige Beispiele für die Kunstübung des früheren Mittelalters in unseren Gegenden; sie gewähren uns eine erfreuliche Anschauung von denjenigen Gegenständen, über die wir bisher nur nach den nicht zureichenden Ornamentzeichnungen in Handschriften aus jener Zeit urtheilen konnten, und sind um so bedeutsamer, als sie bereits eine ungewöhnliche Entwickelung des künstlerischen Vermögens verrathen.

Das Weihwasserbecken gleicht in seiner Hauptform einer kurzen Säule byzantinischen Styles. Die Kanzel, ganz von Stein erbaut, dürfte zunächst den Ambonen der alten italienischen Basiliken parallel zu stellen sein; doch ist der Styl, in dem sie ausgeführt, ganz der Bauweise der in Rede stehenden Kirche entsprechend: das starkausladende Gesims des Unterbaues wird vorn von zwei verschiedengebildeten Säulen getragen, die Treppe führt von hinten zu der Brüstung empor. Die Aussenflächen sind reich mit Reliefsculpturen geschmückt, und von diesen gilt es vornehmlich, was so eben über die Trefflichkeit der Ausführung bemerkt wurde. In der That zeigen sie, bei noch entschiedenem Vorherrschen des byzantinischen Styles, eine Grazie der Bewegung, eine Freiheit und Reinheit der Linienführung, die im höchsten Grade frappiren muss. Zur Erklärung dieser merkwürdigen Erscheinung stellt Hr. Stieglitz, in der genannten geschichtlichen Einleitung, die Vermuthung auf, dass diese Sculpturen von italienischen Künstlern oder von Deutschen, die sich in Italien gebildet, herrühren dürften. Ich kann diese Ansicht nicht wohl unterschreiben. Die bildende

Kunst in Italien war zu jener Zeit (und es scheint kein Grund vorhanden, das Alter dieser Sculpturen zu bezweifeln), wie sich namentlich aus den „italienischen Forschungen" des Hrn. v. Rumohr und aus K. Förster's „Beiträgen zur neueren Kunstgeschichte" zur vollsten Evidenz ergiebt, keineswegs noch zu dem Grade ausgebildet, dass sie einen solchen Einfluss hätte ausüben oder so vorzügliche Werke hätte hervorbringen können; im Gegentheil jedoch finden sich Sculpturen in Deutschland selbst (z. B. in der Frauenkirche zu Halberstadt, — an den Seitenwänden, welche den Westchor des Bamberger Domes von den Kreuzflügeln trennen), die allerdings den Beginn einer früheren Entwickelung der Kunst gerade in Deutschland darthun, und mit denen die Sculpturen dieser Kanzel, nach den mitgetheilten Abbildungen zu urtheilen, in einem näheren Verhältniss zu stehen scheinen. Zwar dürfte, was die vorliegenden Abbildungen betrifft, eine gewisse feinere, mehr naturgemässe Führung der Linien, welche z. B. unter dem Gewande die Muskeln des Körpers in einer Weise andeutet, wie es selbst noch in den Werken des Nicola Pisano vermisst wird, und vornehmlich der moderne Ausdruck der Köpfe auf Rechnung des Zeichners zu schreiben sein; doch wird ein, für die Kunst des byzantinischen Styles geübtes Auge sich über diese Freiheiten hinwegsetzen können und immer noch genug des Bewunderungswürdigen vor sich sehen. Ausser den auf der Gesammtansicht der Kanzel enthaltenen Sculpturen enthält das erste Heft, in grösserem Massstabe ausgeführt, die Gestalten des Abel und Cain, und den Erlöser, von den vier Symbolen der Evangelisten umgeben; die andren Sculpturen wird das folgende Heft mittheilen.

Der Altarschmuck, ebenfalls von Stein erbaut, besteht aus mehreren, sich übereinander erhebenden Bögen, fast nach Art einer Triumphpforte, wiederum reich mit Sculpturen versehen. Zu oberst erheben sich die überlebensgrossen Gestalten des gekreuzigten Heilandes, der Maria und des Johannes, aus Holz geschnitzt. Die Details dieses nicht minder merkwürdigen Gegenstandes sollen ebenfalls im zweiten Hefte vorgeführt werden.

Andrea del Sarto. Von Alfred Reumont. Mit einem Grundriss des Vorhofs der Servitenkirche in Florenz. Leipzig, F. A. Brockhaus. 1835. (231 und XXVIII S. in gr. 12.)

(Museum, 1836, No. 97.)

Andrea del Sarto wird unter den italienischen Künstlern, welche die ersten Jahrzehnte des sechzehnten Jahrhunderts verherrlichten, mit Ruhm genannt; doch gehört er nicht zu den Meistern des ersten Ranges. Er hatte ein schönes, wohl ausgebildetes Talent, welches eine bedeutende Anzahl anmuthsvoller Schöpfungen hervorbrachte; aber es fehlte ihm an derjenigen Kraft des Charakters, die von dem Künstler auf sein Werk übergehen muss, wenn letzteres einen bedeutsamen und wahrhaft nachhaltigen Eindruck auf das Gemüth des Beschauers hervorbringen soll. Er hat wenigstens nur in seltenen Fällen Werke geschaffen, welche sich der höchsten Potenz menschlicher Würde und Hoheit annähern.

Andrea war mannigfach abhängig von äusseren Verhältnissen, die zu überwinden er weder Lust noch Beruf in sich fühlte. Er brachte sein Leben in der Sphäre gemeiner Bürgerlichkeit zu, deren behagliche Vergnügungen ihm über Alles gingen, und war nicht im Stande, die Sonnenhöhe des Lebens, dahin ihn ein günstiges Schicksal erheben gewollt, zu ertragen. Er war weder durch grosse Tugenden noch durch grosse Leidenschaften bewegt. Die blinde Liebe für seine Frau, die mehr als eine Schuld auf ihn gewälzt, war nicht Leidenschaft, sondern Schwachheit: er war ein Kind, das am Gängelbande geleitet sein wollte. Um so interessanter jedoch ist es, den Kampf seines edleren, künstlerischen Dranges mit der Misere des Alltagslebens zu beobachten.

Das vorliegende Werk entfaltet vor uns in anschaulicher Weise das Bild dieses merkwürdigen Charakters, die Verhältnisse in denen er zu seiner Zeit stand und den bedeutenden Kreis seiner Wirksamkeit. Es ist mit warmer Liebe für den Gegenstand geschrieben, stellt jedoch die weniger erfreulichen Partieen desselben, ohne sie ängstlich zu bemänteln, nur in dem Lichte freundlich theilnehmender Schonung dar. Es verbreitet sich mit anspruchloser Gemessenheit über einen der interessantesten Abschnitte der neueren Geschichte und rechtfertigt in vollem Masse die günstigen Erwartungen, welche die früheren Aufsätze des Verfassers im Tübinger Kunstblatte den Freunden der Kunstgeschichte erregt haben.

Brauchbare Vorarbeiten fand der Verfasser vornehmlich in Vasari's Biographie des Andrea, der als ein ergebener Schüler dieses Künstlers voraussetzlich aufs Genauste von dessen Lebensumständen und Wirken unterrichtet sein konnte; doch waren auch hier, so wie in den übrigen Biographieen Vasari's, mannigfache Irrthümer und Versehen zu berichtigen. Sodann in Biadi's *Notizie inedite d'Andrea del Sarto, raccolte da manoscritti e documenti autentici* (Florenz 1830), welche jedoch in Bezug auf Kritik und Kenntniss der Geschichte jener Zeit ebenfalls Manches zu wünschen lassen. Eigene historische Studien und genauere Sichtung der bei Vasari zerstreuten Notizen auf der einen Seite, auf der andern eine genügende Bekanntschaft mit den Werken Andrea's, dazu ein mehrjähriger Aufenthalt in Florenz erfreuliche Gelegenheit bot, machten es dem Verfasser möglich, Bedeutenderes zu leisten, als seine Vorgänger, und den Gegenstand im Wesentlichen genügend zu erschöpfen.

So führt uns denn das vorliegende Werk vornehmlich in die engeren Verhältnisse eines mehr bürgerlichen Kunstbetriebes ein, was um so interessanter ist, als bisher in Monographieen der Art insgemein nur die Wirkungskreise solcher Künstler behandelt sind, welche sich mehr an das öffentliche Leben des Volkes und an den Glanz fürstlicher Throne angeschlossen haben. Wir sehen einen jungen unbemittelten Künstler vor uns, der zuerst im engen Atelier und in Gemeinschaft mit dem Freunde (Francia Bigio) beginnt, der anfangs für geringfügigen Lohn, mehr um sich einen Namen als Geld zu verdienen, malt, der sodann bald unter den Mitbürgern Achtung und Ansehen erwirbt, aber auch in späterer Zeit immer noch diesen und jenen Auftrag annimmt, der, nach unseren Begriffen, mehr im Bereich des Handwerkes gehört. Wir sehen ihn nicht blos an jener höllischen Dekoration, womit beim Einzuge des Papstes in Florenz (1515) die Domfaçade geschmückt wurde, die Reliefs malen; sondern auch die Triumphwagen des Johannisfestes, ja sogar das Brautbett des reichen Pierfrancesco Borgherini mit den Erfindungen seines Pinsels auszieren. Fröhliche Gesell-

schaften mit ihren lustigen Formalitäten, wie sie die Künstler lieben, werden uns vorgeführt, und dann wiederum die Enge des klösterlichen Asyls, dahin sich Andrea, aus Scheu vor dem wohlverdienten Zorne des Königs von Frankreich und vor der Verachtung der Mitbürger, zurückgezogen. Gleichzeitig sehen wir die Ereignisse des öffentlichen Lebens vor uns, welche zu jener Zeit mannigfach auch den einzelnen Bürger ergriffen, das letzte traurige Ringen der alten, einst so glorreichen Freiheit des florentinischen Staates, den Fall und die furchtbare Seuche, welche dieser über die Stadt führte und darin der Künstler elend, verlassen von dem Weibe, dem er Ruhe und Lebensglück geopfert hatte, unterging.

Den grösseren Theil des Buches jedoch nimmt die Schilderung von Andrea's künstlerischem Charakter und seiner einzelnen Werke ein, daran sich zugleich sehr dankenswerthe Bemerkungen über eine Reihe minder bedeutender Meister, die mit dem Andrea in Verbindung standen, eines Francia Bigio, Pontormo, Puligo u. s. w. anschliessen. Indem der Verfasser hiebei auf alles Bezügliche lebendig und mit geistvollem Verständniss eingeht und zugleich unparteiisch das Treffliche von dem minder Bedeutenden sondert, erhalten wir eine erfreuliche Uebersicht von Andrea's künstlerischen Leistungen, welche zwar insofern nicht bis zur gänzlichen Beendigung durchzuführen war, als Werke unter dem Namen dieses Künstlers über alle bedeutenderen Gallerieen verstreut sind und eine umfassende Kritik über deren Werth und Aechtheit kaum unter den günstigsten Umständen möglich sein dürfte; welche jedoch bei Weitem das Wichtigste in sich fasst und um so mehr genügt, als der Wirkungskreis des Andrea eben in engere Gränzen eingeschlossen war und seine Eigenthümlichkeit sich fast überall, je nach den verschiedenen Stufen seiner Entwickelung, wiederholt. Zu bedauern jedoch ist es, dass der Verfasser nicht eine sondernde Kapitel-Eintheilung angeordnet hat, welche diese Uebersicht noch um Vieles erleichtert, dem Leser einige wünschenswerthe Ruhepunkte gegeben und vornehmlich ein bequemeres Nachschlagen begünstigt haben würde. Ein sehr sorgfältig gearbeitetes chronologisches Verzeichniss der Werke Andrea's, welches zugleich die Kupferstecher, die die einzelnen Gemälde gestochen, und die Orte ihres jetzigen Aufenthalts anführt, beschliesst das Buch.

Wir hoffen, dass der Verfasser sein Verdienst um die Geschichte der Kunst nicht bei dieser einzelnen Monographie bewenden lassen, sondern auch noch andre ähnliche Arbeiten, gestützt auf die Studien, dazu ihn sein längerer Aufenthalt in Italien veranlasst hat, folgen lassen wird.

Sammlung von Lithographien nach den vorzüglichsten Gemälden der Königlichen Gallerie zu Dresden. Leipzig, im Verlage von Julius Wunder.

(Museum, 1836, No. 27.)

Ueber das Allgemeine dieses grossartig angelegten Prachtwerkes haben wir uns schon früher (1835, No. 43) ausgesprochen. Gegenwärtig liegt uns die zweite Lieferung vor, in der sich ebenfalls die Trefflichkeit des Passeer Steindrucks zeigt. Sie besteht aus folgenden Blättern:

La Ste. Vierge d'après Holbein. (*Fleischer del., A. Maurin lith.*) Harmonie des Tons und geistreiche Durchführung der Portraitköpfe zeichnen dies Blatt vortheilhaft aus, wenngleich eine gewisse Trockenheit in der Auffassung nicht geläugnet werden kann. Der erklärende Text giebt zu diesem wie zu den folgenden Blättern mannigfach interessante Notizen; wir bedauern, dass die sentimental-moderne Erklärung des Bildes, die ohne allen Grund in dem Kinde auf dem Arme der Himmelskönigin ein verstorbenes Glied der Familie erkennt und den nackten Knaben im Vorgrunde, den der ältere Bruder umfasst, für das Christuskind ausgiebt, in den Text als passlich aufgenommen und ihr nicht die einfach zu Tage liegenden Gründe, — dass dergleichen gar nicht dem Geiste jener Zeit gemäss ist und dass wenigstens etwas so ganz Ungewöhnliches durch die bestimmteste Symbolik bezeichnet worden wäre, — entgegengesetzt sind.

L'Atélier d'Adrien van Ostade. (*Kallmeyer del., Léon Noel lith.*) Ein Blatt von vortrefflicher Wirkung. Die Lichtspiele, die das seltsam aufgeputzte Gemach erfüllen und in mannigfachen Reflexen die Schattenpartieen erhellen, sind hier ebenso glücklich wiedergegeben, wie die bunte Unordnung des Malergeräthes sich trefflich zu einem Ganzen einigt.

La Chasse au sanglier d'après P. P. Rubens. (*Hauch del., lith. par Deroy, Julien, Léon Noël.*) Die grossartig schöne landschaftliche Composition und das wilde Treiben der Jagd des Rubens'schen Meisterbildes sind hier mit Glück nachgebildet; eine freie, geistreiche Technik stimmt wohl zu dem kühnen Vortrage des Meisters.

La fuite en Egypte, d'après Claude Gelée dit le Lorrain. (*Deroy lith.*) Auch dies Blatt giebt die Eigenthümlichkeit des Originales, jenen wunderbaren Adel, jene Heiterkeit und Zartheit, welche Claude Lorrain zu dem schönsten Meister im Fache der Landschaftsmalerei erheben, in erfreulichster Weise wieder. Die Gesammtwirkung des Blattes ist eben so trefflich, wie die Durchführung im Einzelnen liebevoll und doch zugleich frei und fern von aller kleinlichen Aengstlichkeit.

Wir wünschen, dass das Unternehmen einen rüstigen Fortgang haben möge.

Kunstnachrichten. — Berlin.

(Museum. 1836. No. 29.)

Nach der unlängst erfolgten Trennung der Landschaft Liestal und der Stadt Basel in der Schweiz ist der zum Staatsvermögen des vormaligen Gesammt-Cantons Basel gehörige Kirchenschatz, welcher zur Zeit der Reformation gesammelt und später auf dem Rathhause der letztgenannten Stadt aufbewahrt wurde, zur Theilung gekommen. Die dabei der Landschaft zugefallenen goldnen und silbernen Kirchengeräthschaften, zum Theil durch historisches Interesse, zum Theil durch Alterthum oder Kunstwerth ausgezeichnet, sind am 23. Mai d. J. zu Liestal öffentlich versteigert worden. Als wir (Museum, 1836, No. 7) diese Versteigerung nach den Berichten der öffentlichen Zeitungen ankündigten, glaubten wir von derselben, auf

mannigfache Erfahrungen der Art gestützt, kein sonderlich erfreuliches Resultat erwarten zu dürfen. „Es ist (so bemerkten wir), nach dem gemeinen Gange der Dinge zu urtheilen, wenig Hoffnung vorhanden, dass in den Augen der Käufer der materielle Werth dieser Denkmale durch ihre innere Bedeutsamkeit werde übertroffen und sie dadurch vor dem Einschmelzen gesichert werden." — Wir freuen uns, dass unsere Prophezeihung nicht wahr geworden ist: eine bedeutende Anzahl Kauflustiger, selbst aus den entferntesten Städten Deutschlands, war in Liestal zusammengekommen und die Gegenstände sind sämmtlich beträchtlich über dem Metallwerthe bezahlt worden, so dass die Gefahr des Einschmelzens nicht mehr zu befürchten steht. Eine namhafte Anzahl derselben befindet sich gegenwärtig in Berlin; sie wurden im Auftrage Allerhöchster und Höchster Personen durch Hrn. Arnoldt, Hofagenten Sr. K. H. des Prinzen Carl von Preussen, Associé des hiesigen Handlungshauses Muhr und Arnoldt, angekauft und standen bei den Herren Muhr und Arnoldt (Königsstrasse No. 14) mehrere Tage der Besichtigung des gebildeten Publikums frei. Wir nennen die wichtigsten dieser Geräthschaften, die zum Theil durch eine besondere Schönheit der Arbeit ausgezeichnet sind: — 1) Ein prächtig grosses, mit goldnen und silbernen Platten, mit Filigran-Arbeit und vielen Edelsteinen (darunter einige mit antiken Gravirungen) besetztes Kreuz; auf der einen Seite, in getriebener Arbeit, das Bild des gekreuzigten Heilandes und die Symbole der Evangelisten, auf den andern, unter Glas, Reliquien von Kaiser Heinrich II. und seiner Gemahlin Kunigunde. Eine Arbeit sogen. byzantinischen Styles, um die Zeit des Jahres 1200 verfertigt. Dazu ein mit Silberblech überzogener Tragstab, für den Gebrauch des Kreuzes bei Processionen. — 2) Ein Kreuz von weissem Krystall mit messingenen vergoldeten Beschlägen, den auf letzteren gravirten Ornamenten zufolge aus der Zeit des Jahres 1380. — 3) Ein Crucifix von sehr eigenthümlicher Gestalt und Ausführung: ein Untersatz, dessen Rand mit kleinen gravirten, mit Emaille überzogenen Figuren geschmückt ist; darüber ein kleiner, tabernakelartiger Aufsatz in den Formen der gothischen Architektur, und aus diesem drei Zwerge emporwachsend, deren mittlerer sich zu dem Crucifix mit lilienförmigem Schluss der Kreuz-Arme gestaltet, während die Seitenzwerge zwei klagende Engelfiguren mit bunt emaillirten Flügeln tragen. Auch die Ausführung dieses Werkes fällt um die Zeit des Jahres 1380, wie sich vornehmlich aus der Bildung der Figuren und ihrer Gewandung schliessen lässt. — 4) Eine hohe silberne Monstranz, ganz in der Weise der feinen gothischen Tabernakel-Architektur des funfzehnten Jahrhunderts, aber in seltner Reinheit und Gesetzmässigkeit der Formen gearbeitet; mit mehreren zierlichen Statuen, wie denen des Kaisers Theodosius, Heinrich II., des heiligen Christoph und einigen anderen von kleinerem Verhältniss in der Spitze; das Ganze ein Werk von merkwürdiger Anmuth und einer Lauterkeit des architektonischen Styles, die überhaupt, vornehmlich aber bei Geräthen der Art, in denen das Ornament gewöhnlich die überwiegende Masse bildet, nicht häufig gefunden wird. — 5) Eine scheibenförmige Monstranz von Silber, mit vergoldetem Laubwerk in schönen, reich gothischen Formen geschmückt, ein Geschenk des Papstes Pius II. (Aeneas Sylvius) an die Stadt Basel vom Jahre 1455. Auf der Vorderseite der runden Scheibe das Agnus Dei in getriebener Arbeit, darunter das Wappen des Papstes; auf der Rückseite das knieende Bildniss des Papstes, sorgfältig gravirt, die nackten Körpertheile silbern, Gewand und Haare vergoldet.

eine Figur von sehr beachtenswerthem Kunstverdienste; daneben eine Inschrift in lateinischen Hexametern, welche die Verhältnisse des Geschenkgebers zu der Stadt ausspricht. — 6) Ein beinahe lebensgrosses Haupt der heiligen Ursula aus vergoldetem Silberblech (das Weisse der Augen silbern, der Stern von dunkler Emaille), auf einem kupfernen vergoldeten, mit durchbrochenen gothischen Verzierungen versehenen Fusse stehend, welches Reliquien der genannten Heiligen enthielt; im Style des vierzehnten Jahrhunderts. — 7) Ein bischöflicher Gerichtsscepter, mit Silberblech überzogen; am Griffe, auf einer runden Platte von vergoldetem Silberblech, die Anbetung des auf den Armen der Maria gehaltenen Christkindes in getriebener Arbeit. — 8) Eine silberne vergoldete Krone, anscheinend ohne sonderlichen Werth, merkwürdig jedoch durch den Umstand, dass die Kaiserin Anna, Gemahlin des Kaisers Rudolph von Habsburg, dieselbe auf ihrem Paradebette getragen hat. — 9) Zwei kleine bischöfliche Kreuze von vergoldetem Silber mit gravirten Zeichnungen. Ferner einige alterthümliche Schmucksachen, Trinkgefässe, Waffen u. dergl. m.

Andre Gegenstände der Lirstaler Versteigerung sind nach andren Orten gegangen, einiges Wenige ist von Privatpersonen in Basel gekauft worden. Unter letzteren das berühmte, aus Dukatenblech getriebene Altarblatt mit den kleinen Brustbildern des Kaisers Heinrich II. und der Kunigunde, welches aus dem elften Jahrhunderte herrühren soll.

Wir benutzen diese Gelegenheit, um auf das vorzügliche Lager von alterthümlichen Gegenständen, welches sich in der Wohnung der Hrn. Muhr und Arnoldt zu Berlin vorfindet, mit wenigen Worten aufmerksam zu machen. Ausser der ausgedehnten Sammlung von Waffen, Rüstungen, Trinkgefässen, Geräthen mannigfachster Art sind hier namentlich einige Malerwerke von grosser Bedeutung anzuführen. Unter diesen zeichnen sich vier Tafeln aus der spätern Zeit der alten niederländischen Schule (d. h. aus der Zeit des Schorel) durch Würde und Anmuth der auf ihnen enthaltenen heiligen Gestalten, sowie durch die energische Färbung vortheilhaft aus. Am Interessantesten jedoch ist ein Carton von Albrecht Dürer, 5 Fuss 8 Zoll hoch und über 4 Fuss breit, ein in seiner Art einziges Werk. Er stellt den gekreuzigten Heiland dar, vier Engel, welche das Blut seiner Wunden in Kelchen auffangen, und Maria und Johannes, zu den Seiten des Kreuzes stehend. Leider hat das Werk gelitten, — in einer Weise, die freilich nicht selten bei grösseren Handzeichnungen Dürer's zu bedauern ist. Der Grund muss sehr beschädigt worden sein, so dass die Figuren von einer späteren Hand aus demselben herausgeschnitten und auf ein andres grundirtes Papier aufgeklebt sind; doch sind die Contoure, bis auf einzelne geringe Ausnahmen, dabei nicht sonderlich gefährdet worden. Mehr zu beklagen ist, dass auch einzelne Theile der Zeichnung selbst beträchtlich gelitten haben, so dass eine Erneuerung derselben in späterer Zeit nöthig geworden war, wie dies z. B. bei der ganzen unteren Hälfte der Maria der Fall ist. Gleichwohl wollen alle diese einzelnen, durch die Zeit herbeigeführten Mängel in Betracht dessen, was wirklich und rein erhalten ist, nicht so gar sonderlich viel bedeuten. Hier erkennt man überall, deutlich und unverfälscht, die eigne freie Hand des Meisters, die Eigenthümlichkeit seiner Linienführung, besonders in den Schraffirungen, die besondere Weise seiner Formenbildung, sowie den Adel und die Grossartigkeit in der Conception des Ganzen. Die Gestalt des Johannes gehört, namentlich was die grossartig gemalerte Gewandung betrifft, zu den vor-

zöglichsten Figuren von Dürer's Hand. Eine Handzeichnung dieses Meisters von ähnlich bedeutender Dimension ist dem Referenten nicht bekannt; das in Rede stehende Werk, dessen Originalität allgemein anerkannt ist, würde jedem Kabinette zur besondern Zierde gereichen.

Ueber das neuerworbene Gemälde des Andrea del Sarto im Königlichen Museum zu Berlin.

(Museum. 1836, No. 39.)

Die bedeutenden Fonds, welche durch die Gnade Sr. Majestät des Königs den Königl. Museen von Berlin zur fortgesetzten Vermehrung und Bereicherung überwiesen worden sind, lassen uns mit der Zeit eine genügende Vervollständigung dieser, in historischer Rücksicht bereits so interessanten und belehrenden Sammlungen erwarten. Eine namhafte Anzahl meist sehr bedeutender Werke ist in den wenigen Jahren, die seit der Eröffnung des Museums verflossen sind, erworben und vornehmlich die Gemälde-Gallerie, welche an Meisterwerken ersten Ranges ursprünglich Manches zu wünschen übrig liess, mit einer Reihe vorzüglich werthvoller Stücke bereichert worden. Unter den, in der neuesten Zeit angekauften, Gemälden ist als das bedeutendste ein grosses Altargemälde von Andrea del Sarto zu erwähnen, welches eine der Lücken dieser Sammlung in erfreulichster Weise ausfüllt. Zwar besass die Gemälde-Gallerie bereits früher einige, in ihrer Art ebenfalls treffliche Tafeln dieses Meisters, ein Paar grau in grau gemalte Skizzen (unter denen besonders die eine, die Darstellung einer heiteren Gesellschaft, mit Spiel und Tanz beschäftigt, sich durch die reizvollste Anmuth auszeichnet) und ein sehr tüchtiges, alla prima gemaltes Portrait, die Gemahlin des Künstlers, Lucrezia del Fede, darstellend; doch konnten diese natürlich, ihrer Beschaffenheit nach, nicht genügen, um die Stelle zu bezeichnen, welche Andrea im Gange der italienischen Kunstentwickelung einnimmt. Freilich ist hier zu bemerken, dass zur Bezeichnung dieser Stelle die Gallerieen überhaupt und fast ohne Ausnahme nur Belege für Andrea's spätere Ausbildung enthalten können; dass Staffeleibilder seiner früheren Zeit höchst selten sind, dass man aber, um das Talent und die Bedeutsamkeit dieses Künstlers genügend zu würdigen, nothwendig auf seine früheren Arbeiten Rücksicht nehmen muss. Zeigt sich nämlich in seinen späteren Werken eine eigenthümlich ausgebildete, freie und meisterhafte Technik, vornehmlich in der Behandlung der Farbe, so vermisst man dagegen bei diesen nicht selten den Ausdruck der Seele, überhaupt eines lebendigen, dem Beschauer sich mittheilenden Gefühles, — dessen Dasein gerade einen wesentlichen und höchst schätzbaren Vorzug seiner Jugendwerke, wie jener edlen und anspruchlosen Frescken im Vorhofe von SS. Annunziata zu Florenz, jenes holden, tief gemüthvollen Bildes der Verkündigung im Palaste Pitti (Stanza di Giove, No. 124. — ursprünglich für die Klosterkirche S. Gallo bei Florenz gemalt und nachmals in S. Jacopo fra' Fossi aufbewahrt) bildet.

Das neuerworbene Gemälde des K. Museums zu Berlin, welches eine, von Heiligen umgebene Madonna darstellt, ist mit der Jahrzahl 1528 bezeichnet; es ist demnach zwei Jahre vor dem Tode Andrea's, in seinem vierzigsten Lebensjahre, gemalt und gehört der spätesten Zeit des Meisters an; doch ist es seinen vorzüglicheren Leistungen dieser Periode zuzuzählen. Schon Vasari, in der Lebensbeschreibung des Andrea, giebt über das Bild eine kurze Notiz, indem er sagt: „Nach diesem Gemälde (einem Altarblatte für das Kloster Vallombrosa) trug ihm Giuliano Scala auf, um es nach Serrezzana (Sarzana) zu schicken, in einer Tafel eine Madonna zu malen, sitzend, mit dem Kinde an der Brust, und zwei Halbfiguren von den Knieen aufwärts: S. Celsus und S. Julia, (sodann:) S. Onuphrius, S. Catharina, S. Benedictus, S. Antonius von Padua, S. Petrus und S. Marcus; welche Tafel den übrigen Werken Andrea's gleich geschätzt wurde." Später gedenkt Lanzi desselben in seiner Geschichte der italienischen Malerei mit folgenden Worten: „Andrea verfertigte eine grosse Anzahl von Bildern, so dass er auch ausserhalb seines Vaterlandes sehr bekannt ist. Das beste Stück, welches die Auswärtigen besitzen, ist vielleicht jene Tafel, welche aus der Dominikanerkirche von Sarzana in einen Palast von Genua (den der Familie Mori) überging; zu Sarzana findet man eine sehr vorzügliche Kopie desselben. Es ist im Geschmacke des Fra Bartolommeo componirt; und ausser den Heiligen, welche auf den Stufen zu den Seiten der Madonna angeordnet sind, vier stehend und zwei knieend, befinden sich im Vordergrund des Bildes noch zwei sehr grosse Figuren, die wie auf einem tiefer liegenden Grunde dargestellt sind, indem man sie nur bis zu den Knieen [1]) sieht. Ich weiss, dass eine solche Anordnung von den Kritikern getadelt wird; gleichwohl begünstigt sie hier, eine solche Anzahl von Figuren auf verschiedene Weise zu gruppiren und einen grösseren Abstand zwischen den näheren und den ferneren hervorzubringen, so dass der Schauplatz sich auszudehnen scheint und jede Figur genügenden Spielraum gewinnt." — Zur Zeit der französischen Revolution kam das Bild in den Besitz eines englischen Gemälde-Sammlers, Champernown, nachmals in die Hände des bekannten Kunstfreundes und Gemäldehändlers Delahante zu Paris. Nachdem es sodann die Gallerieen Lapérière und Laffitte zu Paris geschmückt hatte und letztere vor einigen Jahren verstreut worden war, hat es an seiner gegenwärtigen Stelle einen Ruhepunkt, hoffentlich für lange Zeit, gefunden.

Das Gemälde ist im Wesentlichen sehr wohl erhalten und lässt überall die freie, leichte und geistreiche Führung des Pinsels erkennen. Dies ist ein um so grösserer Vorzug, als zunächst in dieser Technik des Pinsels der Hauptwerth des Bildes besteht. Es ist, bei jenen eigenthümlichen silbergrauen Tönen der Carnation, die man stets auf Andrea's Bildern bemerkt, zugleich eine ausserordentliche Kraft und Energie des Colorits darin, eine schöne Harmonie des Ganzen bei mannigfach wechselnden, glühend gefärbten Gewändern, vor Allem aber, — und was diesem Bilde vielleicht einen Vorzug vor allen übrigen grösseren Werken Andrea's giebt, — ein klares, durchsichtiges Helldunkel, ein zartes, ätherisches Spiel der die Gestalten umfliessenden Luft, dass das Werk in dieser Hinsicht einer der schönsten Eigenthümlichkeiten Correggio's theilhaftig wird. Die Gesammtwirkung des-

[1]) Diese Angabe ist bei Lanzi und Vasari unrichtig; man sieht die beiden Figuren nur als Brustbilder.

selben auf den Sinn des Beschauers ist demnach sehr bedeutend; sie wird durch die würdige Anordnung in den wichtigsten Theilen der Composition noch mehr gehoben. Vornehmlich sind die beiden Gruppen von je drei Heiligen zu den Seiten der Madonna in Rücksicht auf ihre grossartig ruhige Gesammtanordnung, auf die Leichtigkeit, mit welcher diese Figuren im engen Raume bequem neben einander stehen, rühmlich zu erwähnen; diese Anordnung bildet das schönste Mittelglied zwischen jener alterthümlich feierlichen, aber steifen Aufstellung der Figuren und der späteren Weise, welche die Ruhe des Ganzen und die Symmetrie aufzuheben beginnt. So zeichnen sich auch die einzelnen dieser Gestalten, bei mannigfach verschiedener Haltung und Geberde, in einer schönen, der statuarischen Gemessenheit verwandten Weise, — namentlich die beiden Mittelfiguren dieser Gruppen, Benedict und Antonius, beide in feierlichen weissen Mönchsgewändern, und Catharina, welche zur Rechten kniet. So ist ebenfalls die Gewandung an ihnen in schöner Stylisirung behandelt, während man sonst bei Andrea's späteren Werken nicht selten (auch hier in der Halbfigur des heiligen Celsus) eine flachere, mehr willkührliche Manier in diesem Theile der künstlerischen Technik bemerkt. Doch treten bereits in der Composition des Ganzen einige minder ansprechende Motive entgegen. Zunächst in Bezug auf die Madonna. Zwischen den beiden genannten Gruppen, vor einer nischenförmigen Architektur, schwebt sie, sitzend, von einem Wölkchen und zwei kleinen Cherubimsköpfen getragen, in der Luft. Diese Anordnung erweckt in dem Beschauer ein doppelt unbehagliches Gefühl; man begreift nicht, wie diese volle kräftige Gestalt, die in fester Stellung sitzt und nichts von dem Charakter eines schwebenden Wesens hat, sich auf jenem dünnen Wölkchen halten könne, und man findet zugleich den Raum zwischen den beiden Heiligengruppen zu beengt, als dass eine schwebende Gestalt sich darin ohne Unbequemlichkeit bewegen könnte. Eine solche Befangenheit in der Anordnung desjenigen Theiles heiliger Compositionen, der der Intention nach gerade die grossartigste Wirkung machen sollte, findet sich übrigens auch noch anderweitig bei Andrea del Sarto (auch bei Fra Bartolommeo, — und darauf scheint sich zum Theil Lanzi's oben mitgetheilte Vergleichung zu beziehen), wie namentlich in seiner Madonna di San Francesco, in der Tribune zu Florenz, wo die Madonna auf einem kleinen Altärchen steht und, zumal bei der lebhaften Bewegung des Kindes, sehr für die Sicherheit ihrer Stellung fürchten lässt. Bei unserem Bilde ist diese Anordnung um so befremdlicher, als sie mit den ruhigen Seitengruppen so bedeutend contrastirt. Dann möchte ich auch die Hinzufügung der colossalen Halbfiguren im Vorgrunde, vor den Stufen, darauf die übrigen Heiligen stehen, nicht gerade rühmen. Sie sind äusserlich hinzugekommen, erwecken das unbehagliche Gefühl eines mangelhaften Abschlusses und zeigen die Absichtlichkeit, jenen von Lanzi erwähnten Effekt hervorbringen zu wollen.

Soviel über die Composition und das Aeussere des Bildes. Betrachten wir nun, wie es sich mit dem mehr Innerlichen desselben, mit dem Charakter und dem Ausdruck der dargestellten Figuren (sofern sich diese beiden Eigenschaften bei ruhigen, ohne besondere Handlung zusammengestellten Figuren scheiden lassen) verhält. In Bezug auf charakteristische Darstellung finden wir in diesem Bilde einige vorzügliche und gewiss auch nicht zu häufig vorkommende Schönheiten, vornehmlich in den, zur Linken des Beschauers befindlichen drei Heiligen. Petrus, im Hintergrunde, zeigt

einen Kopf voll strengen feurigen Ernstes, Benedict höchste, feierliche Würde und Milde; Onuphrius, der im Vorgrunde kniet, ist eine sehr eigenthümliche Erscheinung. Er ist, seinem phantastischen Einsiedlerleben gemäss, nackt dargestellt, mit einem Blätterkranze umgürtet; die strengen ascetischen Formen des Körpers, der zur Madonna emporgewandte Kopf, die wirr herniederhängenden grauen Locken, alles dies bildet eine sehr anziehende Persönlichkeit, die um so ergreifender wirkt, als hier Alles mit höchster Meisterschaft gemalt ist. Anders verhält es sich bei den anderen Figuren. Antonius, auf der rechten Seite, steht zwar in lebensvoller Geberde da, aber sein Gesicht ist ohne den Ausdruck des innerlichen Affektes, den zu erwarten man gerade bei der Darstellung dieses Heiligen berechtigt sein dürfte. Catharina, welche dem Onuphrius entsprechend im Vorgrunde kniet und deren Stellung eine demüthige Hingebung anzudeuten scheint, ist im Ausdrucke ziemlich gleichgültig und nüchtern. Die Madonna ebenso, wennschon ihr Gesicht in edlen Zügen gezeichnet ist. Das Christkind, das in lebhafter Bewegung die Mutter umfasst, ist sogar von einer unangenehmen Nüchternheit des Ausdruckes und überdiess von kalter trockner Färbung. Die Halbfigur des heiligen Celsus, die sich überhaupt in der ganzen Zeichnung nicht angenehm macht, lässt den Beschauer kalt; die der heiligen Julia dagegen spricht durch eine lebendige Naivetät des Ausdruckes an, obgleich gerade hier das Charakteristische in den Zügen ihres Gesichts (in deren Motiven man Andrea's stetes Vorbild, seine Gemahlin Lucrezia, wiedererkennt) eines gewissen höheren Adels entbehrt.

Ich sehe mich hier, um nicht missverstanden zu werden, zu einer Bemerkung über jene Anforderung an den Ausdruck in diesen Gestalten veranlasst. Es wäre unbillig, überall in den Köpfen heiliger Figuren besondere religiöse Empfindungen, ein vorzugsweise geheiligtes Gemüthsleben dargestellt zu verlangen: bei dem Mangel eines solchen trägt minder der Künstler die Schuld, als seine Zeit, welche ihn mit Aufträgen, die seiner Eigenthümlichkeit vielleicht nicht ganz angemessen waren, beschäftigte. Zu jener Zeit wurden eben vorzugsweise Gemälde für kirchliche Zwecke verlangt und es steht a priori schon nicht zu erwarten, dass alle Maler solcher Kirchenbilder vorzugsweise eine kirchlich religiöse Richtung gehabt haben sollten. Im Gegentheil ist diese Richtung die ganze Zeit der katholischen Malerei hindurch sogar selten, und Maler wie Fiesole und Perugino, bei denen sich dieselbe mit Entschiedenheit zeigt, stehen ziemlich vereinzelt da; ja, in ihren Werken tritt diese Richtung wiederum einseitig hervor, und jener Ausdruck eines männlichen, im Kampf mit dem Leben errungenen religiösen Bewusstseins findet noch selbner im Bilde sein entsprechendes Gepräge, wie auch nur wenige unter den Werken, die aus Raphael's Atelier hervorgegangen sind, ein solches tragen. Um billig zu urtheilen, müssen wir demnach im Allgemeinen nicht sowohl nach dem kirchlich erbaulichen Eindruck dieser Altargemälde, nicht nach dem orthodoxen Sinne des Malers, nach dem Ausdrucke der Heiligung in seinen heiligen Gestalten fragen, sondern nur danach, ob überhaupt ein seelenhaftes Element, ob Geist und Gemüth in ihnen lebt, ob die Fähigkeit zur Begeisterung aus ihnen spricht, ob sie uns als würdige Repräsentanten der Menschheit gegenüber stehen. In solchem Belange hat der grössere Theil z. B. von Masaccio's, von Tizians, von Rubens kirchlichen Werken u. s. m. einen sehr hohen Werth, und wir werden uns vor ihnen stets, wenn auch nicht in spezifisch kirchlicher, so doch in allgemein menschlicher Weise erbaut finden.

Ja, ich möchte noch weiter gehen. Wir finden zuweilen kirchliche Werke, in denen das Heilige nicht bloss unberücksichtigt gelassen, sondern sogar das entschieden Unheilige statt dessen untergeschoben ist. Aber auch hier müssen wir die Eigenthümlichkeit des Künstlers berücksichtigen. Es giebt Künstler, welche einen entschiedenen Hang zur Darstellung des Gemeinen und Hässlichen haben, darin sie aber alle Elemente der Leidenschaft, der Kraft, selbst einer eigenthümlichen, aus einer besonderen Stimmung des Gemüthes hervorgegangenen Grossartigkeit zu entwickeln und somit auf den Beschauer einen zwar nicht erbaulichen, aber häufig sehr mächtigen und ergreifenden Eindruck hervorzubringen wissen. Solchen Werken gegenüber wird der vorurtheilslose Beschauer sich nicht durch den unpassenden Titel zu einem einseitigen Urtheile verleiten lassen. Wenn uns Caravaggio das feierliche Leichenbegängniss eines Banditen-Hauptmanns unter dem Namen einer Grablegung Christi (ich meine das Bild in der Gallerie des Vatikans), wenn uns Rembrand liederliches Bauerngesindel in einer verfallenen rauchrigen Hütte unter dem Namen einer heiligen Familie vorführt, so sind das freilich arge Missgriffe in der Benennung dieser Bilder; gleichwohl müssen wir auch hier die Fülle des Lebens, den Geist der Darstellung, die künstlerische Poesie, — den eigenthümlichen Ausdruck bewundern. Und eben dies, für eine wahrhaft ergreifende künstlerische Darstellung nothwendige Element des Ausdruckes, des geistigen Lebens ist es, was ich häufig in den Bildern aus Andrea del Sarto's späterer Zeit, zum Theil auch, wie bemerkt, in dem besprochenen Werke, vermisse. Jedenfalls aber, und besonders in Rücksicht auf die oben angeführten Vorzüge dieses Gemäldes, ist dasselbe als eine der erfreulichsten Bereicherungen der Gemäldegallerie zu bezeichnen.

Ueber die Sammlung der germanisch-slavischen Alterthümer zu Berlin.

(Museum, 1836, No. 30.)

Während die Gemälde-Gallerie des K. Museums zu Berlin, die daselbst befindlichen Sammlungen der antiken und modernen Sculpturen, der Majoliken und Glasmalereien, der antiken Vasen und Gemmen bereits durch ausführliche Kataloge erläutert, einer zweckmässigen Benutzung von Seiten des Publikums freigestellt und ihrem hohen, zum Theil unvergleichlichen Werthe gemäss gewürdigt und anerkannt sind, steht Aehnliches bei anderen, nicht minder werthvollen und belehrenden Sammlungen dieses vielseitig ausgedehnten Institutes noch zu erwarten. Auch hier wird, was bei jenen bereits vollendet ist, an der Aufstellung und Anordnung, an Katalogisirung und historisch-kritischer Forschung unausgesetzt gearbeitet, um auch diese Theile nicht bloss für eine oberflächliche Besichtigung auszulegen, sondern dem gesammten gebildeten Publikum bei einer solchen zugleich den nöthigen Massstab des Urtheiles an die Hand zu geben. Die antiken Bronzen, Gläser und Terracotten, die Münzen und Medaillen, die Handzeichnungen, Kupferstiche und Holzschnitte, die merkwürdigen Schnitzwerke in Holz, Elfenbein, Speckstein, welche sich in der Kunstkammer befinden, sowie

die eben daselbst vorhandenen modernen Werke in Glas, edlen Metallen u. s. w. sammt den Arbeiten asiatischer, australischer und amerikanischer Völker, die ägyptischen und die germanisch-slawischen Alterthümer, alle diese und andre Gegenstände, bei denen zum Theil der Besuch des Publikums noch gar nicht gestattet werden kann, sind in einem Reichthum und einer Vollständigkeit vorhanden, deren sich gewiss wenig andre Orte rühmen dürfen, und die, in Verbindung mit den oben genannten, in der Weise, wie eins durch das andre ergänzt wird, eins in verwandtschaftliche Beziehungen zu dem andern tritt, einen höchst grossartigen Ueberblick über den gesammten Kunstbetrieb, so weit die Geschichte uns Denkmale der Art aus den verschiedensten Culturstufen hinterlassen hat, gewähren. — Wir haben die Absicht, im Folgenden nur einige Notizen über die Sammlung der germanisch-slawischen Alterthümer, — eine der wichtigsten in ihrer Art — mitzutheilen, deren Aufstellung beendet ist und deren Eröffnung für das Publikum in Kurzem, sobald der öffentliche Katalog gedruckt sein wird, bevorsteht.

Die Gegenstände dieser Sammlung füllen einen Saal des Garten-Pavillons von Monbijou (woselbst sich auch die ägyptischen Alterthümer befinden). Sie sind wenig in die Augen fallend; bei flüchtigem Durchgehen dürfte der Laie wohl den Saal verlassen, ohne eine Ahnung von der Bedeutsamkeit dessen, was er gesehen, mit nach Hause zu nehmen. Eine Reihe von Thongefässen, welche nicht, wie jene des classischen Alterthums, durch bildnerischen Schmuck ausgezeichnet sind, allerlei unscheinbares Geräth, für das Bedürfniss des Lebens oder für den Schmuck der Kleidung gearbeitet, — was ist denn da, so möchte man fragen, Wichtiges und Grosses zu erkennen, worin denn liegt ihre Wirkung auf den Sinn und auf das Gemüth des Beschauers verborgen? — Zunächst freilich und im Allgemeinen weniger in ihrer künstlerischen Form und Vollendung, als vornehmlich in ihrem Vorhandensein überhaupt, in der Weise wie sie uns als geschichtliche Zeugnisse einer untergegangenen Welt entgegentreten; wie sie uns in stummer und doch deutlich vernehmbarer Sprache von dem Leben der Völker erzählen, deren die geschriebene Geschichte nur in einzelnen fragmentarischen Aeusserungen gedenkt; wie sie sichere Schlüsse in Bezug auf den Culturzustand, auf die Blüthe und Macht der einheimischen Nationen, auf ihre ausgebreiteten Verbindungen mit fernen Völkerschaften gewähren, die, jemehr wir in unsern Combinationen vorschreiten, jemehr wir uns aus den einzelnen festen Punkten ein Bild des Ganzen zusammenstellen, in der That unser höchstes Erstaunen erwecken. Wie die fossilen Ueberreste antediluvianischer Thierarten den Naturforscher in die Urzeit der Welt, in die frühesten Tage der Schöpfung zurückführen, so treten uns hier aus dem Boden, über den wir täglich hinwandeln, die Denkmale mannigfacher Thätigkeit eines jugendlichen Menschengeschlechtes entgegen, die dem Historiker das Dunkel der Urgeschichte erleuchten helfen und dem Nachfolger jener verschollenen Geschlechter, der dieselben Fluren bewohnt, welche die Spuren ihres Lebens und ihres Todes bewahren, zu gar mannigfachen Gedanken Anlass geben. Aller Orten, meist nur wenige Fuss unter der Oberfläche der Erde, stossen wir auf die Grabstätten unsrer Vorfahren, welche die Lieblingsgegenstände ihres Lebens mit sich genommen hatten und uns dieselben nun, gleich einem Gruss aus fernen Jahrtausenden her, darbieten. Und sollte sich unsrer nicht bei solchem Grusse ein seltsam feierliches Gefühl bemächtigen? Wird es uns nicht, wenn diese vergessene

Welt unter unseren Füssen ans Licht tritt, zu Muthe, wie der Kaiserstadt Rom, deren Bewohner (nach den Worten des Kirchenvaters) erbebeten, als die unzähligen Schaaren der Christen aus den Katakomben hervorgingen und ein zweites Rom, welches unter den Füssen des ersten verborgen gewesen war, sichtbar wurde?

Doch nicht allein in den allgemeinen geschichtlichen und vaterländischen Beziehungen, auch in Rücksicht auf den Entwickelungsgang der Kunst an sich sind die Gegenstände dieser Sammlung von bedeutendem Interesse. Sie gewähren uns, mit grösserer oder geringerer Vollständigkeit, einen Ueberblick über eine der ersten künstlerischen Entwickelungsstufen, die in sich jedoch ziemlich geschlossen und vollendet erscheint, und deren Aehnliches bei den Völkern des classischen Alterthums nur im geringsten Maasse erhalten ist. Die Technik, d. h. die Art und Weise der Bearbeitung der vorhandenen Stoffe, und der Formensinn, der sich in diesen Gegenständen ankündigt, beschäftigen den Beobachter in gleicher Weise. In den Thongefässen der mannigfaltigsten Form, die für alle Bedürfnisse des Lebens gearbeitet und — vielleicht weil der ehemalige Besitzer auf das Einzelne einen besonderen Werth legte — mit der Asche des Verstorbenen in die Erde versenkt sind, zeigt sich beides in gleich bedeutender eigenthümlicher Vollendung. Die äusserste, gewiss höchst seltne Geschicklichkeit der Hand erkennt man in allen Gefässen, die in Gegenden, wo kein römischer Einfluss Statt fand, gearbeitet worden sind, indem diese sämmtlich ohne Beihülfe der Drehscheibe (wie sich nach genauer Untersuchung ergiebt) verfertigt und gar häufig in überraschender Eleganz ausgeführt sind. Jene schönen Gefässe, namentlich von glänzender schwarzer Erde, deren Mehrzahl in den Gegenden der Altmark ausgegraben ist, stehen auf keine Weise den geschmackvollsten der altetruskischen Vasen von Chiusi u. a. O. nach, und zeigen eine Feinheit und einen zarten Schwung des Profiles, der das beste Zeugniss eines regen künstlerischen Sinnes giebt. In den Ornamenten freilich, die einfach aus verschiedenartig punktirten und eingepressten Linien und Streifen bestehen, erkennt man hier noch die vollkommen kindliche Stufe der Kunst. — Aehnlich auch verhält es sich mit den mannigfachen Bronzearbeiten, die, wie sich aus sicheren Schlüssen ergiebt, ebenfalls im Lande gearbeitet sein müssen und nicht minder eine grosse Sicherheit in der Behandlung des Erzes erkennen lassen. Ein ganz eigenthümlicher Formensinn, der zwar wiederum die einfachsten Motive der Gestaltung wählt, dieselben aber mit künstlerischem Gefühle anwendet und in grossem Reichthume combinirt, spricht sich in den Verzierungen dieser Gegenstände aus, in den mannigfachen Spiralen, welche die Arm- und Fingerringe zu einem in die Augen fallenden Schmucke erheben, in den bunten, verschiedenartigen Bildungen, in welchen die Fibeln, die die Gewande zusammenhielten, die Nadeln und andre Gegenstände des Schmuckes für Menschen und Pferde erscheinen, u. dgl. m.

Wir erwähnten oben, dass die hiesige Sammlung der germanisch-slawischen Alterthümer eine der wichtigsten in ihrer Art sei: — vielleicht wird sie von keiner andern übertroffen. Schon die Anzahl der vorhandenen Gegenstände beweist den Werth derselben: es sind im Ganzen beträchtlich über 3000 Nummern, — nahe an 2000 Thongefässe und über 1300 Arbeiten in Metall, Stein u. s. w. So bietet auch eine jede Classe, in welche der Gesammtvorrath zerfällt, eine zahlreiche Folge von Gegenständen, und im Einzelnen findet sich wiederum höchst Werthvolles, in technischer so wie

in materieller Beziehung. Die Aufstellung der Sammlung, welche man dem gegenwärtigen Direktor derselben, Hrn. von Ledebur, verdankt, ist in zweckmässigster, übersichtlichster Weise angeordnet, so dass überall das Gleichartige zusammensteht und die Uebergänge von dem einen zum andern von selbst in die Augen fallen. Früher zwar galt, bei Sammlungen der Art, die Meinung, dass dieselben nicht nach den Gegenständen, sondern nach den Fundorten zu ordnen seien, indem man voraussetzte, dass sich in solcher Weise charakteristische Verschiedenheiten je nach den einzelnen Landschaften und Völkersitzen ergeben müssten. Doch hat sich diese Voraussetzung bei den ausgedehnteren Forschungen der Gegenwart nicht bestätigt; im Gegentheil findet sich Gleichartiges in den entferntesten Gegenden und mannigfach Verschiedenes in der engsten Nachbarschaft, oft in derselben Grabstätte [1]. Durch die Anordnung nach den Gegenständen erwächst zugleich der grosse Vortheil, dass man auch diejenigen Dinge, deren Fundort unbekannt und nicht mehr zu ermitteln ist (deren eine jede, seit längerer Zeit bestehende Sammlung der Art, durch die verschiedensten Umstände, stets eine bedeutende Anzahl enthält), an passlicher und für die Uebersicht des Ganzen ersprieslicher Stelle unterbringen kann.

So ordnet sich denn die hiesige Sammlung in folgender Weise. Zuerst die grosse Masse der Thongefässe, nach ihren verschiedenen Eigenthümlichkeiten zusammengestellt, beginnend mit den interessanten Gefässen von schwarzer Erde (unter denen ein Paar durch Grösse und Trefflichkeit der Arbeit einzig in ihrer Art sind), dann die übrigen ächt nationalen, an welche sich endlich diejenigen anschliessen, die, meist den Rheinprovinzen angehörig, den Einfluss römischer Technik zeigen. Mehrere sehr interessante Gefässe aus Bronze. Die Arbeiten in Gold und Silber, welche aus der Fremde eingeführt sind und entschiedene Bestätigungen für den ausgebreiteten Handel der Ostseeländer mit dem Orient gewähren: massive gewundene Silberdrähte (als Aequivalent für die ausgeführten Dinge, vornehmlich Bernstein); dicke massive Goldringe von bedeutendster Dimension; andre Ringe; mannigfaches Schmuckgeräth (darunter namentlich ein goldnes, mit Emaillirung versehenes Gehänge, dessen Hauptschmuck eine kunstreich gearbeitete Sphära bildet, zu bemerken ist) u. dergl. m., — Gegenstände, die, in Rücksicht auf die gleichzeitig in den Grabstätten gefundenen, zahlreichen Gold- und Silbermünzen, von einem ausserordentlichen Reichthum der Urbewohner unsrer Heimat Kunde geben. Bronzegeräthe der mannigfachsten Art, zum Theil mit der feinsten Patina bedeckt: Ringe für den Kopf, Hals, Arm, Finger, das Ohr; Fibeln und Heftela; Nadeln; andre Verzierungen, vielleicht für das Geschirr der Pferde, u. s. w. Bronzene Waffen, unter denen namentlich eine reiche Folge jener meisselartigen Instrumente hervorzuheben ist. Alle Gegenstände der Bronze auch in dem minder edlen Materiale des Eisens wiederholt, zum grössten Theile zwar stark, oft bis zur Unkenntlichkeit, oxydirt; in einzelnen Fällen jedoch, wo der Gegenstand durch Asche oder durch Moor von dem Verrosten geschützt

[1] Wir vermissen, zur Bestätigung des oben Gesagten, namentlich auf den „Generalbericht über Ausgrabungen in der Umgegend von Salzwedel vom Professor Danneil zu Salzwedel.“ (8. Neue Mittheilungen aus dem Gebiet historisch-antiquarischer Forschungen etc., herausg. von Dr. K. F. Förstemann, Bd. II, 1836, S. 544—584), welcher die Resultate des gegenwärtigen Standes dieser Wissenschaft enthält.

war, sehr wohl erhalten. Instrumente aus Stein, oft durch kunstreiche Bearbeitung spröder Stoffe sehr merkwürdig, deren bedeutendste Anzahl aus steinernen Keilen, durchbohrten und undurchbohrten, besteht. U. s. w.

Endlich noch ein merkwürdiges in Kupfer getriebenes Relief, eine kolossale menschliche Halbfigur ohne Arme, das Gesicht mit einem flammenden Strahlenkranze umgeben, darstellend. Dasselbe stammt aus dem Kloster Colbaz in Hinterpommern, galt, seit es im Jahre 1745 nach Berlin gebracht wurde, für ein heidnisches (wendisches) Sonnenbild und hat erst neuere Alterthumsforscher zu Zweifeln über sein angebliches Alter veranlasst. Doch ist von Hrn. v. Ledebur bereits vor einigen Jahren die Wahrscheinlichkeit der früheren Annahme mit guten Gründen unterstützt worden [1], und auch ich muss gestehen, dass ich keinen Grund zur entschiedenen Verwerfung derselben vorfinde. Zwar fehlt es uns an genauerer Kenntniss der eigentlich bildenden Kunst des wendischen Heidenthums (die aber, in Rücksicht auf die von gleichzeitigen Schriftstellern häufig angeführten Götzenbilder, in besonderer Weise sich manifestirt haben muss), doch zeigen sich an jenem Werke trotz seiner Rohheit einzelne stylistische Besonderheiten, die unseren Vorstellungen von einer wendischen Kunstweise — im Vergleich mit den Leistungen andrer, auf ähnlicher Culturstufe stehender Völker — wohl zu entsprechen scheinen. Dahin ist vornehmlich die eigenthümliche, scharf bestimmte Zeichnung der Brüste und der eigenthümliche Uebergang des Unterleibes in den umgebenden Rand der Bronzeplatte zu rechnen. Dass das Werk nicht, wie allerdings zu erwarten sein müsste, von starkem Roste bedeckt ist, kann leicht von einem späteren Abputz desselben herrühren, und dass es, wie man gewollt hat, zur Zierde eines Sonnenzeigers gearbeitet worden sei, erscheint wenigstens eben so problematisch, als jene ältere Annahme.

Hr. von Ledebur gestattete dem Referenten, das von ihm verfasste schriftliche Verzeichniss der Sammlung, das zunächst für den Gebrauch des Institutes bestimmt ist, einzusehen. Dasselbe enthält genaue Abbildungen sämmtlicher Gegenstände, ausführliche Beschreibungen derselben, Angaben über die Umstände ihrer Auffindung, und allgemeine Notizen, welche auf anderweitig vorkommende ähnliche Gegenstände, vornehmlich auf vorhandene Abbildungen und auf die Literatur derselben, verweisen, — so dass hiedurch diese Sammlung nicht nur mit den übrigen der Art, sondern auch mit der gesammten Wissenschaft des einheimischen Alterthums in den nächsten Rapport tritt. Für den Druck und den Handgebrauch bei Besichtigung der Sammlung würde jedoch dies, zwei starke Folianten füllende Verzeichniss zu bedeutend sein, eine blosse Aufzählung der Gegenstände nach ihrer laufenden Nummer aber auch wenig fruchten können, und um so weniger, als alle einzelnen Gegenstände bereits mit der Angabe ihres Fundortes, soweit solcher bekannt ist, versehen sind. Hr. von Ledebur hat deshalb das für den Druck bestimmte Verzeichniss mehr in resummirender Art eingerichtet, indem er hier jenes, für die Aufstellung minder passliche Verfahren einer Eintheilung nach Ländern und Fundorten zu Grunde legt, dabei näher in die lokalgeschichtlichen Verhältnisse und in die

[1] „Das Colbazer Sonnenbild." im „Allgemeinen Archiv für die Geschichtskunde des Preuss. Staates." hgsb. von L. v. Ledebur. Bd XIV. 1834. S. 288 Vergl. auch den Aufsatz „Wie ist der Name Colbaz zu erklären?" von A. Kretzschmer, ebendas. 384.

Umstände der Auffindung eingeht, auf die Provinzial-Sammlungen und den vorhandenen literarischen Apparat verweist und solcher Gestalt mit der Angabe über das Einzelne zugleich Gesammt-Ueberblicke von der grössten Wichtigkeit darbietet. Einzelne, diesem Verzeichniss beizufügende Register, nach den Fundorten in alphabetarischer Folge, nach dem Charakter der Gegenstände, nach der laufenden Nummer, die sie in der Sammlung führen, werden dabei zugleich allen besonderen Interessen entgegen kommen.

Durch eine so gediegene wissenschaftliche Behandlung wird diese Sammlung, die schon in Bezug auf ihr Material eine so vorzügliche Stellung einnimmt, in den Mittelpunkt aller ähnlichen Bestrebungen erhoben, wird dieselbe als der sicherste Stützpunkt für weitere Forschungen hingestellt und lässt sie die erfreulichsten Resultate in Bezug auf die Kunde des einheimischen Alterthums erwarten.

Denkmale der Baukunst des Mittelalters in der Königl. Preuss. Provinz Sachsen. Bearbeitet und herausgegeben von Dr. L. Puttrich, unter besonderer Mitwirkung von G. W. Geyser dem jüngeren, Maler. Erste und zweite Lieferung. Leipzig. 1836. Fol.

(Museum, 1837, No. 1.)

Die günstigen Erwartungen, welche die beiden ersten Lieferungen der Baudenkmale des Königreiches Sachsen (das Kloster Wechselburg enthaltend) für die weiteren Leistungen des Herausgebers hervorgerufen haben, finden zunächst in den vorliegenden Blättern, die den zweiten Theil seines grossen Unternehmens über die Geschichte der Baukunst in den gesammten sächsischen Landen einleiten, eine sehr erfreuliche Bestätigung. Auch hier bietet sich dem Freunde vaterländischer Kunst und vaterländischer Geschichte ein reichhaltiges Material dar, welches sowohl mannigfache Belehrungen, Gelegenheit zu mannigfachen Forschungen und Combinationen darbietet, als es auch den äusseren Sinn an sich in anmuthiger Weise berührt und dem Beschauer eine erheiternde, sinnige Unterhaltung gewährt. Die ausgebreitete Theilnahme, welche dem Verfasser von den verschiedensten Seiten entgegengekommen ist, hat es ihm möglich gemacht, die neue Folge nicht nur mit derselben Eleganz, wie die frühere, auszustatten, sondern auch, in Bezug auf Text wie auf Abbildungen, mehr und Ausgeführteres zu liefern, als er zur Zeit der Ankündigung noch zu versprechen im Stande war.

Die beiden vorliegenden Lieferungen begreifen die wichtigsten der in der Stadt Merseburg vorhandenen Denkmäler in sich. Der Text, 26 Seiten in Fol., giebt zuerst eine „allgemeine Einleitung," welche einen Ueberblick über die zahlreichen, im Sächsischen vorhandenen Baudenkmale, mit Angabe ihres Alters (wo solches als sicher angenommen wird) und der über dieselben vorhandenen Literatur, — sammt einigen, der kunsthistorischen Betrachtung zu Grunde liegenden Bemerkungen enthält. Sodann einen „kurzen Abriss der Geschichte des Stiftes und der Kirchen und Klöster zu Merseburg," welcher mit sorgfältigster Benutzung der geschichtlichen Quellen gedruckter und ungedruckter, namentlich der Urkunden des Domkapitels

zu M.) gearbeitet ist und für die historische Sicherstellung der vorhandenen Monumente eine wünschenswerthe Grundlage bietet. Hierauf eine, mit gewandter Sachkenntniss abgefasste „Beschreibung der Baudenkmale der Stadt Merseburg, von denen hier Abbildungen gegeben werden." Die Abbildungen bestehen aus 10 Tafeln, welche ausser einem Blatt mit Grundrissen, einem zweiten mit leicht in Stahl geätzten Sculpturen und der zierlich radirten Titelvignette, aus sehr sorgfältigen, ausgeführten Lithographieen (in Berlin, Dresden und Paris gefertigt) bestehen. Die Mehrzahl der letzteren enthält interessante malerische Ansichten, welche dem Beschauer die in Rede stehenden Gegenstände unmittelbar und deutlich vorführen.

Das wichtigste der dargestellten Monumente, und dem die grössere Anzahl der Abbildungen angehört, ist die Domkirche von Merseburg. Sie vereinigt verschiedene Baustyle in sich, welche der Verfasser, in Rücksicht auf die vorhandenen urkundlichen Zeugnisse und ihren eigenthümlichen Charakter folgender Gestalt (und Referent glaubt diesen Annahmen im Allgemeinen vollkommen beitreten zu dürfen) bestimmt: die Crypta, die östlichen runden Thürme und der untere Theil der westlichen Thürme dem eilften Jahrhundert, zum Theil vermuthlich der ersten Erbauungszeit (unter Kaiser Heinrich II.) angehörig; der Chor nebst dem Kreuzbau und die westliche Vorhalle — schwerer Spitzbogen mit byzantinischem Detail — aus dem Ende des zwölften und Anfange des dreizehnten Jahrhunderts (letztere Bestimmung dürfte minder gewagt erscheinen), das Schiff nebst seinen Absetten aus dem funfzehnten Jahrhundert. — Interessant ist unter den ältesten Theilen vornehmlich die Crypta, deren eigenthümlich gestaltete Pfeiler mit ihren seltsam geschweiften Kapitälen und andren Gliederungen ein wichtiges Beispiel für die Formation der älteren deutschen Architektur enthalten dürften. Sie wechseln in zwei verschiedenen Bildungen und sind theils in perspektivischer Ansicht, theils in horizontalem Durchschnitt (letzterer jedoch für die complicirtere Bildungsform [T. 9, 2] vielleicht nicht ganz in genügender Grösse) dargestellt. Für das Studium möchte es noch erspriesslicher gewesen sein, wenn auch die Profile der einzelnen Gliederungen derselben — auch vielleicht die der Wandpfeiler der Crypta etc. — in geometrischem Aufriss mitgetheilt wären [1]). — Aus der Zeit der zweiten Bau-Periode sind insbesondere die Querwände, welche die Sitze der Chorherren von den Kreuzflügeln sonderten, von Wichtigkeit. Die leichten Relief-Arkaden, mit welchen dieselben versehen sind, enthalten mannigfach zierlichen Schmuck an den Kapitälen der Säulchen, die in guten

[1]) Es sei mir vergönnt, bei dieser Gelegenheit noch einmal (wie es in diesen Blättern schon öfters geschehen ist) darauf aufmerksam zu machen, wie vornehmlich die genaue und in genügender Grösse ausgeführte Darstellung der architektonischen Profile für das Studium der Architektur und für die historische Bestimmung der Monumente aus dunkleren Epochen von Wichtigkeit ist. Die Grundrissformen kehren, mehr oder minder, in bestimmten Modificationen wieder, auch die Ornamente geben zumeist keinen vollkommen sicheren Anhaltspunkt. Die eigentlichen Glieder der Architektur aber, welche die Sprache des architektonischen Gefühles sind, verläugnen nie (und dies ist seit dem entferntesten Alterthum überall der Fall gewesen) den Geist der Zeit, in welcher sie gebildet wurden. Erst wenn uns die nöthige Anzahl solcher Profilirungen von den verschiedensten Monumenten vorliegt, werden wir im Stande sein, ein chronologisches System der mittelalterlichen Architektur (welches wir noch keineswegs besitzen) mit Sicherheit zu entwerfen.

Abbildungen vorgeführt werden; merkwürdig ist es, dass hier die Bögen unmittelbar über den Kapitälen, ohne Vermittelung eines Abakus, aufsetzen.

Unter den plastischen Monumenten ist besonders die bronzene Grabplatte des Gegenkönigs Rudolph von Schwaben (st. 1080), welche in schwach erhabenem Relief das Bild des Königs darstellt, von grosser Wichtigkeit. Der Verfasser bezieht sich für die Begründung der gleichzeitigen Anfertigung derselben auf die treffliche Abhandlung von P. A. Déthier („über das Grabmal des Königs Rudolph von Schwaben zu Merseburg," in den Neuen Mittheilungen des thür. sächs. Vereins 1834, auch besonders abgedruckt), von dem auch die Abbildung desselben im vorliegenden Werke gefertigt ist. — Sodann die Abbildung eines trefflichen Grabsteines, der das Bild eines Ritters enthält und, nach der Ansicht des Referenten, in die spätere Zeit des dreizehnten oder den Anfang des vierzehnten Jahrhunderts (da sie den germanischen Styl bereits in vollkommener Entwickelung und Freiheit zeigt) gehört. — Ferner eine seltsame alterthümliche Säule, die der Sage zufolge, früher dazu gedient hat, die ewige Lampe zu tragen. — Endlich, neben anderen Gegenständen, besonders zu bemerken: der alte Taufstein, der vor mehreren Jahren, auf Veranlassung des Verfassers, aus der Neumarktskirche in die Vorhalle des Doms versetzt wurde und bereits durch mehrere Untersuchungen früherer Kunstforscher bekannt ist. Er ist, zwischen einer umherlaufenden Relief-Arkade, mit den Bildern der Propheten geschmückt, denen die Apostel auf den Schultern sitzen, — eine zwar nicht unverständliche, aber um so naivere Symbolik. Die Abbildungen desselben von zwei Seiten geben den byzantinisch starren Styl der Arbeit in gelungener Weise wieder. Der Verfasser bestimmt das Alter desselben als dem elften oder dem Anfange des zwölften Jahrhunderts angehörig.

Interessant ist sodann die Neumarktskirche, deren ursprüngliche Anlage (sie hat in neuerer Zeit manche Veränderungen erlitten) der Verfasser, in Rücksicht auf die entsprechenden Eigenthümlichkeiten des Styles, für den, vom Chronisten um die Zeit des Jahres 1200 angeführten Neubau der Kirche hält. Die Details zeigen jene zierliche Entwickelung des byzantinischen Styles, welche wir dieser Zeit zuzuschreiben pflegen. Der Anlage nach ist es eine einfache Basilika, Säulen mit Pfeilern wechselnd, mit einem Querschiff vor dem tiefer zurücktretenden Altarraume. Die Säulen im Innern tragen einfache Würfelkapitäle. Interessant sind besonders die beiden Portale, von denen das grössere, reich mit Säulen und Bogenverzierung geschmückt, auf einer trefflichen malerischen Ansicht mitgetheilt ist; die Kapitäle u. a. zeigen hier das zierlichste, geschmackvollste Blätterwerk. Das kleinere Portal hat nur zwei Säulen, die aber noch reicher als die des andern, auch an Schaft und Basen, geschmückt sind. Auffallend sind hier, in den Gliederungen, die mehrfach vorkommenden antikisirenden Eierstäbe, und in den Ornamenten die griechische Palmetten-Verzierung, die vornehmlich an der einen Säulenbasis in klassischer Reinheit ausgeführt ist. Deck- und Fussglieder dieser Säulen sind im Profil mitgetheilt; wir hätten indess auch gern die Umfassungsglieder des Portals, so wie auch die Profile des anderen (dort namentlich die einfacheren Deckglieder der Säulen) in ähnlicher Darstellung gesehen. Die Details beider scheinen denen der überaus reizvollen (unvollendeten) Kirche zu Conradsburg, bei Ermsleben am Harze, ziemlich genau zu entsprechen. Wenn sich das vom Verfasser angenommene Alter der Neumarktskirche zur unwiderleglichen Evidenz erweisen lässt, so würde sie für weitere Bestimmungen der Art

einen sehr erfreulichen Anhaltspunkt geben. Referent stimmt zwar, seinem subjektiven Gefühle nach, der Ansicht des Verfassers bei; doch wäre es wünschenswerth, wenn man es sicher darthun könnte, dass der gegenwärtig vorhandene ältere Bau nicht erst nach der veränderten Besitznahme im dreizehnten Jahrhundert, — durch die Canonici, denen die Kirche im Jahr 1240 übergeben wurde, — ausgeführt ist.

Die Sixtkirche, eine unausgebaute Ruine spätgothischen Styles, ist auf der Titelvignette in einer sehr ansprechenden malerischen Ansicht gegeben. —

Das grosse Interesse, mit welchem Referent die Belehrungen des vorliegenden Werkes sich anzueignen bemüht war, möge es entschuldigen, wenn er an einzelnen Punkten den Wunsch nach einer noch genaueren Auskunft nicht unterdrückt hat. Das Ganze steht jedenfalls in einer solchen Bedeutsamkeit da, dass dem Verfasser die entschiedene Theilnahme, sowohl von Seiten der Wissenschaft, als auch die einer mehr unbefangenen, gemüthlichen Betrachtung, auf keine Weise wird fehlen können.

Die Domkirche zu Brandenburg und ihre Denkmäler.

Kurzer Abriss einer Geschichte der hohen bischöflichen Stifts- und Domkirche und des damit verbundenen Dom-Capitels zu Burg Brandenburg, nebst Beschreibung der in Gegenwart Sr. Majestät des Königs und des Königlichen Hauses am 1. Oktober 1836 gefeierten Wiedereinweihung der Kirche etc. von Dr. Aug. Schröder, Ober Dom-Prediger und erstem Prof. a. d. Ritter-Akademie zu Burg Brandenburg, etc. Brandenburg 1836.

(Museum, 1837, No. 8.)

Die Domkirche von Brandenburg, eine der interessantesten Gebäude der Mark, war im letzten Jahrhundert sehr in Verfall gerathen und mannigfacher Restaurationen bedürftig geworden; durch die gnädige Bestimmung Sr. Majestät des Königs steht sie gegenwärtig wiederum in ihrer alterthümlichen Würde, sicher und fest, gereinigt von mancherlei unpassendem Zubehör, für den Dienst der Gemeinde da. Die Restauration, die namentlich an der Façade, zur Hervorbringung eines mehr harmonischen Eindruckes, bedeutende Veränderungen nöthig machte, ist nach Schinkel'schen Plänen ausgeführt worden. Die Eigenthümlichkeiten des alten Baues und mehrere der in der Kirche vorhandenen Bildwerke nehmen das Interesse des Kunstforschers in hohem Grade in Anspruch. Die vorliegende Schrift, welche hierüber eine nähere Rechenschaft giebt, gehört in die Reihe jener Monographieen, die künftigen Forschern zur leichteren Begründung einer allgemeinen Kunstgeschichte des Vaterlandes von mannigfachem Nutzen sein werden. Sie besteht im Wesentlichen, — bis auf die angehängten, bei der Wiedereinweihung der Kirche gehaltenen Predigten, — aus der Ueberarbeitung eines Programmes (über das Alter und die Restauration der

bischöflichen Stifts- und Domkirche zu Burg Brandenburg" etc.), welches bei Gelegenheit der erwähnten kirchlichen Feier ausgegeben und in Kurzem vergriffen wurde: wir müssen es dem Verfasser Dank wissen, dass er die geschichtlichen Notizen über die Domkirche und das mit ihr verbundene Kapitel hier noch einmal und in strengerer Uebersicht der Benutzung von Seiten eines grösseren Publikums darbietet. An den, im Programme enthaltenen kunstgeschichtlichen Bemerkungen hatte Referent Gelegenheit gehabt, auf den Wunsch des Verfassers Einzelnes beitragen zu können; er fühlt sich dem Verf. verpflichtet, dass er dieselben werth genug hielt, auch der vorliegenden Schrift, neben andern, wichtigen Notizen eingereiht zu werden.

Die erste Gründung einer Kathedrale zu Burg Brandenburg fällt in das J. 949; einer Wiederherstellung derselben, nach langer Unterbrechung des christlichen Gottesdienstes, geschieht um das Jahr 1166 Erwähnung. Die Kirche in ihrer gegenwärtigen Gestalt zeigt an den rundbogigen Arkaden des Mittelschiffes, an den Wänden und Säulen der hohen Gruftkirche, sammt einem Theil der Aussenwände des Chores den byzantinischen Styl in derjenigen Formenbildung, welche in den Bauwerken, die dem Anfange des 13. Jahrhunderts angehören, gefunden wird, so dass, nach der Meinung des Referenten, wohl schwerlich irgend ein sichtbarer Theil des Gebäudes dem ursprünglichen Bau, auch wohl nicht dem Neubau von 1166, angehört. Dieser Ansicht entgegen steht die neuerdings ausgesprochene Meinung des Hrn. Alexander von Minutoli („Denkmäler mittelalterlicher Kunst in den Brandenburgischen Marken", Lief. I, S. 16), der von Theilen des Domes aus den Jahren 949 und 1170 spricht; die folgenden Lieferungen des genannten Werkes lassen die Angabe der näheren Gründe, welche den, in Angelegenheiten der nordischen Kunst sehr erfahrenen Verfasser desselben zu dieser Ansicht bestimmt haben, erwarten. Die Gründe des Ref. sind in obiger Schrift enthalten. — Die übrigen Theile des Domes zeigen den späteren gothischen Styl; doch sind, im Gegensatz gegen die Bauweise des nordöstlichen Deutschlands, die niedrigeren Seitenschiffe der ursprünglichen Anlage beibehalten.

Unter den Bildwerken der Kirche hat die geistreich gearbeitete Relief-Darstellung, welche sich am Haupt-Portal, über den Kopfgesimsen der Thürgewände hinzieht, bereits mannigfach die Aufmerksamkeit der Freunde des Alterthums auf sich gezogen. Sie enthält, wie es scheint, eine Satire auf den katholischen Clerus, unter der Gestalt eines Fuchses (oder Wolfes), der in mancherlei bedenklichen Situationen dargestellt ist, z. B. wie er den Gänsen predigt und eine davon ergreift. Der Verf. theilt die Sage über den Ursprung dieses Werkes mit. Die letztere Sage nennt einen Namen des Urhebers und die Jahrzahl der Anfertigung (1648); gegen diese soll es streiten, dass der Stein, daraus das Werk gebildet, tief in das gothische Portal eingemauert und somit wohl mit dessen Erbauung gleichzeitig ist. Aus dem Styl der Arbeit möchte, da sie nur Thierfiguren enthält, das Alter nicht eben mit Leichtigkeit zu erkennen sein; doch glaubte Ref. in einzelnen Beiwerken, namentlich einigen mechanischen Geräthschaften, gewisse Eigenthümlichkeiten zu bemerken, die mehr dem 16ten als einem früheren Jahrhunderte (wenn nicht gar der angegebenen späteren Zeit) angehören dürften. Dafür spricht auch die Abwesenheit alles Arabeskenhaften, welches den mittelalterlichen Darstellungen ähnlicher Art eigen zu sein pflegt.

Dann ist vornehmlich das grosse Werk, welches den Altar des hohen Chores schmückt und mit der Jahrzahl 1518 versehen ist, von besonderer Wichtigkeit für die Kunstgeschichte. Es ist ein Schrein mit lebensgrossen, holzgeschnitzten Figuren und mit Flügelthüren, die aussen und innen mit heiligen Gestalten bemalt sind. Letztere namentlich erwecken das Interesse des Kunstforschers; der Verf. führt die verschiedenen Schriften an, welche dieselben bereits, in grösserer oder geringerer Ausführlichkeit, behandelt haben. **Heller**, im Leben Lucas Cranach's, nennt sie unter den Werken dieses Meisters; eine Meinung, die nicht haltbar sein dürfte, wenn gleich in technischen Bezügen (namentlich in der Behandlung der Stoffe) manche Anklänge an diesen Künstler zu finden sind, die indess nur mehr auf einen in grösserer Ausdehnung verbreiteten (wir wollen sagen: „sächsischen") Styl der Malerei zu deuten scheinen. Im Wesentlichen tritt hier ein Meister von eigenthümlich grossartiger Ausbildung hervor, der aber, nach unseren bisherigen Kenntnissen, noch ziemlich vereinzelt dazustehen scheint. Der Verf. hat die Güte gehabt, die Charakteristik, welche Referent von diesem Werke entworfen, neben andern Bemerkungen über dasselbe, ebenfalls aufzunehmen.

Verschiedene andre Gemälde und Bildwerke, die sich in der Domkirche befinden, sind vornehmlich in dem abgeschlossenen linken Kreuzflügel zusammengestellt und so eine zweckmässige Aufbewahrung derselben gesichert. Die grosse Anzahl der Grabsteine (deren vollständiges Verzeichniss das oben angeführte Programm enthält) sind an den Wänden der Kirche aufgestellt, und ist somit ebenfalls für ihre Erhaltung gesorgt. Endlich macht der Verf. auch auf die übrigen, mehr oder minder wichtigen Gegenstände der Kunst-Technik, namentlich auf den grossen Schatz der kostbaren Messgewänder u. s. dergl., welche in der Sacristei bewahrt werden, näher aufmerksam.

Ich reihe hier den Aufsatz ein, den ich für das oben erwähnte Programm geschrieben hatte: —

Die Domkirche von Brandenburg lässt in ihren einzelnen Theilen mit Sicherheit zwei von einander verschiedene Baustyle erkennen. Die rundbogigen Arkaden, welche die Wände des Mittelschiffes tragen, erscheinen in dem Charakter des sogenannten byzantinischen oder romanischen Baustyles, ebenso die Wände und Säulen der Gruftkirche, sammt einem Theil der Aussenwände des Chores. Der obere Theil des Mittelschiffes und Chores, die Seitenschiffe und das Gewölbe der Gruftkirche tragen dagegen den Charakter des späteren gothischen Styles. Diese Verschiedenheiten der Baustyle deuten auf die verschiedenen Perioden, in welchen das vorhandene Kirchengebäude entstanden ist, und die gothischen Theile desselben bezeichnen einen Umbau, der in spätrer Zeit, in bedeutend umfassender Weise, angeordnet war. Dass hier dem Beschauer zwei wesentlich verschiedene Zeiten entgegentreten und das Ganze nicht etwa — wie die Geschichte der Architektur auch wohl Beispiele dieser Art darbietet — als eine gleichzeitige Anlage mit absichtlicher Verschiedenheit des Styles in den einzelnen Theilen zu betrachten ist, ergiebt sich vornehmlich aus dem Umstande, wie das Gothische dem Byzantinischen in unharmonischer

Weise angefügt ist. So an den Pfeilern des Schiffes, an denen die regelmässige Gliederung und das Kämpfergesims der älteren Anlage, durch eine Verstärkung nach den Seitenschiffen zu, verbaut und unterbrochen worden ist. So auch in der Gruftkirche, in welcher die gothischen Gurte des Gewölbes ohne die nothwendige Vermittelung über den Kapitälen der byzantinischen Säulen und über den Wandpfeilern aufsetzen.

Die Zeitpunkte, in welchen die verschiedenen Theile des Gebäudes aufgeführt wurden, mit einiger Genauigkeit zu bestimmen, ist, bei dem gegenwärtigen Mangel urkundlicher Nachrichten, ein schwieriges Unternehmen, und dies um so mehr, als der Wissenschaft der Architekturgeschichte, — einer Wissenschaft, welche unmittelbarer als jede andre in das Leben der Vergangenheit zurückführt, — bisher überhaupt noch nicht eine wahrhaft gründliche Behandlung vergönnt worden ist. Aus den Zeiten der ersten Gründung einer bischöflichen Kirche dürfte schwerlich, unter den sichtbaren Theilen des Gebäudes, irgend ein Rest vorhanden sein. Mit grösserem Recht könnte man geneigt sein, die byzantinischen Theile desselben als die Ueberbleibsel der von Bischof Wilmar im J. 1166 erbauten Kirche zu betrachten. Doch scheint auch diese Annahme den älteren Theilen, wenigstens den Säulen der Gruftkirche, noch ein zu hohes Alter zuzuschreiben. Es ist in den Kapitälen und Basen dieser Säulen, in der phantastischen Composition ihres Ornaments, in dem weichen Schwunge und der präcisen Ausführung desselben eine Eigenthümlichkeit zu bemerken, die sonst nur bei den spätesten Erzeugnissen des byzantinischen Styles gefunden wird; und vornehmlich zeigen jene halb thierischen, halb menschlichen Figuren, welche hier vorkommen, ein solches Beherrschen des Stoffes, eine so entschiedene, so geistreich humoristische Belebung, dass die deutsche Plastik vor der Zeit des Jahres 1200 schwerlich im Stande gewesen sein dürfte, etwas ähnlich Reifes zu Tage zu fördern. Jedenfalls indess, und allerdings auch mit Rücksicht auf diese feinere Ausbildung, sind die byzantinischen Theile der Domkirche für den Freund der Culturgeschichte von besonderer Wichtigkeit, da der ältere Baustyl des Mittelalters in den Ländern östlich der Elbe eben so seltene Beispiele zählt, als, im Gegentheil, wenige Meilen im Westen dieses Grenzflusses (vornehmlich in den, dem Harze benachbarten sächsischen Gegenden) die grösste Fülle solcher alterthümlichen Bauwerke angetroffen wird. — Die gothischen Theile des Domes dürften in das vierzehnte, vielleicht auch, wenn man einzelne Details berücksichtigt, in das funfzehnte Jahrhundert, und zwar in die spätere Zeit desselben, gehören. In seiner Gesammt-Erscheinung unterscheidet sich dies Gebäude von den gothischen Kirchen der Mark durch die Anordnung niedriger Abseiten neben einem hohen Mittelschiffe, hohem Querschiffe und Chore, während sonst gewöhnlich der Mittelraum und die Seitengänge gleich hoch gehalten wurden, was hier indess ohne Zweifel eben jener Benutzung der älteren, die Einrichtung des Ganzen bestimmenden Theile zuzuschreiben ist.

Unter den Kunstwerken, welche im Innern des Domes befindlich sind, ist der Schmuck des Hochaltars von besondrer Wichtigkeit für die deutsche Kunstgeschichte: ein Schrein mit holzgeschnitzten Figuren und mit Flügelthüren, welche innen und aussen mit heiligen Gestalten auf goldnem Grunde bemalt sind. An dem Schnitzwerk befindet sich zweimal die Jahrzahl 1518[1]); nach dem Charakter des Ganzen zu urtheilen, kann man die Voll-

[1]) Auf dem Rahmen liest man: *Anno Dni.* 1518 *mit d. Valentino Abbate.*

endung desselben mit gutem Recht in diese Zeit setzen. Die Schnitzbilder des Altarwerkes sind in einem, in allgemeiner Beziehung tüchtigen Style gearbeitet, doch ohne tiefere Bedeutung; die Gemälde sind es, welche das lebendigere Interesse des Kunstfreundes erwecken. Es sind grossartig feierliche Gestalten, in einem edeln, würdigen Style gezeichnet, mit einer leichten, geistreich andeutenden Praktik, wie gewöhnlich die grösseren deutschen Altarblätter der Zeit, gemalt, zugleich aber die einzelnen Köpfe mit grosser Sicherheit modellirt. Ueberraschend ist es, wie man hier anscheinend verschiedene Auffassungsweisen der deutschen Schulen jener Zeit durcheinanderspielen sieht. Während nemlich einzelne Figuren in ihrer Gesammt-Erscheinung an Albrecht Dürer's grossartige Linien erinnern, findet man in einigen Köpfen jene ernste, tief gemüthvolle Charakteristik wieder, welche Zeitblom's Bildern eigen ist; in andern dagegen einen Hauch der eigenthümlich weichen Milde, welche vorzugsweise in den Darstellungen der ältern niederrheinischen Schule gefunden wird, und zugleich nicht minder bedeutende Anklänge — in der Auffassung des Einzelnen sowohl als vornehmlich in der Behandlung der Stoffe — an die Manier des Lucas Cranach. Gleichwohl einigen sich diese verschiedenartigen Elemente vollkommen harmonisch zu einem trefflichen Ganzen, und die letzterwähnte Eigenthümlichkeit, welche im Aeusserlichen dieser Bilder vorherrscht, dürfte vornehmlich dazu dienen, die sächsische Schule des Meisters zu bestimmen. Leider ist die Geschichte der deutschen, namentlich der norddeutschen Malerei bisher nur erst so ungenügend untersucht und gewürdigt, dass es zur Zeit nicht wohl möglich sein möchte, etwas Bestimmteres über den Künstler, der ein so beachtungswürdiges Werk geliefert, zu ermitteln. Wohl bewahrt unser nächstes Vaterland hier und dort recht interessante Werke der bildenden Kunst, die es beweisen, dass auch in diesen Gegenden ein reineres Gefühl und ein edleres Gemüth sich in anmuthvoller Gestalt zur Erscheinung herauszubilden vermochten; aber eine, nur einigermaassen befriedigende Uebersicht ist bis jetzt noch nicht gewonnen, und die Resultate einer solchen müssen noch der Folgezeit anheim gestellt bleiben.

Zu den Seiten dieses Altarschmuckes sind gegenwärtig zwei zusammengehörige Tafeln mit einer bedeutenden Anzahl geschnitzter Heiligengestalten in einfachem altgothischem Style angebracht. Neben diesen zwei ebenfalls zusammengehörige Schreine mit grösseren Figuren, — Christus und Maria, verschiedene Heilige zu ihren Seiten, — die sich durch die edle Entwickelung eines weichen gothischen Styles, wie derselbe um das J. 1400 herrschend war, auszeichnen. Unterwärts, zu den Seiten des Altares, bemerkt man noch zwei lebensgrosse hölzerne Relief-Figuren, Maria und Johannes, im Style des vierzehnten Jahrhunderts, die in ihrer Art auch nicht ohne gutes Gefühl gearbeitet sind. Die trauernde Stellung beider deutet an, dass sie zu den Füssen eines Crucifixes standen, ohne Zweifel desjenigen, welches in seiner alten Beschaffenheit hinter dem Altare aufgestellt ist.

Unter den zahlreichen alterthümlichen Werken, welche in dem abge-

Diese letztere Angabe könnte über die Herkunft des Werkes zu Resultaten führen. Für den Dom scheint dasselbe hienach nicht ursprünglich gearbeitet zu sein, eben so wenig jedoch auch für die im vorigen Jahrhundert vernichtete Marienkirche, von woher es nach einer unverbürgten Sage stammen soll. (In dem, weiter unten erwähnten Programme vom J. 1849 wird mit Bestimmtheit angegeben, dass das Altarwerk früher in der Marienkirche befindlich gewesen und im J. 1724 in den Dom gekommen sei.)

schlossenen südlichen Kreuzflügel der Kirche aufgestellt sind, findet sich Einzelnes, was für die Interessen der Kunst- und Cultur-Geschichte nicht unerheblich ist. Es ist mit Dank anzuerkennen, dass man hier eine Einrichtung getroffen hat, um Werke dieser Art, die — an sich im Allgemeinen minder erfreulich — einem Gotteshause nicht mehr zur wahrhaften Zierde gereichen dürften, an also passlicher Stelle zu vereinigen, sie vor Verderbniss zu schützen und ihre Betrachtung, gegenseitige Vergleichung u. dgl. für den Freund alter Kunst in angenehmer Weise zu erleichtern. Der bedeutendste unter diesen Gegenständen ist ein Altarwerk, mit Schnitzwerk in der Mitte und Malereien auf den Seitentafeln, worin Scenen aus der Geschichte der Maria dargestellt sind. Letztere sind in einem weichen, der niederrheinischen Schule sich annähernden Style, um die Zeit des Jahres 1490, gemalt, in der Technik zwar ziemlich handwerksmässig, gleichwohl mit einer eigenthümlichen Zartheit und Innigkeit im Ausdrucke des Gefühls. Beiläufig möge hier bemerkt werden, dass auch anderweitig in älteren Bildern, welche den nordöstlichen Gegenden Deutschlands (vornehmlich auch der Mark) angehören, Anklänge an diese schönen Eigenthümlichkeiten der niederrheinischen Schule gefunden werden, ein Umstand, der, wie es scheint, zugleich jene milderen und weicheren Motive auf den Flügelbildern des Hochaltars erklären dürfte. Ausserdem ist noch ein langes Bild von geringer Höhe, auf beiden Seiten mit den Brustbildern von Heiligen und mit der Jahresbezeichnung 1480 versehen, zu erwähnen. Die Malerei ist hart und nicht sonderlich schön; gleichwohl ist eine eigenthümliche künstlerische Behandlungsweise, nach Art der älteren nürnbergischen Schule, darin bemerkbar. Diese Tafel bildete früher den Untersatz des Altarwerkes über dem Hochaltar der Kirche; doch war sie nicht ursprünglich für dasselbe bestimmt, da sie eine grössere Länge hat als jener. In der Mitte des Raumes ist ein zierliches Holzthürmchen von etwa 14 Fuss Höhe, in reinem, geschmackvoll gothischem Style aufgestellt. Ohne Zweifel diente dasselbe früher als Tabernakel zur Aufbewahrung des Allerheiligsten.

„Ein neuerlich erschienenes Programm „zur Geschichte des Bisthums Brandenburg" von Dr. A. Schröder („Einladungsschrift zu der am 1. October 1849 zu begehenden Säcularfeier des vor 900 Jahren am 1. October 949 durch Kaiser Otto den Grossen gestifteten Bisthums") bringt einige weitere Notizen zur Baugeschichte der Brandenburger Domkirche. Zunächst bemerkt der Verf. (S. 5): „Jedenfalls lassen sich noch jetzt an dem ehrwürdigen Bau, an welchem die Jahrhunderte in verschiedenen Epochen gearbeitet haben, drei Bau-Perioden deutlich unterscheiden; davon die erste, noch theilweise im Fundament und in manchen andern Spuren erhalten, aus Otto's Zeit, die zweite aus den Zeiten Bischof Wilmars (1161 — 70), des zweiten eigentlichen Gründers des Hochstifts; ihr möchte der eigentliche Haupttheil der Kirche, das Langhaus oder Schiff zuzuschreiben sein." Ich bedaure, dass jene vorausgesetzten Spuren eines ottonischen Baues, aus dem zehnten Jahrhundert, nicht näher nachgewiesen und charakterisirt sind. In Betreff der Annahme des siebenten Jahrzehnts des 12. Jahrhunderts für den älteren Hauptbau der Kirche, nach ihrer gegenwärtigen Erscheinung, verweise ich auf meine im Vorstehenden enthaltenen Bedenken, wenn diese sich zunächst auch nur auf die Säulen der Crypta beziehen. Höchst wichtig

ist die, von Hrn. Schröder (S. 34) beiläufig mitgetheilte Notiz über die im J. 1236 durch Bischof Rotger erfolgte Einweihung des Altares der Crypta*): eine solche Weihung setzt eine totale Bauveränderung voraus, welche den Dienst an dem älteren Altare (falls überhaupt eine Crypta und ein Altar in derselben schon früher vorhanden waren) beseitigt hatte. Wir haben in diesem Datum somit die Zeit der Vollendung des Baues der gegenwärtigen Crypta, womit auch die Beschaffenheit ihrer Säulen sehr wohl stimmt. Muthmasslich gehört auch der übrige romanische (byzantinische) Bau der Kirche eben dieser Bauperiode an; und es dürfte somit auch nicht unmöglich sein, dass jene Spuren, die dem zehnten Jahrhundert zugeschrieben sind, von dem erwähnten Bau des Bischofes Wilmar herrühre. — Rücksichtlich des gothischen Umbaues und Domes führt Hr. Schröder (S. 6) einige Daten an, wonach derselbe, seinem wesentlichen Theile nach, in den Schluss des vierzehnten Jahrhunderts zu fallen scheint.

Ein Besuch in Wittenberg.

Bemerkungen über einige Werke der Familien Vischer und Cranach.

(Museum 1837, No. 3, 4.)

Von den Kunstschätzen, durch welche die Stadt Wittenberg einst verherrlicht war, hat sich nicht Vieles auf unsre Zeit erhalten; aber das Wenige, was dort noch vorhanden ist, hat eine um so grössere Bedeutung für die Geschichte der deutschen Kunst. Die Gemälde von Lucas Cranach und seinem Sohne, insbesondere aber die gegossenen Arbeiten der Vischer'schen Familie verdienen in der That eine grössere Beachtung, als ihnen bisher im Allgemeinen zu Theil geworden zu sein scheint. Uebersichtliche Bemerkungen über dieselben und Abbildungen findet man in dem Werke: „Wittenbergs Denkmäler der Bildnerei, Baukunst und Malerei, mit historischen und artistischen Erläuterungen herausgegeben von Johann Gottfried Schadow, etc. Wittenberg 1825." Sei es mir vergönnt, diesen Bemerkungen noch einige Andre, nach eigener Anschauung jener interessanten Werke, hinzuzufügen.

Höchst wichtig für die Entwickelungsgeschichte eines der grössten Künstler, welche Deutschland besessen hat, des Peter Vischer, ist das von seinem Vater Hermann Vischer gegossene Taufbecken in der Stadtkirche. Es ist im Ganzen etwa 4½ Fuss hoch, oben achteckig umfasst, von einer schweren, geschnitzt gothischen Architektur getragen; die Füsse der Architektur mannigfach mit Löwen und ähnlichem Gethiere geschmückt. Eine Abbildung des Ganzen findet sich in dem genannten Werke, Taf. 3. Die genaue Inschrift des oberen Randes lautet genau, wie folgt: Do man

*) Altare in Crypta consecratum in honorem Mariae virginis, Johannis Baptistae, Mariae Magdalenae, Catharinae. [illegible] Episcopi [illegible] MCCXXXV [illegible] Kalend. [illegible] temporibus domini [illegible]. (Möller [illegible] n. 175.)

zalt. | von cristi gepurt | m. cccc. vnd. der nach | im. lvii. jar. am | sant. michaelis tag | do ward. diss. werck. vol | bracht. von. meister. her | man Vischer. zu nurnberg. (Das letztere Wort ist abgekürzt geschrieben, muss aber, wie es scheint, in dieser Weise gelesen werden.) — Den Hauptschmuck des Taufbeckens bilden die kleinen Figuren der Apostel, die theils an den Seiten der oberen Umfassung, theils weiter unten, an den vier Pfeilern, welche dieselben unterstützen, angebracht sind. Die oberen Figuren, ursprünglich acht an der Zahl, von denen aber gegenwärtig zwei fehlen, stehen als Reliefs vor Teppich-artig ciselirten Feldern. Sie sind minder bedeutend als die unteren, haben sehr kurze, sogar plumpe Verhältnisse und sind auch nicht ohne Schwerfälligkeit in der Ausführung. Zu bemerken ist aber, dass schon bei ihnen, diesen Mängeln zum Trotz, die Gewandung durchweg eine bestimmte Absicht auf die Herausstellung grosser, bedeutsamer Linien zeigt. Sehr augenfällig wird dies bei dreien dieser Figuren, in denen die Gewandung sogar, wie es in der deutschen Kunst jener Zeit gewiss nur höchst selten gefunden wird, nach einer, der Antike sich annähernden Weise geordnet ist; so nemlich, dass der rechte Arm frei bleibt und der Mantel ganz in der Form einer Toga vorn über die linke Schulter geworfen und dann wieder unter dem Ellbogen gefasst ist, was natürlich, auch wenn Andres als missfällig zu bezeichnen ist, eine eigenthümlich würdige Gesammterscheinung hervorbringen muss. Ungleich anziehender jedoch sind, wie gesagt, die vier unteren Figuren (Petrus, Paulus, Andreas und Johannes), welche im Haut-Relief an den erwähnten Pfeilern anlehnen. Sie sind von guten Verhältnissen und von einer schönen statuarischen Einfalt in der Composition. Die Kleidung besteht bei ihnen aus einer einfachen Tunica (mit Aermeln), welche gegürtet ist, bis auf die Füsse hinabreicht ohne sich auf dem Boden sonderlich zu brechen, und in solcher Weise den einfachsten Faltenwurf bedingt. Darüber tragen sie einen Mantel, der auf beiden Schultern aufliegt und unter dem einen Arm aufgenommen wird, so dass auch hier ebenso einfache, wie schöne und wohlbewegte Linien entstehen. Die Brüche der Gewandung erinnern (wie auch bei den oberen Figuren) an die Manieren des fünfzehnten Jahrhunderts, sind jedoch noch beträchtlich weicher gehalten, als es am Schlusse des Jahrhunderts allgemeine Sitte wird; die ganze Weise, in welcher die Linien der Gewandung geführt sind, deutet vielmehr auf den älteren, germanischen Styl des vierzehnten Jahrhunderts zurück. Die Köpfe zeigen, bei manchem Conventionellen im Haar, doch ein glückliches Streben nach Individualität, und wiederum sind in diesem Bezuge ebenfalls die der unteren Figuren hervorzuheben. Die Arbeit der Hände ist fast durchweg noch wenig gerathen. Als die vorzüglichsten Figuren sind namentlich Petrus (mit Schlüssel und Buch) und Johannes mit dem Kelch anzuführen; sie erscheinen als treffliche, würdige Vorläufer der Apostelfiguren von Peter Vischer am Sebaldus-Grabe zu Nürnberg.

Es ist neuerdings behauptet worden, dass dies ebengenannte Werk Peter Vischer's, das Sebaldus-Grab mit seinen zahlreichen Bronze-Sculpturen (bekanntlich vom J. 1508–1519 angefertigt), in der Art und Weise seiner Ausführung wesentlich auf italienische Studien hindeute, dass es von dem strengen, scharfgebrochenen Style der damaligen deutschen Bildnerei, dem auch P. Vischer selbst in dem bedeutenderen Werke seiner früheren Zeit (dem Grabmonumente des Erzbischofs Ernst von Magdeburg vom Jahr 1497) gefolgt sei, so entschieden abweiche, als dass man eine selbststän-

dige Fortbildung des Künstlers ohne fremden Einfluss annehmen könne. Ich habe jedoch schon früher darauf aufmerksam gemacht, dass der Styl der Sculpturen des Sebaldusgrabes auffallend an den älteren Styl der germanischen Kunst, wie er vornehmlich das vierzehnte Jahrhundert hindurch herrschend ist (und wie er z. B. recht augenfällig an den alten Statuen hervortritt, die an den Pfeilern der Sebalduskirche zu Nürnberg befindlich sind) erinnert. Auch ist dieser Bemerkung hinzuzufügen, dass die Behandlung an den Sculpturen des Sebaldusgrabes, vornehmlich an den Aposteln, noch immer eine gewisse Trockenheit zeigt, welche ebenfalls viel mehr auf den älteren germanischen Styl als auf die etwa verwandten Motive modern italienischer Kunst hindeutet; sodann, dass auch die Architektur des Sebaldusgrabes im Ganzen eigentlich weniger der eindringenden modernen Kunst als gewissen früheren Elementen des Gothischen verwandt ist, und dass die drei Tempel-Aufsätze, welche dasselbe krönen, die entschiedenste Nachbildung jener Baldachine sind, die sich über mehreren der vorzüglichsten Statuen des vierzehnten Jahrhunderts (z. B. über den wunderwürdig schönen Statuen im Dome von Naumburg) befinden [1]. — Wenn nun aus all diesen Umständen wenigstens mit gleichem Rechte geschlossen werden dürfte, dass P. Vischer sich hier, statt der fremden, italienischen Kunst, absichtlich den älteren Vorbildern der Heimath zugewandt habe, so erhält eine solche Ansicht durch die Betrachtung des Styles in der Arbeit seines Vaters noch ein ungleich stärkeres Gewicht. Hier finden wir, wie der ältere germanische Styl in einer bedeutenden Werkstatt, vielleicht durch fortgesetzte Ueberlieferung, beibehalten war und in seiner einfachen Linienführung bereits eigenthümlich lobenswerthe Erfolge hervorgebracht hatte. Wir sehen die Vorbilder, welche dem glücklichen Geiste des Sohnes schon von früh an eine würdige Richtung vorzuzeichnen und ihn vor den verderblichen, kleinlichen Manieren seiner Zeitgenossen zu schützen im Stande waren. Wir erkennen, dass Peter Vischer nicht durch eine blosse Willkühr zu seiner eigenthümlichen Behandlungsweise bestimmt war. Und wenn jenes Monument in Magdeburg im einzelnen Falle allerdings den Versuch zeigt, sich auch den scharfen, mehr holzschnittartigen Styl seiner Zeitgenossen anzueignen, so gilt dasselbe jedoch keineswegs für die gesammte frühere Richtung des Künstlers, denn andre, vorhergehende Werke (wie z. B. seine drei Grabplatten bambergischer Bischöfe, im Dome zu Bamberg) haben in der Hauptsache ebenfalls nichts mit dem eckigen Wesen der Zeit gemein.

Bei alledem jedoch soll es nicht behauptet werden, als ob P. Vischer sich in weiter vorgerücktem Alter etwa gegen die Vortheile anderweitiger Kunstverdienste absichtlich abgeschlossen habe. Wie er in dem Magdeburger Monument den Manieren der deutschen Bildhauerei, ohne davon befangen zu werden, zu folgen wusste, so nahm er — indess, wie es scheint, erst beträchtlich nach der Zeit des Sebaldusgrabes — gewiss auch die freieren Motive der italienischen Kunst in sich auf. Er konnte dies um so leichter und unbefangener, als seine eigenthümliche Richtung der letz-

[1] Möchte es doch den Kunstfreunden Nürnberg's gefallen, ein gründliches, umfassendes Kupferwerk über das Sebaldusgrab, wenn auch nur im Umriss zu unternehmen! Der Reichthum der Sculpturen, der architektonischen Details würde demselben einen mehr als hinlänglichen Stoff gewähren, die Freunde vaterländischer Kunst und vaterländischer Geschichte aber würden ein solches Werk gewiss mit dem lebhaftesten Drucke aufnehmen.

teren auf keine Weise so fern stand, wie die kleinlichen Manieren anderer deutscher Künstler. Aber von spezieller Nachahmung ist auch hier keine Rede, wenigstens betrifft eine solche nur das Aeussere, Verzierung und architektonische Umfassung.

Ein sehr anziehendes Beispiel bietet uns hiefür das bronzene Monument des Churfürsten Friedrichs des Weisen, welches sich, von seiner Hand gearbeitet, in der Schlosskirche zu Wittenberg befindet. Das ganze, bedeutende Werk hat, mit dem Aufsatze, eine Höhe von etwa 12 Fuss. Es bildet eine Nische von geschmackvoller italienischer Architektur mit ciselirtem Teppichgrunde, in welcher, im starken Relief, die Gestalt des Churfürsten, mit den Insignien seiner Würde angethan, steht. Gestalt, Kopf, Geberde des Churfürsten sind ungemein lebenvoll und in freier Eigenthümlichkeit; das Churfürstenschwert, welches mit beiden Händen aufrecht gehalten wird, giebt den Armen eine schöne ruhige Lage; der weite Talar fliesst in einfachen, aber vollen und majestätischen Falten nieder, welche gleichwohl durch die Bewegung der Gestalt motivirt werden. Das Ganze ist von höchst grossartigem und feierlichem Eindruck. Die Nische wird durch zwei schlanke kanellirte Säulen, welche einen zierlich gegliederten Halbkreisbogen tragen, gebildet und von einer leichten, reich ornamentirten Pilaster-Architektur eingeschlossen; ein sehr geschmackvoller Arabeskenfries zieht sich über das Basament der Nische hin. Der Styl der Architektur ist dem der freien italienischen (namentlich der florentinischen) Kunst vom Anfange des sechzehnten Jahrhunderts gleich, ehe noch nüchterne Schulregeln oder manieristische Ausartung dieselbe verkümmert hatten; sie steht im schönsten Einklange mit dem Charakter der Gestalt des Churfürsten. Ueber der Nische befindet sich das Wappen, und darüber, als ein freier Aufsatz, zwei Engelknaben, die einen Kranz mit dem Wahlspruche des Dargestellten tragen. Diese Knaben sind jedoch nicht von gleichem Werthe mit den übrigen Theilen des Werkes und gewiss nicht von der eignen Hand des Meisters. Zu den Seiten des erwähnten Basaments liest man die Inschrift: Opus M. (Magistri) Petri. Fischers. Norinbergensis. Anno 1527.

Diesem Monument gegenüber befindet sich ein zweites, von ganz ähnlichem Verhältniss und Anordnung, welches die Gestalt Churfürst Johanns des Beständigen enthält. Es ist augenscheinlich aus derselben Werkstatt hervorgegangen, doch bezeichnen es die am Fuss der Statue befindlichen Buchstaben H. V. als ein Werk Herrmann Vischers, des Sohnes von Peter V. In dem Kranz des Aufsatzes befindet sich die Jahrzahl 1534. Auch dies ist ein Werk von hoher Trefflichkeit, kommt indess dem vorigen an Werth nicht ganz gleich. Namentlich ist hier der Faltenwurf des Talares nicht in so schönen grossartigen Massen gehalten und zerfällt statt dessen in eine Reihe einzelner Partieen, welche nicht mehr die Hauptformen des Körpers mit Deutlichkeit erkennen lassen. Auch die Architektur weicht bereits in etwas von der Reinheit der vorigen ab, indem die Säulen zu den Seiten der Nische hier mit ausgehauchtem Untertheil versehen sind. (Abbildung des ersten Monuments im Ganzen, und sehr sorgfältig ausgeführte Abbildungen der beiden fürstlichen Gestalten siehe in dem Schadow'schen Werk. Taf. B. C. D.)

Die beiden eben besprochenen Werke befinden sich zu den Seiten des Altares der Schlosskirche. Hinter dem Altar derselben sieht man noch ein drittes, höchst unvergleichliches Bronzewerk. Dies ist eine Gedächtnisstafel

welche, wie sich aus der Unterschrift ergiebt, dem Andenken des **Henning Goden**, Probstes der Kirche, Professors der neugestifteten Wittenberger Universität und eines der vorzüglichsten Rechtsgelehrten seiner Zeit, gest. im Jahr 1521, gestiftet worden ist. Sie enthält die Reliefdarstellung einer Krönung der Maria, ganz nach der althergebrachten Anordnung: Gott-Vater und Christus auf Wolken thronend und die Krone über der heiligen Jungfrau haltend, welche zwischen ihnen, zum Beschauer gewandt, kniet. Ueber der Krone die Taube des h. Geistes. Seitwärts, in kleineren Gestalten, der Probst knieend und anbetend, und neben diesem Johannes der Evangelist, welcher ihn der h. Jungfrau vorführt. Umher, in den Wolken und in den oberen Ecken der Tafel, verschiedene Engelknaben und Köpfe von Engeln. Das alterthümlich Feierliche der Gesammt-Anordnung dieser Composition ist hier mit dem feinsten, geläutertsten Geschmacke aufgefasst, auf die gediegenste Weise zu Leben und Anmuth durchgebildet. Es ist eine Harmonie, eine Erhabenheit und zugleich Zartheit der Linien darin, die das Auge des Beschauers in wohlthuendster Weise berühren. Das Nackte (vornehmlich in der halbnackten Gestalt des Erlösers) ist von einer tadellosen Vollendung und durchaus in edler Fülle gehalten; die Gewandung legt sich in ebenso grossen, wie klaren und weichen Linien um die Körper der dargestellten Personen und tritt besonders bei Gott-Vater und der h. Jungfrau als ein classisches Muster hervor. Es sind auch hier in der Gewandung die schönen Motive jenes älteren germanischen Styles; aber was fast ohne Ausnahme in den früheren Werken dieses Styles, bis zum ersten Viertel des funfzehnten Jahrhunderts, mehr nur als Andeutung und Intention sichtbar wird, das vermählt sich hier auf eine überraschende Weise mit der höchsten technischen Vollendung und der lebensvollsten Durchführung bis ins Einzelne. Der Ausdruck der Köpfe ist vorzüglich, der des Gott-Vater von hoher Würde, der des Erlösers von mildestem Gefühle; nur der, übrigens anmuthig gebildete Kopf der Maria scheint eine gewisse Starrheit im Ausdrucke zu haben. Die Engelknaben sind im Ganzen weniger befriedigend und nicht ohne ein gewisses Ungeschick in ihren spielenden Bewegungen. — Der Meister, welcher dies merkwürdige Relief verfertigte, ist zur Zeit unbekannt; eine Chiffre des Namens ist, bei dem gegenwärtigen Zustande des Werkes, nicht aufzufinden. Unzweifelhaft aber dürfte auch dies der Vischer'schen Schule zuzuschreiben sein, indem, wie bemerkt, gerade sie in der freien Durchbildung jenes älteren germanischen Styles vor allen ausgezeichnet ist; so erinnert auch die schöne Gewandung des Evangelisten Johannes auf diesem Relief auffallend an die der Apostel des Sebaldusgrabes. Aber keines der übrigen bekannten Werke dieser Schule, — keines vielleicht der gesammten Kunst des deutschen Mittelalters dürfte dem in Rede stehenden, in Bezug auf Reinheit und Anmuth des Styles, an die Seite zu stellen sein. Und dieses Werk, welches fast in allen seinen Theilen die deutsche Kunst auf dem Gipfel der höchsten Vollendung zeigt, befindet sich in einem wenig zugänglichen Winkel dieser Kirche, hoch an die Wand eingemauert, so dass es nur mit Unbequemlichkeit gesehen werden kann, und ist (wie auch die beiden vorgenannten Monumente) mit einer Oelfarbe überstrichen, welche nicht nur den schönen Metallglanz verdeckt, sondern vielleicht auch die feinere Modellirung in möglicher Weise (etwa im Kopfe der Maria) beeinträchtigt hat. Möge sich ein geeigneter [illegible] finden, dasselbe [illegible] und es zugänglicher [illegible]

einer Anschauung im weiteren Kreise zugänglich zu machen[1]). — Der Umriss, welchen das Schadow'sche Werk nach diesem Relief enthält (Taf. 7.), giebt die Composition des Ganzen wieder, reicht aber nicht ganz hin, um demjenigen, der das Relief nicht gesehen hat, die hohe Schönheit desselben klar vor die Augen treten zu lassen.

Ausserdem befinden sich, ebenfalls hinter dem Altar und in die Wand eingemauert, noch zwei ältere Grabsteine aus der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts, der eine den Herzog Rudolph I. mit seiner letzten Gemahlin Agnes, der andre die erste Gemahlin des Herzogs, Kunigunde, in flachem Relief darstellend. Das Schadow'sche Werk giebt von ihnen genügende Abbildungen und hebt den schönen, weichstylisirten Faltenwurf in der Gestalt der Agnes auf gebührende Weise hervor.

Vor den beiden, eben besprochenen Bronze-Monumenten Friedrichs des Weisen und Johanns des Beständigen sieht man noch die Marmorstatuen derselben beiden Fürsten, lebensgross, knieend, und die Hände faltend, in Panzer und Wappenrock. Beide sind trefflich gearbeitet und in würdiger männlicher Haltung. Vorzüglich interessant waren sie mir wegen der theilweisen und im Ganzen wohlstylisirten Bemalung. Die Gesichter in natürlichen Farben, Bart und Haare schwarz, die Mützen golden, ebenso alle Schmucktheile der Rüstung, Ränder, Nägel und dergl. vergoldet; die Wappenröcke hellblau mit goldenem Rande (früher ebenfalls ganz golden); das Uebrige der weisse Stein. Das Ganze macht sich eigenthümlich und nicht übel, selbst die, in gewissen, der Plastik angemessenen Grenzen gehaltene Bemalung der Gesichter; nur das Stumpfe der Augen ist störend, und zeigt es, wie nöthig es ist, dass an dieser Stelle ein glänzender Stoff, der das Licht tiefer in sich aufnimmt, angewandt werden muss (wie es auch bei den Griechen überall der Fall war.)

Zum Beschluss dieser Uebersicht der plastischen Denkmäler Wittenberg's erwähne ich noch des Monumentes über dem Grabe des jüngeren Cranach (st. 1586), in der Stadtkirche befindlich. Es ist ein Basrelief in Marmor, die Grablegung Christi darstellend und weicht bereits entschieden von der Weise der deutschen Kunst ab. Es ist im Style der Florentiner dieser Zeit (der Nachfolger Michelangelo's), gleichwohl noch in einer würdigen Tüchtigkeit und Würde ausgeführt. In dem Schadow'schen Werke findet sich keine Abbildung desselben.[2]) —

Unter den Gemälden von Lucas Cranach dem älteren erwähne ich zuerst seines Bildes vom J. 1516, welches sich auf dem Rathhause befindet und (wie auch die folgenden) in dem genannten Schadow'schen Werk durch Abbildung und ausführliche Beschreibung näher erläutert ist. Es stellt bekanntlich die zehn Gebote — in zwei Reihen von je fünf gesonderten Feldern — dar. Wenn es dem Bilde noch verschiedentlich an der lebhaften naiven Grazie, die Cranachs spätere Arbeiten auszeichnet, fehlt, so ist es doch im Allgemeinen durch eine volle, energische Farbe und präcise Behandlung von erfreulicher Wirkung. Die Uebertreter der Gebote sind

1) Ein andres Exemplar desselben Grabdenkmales befindet sich im Dome zu Erfurt. — 2) Ein anderes Grabdenkmal in derselben Kirche ist besonders durch die daran enthaltene Angabe des Verfertigers interessant. Es ist das Denkmal des Matthias von Schulenburg (gest. 1569), gross, in bemalter [illegible], und hat an der Basis die Inschrift: Georg Schröter z. Torgau M. F. 1571. Die Arbeit ist ganz im Charakter der Zeit, mit sehr reichem Ornamente und [illegible] Relief. Die einzelnen Figuren [illegible] doch [illegible] Ausführung.

in diesen Darstellungen meist Kriegsleute und überall ist ihnen eine fabelhafte Teufelsgestalt beigesellt; vortrefflich macht sich letztere, wenn sie dem Bösen wie eine Alp auf den Schultern hockt. Ueber das Ganze hin zieht sich, im Halbkreise, ein Regenbogen, dessen Schenkel auf den, in den unteren Ecken des Gemäldes befindlichen landesherrlichen Wappen ruhen. Es ist ein schöner Gedanke, auf solche Weise die Gnade, welche vom Fürsten ausgeht, über die Sündigen und Uebelthäter hin leuchten zu lassen; doch könnte man meinen, der Gedanke sei nicht eben künstlerisch ausführbar. Indess muss man gestehen, dass Cranach ein so schwierig darzustellendes Motiv sehr glücklich zu behandeln wusste; nur wie ein leichter, zitternder Flor, in zart gebrochenen, durchsichtigen Farben, breitet sich der Bogen über die verschiedenen Darstellungen hin.

Bekannter als das ebengenannte und öfters besprochen ist das grosse Altarwerk aus Lucas Cranachs späterer Zeit, welches sich in der Stadtkirche zu Wittenberg befindet. Das Mittelbild stellt das heil. Abendmahl dar, eigenthümlich angeordnet, indem die Jünger um eine kreisrunde Tafel umhersitzen, mit verschiedenartig charakteristischen Köpfen. Auf dem rechten Flügelbilde ist die heil. Handlung der Taufe dargestellt, welche Melanchthon im Beisein eines Assistenten und dreier Pathen verrichtet; im Vorgrund eine Gruppe gepulster Frauen als Zuschauerinnen; das Ganze nicht ohne eigenthümliche Gemüthlichkeit. Der linke Flügel ist die Beichte, bedeutender als das vorige Bild. In dem Beichtiger erblickt man das Portrait des Bugenhagen; mit strenger Würde entsündigt er einen knieend Reuigen (einen Bürger) mit dem Schlüssel in der Rechten, indem er zugleich einen andern, der mehr mit Uebermuth als mit Reue sich angenähert hatte (einen Krieger), und dessen Hände gefesselt bleiben, mit dem Schlüssel in der Linken zurückweist. Als Untersatzbild ein viertes Gemälde mit kleineren Figuren: in der Mitte das Bild des Gekreuzigten, auf der einen Seite eine Kanzel, von der herab Luther predigt, gegenüber eine anmuthig naive Gruppe zuhörender Mädchen und Frauen mit Kindern, und tiefer im Bilde eine nicht minder vortreffliche Gruppe ernster Männer und Jünglinge. Die malerischen Schönheiten dieses Werkes muss man mehr im Einzelnen aufsuchen, wie namentlich die ebengenannten Gruppen der Zuhörer bei der Predigt mit dem liebenswürdigsten Gefühle dargestellt sind; sonst ist in der Ausführung, in der Formenauffassung wie auch in der Farbe, schon viel Handwerksmässiges. Interessant aber ist das Werk vornehmlich durch die Idee, die demselben zu Grunde liegt, indem es eine Darstellung des vornehmsten Handlungen der protestantischen Kirche und zugleich ein Andenken an die verehrtesten Lehrer der heiligen Schrift in sich vereinigt. Es ist, neben den bekannten Apostelbildern Dürers in der Münchner Gallerie, — wenn freilich der Technik nach keineswegs von ähnlicher Bedeutsamkeit, doch als eine der sinnreichsten und gedankenvollsten Erzeugnisse der neuen protestantischen Glaubensrichtung zu betrachten.[1])

Ausserdem sind von dem älteren Cranach noch einige Gemälde in dem Ordinaten-Zimmer (in der kleinen alten Kapelle neben der Stadtkirche) vorhanden, die jedoch leider während der Zeit meines Besuches in Wit-

[1]) Ch. Schuchardt in seinem Werke „Lucas Cranach des Aeltern Leben und Werke" (Leipzig, 1821) scheint weder das im Rathhaus befindliche Gemälde noch das Altarwerk der Stadtkirche als Arbeit von des Meisters eigner Hand zu

tenberg unzugänglich waren. Auch das Schadow'sche Werk giebt über dieselben keine Nachricht.

Sodann sind mehrere Gemälde von dem wenig gekannten Sohne dieses Meisters, Lucas Cranach dem jüngeren, anzuführen. Sie befinden sich hinter dem Altar der Stadtkirche, in guter Beleuchtung aufgestellt, und sind in dem Schadow'schen Werk ebenfalls beschrieben und abgebildet. Sie sind von ungleichem Werth und auch von ungleicher Behandlungsart, so dass man in ihnen einen, wenn auch auf keine Weise talentlosen, so doch in seiner Richtung minder sicheren Meister erkennt. Das anziehendste unter diesen ist eine Gedächtnisstafel, welche der Professor G. Crackow zum Andenken seiner im J. 1563 verstorbenen Gemahlin malen liess: Christus mit den beiden Schächern am Kreuz, und darunter die Familie des Donators knieend. Dies Bild erinnert überall noch an die Schule des Vaters; es ist von schlichter Behandlung, aber trefflich durchgebildet, von vorzüglichem Ausdruck (besonders in den drei Gekreuzigten), und die Portraitfiguren voll eigenthümlichen Lebens; nur die Landschaft ist unbedeutend in der Ausführung. — Der Weinberg des Herrn, vom J. 1569, ist ein figurenreiches Bild von kleinerem Massstabe. Es stellt auf der einen Seite die Würdenträger der katholischen Kirche dar, welche den Weinberg verwüsten, auf der andern die Helden der Reformation (sämmtlich Portraits), welche für das Gedeihen des Weinberges Sorge tragen. Das Haupt-Interesse dieses Bildes beruht in dem Gedanken, und das naiv Poetische der Composition überwiegt die künstlerischen Verdienste. Doch ist das Einzelne, wenn es auch zu Gesammt-Eindruck fehlt, nicht übel gemacht. (Die Christusfigur im Vorgrunde, deren Ausführung nicht mit dem Uebrigen stimmt, ist von neuerer Hand übermalt). — Die Anbetung der Hirten dürfte eins der späteren Gemälde des Künstlers sein; sie vereinigt mit der älteren naiven Compositions-Weise bereits etwas Freies, modern Pastoses in der Behandlung der Farbe, was den Richtungen der Kunst, die in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts allgemein wurden, angehört. Doch liegt den Köpfen, besonders denen der knieenden Donatoren, noch immer die schlichte Auffassungsweise der älteren deutschen Malerei zu Grunde. Das Dachgebälk des Stalles, in dem die Handlung des Bildes vor sich geht, ist von einer reichen Anzahl lustiger kleiner Engelknaben erfüllt. Solche hat der jüngere Cranach öfters darzustellen beliebt, wie z. B. auf seinem trefflichen Bilde einer Pietà (Christus mit der Dornenkrone zwischen Maria und Johannes, Donatoren und Heilige auf den Flügeln), welches sich im Dome von Meissen, in der Begräbnisscapelle Herzog Georg des Bärtigen, befindet. — Das vierte der in Wittenberg befindlichen Gemälde des jüngeren Cranach stellt die Bekehrung Pauli vor; es ist das letzte Werk des Künstlers, — im Wesentlichen aber ziemlich schwach und seinen sonst anziehenden Arbeiten nicht wohl vergleichbar; nur die Portraits des Donatoren sind auch hier von erheblicher Auffassung.

Ausser den genannten sieht man in Wittenberg noch mehrere Gemälde, welche der Hand des jüngeren Cranach zugeschrieben werden, so in der Schlosskirche die Portraits von Luther und Melanchthon, ganze Figuren, an den Wänden der Kirche über den Grabstätten der beiden Reformatoren aufgehängt. Auch Portraits derselben, ebenfalls wenigstens aus Cranach'scher Schule, sind in der Lutherstube (im Augusteum) und in den benachbarten Räumen vorhanden. Am letztgenannten Orte befindet sich auch eine sehr schätzbare Sammlung von Portraits schlesischer Churfürsten und von

den Lehrern der Wittenberger Universität, der Mehrzahl nach (besonders die letzteren) ganz tüchtig gemacht, durchweg von lebensvoller Auffassung und von grossem geschichtlichen Interesse. Leider jedoch sind sie in einem sehr vernachlässigten Zustande, der den Freund geschichtlicher Denkmale mit tiefem Bedauern erfüllen muss [1]. — Ebendaselbst sieht man auch ein grosses Bild des gekreuzigten Heilandes, von der Hand des jüngeren Cranach (mit Monogramm und Jahrzahl versehen); der Körper weniger befriedigend ausgeführt, aber das Gesicht in dem schönen, milden Ausdrucke der diesem Künstler so eigenthümlich ist.

Da die Arbeiten des jüngeren Cranach selten sind und der Name dieses Künstlers, eines derjenigen, die den Styl der älteren deutschen Kunst am längsten in einer manieristisch ausartenden Zeit bewahrt haben, selten seinem Werthe gemäss anerkannt wird, so dürfte hier noch ein andres wenig bekanntes Werk, an welchem derselbe bedeutenden Antheil hat, an passendre Stelle anzuführen sein [2]. Es ist ein grosses, von verschiedenen Händen ausgeführtes Altarwerk, welches sich in der Stadtkirche von Kemberg (nahe bei Wittenberg) befindet; die nachfolgende Beschreibung desselben verdanke ich der gütigen Mittheilung des Hrn. Professor Hampe zu Berlin.

„In der Stadtkirche zu K. befindet sich ein Altar mit Flügelthüren, auf dessen äusseren Seiten Begebenheiten des alten Testaments, auf den inneren Begebenheiten des neuen Testaments dargestellt sind. Wenn die Flügelthüren zugemacht werden, so sieht man erstlich Adam und Eva unter einem grossen Apfelbaum; auf der rechten Seite des Bildes steht Adam, auf der linken Eva; sie hat einen Apfel in der Hand. Im Mittelgrund, neben Adam, schafft Gott den ersten Menschen aus einem Erdenkloss; auf der Seite der Eva, im Mittelgrunde, ist die Erschaffung des Weibes aus der Rippe des schlafenden Adam. Im Hintergrunde das Paradies, aus welchem sie durch einen Engel mit dem flammenden Schwerte verjagt werden. Das Bild hinter dem rechten Flügel des Altares stellt die Sündfluth vor; hinter dem linken Flügel sieht man Loth mit seinen Töchtern. Diese beiden Bilder sind von Einer Hand und schlechter als die andern. Neben dem linken Flügel die Errichtung der ehernen Schlange; dieses ist von dem Meister, welcher Adam und Eva gemalt hat, und ungleich besser als die Sündfluth und Loth. — Werden die Flügelthüren geöffnet, so sieht man erstlich auf dem rechten Flügel die Taufe Christi, von der Hand des jüngeren Cranach gemalt. Christus steht im Jordan und am Ufer desselben ist Johannes, mit einem Felle bekleidet, welcher aus einer Kanne das Wasser auf das Haupt Christi herabgiesst. Im Mittelgrunde mehrere Zeit-

[1] In neuerer Zeit ist eine umfassende Restauration dieser Gemälde erfolgt. — [2] Vorzügliche Werke des jüngeren Cranach sind ausserdem: eine Vermählung der heiligen Katharina im Dome von Merseburg und verschiedene Tafeln, zu zwei Altarwerken gehörig, im Westchore des Naumburger Domes. Ich habe dieselben bereits früher (vergl. oben, S. 183, ff.) beschrieben, und die Vermuthung aufgestellt, dass sie von dem jüngeren Cranach herrühren dürften, eine Meinung, die ich heute, nach genauerer Kenntnissnahme von den vielseitigen Werken dieses Künstlers, mit Uebereinstimmung wiederholen darf. (1847.)

genossen der Reformation: Luther, Melanchthon, Barth. Bernhardi, David Wenzel und Lucas Cranach d. j., welcher eine weisse Tafel in der Hand hält; auf derselben steht sein Zeichen und: „Aet 54. 1565"[1]). In der Höhe des Bildes Gott-Vater und der heil. Geist. Das Mittelbild ist die Kreuzigung. Christus am Kreuz in der Mitte des Bildes, zu seinen Seiten die beiden Schächer. Rechts im Vorgrunde die heiligen Frauen; die Mutter Christi ist einer Ohnmacht nahe und wird von einigen unterstützt; neben dieser Gruppe der Hauptmann zu Pferde; unten am Kreuz steht einer, den man für Joseph halten möchte. Auf der linken Seite des Bildes spielen die Krieger um das Gewand, einer zieht das Schwert; nahe bei dieser Gruppe Pilatus in einem langen rothen Talar und einer hermelinverbrämten Mütze und eben solchem Kragen. Mehrere Gruppen füllen den Mittel- und Hintergrund. Die Luft ist mit blutrothen Streifen gemalt. Das Bild hat kein Zeichen und steht der ebengenannten Tafel von Cranachs Hand sehr nach. Unzweifelhaft aber von Cranach d. j., wenn schon durch kein Zeichen beglaubigt, rührt das linke Flügelbild her, welches die Auferstehung Christi darstellt. Unten am Grabe sieht man die schlaftrunkenen Wächter; der eine kann bei weit aufgerissenen Augen sich noch nicht überzeugen, ob er schlafe oder wache, der andere ist noch ganz vom Schlafe befangen, der dritte ist voller Furcht und wie geblendet. Unter dem Mittelbilde ist das Abendmahl, so breit wie das Mittelbild und halb so hoch als breit. Christus in der Mitte, rechts und links neben ihm die Jünger. Es ist der Augenblick gewählt, in dem Christus die Worte spricht: „einer unter euch wird mich verrathen"; die Jünger sind zum Theil bestürzt, zum Theil nachdenkend. Im Vorgrunde rechts ist Judas, links ein junger Mann, welcher ein Getränk eingiesst, und hinter seinem Stuhle liegt ein Hund, auf dessen Halsband die Buchstaben J. R. S. N. stehen."

Römische, Byzantinische und Germanische Baudenkmale in Trier und seiner Umgebung, herausgegeben von dem Architekten Chr. Wilh. Schmidt. 1. Lieferung: die Liebfrauenkirche in Trier in 10 Lithographieen mit erläuterndem Text von dem Gymnasial-Direktor L. H. Wyttenbach, dem Domkapitular Dr. I. G. Müller und dem Herausgeber. Trier 1830. In Commission bei I. I. Linz. Preis 4 Rthlr.

(Museum, 1837, No. 7.)

„Diese Kirche, begonnen 1227 und um 1243 vollendet (also vor der Grundsteinlegung des Cölner Doms im Jahr 1248), im vollständigsten Uebergangsstyl, ja bis auf die Rundbogen an den Portalen und Thurmfenstern schon ganz dem Spitzbogenstyl angehörig und, vielleicht nicht zu ihrem Nachtheil, nur der reicheren Ausschmückung an durchbrochenen, beblätterten und gekrönten Giebeln, verzierten Spitzthürmchen, Stabwerk und verschlungenen Fensterrosen entbehrend, ist nach einem höchst sinnreichen

[1]) Der jüngere Cranach wurde 1545 geboren. Vergl. Schuchardt, a. a. O., I. S. 61.

und originellen Plan erbaut, ja wahrscheinlich einzig in ihrer Art, und ihrem leider unbekannten Baumeister scheint die goldene Regel sehr wohl bekannt gewesen zu sein, wie an verschiedenen Gebäuden von gleichen Dimensionen, das Innere dessen am reichsten erscheint, welches dem Beschauer auf einen Blick die meisten Gegenstände darbietet, so wie das am grössten, welches die meisten Abtheilungen zeigt [1]). Das Mittelschiff bildet nämlich ein beinahe gleichschenklichtes Kreuz über 12 runden Säulen, 4 stärkern in der Mitte und 8 leichtern Nebensäulen, dessen östlichem Arm sich ein fünfseitig geschlossener Chor anschliesst und ihn hierdurch gegen die 3 anderen dreiseitig geschlossenen um Einiges verlängert. Zwischen diesen Kreuzes-Armen befinden sich eine Art mit einem halben Achteck geschlossene Doppelkapellen, als niedrigere Abseiten, wodurch sich die Grundfläche als ein mit Halbpolygonen umkränztes Zwölfeck gestaltet, über dessen Mitte, d. h. den vier Hauptsäulen, ein Viereck gleich einer Kuppel sich erhebt, welches nach Innen mit einem viergetheilten Kreuzgewölbe geschlossen, über diesem ein niedriges hölzernes Satteldach mit steilen Walmen trägt, an dessen Stelle sich ehemals ein sehr hoher achtseitiger Spitzhelm befand, welcher durch einen Sturm im Jahr 1631 hart beschädigt, dann abgetragen und durch das gegenwärtige Dach ersetzt wurde. — Die Ausführung des Ganzen ist vortrefflich, dabei so reich wie zierlich, zumal die Portale, alles bis auf die Felder der Kreuzgewölbe aussen wie im Innern aus Werkstücken von einem feinkörnigen, schön gefärbten Sandsteine bestehend, wohl erhalten und nur durch wenige neuere Zusätze verunstaltet.

„Das oben genannte Werk giebt uns nun für einen sehr mässigen Preis zwei Grundrisse, einen Durchschnitt, die Ansicht des Aeussern, eine perspektivische des Innern, die 3 Portale und 1 Blatt Detailzeichnungen, alles in ziemlich grossem Maassstabe (die Blätter haben die Grösse des Boisserée'schen Werkes über die Denkmale am Niederrhein) auf feinem Papier sehr sauber gezeichnet und lithographirt, mit einem gleichfalls lithographirten Titelblatte, 35 Quartseiten historischen und artistischen Text und einer werthvollen Zugabe in der angehängten Abhandlung des Hrn. Domkapitulars Dr. Müller über den Sinn und die Bedeutung der in dieser Kirche vorkommenden Bildwerke in 18 ferneren Seiten" . . . . . .

Wir können nicht umhin, dem vorstehend eingesandten Aufsatze über die erste Lieferung der Trier'schen Alterthümer noch einige Worte, zur näheren Würdigung dieses höchst trefflichen und alle Beachtung verdienenden Werkes hinzuzufügen. Die merkwürdige Construktion des Grundplanes der Liebfrauenkirche ist im Vorigen auf genügende Weise auseinandergesetzt worden. Zu bemerken ist jedoch, dass, wie aus den angeführten Erläuterungen des Hrn. Domkapitular J. G. Müller (Verfassers der bekannten Abhandlung „über die bildlichen Darstellungen im Sanctuarium der christlichen Kirchen" etc.) hervorgeht, jene Grundrissform nicht als ein Ergebniss willkürlicher Neuerung zu betrachten, sondern dass sie in bestimmter Rücksicht auf besondere liturgische Bedürfnisse erfunden ist. Die Kirche sei nämlich nicht bestimmt gewesen, der gottesdienstliche Versammlungsort einer Volksgemeinde zu sein, sondern der einer Priester-

[1]) „*A grandeur égale de deux intérieurs, celui qui offre le plus de divisions paraît le plus vaste; celui qui présente le plus d'objets à la fois, paraît le plus [illegible]*" *Pierard, Leçons d'architecture*, Band II. S. 43.

gemeinde, die hier besondere Offizien zu Ehren der seligsten Jungfrau absingen sollte. Daher jene, dem Runden sich annähernde Form, ähnlich wie die der Taufkirchen, in der sich Alles auf den Altar bezieht, welcher im Mittelpunkt des Ganzen, unter der hohen Kuppel aufgerichtet war. Wir bedauern, dass der Verfasser dieser Erläuterungen, bei der Durchführung seiner, zwar höchst annehmlich erscheinenden, Ansicht nicht auch angegeben hat, wie weit dieselbe auf speziellere oder allgemeinere historische Daten gestützt ist. — Die besondere Form jener kapellen-artigen Ausbauten zwischen den Armen des Kreuzes dürfte sodann als eine Nachahmung des französischen Kathedralenstyles zu fassen sein, in welchem zu jener Zeit ähnliche Ausbauten, zur Umkränzung des Chores, bereits allgemeine Sitte waren.

Wie im Allgemeinen durch diese eigenthümliche Grundrissform und die in derselben beruhende ästhetische Wirkung, so ist die Liebfrauenkirche ferner in Gemässheit des architektonischen Styles, in welchem sie emporgeführt ist, von höchster Bedeutsamkeit für die Entwickelungsgeschichte der Architektur des Mittelalters. Sie steht als eins der wichtigsten Beispiele für den Beginn der germanischen (gothischen) Baukunst in Deutschland da und zeigt nur noch das letzte Moment des Kampfes, in welchem das byzantinische System sich gegen das siegreich eindringende germanische Princip zu retten suchte. Denn noch ist jenes in der That hier nicht völlig überwunden. Haben einerseits die Wölbungen und die hochgebreiteten Fenster überall zwar schon den leichten Schwung des Spitzbogens, stützen sie sich nach allen Ecken bereits gegen kräftig hervorspringende Strebepfeiler, so sind andrerseits die Portale noch vom Rundbogen überwölbt, ebenso die Umrahmungen der grossen Fenster an der Hauptfronte, so herrscht überall bei den Bogenträgern noch das Element der Säule oder des Säulenbundes (statt der germanischen Vermischung von Pfeiler und Säule) vor, und ist in den Gesimsen, wenigstens den horizontalen, noch manch ein schwereres byzantinisches Motiv zu bemerken. Aber diesen einzelnen Motiven zum Trotz entwickelt sich gerade in den Gesimsen (welche in aller Architektur den Grad der inneren Durchbildung erkennen lassen) ein neues, bewegliches Leben: jene schärferen Einziehungen und Einkehlungen, welche der grösseren Elasticität des germanischen Systemes angemessen sind, leuchten überall hervor; die Gurtbildung in den Kreuzgewölben gewinnt durchweg jene, wenn ich sie so nennen darf, traubenförmige Gestalt, welche auf den Schwung der Gewölbkappen zurückzudeuten scheint; ja, es zeigt sich in diesen Profilirungen mannigfach eine gewisse Excentricität, eine gewisse überströmende Kraft, welche eben das Hervortreten neuer künstlerischer Momente augenscheinlichst ankündigt. So sind auch die Ornamente, an den Säulenkapitälen und in den Füllungen der Portale bereits vollkommen frei von jenen eigenthümlich geschweiften typischen Formen des byzantinischen Styles, vielmehr bilden sie überall, in mannigfachster Weise, die einzelnen Formen der Natur nach, aber auch sie sind nur ausnahmsweise erst in dem gewöhnlichen Charakter des germanischen Styles gehalten. In der Herausstellung dieser Besonderheiten besteht ein Hauptvorzug des vorliegenden Werkes vor vielen ähnlichen, und wir müssen es dem Herausgeber ganz besonders Dank wissen, dass er die sämmtlichen, nur einigermassen wichtigen Profilirungen, die an der Liebfrauenkirche enthalten sind, in ebenso vorgfältigen und in genügender

Grösse ausgeführten Darstellungen, wie in zweckmässiger Anordnung derselben (z. B. bei den Gewölbgesimsen zugleich die der vertikalen Architekturtheile, über denen sie ausgehen) mitgetheilt hat. Möge eine solche Darstellungsweise in allen Werken ähnlicher Art Anerkennung und Nachfolge finden und uns so zu einer gründlicheren Kenntnissnahme des inneren Wesens der architektonischen Monumente die schon so lang erwünschte Gelegenheit geben!

Uebrigens war die Liebfrauenkirche (oder vielmehr der vorhandene Neubau, der ein älteres, verdorbenes Gebäude zu ersetzen dienen sollte), wie oben bereits angeführt ist, erst im J. 1227 gegründet worden, war aber noch im J. 1243, wie aus der, in den Erläuterungen des Hrn. Direktor Wyttenbach angeführten Urkunde hervorgeht, im Bau begriffen. Und wenn wir demnach hier, im Westen des Rheines, in Folge sicherer historischer Daten, so spät noch und bei so geistreichem Bestreben, das neue Element der Kunst gründlich zu verarbeiten, ein Gebäude erstehen sehen, welches den germanischen Styl noch immer nicht in seiner Reinheit zeigt, vielmehr noch manch ein byzantinisches Element nicht abzuweisen vermögend ist, so werden wir hiedurch hoffentlich die Ueberzeugung gewinnen, dass in der Zeitbestimmung von Gebäuden, die in ferneren östlichen Gegenden, unter minder günstigen Culturverhältnissen aufgeführt sind, etwas minder zuversichtlich, als es bisher geschehen, zu Werke zu schreiten sei.

Ausser diesen architektonischen Verhältnissen ist die Liebfrauenkirche von Trier auch durch die Sculpturen, womit ihre Portale — ohne allen Zweifel gleichzeitig mit der Erbauung — geschmückt sind, für die Kunstgeschichte von grosser Wichtigkeit. Das Hauptportal namentlich besitzt einen grossen Reichthum von Sculpturen, theils freistehende Statuen von bedeutender Dimension, theils Hautreliefs; das Seitenportal hat ein anmuthvolles Relief, — das Chorportal nur Schmuck von zierlichem Blattwerk. In den Zeichnungen des Herausgebers ist der Charakter dieser Sculpturen mit Geschmack, in genügender Deutlichkeit und mit vollkommener Treue wiedergegeben. Auch sie verrathen sämmtlich eine Hinneigung zu dem freieren germanischen Style der bildenden Kunst, so jedoch, dass auch bei ihnen noch mannigfache Nachklänge der älteren byzantinischen Darstellungsweise beibehalten sind. Letzteres hier indess nicht zum Nachtheil der in Rede stehenden Arbeiten. Sie gewinnen hiedurch eine Verbindung von Zartheit und Ernst, von Würde und Milde, von Hoheit und Anmuth, in welcher man die Elemente der edelsten Kunstrichtung zu erkennen berechtigt ist. Namentlich jene Gestalten der Verkündigung Mariä (zu den Seiten des Fensters über dem Hauptportal) sind von einer Zartheit des Gefühles, von einer stillen Würde in Stellung, Bewegung und Gewandung, wie zu jener Zeit nicht eben viel Werke der Art gefunden werden. Ueberhaupt aber finden wir in diesen Arbeiten ein neues Beispiel von dem merkwürdigen Aufschwunge der bildenden Kunst, vornehmlich der Sculptur, welcher um den Anfang des dreizehnten Jahrhunderts in Deutschland stattfand, und welcher, neben mannigfach andren erhaltenen Werken, in den Sculpturen der Klosterkirche zu Wechselburg in Sachsen, in denen von Freiberg im sächsischen Erzgebirge (erstere in den von Hrn. Dr. Puttrich herausgegebenen Denkmälern bereits abgebildet, die andere eines späteren Mittheilung vorbehalten), — in so manchen Elfenbeinschnitzwerken, namentlich einigen merkwürdigen, aus Bamberg stammenden Büchendecken, gegenwärtig in der Hofbibliothek zu München befindlich.

an den Reliquienkästchen, welche die Stiftskirche in Quedlinburg aufbewahrt u. dgl. m. gefunden wird. Eigenthümlich ist den Statuen am Hauptportal der Liebfrauenkirche auch die Form der Baldachine, unter denen sie stehen: ein thurmartiger Aufbau, hier zumeist noch in einfacher, etwas schwerer Weise gehalten, der aber gerade in diesen Motiven wiederum den Beginn einer neuen Sitte erkennen läßt, während er bei den, gewiss nicht bedeutend späteren Sculpturen an dem einen Ostportale des Bamberger Domes, vornehmlich aber bei den berühmten Statuen im Naumburger Dome bereits ungleich reichere und mannigfaltigere Formen entwickelt. — Sehr dankenswerth sind die ausführlichen Erläuterungen des Hrn. Domkapitular Müller zu diesen Bildwerken, indem durch sie der Gedanke und Inhalt, welcher denselben zu Grunde liegt, mit scharfsinniger Consequenz dargelegt und somit eine Anschauungsweise vermittelt wird, welche zur vollkommenen Würdigung der mittelalterlichen Kunst und ihrer tiefsinnigen Combinationen wesentlich nothwendig ist. Wir haben diese Erläuterungen um so mehr willkommen zu heissen, als durch sie ein, im Ganzen noch wenig untersuchtes Feld eröffnet ist, welches bei ähnlich fortgesetzten Bestrebungen gewiss noch zu mannigfach interessanten Entdeckungen führen wird.

Das ganze, nach allen Beziehungen hin so rühmlich angelegte Unternehmen wird ohne Zweifel den Beifall aller Freunde der vaterländischen Kunst gewinnen, und dem Herausgeber für seine aufopfernde Thätigkeit diejenige Anerkennung, welche er so rühmlich verdient hat, zu Theil werden lassen.

Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen. Bearbeitet und herausgegeben von Dr. L. Puttrich, etc. Erste Abtheilung, zweite Lieferung. Leipzig, 1838.

(Museum, 1837, No. 6, 7.)

Die beiden Abtheilungen des genannten Werkes, von denen die erste die Denkmale des Königreichs Sachsen, sowie der sächsischen Herzog- und Fürstenthümer, die zweite die Denkmale der preussischen Provinz Sachsen umfasst, schreiten nebeneinander vorwärts und nehmen gleichmässig das lebhafteste Interesse des Freundes vaterländischer Alterthümer in Anspruch. Wir haben kürzlich über die ersten Lieferungen der zweiten Abtheilung berichtet und werden uns gegenwärtig wieder zu der ersten Abtheilung wenden, deren erste zwei Lieferungen die Schlosskirche von Wechselburg, dem ehemaligen Kloster Zschillen, umfassen. Auch hiervon ist bereits früher die Rede gewesen, da uns dort indess nur die erste Lieferung allein vorlag, so waren wir noch nicht im Stande, die Leistungen über die Kirche von Wechselburg und die dorts vorhandenen Denkmale nach ihrer vollen Bedeutsamkeit zu würdigen und mussten uns im Gegentheil auf mehr allgemeine Andeutungen einschränken.

Was zunächst die Ausstattung der vorliegenden zweiten Lieferung anbetrifft, so ist diese in derselben gediegenen und geschmackvollen Weise

eingerichtet, welche aus den übrigen Leistungen des Herausgebers bereits allgemein bekannt ist. Zweckmässige Auswahl, übersichtliche Zusammenstellung und sorgfältige Treue in der Darstellung vereinigen sich hier mit lebenvoller künstlerischer Behandlung, um ein Ganzes von reichhaltigstem Interesse darzubieten; und wie im ersten Hefte vornehmlich die Ansicht des Altarraumes im Inneren der Kirche (gez. von Werner, lith. von Chapuy) ein höchst anziehendes Bild gewährte, so nicht minder im zweiten Hefte die Ansicht des Aeusseren der Kirche, die hier nach ihren ursprünglichen Verhältnissen, ohne die späteren Anbauten und Einbussen, dargestellt ist (gez. von Werner, lith. von Tirpenne). Ueberall ist der Herausgeber bemüht, sowohl die vorzüglichsten Künstler zur Ausführung seiner Unternehmungen zu gewinnen (und der Name Tirpenne beweist es, wie glücklich diese Bemühungen sind), als auch einem Jeden dasjenige, was für seine Eigenthümlichkeit passt, zukommen zu lassen; so dass wir nicht befürchten dürfen, die malerischen Effekte der Darstellungen auf Kosten der Wahrheit bevorzugt zu sehen. — So fährt auch der vom Herausgeber gearbeitete erläuternde Text (dessen vorzüglich schöner Druck, um es beiläufig zu erwähnen, eine nicht überflüssige Zierde des Werkes bildet) in der zweiten Lieferung fort, den Beschauer auf eine ebenso besonnene wie anspruchslose Weise in sämmtliche Eigenthümlichkeiten der in Rede stehenden Gegenstände einzuführen.

Die Kirche von Wechselburg bildet, wie wir bereits in unserm früheren Berichte angedeutet, eins der anziehendsten Denkmale aus der letzten Entwickelungsperiode des sogenannten byzantinischen Baustyles. Sie hat die Grundform einer Basilika, mit einem Querschiff auf der Ostseite, aber ohne erhöhten Chor; die Bogenstellungen des Schiffes werden durch zierlich geformte Pfeiler, ohne dass diese, wie zumeist bei den älteren sächsischen Basiliken (östlich und nördlich vom Harz) mit Säulen wechseln, gebildet. Interessant ist zunächst die Westseite, an welcher im Innern der Kirche eine Vorhalle angeordnet ist, die vom Schiff durch vorspringende Wandpfeiler und eine reichornamentirte Säule, mit Halbkreisbögen überwölbt, gesondert wird. Darüber ist eine freie Empore, wiederum durch einen hohen Schwibbogen überwölbt, wie solche in der Durchschneidung des Kreuzes vorkommen. Diese Einrichtung, welche die innere Ansicht auf Blatt 9 in einem schönen Bilde zu erkennen giebt (und die sich im Gegensatz gegen die ursprünglich flache Decke des Kirchenschiffes unstreitig noch ungleich bedeutsamer machen musste, als bei dem später eingesetzten Gewölbe desselben), scheint als eine besondere Eigenthümlichkeit des mittelalterlichen Basilikenbaues gelten zu dürfen, obgleich sie zumeist bei Gebäuden der Art nicht so wohl erhalten ist, wie in der Wechselburger Kirche; nicht selten jedoch findet sich bei den ältesten deutschen Basiliken die eben besprochene Empore noch durch eine reich gebildete Säulenstellung, nach der Seite des Kirchenschiffes zu, ausgefüllt. Zu den Seiten dieser Halle und Empore erheben sich die Thürme der Kirche, deren Unterbau im Aeusseren reich mit Lissenen und rundbogigen Friesen geschmückt, deren Oberbau aber leider nicht mehr vorhanden ist.

Zu den reichsten Theilen der Kirche gehört das in der Wand des nördlichen Seitenschiffes befindliche Portal mit der demselben auswärts vorgebauten Vorhalle. Hierüber haben wir bereits bei unserem früheren Berichte gesprochen. Nächst diesem ist besonders die Nische des Hochaltares, vornehmlich an ihrer äusseren Seite, durch besonderen Schmuck

ausgezeichnet; die äussere und innere Ansicht derselben, die Grundrisse ihrer einzelnen Theile und namentlich die wohlausgeführten Detailzeichnungen auf Blatt 13 geben hierüber einen genügenden Aufschluss. Im Inneren läuft in der Altarnische, unterhalb der Fenster, eine zierliche Bogenstellung als Wandschmuck hin. Im Aeusseren ist sie durch ein Gesims in zwei Geschosse gesondert, von denen das untere durch vertikale Wandstreifen (Lissenen), das obere durch Halbsäulen in mehrere Felder eingetheilt und zwischen diesen mit jener rundbogigen Friesverzierung geschmückt ist. Am Untergeschoss finden sich nun an diesen kleinen Rundbögen, meist als die Träger derselben, allerhand wundersame Figuren, bald Menschen-, bald Thierköpfe, oder sonst fabelhafte Gestalten. Zwischen den Halbsäulen sind die Fenster, ebenfalls mit kleinen Säulen eingefasst, welche (wie so häufig Aehnliches in der früheren italienischen Kunst vorkommt) auf Löwen ruhen, die ein menschliches Haupt zwischen den Vorderfüssen halten. Das Dach der Nische trägt auf seiner Spitze, wo es an den östlichen Giebel der Kirche anstösst, ein grosses bärtiges menschliches Haupt; über diesem ist im Giebel ein kleines Fenster mit Rosetten-förmiger Umfassung, in deren Ecken man ein Paar Delphine bemerkt, angebracht; endlich, auf der Spitze des Giebels, ein zweites Haupt, hier aber im Charakter eines Jünglings. Der Herausgeber theilt Erklärungen zu einigen dieser Darstellungen, soweit es die bisherige Kenntniss von der Symbolik des Mittelalters verstattet, mit. Im Allgemeinen scheint es, als ob es gewagt sein möchte, jedem Einzelnen solcher Bildungen eine besondere Bedeutung zuzuertheilen; Referent ist der Meinung, dass dergleichen (wie z. B. auch in den Miniaturverzierungen von Manuscripten aus der Zeit des byzantinischen Styles) in seiner besonderen Formation zumeist aus dem phantastischen Sinne der Zeit, der so häufig in's Arabeskenhafte hinüberspielt, hervorgegangen sein möge. Gleichwohl aber kann es nicht in Abrede gestellt werden, dass der Gesammtexistenz dieser wundersamen Darstellungen denn doch ein gewisser gemeinsamer Sinn zu Grunde liegen müsse, und so scheint in der That Boisserée's Hypothese (welche der Herausgeber nach brieflicher Mittheilung vorlegt): — „dass man dieselben aus dem Exorcismus bei der Weihung der Kirchen erklären müsse, indem durch diesen alle bösen und unreinen Dämonen aus dem Hause Gottes vertrieben und gleichsam versteinert an der Aussenseite des Chores oder Allerheiligsten festgebannt seien“ — eine in allgemeiner Beziehung sehr beachtenswerthe Ansicht zu enthalten, vornehmlich für die Fälle, wo die wilden oder dämonischen Figuren der Art als Träger von Säulen oder Bögen, somit von der Last des kirchlichen Baues gefesselt, angewandt sind¹). Wie aber hiermit die Erklärung jener beiden Köpfe, die auf den Spitzen des östlichen Theiles angebracht sind, zu verbinden ist, müssen wir dahingestellt sein lassen²). Beiläufig mag hier noch erwähnt werden, dass einige

¹) Es wird auch mehrfach der Fälle erwähnt, dass man bei dem ersten Bau von christlichen Kirchen, die an der Stelle von heidnischen Tempeln gegründet wurden, die heidnischen Götzenbilder in den Fuss des neuen Gebäudes eingemauert habe. — ²) Beide Köpfe tragen eine Art spitzer Mütze, ähnlich wie mit einer solchen im Mittelalter durchweg (und so auch auf dem Relief an der Kanzel der Wechselburger Kirche, welches das Wunder der ehernen Schlange darstellt) die jüdische Nation bezeichnet wird. Doch wissen wir nicht, ob dieser Umstand hinreiche, um zu einer hinlänglichen Deutung der Köpfe Anlass zu geben.

Erklärer (besonders nach dem Vorgange des Herrn von Hammer) in diesen phantastischen Darstellungen eine besondere Geheimschrift, in näherem oder fernerem Bezug auf gnostische Mysterien, vermuthet und nachzuweisen sich bemüht haben, — eine Auffassungsweise, die — freilich nur unter Voraussetzung der vorsichtigsten und unbefangensten Nachforschungen — vielleicht ebenfalls zu allgemeineren Resultaten führen könnte.

Wichtiger indess, wie durch ihre Architektur und die mit derselben verbundenen Zierraten ist die Kirche von Wechselburg dadurch, dass sie — gewiss ein höchst seltenes Beispiel! — noch die ursprüngliche Kanzel und den Schmuck des Hochaltares, beides, wie die Kirche selbst, im spätbyzantinischen Style und mit den merkwürdigsten, ihrer Errichtung gleichzeitigen Sandsteinsculpturen versehen, besitzt [1]. Die Gesammtanordnung beider, sowie einzelne ihrer Sculpturen waren bereits im ersten Hefte mitgetheilt; im zweiten finden sich die übrigen von diesen Sculpturen dargestellt und, nach Zeichnungen von Geyser jun., von verschiedenen Münchner Künstlern lithographirt. Wir wollen hier, ohne aufs Neue auf die interessante architektonische Gestaltung beider Hauptgegenstände einzugehen, nur eine flüchtige Uebersicht der an ihnen vorhandenen Sculpturen, welche meist aus Hautreliefs, zum Theil aus freien Statuen, bestehen, geben. An der Kanzel ist vornehmlich die Brüstung reich damit verziert. In der Mitte der Vorderseite die Gestalt des thronenden Erlösers, als Weltenrichters, in dem alterthümlich hergebrachten byzantinischen Typus, dessen Motive aber mit geistreicher Freiheit benutzt sind; um ihn her die vier Symbole der Evangelisten. Zu seinen Seiten, an den schmalen Eckfeldern, die Gestalten der Maria und des Täufers Johannes, der Fürbitter am Tage des Gerichtes, beide stehend und die Hände in flehender Geberde emporgehoben; der Faltenwurf der Gewandung bei beiden von vorzüglicher Schönheit und in grossen edlen Linien angeordnet. An der einen Seitenwand sieht man das Wunder der ehernen Schlange, an der andern das Opfer Abrahams dargestellt, letzteres der Composition nach ganz in der Weise wie an den altestchristlichen Sarkophagsculpturen, zugleich aber, wenigstens in der Gestalt des Abraham, in einer eigenthümlich grossartigen Weise belebt. Beide Darstellungen deuten, nach jener altchristlichen Symbolik, welche sich das gesammte Mittelalter hindurch erhalten hat, auf den Opfertod des Erlösers und schliessen sich dem Mittelbilde somit, wie die Verheissung der Erfüllung an. Doch scheint dieser Cyklus noch eine grössere Ausdehnung gehabt zu haben; wenigstens finden sich an der Unterwand unter der Darstellung der ehernen Schlange noch die beiden Halbfiguren (das Untertheil derselben ist beschädigt) von Abel und Cain, beide von einer vorzüglichen Schönheit und geistreichen Charakteristik. Sie waren bereits in der ersten Lieferung in einem etwas grösseren Massstabe abgebildet (sind auch bei der Gelegenheit von uns schon näher besprochen worden).

Von ähnlicher Vorzüglichkeit, wenn schon den eben genannten Halbfiguren nicht ganz am Werthe gleich, sind sodann die Sculpturen, welche den reichen Bau des Hochaltares schmücken. Diese bieten noch das eigen-

[1] In der alten Liebfrauenkirche zu Halberstadt befinden sich, zu Anfange des Chores, zwei niedrige, im byzantinischen Geschmack verzierte Mauerbrüstungen, welche vorzeitig ebenfalls als die alten Kanzeln (dessen man ursprünglich zwei für das Evangelium und für die Epistel, bedurfte) zu betrachten sind. Andere Beispiele sind dem Referenten in Deutschland nicht bekannt.

thümliche Interesse, dass die ursprüngliche Bemalung an ihnen erhalten ist, während an denen der Kanzel keine Spur von Farbe gefunden wird. Zuoberst die überlebensgrossen Statuen des gekreuzigten Erlösers, der Maria und des Evangelisten Johannes. Christus ist, wie gewöhnlich in der byzantinischen Kunst, mit einem Schurz bekleidet, die Füsse jedoch mit Einem Nagel an das Kreuz geheftet. Sein Körper, vornehmlich der Oberkörper, ist bereits trefflich ausgebildet, ebenso auch die Beine, doch diese im Verhältniss etwas zu fein. Die drei Arme des Kreuzes haben einen rossettenförmigen Ausgang, darauf drei Halbfiguren angebracht sind: zuoberst Gott Vater, niederwärts deutend, einen Vogel (die Taube des heiligen Geistes) auf dem Arm; zu den Seiten zwei liebliche geflügelte Engel, welche die Arme in klagender Geberde gegen Christus ausstrecken. Am Fusse des Kreuzes liegt eine männliche Gestalt mit langem Bart, in weitem weissem Gewande, welches mit der Kopfbedeckung Ein Stück ausmacht und in vorzüglich schönen Falten den Körper umfliesst; in einem Kelche scheint er das Blut des Erlösers aufzufangen. In Rücksicht auf die Bedeutung dieser Figur führt der Kelch zunächst auf die Vermuthung, dass sie den Joseph von Arimathia (— „als Repräsentanten des erleuchteten patriarchalischen Judenthumes" —) darstelle, der in dem gefeierten heiligen Gral, der Legende zufolge, das Blut Christi gesammelt hat; auch spricht der Herausgeber diese Vermuthung als die wahrscheinlichere aus, aber die Lage der Figur dürfte dem vielleicht nicht ganz angemessen sein. Das weite weisse Gewand lässt den Herausgeber auch auf die Person des Lazarus schliessen, aber hier scheint wiederum der Kelch nicht am Ort; — gewöhnlich wird in ähnlicher Stellung am Fusse des Kreuzes der irdische Ahnherr Christi, Jesse (Isai, der Vater Davids) dargestellt; doch möchte auch hier der Kelch befremden, wenn man ihn in solcher Beziehung nicht vielleicht einfach als das Symbol der Erlösung, welche durch Christi Opfertod auch den Frommen des alten Bundes zu Theil wurde, betrachten will. Jedenfalls dürfte auch diese Figur, wie die gesammte Darstellung, wiederum zur genaueren Erforschung der christlichen Symbolik Anlass geben. Von vorzüglicher Schönheit ist sodann die Gestalt der Maria, in Bezug auf Körperform und Verhältniss, auf Geberde und den in anmuthvoller Würde ausgebildeten Faltenwurf der Gewandung; ähnlich, obgleich diesen Vorzügen nicht ganz gleich, die Figur des Johannes; beide stehen auf angstvoll niedergestürzten gekrönten Männern, von denen der eine jugendlich bartlos, der andere bärtig ist; der Herausgeber vermuthet in ihnen eine Darstellung des überwundenen Heidenthumes und des pharisäischen Judenthumes, eine Gegenüberstellung, die indess durch die Eigenthümlichkeiten der Figuren nicht weiter motivirt ist, wennschon im Allgemeinen die Besiegung eines bösen Principes darin ausgesprochen sein muss.

Höchst anziehend sind ferner die Figuren, welche, in den Nischen an den Seitentheilen des Altarbaues angebracht sind und die der Herausgeber als Jesus und David, Samuel und Salomo erklärt. Das königliche Ornat, Krone, Scepter und Saitenspiel, mit welchen Insignien die zweite Figur versehen ist, rechtfertigen bei dieser die Benennung vollkommen und deuten somit wenigstens auf die Sphäre des alten Testamentes, als welcher auch die übrigen Personen angehören müssen, obschon man geneigt sein dürfte, zwischen ihnen unter einander, und auch vielleicht zu den Figuren des Oberbaues, speciellere Bezüge zu suchen. Doch können wir die Annahme des Herausgebers nicht geradezu widerlegen. In sämmtlichen Figuren ist

hier eine ausserordentliche Schönheit und Einfalt der Linienführung, welche den wohlthuendsten Eindruck auf das Auge des Beschauers hervorbringt; die Gestalt, welche der Herausgeber als Samuel benennt, trägt einen Mantel, dessen Faltenwurf an die reiflichst durchdachten Formen der antiken Toga erinnert, und doch ist in der Bewegung der Gestalt eine Milde, welche nur in den Werken christlicher Kunst gefunden wird; der jugendliche König neben ihm (Salomo) trägt das Gepräge der holdesten Naivetät. Endlich befinden sich unterwärts, in den Ecken über den untersten Bögen, noch ein Paar Brustbilder, die wiederum, und vornehmlich das eine, den liebenswürdigsten Styl erkennen lassen. Der Herausgeber erklärt sie als Engel, und in der That dürften die Scepter-artigen Stäbe, die sie in den Händen tragen (analog der älteren Darstellungsweise, welche die Engel stets als Boten charakterisirt), obgleich den Figuren die Flügel fehlen, diese Erklärung rechtfertigen; doch ist es bei dieser Deutung auffallend, dass gleichwohl die am Crucifix dargestellten Engel mit Flügeln versehen sind; ausserdem tragen die Figuren Heiligenscheine (die übrigens den Engeln häufig auch zukommen), und es dürfte die Frage sein, ob hier nicht vielleicht ein Paar heiliger Schutzpatrone des Altares dargestellt sein möchten, was freilich mit dem Gesammtcyklus der Altarfiguren nicht recht zu stimmen scheint.

Am Eingange zum Altarraum, an den Eckpfeilern, welche denselben vom Querschiff sondern, stehen in geringer Höhe über dem Boden noch zwei Statuen, beide wiederum von vortrefflicher, grossartiger Arbeit. Die eine stellt einen Krieger, in beinahe antikem, römischem Kostüm, die andre, wie es scheint, einen Priester in weiter feierlicher Gewandung, mit einem Scepter in der Hand, aber ohne die besonderen Abzeichen christlichen Rituals, dar. Der Herausgeber vermuthet in jenem das Bildniss des Gründers der Kirche, in diesem das desjenigen Geistlichen, welcher die Einweihung vollzog. Dieser Ansicht kann Referent nicht wohl beistimmen. Bei Portraitdarstellungen würde man gewiss, wie es aus allen sicheren Beispielen der Art hervorgeht, das Kostüm der Zeit beobachtet, gewiss nicht eine ideale Behandlung angewandt haben. Es dürfte sich vielmehr als wahrscheinlich herausstellen, dass auch diese Statuen zu dem Bildercyklus des Altares in einer besondern Beziehung stehen, und ihrer Eigenthümlichkeit gemäss, sowie in Rücksicht auf die dort dargestellten Figuren des alten Testaments, möchte man hier am Besten auf die Personen des Josua und Aaron rathen können. Wichtig ist noch der Umstand, dass beide Statuen mit den Pfeilern, an welche sie sich anlehnen, aus Einem Stück gearbeitet, also gleichzeitig mit dem Bau der Kirche sind, was sodann auch einen ähnlichen Schluss für die übrigen, im Styl vollkommen verwandten Sculpturen erlaubt.

Endlich ist noch des Grabsteines zu erwähnen, welcher die Bildnisse des Stifters der Kirche, des Grafen Dedo IV. (st. 1190), der als solcher durch das Modell der Kirche in seinem rechten Arme bezeichnet wird, und seiner Gemahlin enthält. Beide Figuren tragen das Gepräge desselben Styles, wie die übrigen vorhandenen Sculpturen, auch ist die Gewandung an ihnen wohl verstanden; doch erscheint letztere (wenigstens in der Zeichnung) auf eine mehr wulstige Weise ausgeführt.

Alle bisherigen Umstände scheinen hier darauf hinzudeuten, dass die sämmtlichen so eben besprochenen Sculpturen, sowie auch das Gebäude selbst, einer und derselben Periode, und zwar der um den Schluss des

zwölften Jahrhunderts, angehören; auch tritt noch nirgend das Gepräge der neuen Kunstweise, welche sich im Verlauf des dreizehnten Jahrhunderts, in Deutschland verbreitete, mit Entschiedenheit hervor. Kein namhaftes, der gothischen Architektur angehöriges Motiv in den ursprünglichen Theilen des Gebäudes, kein bestimmtes Motiv des verwandten bildnerischen Styles, den man (wie auch die gothische Architektur) als den germanischen zu bezeichnen begonnen hat, in den Sculpturen; oder wenn in diesen etwas von dessen weicherer Bildungsweise hervortritt, so zeigt es sich doch augenscheinlich, dass dies unmittelbar aus dem subjektiven Gefühle des Künstlers, nicht durch ein neues, abweichendes Gesetz, hervorgebracht ist. Wenigstens kann dergleichen nur als der Beginn eines noch unwillkürlichen Ueberganges zu den nach dieser Zeit hervortretenden neuen Richtungen in Leben und Kunst betrachtet werden. Vielmehr ist das Element, in welchem sich diese Sculpturen bewegen, vorherrschend noch das der byzantinischen Kunst, aber die Motive derselben sind durchweg (nur mit Ausnahme des noch in Etwas mehr alterthümlichen Christusbildes an der Kanzel) mit einer so lebendigen Freiheit benutzt, mit einem so lauteren Gefühle ausgebildet, dass in der That schon ein geübtes Auge dazu gehört, um immer noch den byzantinischen Charakter durchblicken zu sehen. In mehreren Partieen ist sodann auch (wie in der italienischen Kunst des dreizehnten Jahrhunderts) der byzantinische Typus mit grösstem Glück auf seine ursprüngliche Quelle, auf die Bildungsweise des classischen Alterthumes, zurückgeführt, ja dies geht soweit, dass man im Einzelnen direkte Studien nach der Antike voraussetzen möchte, obgleich wohl nirgend das eigenthümliche Gepräge christlicher Auffassung vermisst wird. Vor Allen trifft diese Bemerkung jene beiden höchst schönen Halbfiguren des Abel und Cain; der Herausgeber bezeichnet den Kopf des ersteren, seiner Formenbildung nach, geradezu als einen „wahren Niobekopf" [1]).

Sind nun diese Umstände allerdings zwar im höchsten Grade überraschend, so findet sich doch nichts in ihnen, was die angenommene Zeit der Anfertigung verdächtigen könnte. Höchstens dürfen wir dieselbe, wenn wir auf die äusseren, jedoch wahrscheinlichen Umstände keine Rücksicht nehmen, bis in die ersten Jahrzehnte des 13. Jahrhunderts oder etwa bis gegen dessen Mitte hinabsetzen. Schon mehrfach ist in neuster Zeit — und Referent hat in diesen Blättern das Seinige dazu beigetragen — auf eine namhafte Anzahl von Werken bildender Kunst in Deutschland aufmerksam gemacht worden, welche sämmtlich der Periode um den Anfang des 13. Jahrhunderts angehören und in denen sich ebenso die Anzeichen eines ähnlich bedeutsamen Aufschwunges der Kunst, in derselben Richtung wie bei den Wechselburger Sculpturen, kund geben, wenn freilich die letzteren bis jetzt alles Andre noch weit überragen. Den Bildungsgang der Künstler, welche diese Sculpturen angefertigt, nachzuweisen, möchte indess bei dem gegenwärtigen Stande der Kunstgeschichte noch immer seine grossen Schwierigkeiten haben. Die direkten Erinnerungen an die Antike

[1]) Vielleicht dürfte es eine Gefälligkeit finden, die Köpfe des Abel und Cain in Gyps abformen zu lassen. Gewiss würde durch eine Verbreitung solcher Typenbilder, für die es auf keine Weise an Abnehmern fehlen kann, den Freunden der christlichen Kunst ein wesentlicher Dienst geleistet werden, indem natürlich im Abguss das Wesen des plastischen Kunstwerkes zugleich klarer erkannt werden muss, als in einer kleinen Zeichnung.

sind auf den Einfluss italienischer Kunst gedeutet worden; doch dürfte eine solche Ansicht sehr problematisch sein, da bisher, bei den sorglichsten Kunstforschungen, in Italien vor der Zeit des Nicola Pisano (und im spätesten Fall wären die Wechselburger Sculpturen mit dessen frühesten Jugendarbeiten gleichzeitig) noch nichts, was irgend eine namhafte Bedeutung hätte, an's Licht getreten ist [1]). Und was ein specielles Studium der Antike anbetrifft, so befanden sich auch in jener frühen Zeit einzelne Werke derselben in Deutschland, welche immerhin wenigstens geeignet sein konnten, den Sinn strebsamer und hochbegabter Künstler auf eine würdige Bahn zu leiten; um nur Ein Beispiel anzuführen, so sieht man noch gegenwärtig an einem Reliquienkasten im Zittter der Stiftskirche zu Quedlinburg, dessen Anfertigung um das Jahr 1260 durch eine Inschrift feststeht, einen grossen, in Amethyst geschnittenen antiken Bacchuskopf angebracht, der, gegenwärtig zwar etwas beschädigt, gewiss schon im Stande sein durfte, zu einer classischen Auffassung der Naturformen Anlass zu geben.

So treten denn die in Rede stehenden Lieferungen des Puttrich'schen Werkes als ein sehr wichtiger und gewiss folgereicher Beitrag in die Wissenschaft der deutschen Kunstgeschichte hinein. Auch in den Fortsetzungen haben wir ähnlich bedeutsame Mittheilungen zu erwarten. Bereits für das nächste Heft der ersten Abtheilung verspricht der Herausgeber Darstellungen der goldnen Pforte zu Freyberg und der an ihr vorhandenen Sculpturen, welche mit denen der Kirche zu Wechselburg eine auffallende Verwandschaft haben. Referent hat bereits das Vergnügen gehabt, einige dieser Blätter zu sehen, die nicht minder anziehende Darstellungen enthalten und der Gesammterscheinung des Heftes mit Begierde entgegensehen lassen. — In den folgenden Heften der zweiten Abtheilung wird die Domkirche von Naumburg behandelt werden. Auch die hierauf bezüglichen Blätter hatte der Herausgeber die Güte dem Referenten mitzutheilen; wie die architektonischen Theile dieses interessanten Bauwerkes, so sind namentlich die dort befindlichen berühmten Statuen aus der Periode des entwickelten germanischen Styles in diesen Zeichnungen mit einer Vollendung und Treue dargestellt, welche allen Ansprüchen Genüge leistet und somit auch hier die reichsten Beiträge zur Geschichte der vaterländischen Kunst verheisst. Ueberhaupt sind die Sammlungen des Herausgebers gegenwärtig zu einem solchen Reichthum angewachsen, dass wir der schönsten Vollendung seiner grossartigen Unternehmungen entgegensehen dürfen.

[1]) Auch die, noch nicht genügend gewürdigte Statue des Kaiser Friedrich II (reg. von 1215—1250), welche sich zu Capua, in einer Nische neben dem römischen Thore, befindet, ist bestimmt nicht älter als die Wechselburger Arbeiten. Auch sie hat in der Gesammtanlage, in der ruhig steifen Stellung der Beine, in der Behandlung des Faltenwurfes, noch immer viel Byzantinisches, obgleich die Auffassung ebenfalls schon von einer schönen, lebendigen Freiheit, mit ähnlichem Eingehen auf das Vorbild der Antike, zeugt. Die Brustpartie ist namentlich sehr gut ausgeführt. Kopf und Hände sind leider nicht mehr vorhanden.

Die Miniaturen und Manuscripte der Königl. Bayerischen Hofbibliothek in Aschaffenburg, beschrieben und erläutert von Joseph Merkel, Hofbibliothekar und Professor der Philologie am Lyceum in Aschaffenburg. Nebst vierzehn Blättern mit Umrissen. Aschaffenburg, 1836. Klein Fol.

(Mus. 1837, No. 13.)

Wir empfangen in diesem Werke einen wichtigen Beitrag zur Geschichte der deutschen Kunst, welcher das Material für das Studium derselben in einer schätzenswerthen Weise vermehrt und namentlich zur Ausfüllung einiger besondren Lücken Gelegenheit giebt. Die beigefügten Abbildungen, welche von Hrn. J. v. Hefner, Professor an der Gewerbschule zu Aschaffenburg, gezeichnet und gestochen sind und das Gepräge eines lebendigen Eingehens in den Geist der Originale tragen, dienen dazu, die Brauchbarkeit des Werkes in der angedeuteten Beziehung wesentlich zu erhöhen.

Die interessantesten Miniaturwerke der Aschaffenburger Bibliothek sind diejenigen, welche auf Befehl des Kardinals Albert von Brandenburg, Kurfürsten von Mainz, in den Jahren 1520 — 1580 angefertigt wurden. Da manches in diesen Werken mit den Lebensverhältnissen Alberts in einiger Beziehung steht, so schickt der Verfasser eine kurzgefasste Biographie dieses merkwürdigen Mannes voraus, welche in scharfen Umrissen ein lebendiges Bild von seinem Charakter und seinem Streben entwirft. Albert ist für die Geschichte der Kunst und Wissenschaft jener Zeit ein wichtiger Mittelpunkt; man möchte versucht sein, ihn — soweit es das Verhältniss eines einzelnen deutschen Prälaten zu dem italienisch (und zwar florentinisch) gebildeten Oberherrn der gesammten Kirche gestattet — mit seinem grossen Zeitgenossen Leo X. zu vergleichen. In Halle hatte er, um der Reformation Grenzen zu setzen, ein reiches Stift mit gelehrten Canonicis gegründet, die Stiftskirche (Moritzkirche) prächtig ausgestattet und mit Kunstwerken und Heiligthümern geschmückt. Die Beschreibung, welche der von Albert begünstigte Dichter Georgius Sabinus hievon und von des Kurfürsten Erfüllung seiner kirchlichen Functionen giebt, theilt der Verfasser in einer deutschen Uebersetzung mit; wir können uns nicht enthalten, hier diejenigen Distichen, welche sich zunächst auf Gegenstände der Kunst beziehen, folgen zu lassen, indem die Anschaulichkeit der Darstellung ein eigenthümliches Interesse gewährt: „In Halle, gegen Westen, wo die Saale die Mauern der Stadt bespült,

Ragt, aus mächtigen Steinen gefügt, ein heiliger Tempel:
  Albert, der edele Fürst, baute das herrliche Werk.
Dir, Mauritius, ist es geweiht und jener Maria,
  Die den erstandenen Herrn Züge vor Andern geschaut!
Werke von Marmor schmücken des Bau's hochragenden Eingang,
  Unter dem wandelnden Fuss leuchtet das bunte Gestein.
Ringsum wallet herab von den Wänden der Teppiche Zierde,
  Welche des belgischen Volks künstliche Nadel gestickt;
Fäden von strahlendem Gold durchziehen das reiche Gewebe,
  Die [illegible] Hand hell in die Fläche gewebt.

Von Schwibbogen umspannt aus Marmor, schwebet die Orgel,
Und mit der Vögel Gesang eifert ihr lieblicher Ton,
Wie von dem Lenze geweckt aus frisch umlaubtem Gezweige
Schmelzende Klage und Lust tönen in süssem Gewirr.
Bald auch rauschet sie auf mit dem Klang heilschmetternder Erze,
Bald nachahmend im Ton mächtiger Trommel Geroll,
Trommelgetön, Werkzeug des in Wuth hinstürmenden Mavors,
Muth einflössend und Lust, feindlichen Kampf zu bestehn.
Mit den Gemälden, die hier voll Anmuth prangen, verglichen,
Schwindet der Göttin Gestalt, welche Apelles erschuf;
Doch kein sinnebethörendes Werk ist hier zu erblicken,
Venus, der lockenden, sind heilige Orte versagt. —
Wie von Qualen zerfleischt, starkmüthig die Gläubigen litten,
Zeigt dem ergriffnen Gemüth rührend das reine Gebild —
Wie uns der Jungfrau Sohn, dem Himmel und Erde gehorchen,
Heilig in Leben und That lehrte des Vaters Gebet,
Wie sein heiliges Blut hinströmt am Stamme des Kreuzes,
Welches von Sünde und Tod löset der Menschen Geschlecht,
Wie er am Ende der Welt einst naht als mächtiger Richter,
Wägend Verdienst und Schuld, göttlich bestrafet und lohnt. —
Dort, wo mitten im Tempel empor zur ätherischen Wölbung
Rastlos wechselnder Chor sendet den frommen Gesang,
Hemmet die eiserne Schranke den Schwarm andrängenden Volkes,
Und reichschimmernde Pracht glänzt dem erstaunten Blick;
Röthliche Flammen umglühn zahllos die erhabnen Altäre,
Wie von der Sterne Gewühl funkelnd der Himmel erglüht.
Was aus Minen zu Tag Pannonien fördert an Silber,
Was von Gold ihm gewährt nimmer versiegender Schacht,
Was in den Wellen der Tagus wälzt und der reiche Paktolus,
Scheinet, den einzigen Ort herrlich zu schmücken, vereint.
Dort steht Carl, der Beherrscher des Reiches, in würdigem Abbild,
Strahlend im lockigen Haar tragend des Reichs Diadem.
Wie er erscheint, wenn Herrschergewalt ausübend im Rathe,
Er rechtskräftigen Spruch mächtigen Fürsten ertheilt;
Köstlich verziert umschlingt ihm den Nacken des phrygischen Widders
Goldenes Vliess, und die Hand fasset das blitzende Schwert.
Albert selbst steht hier in ähnlichgestaltetem Bildniss,
Der aus eigenem Schatz kaufte den kirchlichen Schmuck;
Edles Gestein umfasst weitleuchtend die doppelte Krone,
Während den Bischofstab kräftig die Rechte umschliesst,
Doch vor sämmtlichen ragt ein silbergetriebenes Bildwerk,
Panzergeschmeide bedeckt schützend die Rittergestalt;
Held Mauritius ist es, im Bild auch zeiget die Kraft sich,
Seine Gebeine bewahrt sorglich der innere Raum." — U. s. w. [1]

[1] Der Verfasser theilt obiges Gedicht als Probe einer Anthologie aus lateinischen Dichtern des 15. und 16. Jahrhunderts mit, welche er, besonders in Beziehung auf vaterländische Geschichte, zu bearbeiten beabsichtigt. Gewiss wird er sich durch ein solches Unternehmen den lebhaften Dank der Freunde der Geschichte erwerben, indem die Quellen der Art, in welchen sich das Bild des Zeitalters oft am Unmittelbarsten abspiegelt, bisher gewiss noch lange nicht genügend benützt sind.

Wir gehen nunmehr zu dem eigentlichen Gegenstande, den das vorliegende Werk behandelt, über, zunächst zu den Albertinischen Handschriften, welche mit Miniaturgemälden versehen sind. Zwei von diesen, ein Missale und ein Gebetbuch, sind von dem berühmten Miniaturmaler Nicolaus Glockenton von Nürnberg ausgemalt. Neudörffer sagt von diesem: „Ich habe nicht gehört, dass ein fertiger Illuminist, als dieser Mann, Nicolaus mein lieber Freund, gewesen sei, der auch darzu fleissig war, er illuminirte dem Bischoff von Mainz ein Messbuch, dafür gab er ihme 500 fl., und hat auch sonsten viel Fürsten arbeit. Starb A. 1560."

Von vorzüglicher Bedeutung ist das eben erwähnte Missale, auf dessen letzter Seite sich die folgende Inschrift befindet: Ich Nicklas Glockendon zu Nurenberg hab disses Bhuch illuminiert und vollent im jar 1524. Die Malereien entsprechen im Allgemeinen dem Styl der Nürnberger Schule, wie sich derselbe unter Dürers Nachfolgern und Anhängern gestaltete: „Treuherzige Naivetät (sagt der Verfasser), hausmachene Tüchtigkeit, frommes Gefühl sprechen hier rührend oder fröhlich und schalkhaft sich aus; oft nicht ohne zarte Empfänglichkeit und Sinn für die Natur und ihre Formationen in Thier- und Pflanzenwelt, in Luft und Wasser. In den Randzeichnungen begegnet uns eine Fülle von Blumen, bisweilen von ausgezeichneter Natürlichkeit und Färbung, umsurrt von feingegliederten glänzenden Käfern und bunten Schmetterlingen, die aus den süssen Kelchen emsig naschen — Pfauen in stolzer Farbenpracht, Libellen und Schnecken, knappernde Eichhörnchen, Windspiele und Hasen über die leichtgezogenen Arabeskenbahnen hinjagend; kampflustige Hahnen sich zornig messend; Hasen, die mit behaglicher Schadenfreude den Jäger braten etc. — vor Allem zeigt sich Reinecke Fuchs, der Schelm, in mancherlei Geschäften etc. — Dann ziehen uns wieder Engel an, die in Blumenkelchen auslaufen, Kinder, die auf Blüthen schaukeln; andre, welche tanzen oder in Blumen sitzen und musiciren" etc.

Die ersten zwölf Seiten nimmt, wie gewöhnlich, der Kalender ein, mit ringsumlaufenden Randzeichnungen. Von den Monatsbildern sind auf T. III. einige Scenen des Januar, März, Mai und November in Umrissen mitgetheilt, welche eine gemüthlich naive Auffassung des Lebens zeigen.

Unter den hierauf folgenden Bildern sind 33 von grösserem Format (11" hoch und 8" breit), theils sind dies eigene Compositionen des Künstlers, theils Nachahmungen nach Albrecht Dürer, so wie auch nach Lucas Cranach, Martin Schön u. A. Unter den Compositionen eigner Erfindung wird zunächst die Darstellung der Kirchweihe, in Bezug auf den charakteristischen Ausdruck der Köpfe und die Natürlichkeit des Faltenwurfes hervorgehoben. Sodann ein imposantes Bild der Dreieinigkeit — in der eigenthümlichen Darstellung dreier, auf reich verziertem Throne sitzender Weltkönige, deren jeder in der Linken eine Krystallkugel mit dem Kreuze hält und die Rechte segnend erhebt. Die Frohnleichnamsprocession, trefflich componirt, in der Mitte Albert selbst, in vollem Ornate und die Monstranz tragend. Der heilige Mauritius mit seinen Waffengefährten, eine äusserlich prächtige Darstellung, etwa im Styl des Theuerdank, auf T. I. abgebildet.

Unter den 116 kleineren Bildern, welche sich zumeist in den 9" hohen und 3" breiten Anfangsbuchstaben befinden, werden ebenfalls die bedeutendsten namhaft gemacht. Einige derselben werden in Abbildungen mitgetheilt. Auf dem Titelblatte des vorliegenden Werkes sieht man den

Kurfürsten mit gefalteten Händen betend, und Gott-Vater, der aus Wolken auf ihn niederschaut; auf den Fingerspitzen des Kurfürsten erhebt sich, in eigenthümlicher Darstellung, die Seele desselben als 4" hoher Homunculus, nackt und ebenfalls anbetend. Auf T. II. sind vier Buchstaben mit verschiedenen heiligen Darstellungen enthalten; ausserdem ein Beispiel der Randverzierungen, reich stylisirtes Ornament von Blättern und Blumen, dazwischen Katze und Hund, die sich kampffertig gegenüberstehen.

Ueber die Ausführung der Glockenton'schen Miniaturen bemerkt der Verfasser Folgendes: „Im Allgemeinen lässt sich über diese kleinen Bilder sagen, dass, wo seine Vorbilder, Dürer, Cranach u. A., werthvoller waren, auch seine Nachbildungen sich mehr erheben. Doch bei aller Verschiedenheit der Originale und der daraus entlehnten Grundideen ist überall eine durchgehende Glockenton'sche Manier und mehr praktische Behandlungsweise sichtbar. Die Färbung ist in den meisten frisch und kräftig; die Auswahl und Nüancirung der Farben verständig. In der Zeichnung und Haltung der Figuren und Köpfe minder glücklich, wenn auch von der Natur nicht allzu weit sich entfernend, bewährt er sich dagegen in den angebrachten Landschaften als Meister. Der zarte Duft über den Fernen, die leichte Behandlung des Wassers, die Goldlichter der Bäume können mit Recht gelobt werden. In den Randeinfassungen ist überall gemüthlicher Fleiss, oft aber etwas unbeholfene überladene Pracht. Dagegen sieht man mit Vergnügen in einzelnem Beiwerke, besonders den Blumen, kühnen Schwung und überaus grosse Natürlichkeit." [1])

Das Gebetbuch, welches mit zehn Miniaturbildern von der Hand desselben Künstlers geschmückt ist, hat auf der ersten Seite die von Kurfürst Albert eigenhändig eingetragene Inschrift: *Anno Domini MDXXXI completum est praesens opus. Sabbato post Invocavit Albertus Cardinalis Moguntinus manu propria scripsit.* Die Bilder, meist eigene Compositionen von N. Glockenton, werden grösstentheils als vorzüglich hervorgehoben; zwei derselben sind in den Abbildungen (T. VI und VII) beigefügt. Vorzüglich interessant ist von diesen die letztere, welche ein Begräbniss nach dem kirchlichen Ritual, mit charaktervoller Behandlung der einzelnen Personen, darstellt. Besonders interessant ist die zollbreite Randverzierung dieses Bildes; hier rennen drei Gerippe, von weissen Tüchern umflattert und lange Pfeile schwingend, hinter drei Reitern her, die mit auffallenden Angstgeberden durch dunkle Waldespfade zu entrinnen suchen.

Ein andres, ebenfalls mit Miniaturen geschmücktes Gebetbuch trägt dieselbe Inschrift, wie das ebengenannte. Dies enthält, ausser ein Paar Blättern von N. Glockenton, mehrere Malereien von Hans Sebald Beham (mit dessen Monogramm versehen), welche zumeist der eigenen Erfindung des Künstlers angehören. Vorzüglichen Werth, in der Gesammt-Anordnung, wie im Ausdruck, hat zunächst die Darstellung der Beichte

[1]) Die Familie Glockenton hat ausser dem Nicolaus noch mehrere ausgezeichnete Miniaturmaler hervorgebracht; namentlich wird Albrecht, des Nicolaus Bruder, als ein solcher ebenfalls rühmlich erwähnt. Neudörffer sagt von ihm, er sei „im Illuminiren fleissig und in Teutschen Versen zu machen schlet ein halber Poet gewesen, mit solchen Versen ziert er die Historien und Gemälde." Die Königl. Bibliothek zu Berlin besitzt einen Kalender von der Hand dieses Albrecht Glockenton, der mit kleinen Monatsbildchen und Monatsversen geschmückt ist; die Malereien sind in artiger Sauberkeit, obwohl ohne sonderlichen Geist, ausgeführt.

(auf T. IV abgebildet); ebenso wird das Bild der Busse rühmlich hervorgehoben. Das Gebet des Bischofes nach vollendetem Messopfer, in der Umgebung seines geistlichen und weltlichen Gefolges, ist in Bezug auf Charakteristik, Anordnung und Ausführung gleich lobenswerth (T. V). Auch die Bilder der Messe und der Communion sind von vorzüglichem Werthe. „Wir müssen bemerken (fügt der Verfasser hinzu), dass diese Miniaturen um so interessanter sind, als unseren Wissens von H. S. Behem keine Oelgemälde vorhanden sind (auch dem Referenten ist kein solches bekannt); dass diese Bilder in Geist und Behandlung von seinen Kupferstichen abweichen, ja sich wohl über dieselben erheben, lässt sich durch die ihm hier gesetzte Aufgabe und durch den höheren Schwung erklären, den sein Geist durch die Aufforderung, ja vielleicht durch die bestimmte Vorschrift des kunstliebenden Fürsten erhielt."

Ein viertes, im Auftrage des Kurfürsten gefertigtes Miniaturwerk enthält Abbildungen des Domschatzes, welchen Albert zu Halle gesammelt und nach der Auflösung des Stiftes nach Mainz gebracht hatte. Die Blätter sind 13" hoch und 9" breit; die Abbildungen belaufen sich auf 344. Sieben derselben stellen kostbar verzierte Bücherdecken vor; 50 Monstranzen in der reichsten Fülle gothischer Architekturformen; 52 ganze Figuren, unter welchen besonders die Abbildungen der silbernen Apostel, ganz im Style A. Dürers ausgeführt, sich auszeichnen; 15 Brustbilder und Köpfe, nebst vielen Bildern von tragbaren Altären und seltsam gestalteten Reliquiarien. Die Abbildungen des Domschatzes in dem bekannten Werke „Verzeichnus und Zeigung des hochlobwirdigen Heilighumbs der Stiftkirchen der heil. Sankt Moritz und Marien Magdalenen zu Halle. 1520" (übrigens nur 232 der Zahl nach) sind, wie sich aus der Vergleichung ergiebt, nicht nach den Gegenständen selbst, sondern nach den Malereien des in Rede stehenden Miniaturwerkes gefertigt worden. Es ist zu bedauern, dass der Verfasser über letzteres nicht genauere und ausführlichere Nachrichten mitgetheilt hat.

Hierauf folgen Notizen über 32 andere Manuscripte der Aschaffenburger Bibliothek, welche zum Theil ebenfalls reichlich mit Miniaturen geschmückt sind. Auch hier müssen wir es bedauern, dass der Verfasser nur flüchtige Notizen mittheilt und nirgend in die Charakteristik des Styles und der Technik der vorhandenen Malereien näher eingeht. Vornehmlich gilt dies von den beiden ersten Handschriften, welche nach Angabe des Verfassers aus dem neunten Jahrhundert herrühren; ebenso dürften auch die zahlreichen Miniaturen der dritten Handschrift (die Evangelien, mit goldenen Buchstaben geschrieben), für die Entwickelungsgeschichte der Kunst von namhafter Wichtigkeit sein. — Bei drei andren Handschriften werden diese Mängel der Beschreibung zum Theil durch die beigefügten Abbildungen gut gemacht.

Die älteste unter diesen ist ein kleines Psalterium (No. 32. — T. X und XI), welches der Verfasser als „wahrscheinlich aus dem 12. Jahrhundert" herrührend, bezeichnet. Dies passt jedoch nicht, indem die Figuren und das architektonische Ornament, besonders in dem zweiten Bilde auf Tafel X, bereits vollkommen das Gepräge des germanischen Styles, welcher erst im Verlauf des 13. Jahrhunderts auftritt, tragen. Interessant, obgleich nicht gerade sonderlich gelungen, sind die abenteuerlichen Figuren der Randverzierungen, von denen auf T. XI eine bedeutende Anzahl zusammengestellt ist.

Die weitere Entwickelung des germanischen Styles im 13. Jahrhundert

angehörig sind die Miniaturen eines zweiten Psalters (No. 5. — T. XII, XIII, XIV). Die Randverzierungen, auch die Ornamente des Grundes der Bilder, scheinen hier mehr auf französische als deutsche Arbeit hinzudeuten. Die Abbildungen lassen in den einzelnen Gestalten bereits, bei der mannigfachen Befangenheit im Style jener Zeit, den Hauch einer eigenthümlichen Grazie und Anmuth erkennen, der sich vornehmlich in dem Bilde der heiligen Margaretha auf dem Drachen (T. XIII) zu dem Ausdruck einer zarten Innigkeit und Hoheit gestaltet.

Endlich ein Pontificale aus dem 14. Jahrhundert (No. 12, — T. VIII und IX), in dessen Anfangsbuchstaben jedesmal eine Scene der kirchlichen Ceremonien dargestellt ist. In den Abbildungen auf T. VIII sieht man die gemüthlichen Darstellungen der Ehe und der Confirmation; auf T. IX mehrere Beispiele der Randverzierungen, reichgeschwungenes Blätterwerk, welches auf anmuthige Weise von menschlichen und thierischen Gestalten belebt ist.

Der Dom zu Halberstadt, seine Geschichte, Architektur, Alterthümer und Kunstschätze, durch Text (10 S. in Fol.), einen Stahlstich und 6 radirte Blätter versinnlicht und herausgegeben von Dr. F. G. H. Lucanus. Halberstadt bei F. Lucanus. Berlin, bei G. Gropius. 1837.

(Mus. 1837, No. 14.)

Halberstadt gehört zu denjenigen Städten Deutschlands, welche das Gepräge des wohlhäbigen und gemüthvollen mittelalterlichen Lebens noch am Entschiedensten festgehalten haben, ohne dass jedoch hier, wie an so vielen andern Orten, die Vergangenheit dem Beschauer auf in dem Gewande eines behaglichen Verfalles entgegenträte; vielmehr verbindet sich hier, in den neueren Theilen der Stadt, die Eleganz der modernen Zeit auf glückliche Weise mit den zahlreichen Zeugnissen früherer Sinnesart. In den alten Bürgerhäusern, die sich theils in bescheidene Enge zurückziehen, theils in stolzer Pracht die Plätze und Strassen beherrschen und die, als Zeugnisse des Holzreichthums der Gegend, grösseren Theils in Zimmerwerk aufgeführt sind, zeigt sich durchweg die zierlichste Entfaltung dieses Styles, der allem Einzelnen eine lebendige architektonische Gestalt verleiht und sich zu den anmuthvollsten oder launigsten Zierden bildnerischer Kunst emporzuschwingen vermögend ist, reichlichsten Stoff würden unsre Architekturmaler in der Nachahmung dieser so mannigfach interessanten Gebäude gewinnen können. Bedeutender, und als ernster Hintergrund zu ihnen, treten die alten Kirchen hervor, deren Halberstadt ebenfalls eine namhafte Anzahl besitzt und in denen sich Beispiele für sämmtliche Architekturstyle des kirchlichen Baues im Mittelalter, zum Theil in merkwürdig imposanter Anlage, vorfinden. Vor Allem aber ist der majestätische Dom vorherrschend, zu dessen Seite sich die gesammten übrigen Baulichkeiten der Stadt anschmiegen, und der auch schon von ferneren Standpunkten aus dem Anblick der Stadt zu einem malerischen Bilde [illegible] vollendet.

Diesem, für die Architekturgeschichte des Mittelalters so wichtigen Gebäude fehlte es bisher an nur einigermassen genügenden Abbildungen, und so haben wir das vorstehend genannte Werk, welches uns dasselbe in Grund- und Aufrissen, sowie in mehreren Perspektiven vorführt, als einen willkommenen Beitrag zur Erweiterung unserer Kenntnisse mit Dank aufzunehmen.

Der Dom gehört verschiedenen Bauperioden an, so jedoch, dass sich die verschiedenen Baustyle im Wesentlichen zu einem schönen und harmonischen Ganzen zusammenfügen. Der älteste Theil ist der Unterbau der Thürme auf der Westseite der Kirche und der Zwischenbau bis zum Dachgiebel. Dieser ist in dem Uebergangestyl von dem byzantinischen zum gothischen Systeme aufgeführt, und zwar so, dass in den Hauptformen bereits durchweg der Spitzbogen vorherrscht; in den Füllungen des Spitzbogens kommt theils der Halbkreisbogen, zumeist ein gebrochener (rosettenartiger) Bogen vor. Sehr anmuthig ist namentlich das Hauptportal, von breitem reichgegliedertem Spitzbogen umfasst und mit zwei Halbkreisbögen, die wiederum durch Doppelreihen kleiner Halbkreisbögen (wie bei den bekannten byzantinischen Gesimsen) umgeben werden, ausgefüllt. Zu den Seiten des Portales und gegen die Ecken der Thürme hin sind starke, vorspringende Säulenbündel angeordnet, welche, wie der Herausgeber in Bezug auf das rauhere Mauerwerk über ihnen bemerkt, einen Vorbau getragen zu haben scheinen. Die Construktion dieses letzteren dürfte jedoch nicht ohne bedeutende Schwierigkeit mit den vorhandenen Bautheilen zu verbinden sein; namentlich scheint es uns nicht deutlich, wie ein solcher Vorbau den Spitzbogen des Hauptportales, der unmittelbar an das darüber befindliche Rosettenfenster anstösst, eingeschlossen haben dürfte. Vielleicht ist hier schon während des Baues eine Abänderung der ursprünglichen Anlage vorgenommen. Die Formation der Säulenkapitäle (die besonders an denjenigen Seiten der Thürme, wo sich nach dem Inneren der Kirche zu kleine Säulenstellungen bilden, in anmuthig wechselnden, auf's Zierlichste ausgebildeten Formen vorkommen) gehört ebenfalls der letzten Periode des Ueberganges zum gothischen Style, oder vielmehr grossentheils bereits den ersten Entwickelungsstufen des letzteren an. Der Aufriss auf Taf. IV giebt eine anschauliche Darstellung der Construktion der Westseite; die eigenthümlichen, höchst geschmackvoll gebildeten Details sind leider nicht in Abbildungen mitgetheilt, und nur das zierliche Krönungsgesims des Unterbaues findet sich, als Randeinfassung der Rückseite des Umschlages, dargestellt.

Das eigentliche Kirchengebäude ist in reichem, entwickelt gothischem Kathedralenstyl aufgeführt: ein Mittelschiff von hohen und freien Verhältnissen, dem sich die niedrigeren Seitenschiffe in einer trefflich harmonischen Weise anschliessen; von den reichverzierten Strebepfeilern der Seitenschiffe sind ringsumher, im Aeusseren der Kirche, Strebebögen gegen die Wände des Mittelschiffes hinübergeschlagen, so dass sich hiedurch das Ganze zu einem Bilde grossartiger Pracht gestaltet. Doch sind auch hier verschiedene Baustyle mit Bestimmtheit zu unterscheiden. Der westlichste Theil des Kirchengebäudes, den Thürmen zunächst, — nämlich die Reihen der drei westlichen Pfeiler, Strebepfeiler und der zwischen ihnen befindlichen Fenster, — zeigt den gothischen Baustyl noch in jener Einfachheit und Schlichtheit, welche den Gebäuden des dreizehnten Jahrhunderts eigen

ist, wenigstens noch ohne Ueberladung von mannigfach buntem Schmuck und ohne alle willkürlich geschweiften und gewundenen Formen. Die Pfeiler haben die Gestalt starker runder Säulen, denen sich, als Träger der Gewölbgurte, schlankere Säulchen frei anlehnen; die Strebepfeiler der Seitenschiffe haben — in alterthümlich gothischer Anordnung — frei vorspringende, von Säulen getragene Bilderhäuschen, in denen Statuen (im Style der späteren Zeit des dreizehnten Jahrhunderts) stehen; die Stabverzierung der Fenster ist vollkommen in jener schönen, gesetzmässig organischen Weise gebildet, welche die Fenster des Kölner Domes zeigen.

Die übrigen Theile des Domes lassen dagegen eine ungleich spätere Entwickelung des gothischen Baustyles erkennen, wenngleich sie der Hauptanlage nach sich zweckmässig an das System der obengenannten Theile anschliessen. Namentlich befolgen die Pfeiler im Innern dieselbe Grundform, so jedoch, dass sich die Träger der Gewölbgurte nicht mehr an die Hauptmassen frei anlehnen, sondern zu $^1/_4$ mit ihnen verbunden sind. Die Strebepfeiler sind reicher ausgebildet, vornehmlich am Schiff, wenngleich in einer Zusammensetzung, welche den harmonischen Organismus des gothischen Systems nicht mehr gänzlich anerkennt; in den Fenstern hört jene einfach bedeutende Formation auf und macht einer minder strengen, im Einzelnen — trotz der bunten Mannigfaltigkeit nicht mehr wahrhaft schönen Stabverzierung Platz; die Gewölbrippen bewegen sich, die gesetzmässige Kreuzform grossentheils verlassend, ebenfalls in willkürlich zusammengesetzten Linien u. s. w. Als ein eigenthümlicher Umstand ist es anzumerken, dass die Gewölbrippen und Gurten der Seitenschiffe hier, und zwar an der Seite der Pfeiler des Schiffes, zunächst vertikal aufsteigen und sich erst dann in einer gebrochenen Ecke zu der Spitzbogenlinie umwenden. (Vergl. den Querdurchschnitt auf Taf. III.) — Die untere Hälfte der Façade des nördlichen Kreuzgiebels, welche ein kleineres Portal einschliesst, ist wiederum in einem etwas abweichenden Style gebaut, von schlichterer Anlage und mit zierlichem Lissenenwerk geschmückt; es ist möglich, obgleich kaum wahrscheinlich, dass sie mit jenen älteren Theilen des Schiffes gleich alt ist. Was den Herausgeber zu der Erklärung bewogen, dass dies jedenfalls vollkommen gothische Portal „seiner Construktion, dem Style und der Technik zufolge" mit dem Hauptportale zwischen den Thürmen gleichzeitig sei, ist nicht wohl einzusehen.

Das Querschiff, dessen Giebelfronten beträchtlich über die Seitenmauern der Seitenschiffe vorspringen, durchschneidet die Kirche fast in der Mitte ihrer Längenausdehnung, so dass sich hiedurch ein Chor von bedeutender Tiefe bildet. Die Seitenschiffe umgeben diesen Chor in derselben Weise, wie zu den Seiten des eigentlichen Hauptschiffes. An dem östlichen Ende der Kirche ist endlich noch eine kleine Kapelle, die sogenannte Bischofskapelle, in etwas einfacherem Style angebaut. Sie steht mit dem Umgange des Chores in unmittelbarer Verbindung; im Aeusseren erhebt sich ihr Dach über die Dächer des letzteren und ist an seinem Giebel mit einem zierlichen Thürmchen geschmückt.

Im Innern wird der Chor durch niedrige, zwischen den Pfeilern angebrachte Mauern von dem Umgange getrennt; von dem Hauptschiff durch den, in der Quere errichteten Hochaltbau, ein eigenes, in zierlich buntem Reichthume aufgeführtes kleines Gebäude, welches die spätere Ausbildung des gothischen Baustyles um den Anfang des sechzehnten Jahrhunderts [illegible] Im Innern des Chores

finden sich prachtvoll geschnitzte Chorstühle. In den Kreuzarmen sind steinerne Emporen angeordnet.

Zur genaueren Erklärung und Darstellung dieser gesammten Eigenthümlichkeiten des Domgebäudes, die wir nur in flüchtiger Uebersicht andeuten konnten, dienen nun ausser der sorgfältigen, vom Verfasser vorgelegten Charakteristik und ausser den bereits angeführten Blättern und dem Grundriss, eine in Stahl gestochene malerische Ansicht des Aeusseren, — eine Perspektive des Langschiffes im Innern, von den Thürmen aus aufgenommen, — eine Durchsicht im Querschiff, welche den Bischofstuhl, das südliche Fenster des Querschiffes und die Empore unter demselben darstellt, — und, als Vignette auf der Rückseite des Umschlages, eine Ansicht des reichen südlichen Kreuzgiebels. (Zu bemerken ist, dass die stark vorspringenden Strebepfeiler des letzteren mit demselben Lisenenwerk, wie der Unterbau des nördlichen Kreuzgiebels geschmückt sind und, dem übrigen Style dieses Kreuzgiebels nach, gerade auf eine späte Zeit des gothischen Styles hindeuten.) Auch finden sich, zur Dekoration der Vorderseite des Umschlages, mehrere Details der Chorstühle abgebildet. Den schönsten Schmuck des Werkes macht jener ebenerwähnte Stahlstich aus, welcher die Ansicht des Domes von seiner vortheilhaftesten, der nordöstlichen Seite gewährt; er ist von Ernst Rauch nach einem Gemälde von C. Hasenpflug (von welchem letzteren auch die übrigen, zu den Perspektiven des Werkes benutzten Zeichnungen herrühren) gestochen. Der Name dieser beiden Künstler reicht hin, um den Werth dieses vorzüglichen Blattes genügend zu bestimmen, in reichster Entfaltung stellt sich hier das anziehende Gebäude dem Blicke des Beschauers dar, und wenn durch die Wahl des Standpunktes freilich das schöne Westportal verloren geht, so tritt dadurch doch auch der wenig bedeutsame Oberbau der Thürme mehr in den Hintergrund; in der Ferne erblickt man die vier byzantinischen Thürme der Liebfrauenkirche. Die Arbeit des Stiches ist sehr sauber, geistreich und von gediegener Haltung.

Unter den geschichtlichen Notizen, mit welchen der Herausgeber den erklärenden Text eröffnet, sind zunächst die aus Urkunden und Ablassbriefen geschöpften Nachrichten über die Geschichte des Baues (deren Mittheilung aus dem Provinzial-Archive von Magdeburg man, dem Vorwort zufolge, vornehmlich dem Herrn Professor Wiggert zu Magdeburg verdankt) von grösster Wichtigkeit und, bei den insgemein so dürftigen Zeugnissen über baugeschichtliche Verhältnisse, als ein seltenes Beispiel auszuzeichnen. Sie zerfallen in zwei Hauptreihen, von denen die eine mit den Jahren 1252 und 1258 beginnt und durch die Jahre 1263, 65, 66 und 76 fortgesetzt wird; sie besteht aus Ablassbriefen, welche den Zweck haben, Geldmittel für die Ausführung des Baues herbeizuschaffen, und in denen früherer Verwüstungen durch Feuer und der Nothwendigkeit, den Bau von Grund aus zu beginnen, gedacht wird. Dann ist eine Pause, und erst in den Jahren 1341, 45 und 68 finden sich Zeugnisse neuer Bauthätigkeit. Bei letzteren wird des Chorbaues, beim J. 1345 sogar erst der Fundamentlegung zum Chore 1) gedacht, und da im J. 1327 noch die (aus einer älteren Bauanlage herrührende) Crypta als vorhanden erwähnt wird, so scheint der Chor in der That erst in dieser Zeit zu bauen angefangen sein. Der Herausgeber ist zwar geneigt, jene Crypta als ganz ausserhalb des

1) Vergl. hierüber den folgenden Aufsatz, S. 499.

Domgebäudes befindlich anzunehmen; da ein so aussergewöhnlicher Umstand aber nicht ohne strengste Beweisführung zulässig sein dürfte und die übrigen Angaben genügend für das Gewöhnliche sprechen, so scheint die eben ausgesprochene Meinung wohl als passlicher anzunehmen zu sein. Die kleine Bischofskapelle wird im J. 1362 als bereits vorhanden, aber als ein neues Werk angeführt. — Doch scheint auch in dieser Zeit der Bau der Kirche noch nicht vollendet worden zu sein. Wenigstens fällt seine Einweihung erst in das J. 1490 [1] und an dem Schlusssteine der Deckenwölbung zwischen dem zweiten und dritten Pfeilerpaar der Kirche findet sich, hiemit übereinstimmend, die Jahrzahl 1486. (Letztere deutet der Herausgeber auf eine Restauration, — eine solche vor der Einweihung des Domes anzunehmen, dürfte jedoch nicht zulässig sein.) Auch im J. 1498 kommt noch eine neue päpstliche Verordnung für die Einkünfte zum Bau des Domes vor. Ueberhaupt aber darf es uns nicht befremden, Zeugnisse für eine so späte Zeit der Vollendung vor uns zu sehen, da ja selbst der Oberbau des südlichen Thurmes, der ebenfalls noch im gothischen Style (sogar in einer gewissen, obgleich rohen Nachahmung des Unterbaues) ausgeführt ist, die Jahresbezeichnung 1574 trägt.

Wir sind demnach genöthigt, den Chor der Kirche als ein Werk des vierzehnten Jahrhunderts zu betrachten, und hiemit stimmt denn auch der Styl desselben, wie oben bemerkt, durchaus überein; aber auch die späteren Theile des Langhauses müssen wir (abweichend vom Herausgeber), in Rücksicht auf den vollkommen entsprechenden Charakter, als ein Werk ungefähr derselben Bauperiode bezeichnen. Für die Periode des dreizehnten Jahrhunderts tragen sie bereits ein viel zu freies Gepräge, und wir können mit den Zeugnissen, welche auf Bauunternehmungen in der späteren Hälfte dieses Jahrhunderts hindeuten, nur die westlichsten Theile des Schiffes in Verbindung bringen; auch diese stimmen in der That mit denjenigen Gebäuden Deutschlands, deren Erbauung in der genannten Zeit urkundlich feststeht, vollkommen überein.

Suchen wir nun endlich das Datum für den Unterbau der Thürme festzustellen, so begegnet uns zunächst eine neue Bauperiode im zweiten Viertel des dreizehnten Jahrhunderts. Der Herausgeber macht das Jahr 1235 namhaft, ohne jedoch die Quelle für diese Bestimmung anzugeben. Urkundliche Zeugnisse sind für jene Zeit nicht vorhanden, und der älteste Bericht hierüber findet sich, soviel wir wissen, erst in Winnigstedt's Halberstädter Chronik, welcher zufolge der Domprobst Johannes Semeca (ungefähr allerdings in der vom Herausgeber angenommenen Zeit) den Dom „von Grund aus", und zwar „am linken Thurme" zu bauen angefangen habe. Ist nun zwar Winnigstedt's Autorität, wie schon bemerkt, nicht allzu sicher, so werden wir doch nicht irren, wenn wir in der That den Unterbau jenes westlichen Theiles als das Werk des Semeca betrachten. Denn wenn wir einen Blick auf den gesammten Zustand der Entwickelung der Baukunst, welche in Deutschland in den ersten Jahrzehnten des dreizehnten Jahrhunderts herrscht, werfen, so finden wir hier (bei Gebäuden, deren Datum feststeht) noch überall den byzantinischen Baustyl, dem nur erst einzelne

[1] Nach Winnigstedt's Halberstädter Chronik. Diese Nachricht, die der Herausgeber übersehen hat, dürfte bei diesem, für frühere Zeiten zwar nicht allzu kritischen Geschichtschreiber gewiss nicht in Zweifel zu ziehen sein, und um so weniger, als sie mit bestimmter Angabe der Nebenumstände vorhanden ist.

Motive des Ueberganges zum gothischen beigemischt sind [1]. In den in Rede stehenden Theilen des Halberstädter Domes aber, welche zwar gleichfalls das byzantinische Element noch nicht verläugnen, herrscht der Spitzbogen bereits wesentlich vor, und wir können somit ein Gebäude der Art nicht etwa in eine frühere Zeit zurücksetzen, — dasselbe nicht, wie der Herausgeber will, als einen Rest der früheren Anlage des Domes, welche um das Jahr 1181 begonnen wurde, oder gar, wie auch wohl von Andern eine solche Meinung aufgestellt ist, als einen Rest noch älterer, an dieser Stelle stattgefundener Bauten betrachten. Dass aber der Unterbau der Thürme und die nächstfolgenden, bereits vollkommen gothischen Bautheile des Domes nur durch eine, verhältnissmässig kurze Reihe von Jahren getrennt sind, darf uns auf keine Weise befremden, da es sich in Folge aller neueren kritischen Untersuchungen zur Evidenz ergeben hat, dass Oberall in Deutschland der entwickelte gothische Baustyl plötzlich und unvorbereitet, oft sogar ohne eine solche Vermittelung, wie wir doch an dem in Rede stehenden Unterbau bemerken, neben den älteren, den sogenannten byzantinischen Baustyl hintritt.

Verzeichniss und Beschreibung der im Dom vorhandenen und ihm zugehörigen Kunstwerke und Alterthümer beschliessen das Werk. Als besonders bedeutend werden zunächst die erhaltenen Glasmalereien hervorgehoben. Sodann die zahlreichen, in einem Zimmer der Stiftsgebäude aufbewahrten Heiligthümer und Kirchenschätze, unter denen vornehmlich ein consularisches Diptychon von grossem Interesse ist, sowie es auch an andern wichtigen Merkwürdigkeiten nicht fehlt. Endlich die Gemälde, welche jetzt in dem ehemaligen Kapitelssaale aufbewahrt werden, und unter denen besonders das bekannte Bild von Johann Raphon von Eimbeck, vom Jahr 1508, als ein bedeutsames Zeugniss der norddeutschen Kunst, für die Geschichte der Malerei nicht ohne specielle Wichtigkeit ist. Der Herausgeber hat sich das Verdienst erworben, dies beachtenswerthe Werk so kunstreich und glücklich zu reinigen, dass es in der ursprünglichen Frische und Kraft seiner Farben dasteht. Auf Taf. VIII ist von demselben eine geistreich gearbeitete Abbildung, von H. Schaefer gezeichnet und gravirt, beigegeben, die den Freunden der vaterländischen Kunstgeschichte gewiss höchst willkommen sein wird. Es stellt auf dem Mittelbilde die Kreuzigung — etwas überladen, ungefähr nach der Weise der westphälischen Schule der Zeit — auf den Seitenbildern, in kleinerem Maasse, die Verkündigung, die Geburt Christi, die Anbetung der Könige und die Darstellung im Tempel dar. — Da dieser Meister noch so wenig bekannt ist, so sind wir dem Herausgeber durch die Mittheilung der folgenden Notizen zu besonderem Dank verpflichtet:

„Von Raphon sind nur vier Gemälde bekannt. Das früher in Walkenried befindliche, später nach Prag geflüchtete und dort verschollene Altarbild: „Christus am Kreuz zwischen den Schächern", auf dessen Klappen 20 kleine Darstellungen aus dem Leben Christi; ferner das jetzt in der Universitätsbibliothek, früher in der St. Jürgenskapelle zu Göttingen

[1] Um hier weitläufige Anführungen und Untersuchungen überhoben zu sein, mögen statt weiterer Belege auf die treffliche Schrift von J. Wetter „Geschichte und Beschreibung des Domes zu Mainz", und zwar auf die Anmerkung S. 69 verwiesen werden, wo das gesammte Verhältniss bereits genügend und anschaulich auseinandergesetzt ist.

bewahrte Altarbild von 1508, gleichfalls eine Kreuzigung mit Darstellungen von Heiligen auf den Klappen, und zwei Thüren eines Marienaltars, auf welchen der Papst mit dem heiligen Mauritius und dem Donator Canonikus Metzen, und ein Bischof mit dem heiligen Nikolaus abgebildet ist, früher im Stifte B. Mariae V. in Eimbeck, jetzt in der Sammlung des Hrn. Hoffabrikant Hausmann in Hannover. Bilder von Schülern Raphon's kommen weder in Eimbeck noch in Göttingen vor. Dennoch ist wohl anzunehmen, dass Raphon unser Bild hier im Orte gemalt und Schüler gebildet hat: denn ausser den Darstellungen auf den Aussenseiten der Klappen (welche ein solches Gepräge tragen) sind hier noch mehrere Gemälde, die der Darstellungs- und Behandlungsweise Raphon's sehr ähnlich, aber doch nicht von ihm sind. Vor Allen eine Kreuzigung, dann Klappen eines Bilderhauses, auf welchem einzelne Heilige mit dem Monogramm des Künstlers — eine Mütze zwischen zwei Paar sich kreuzenden Schwertern — und ein grosses bis auf zwei einzelne Köpfe völlig abgeblättertes Klappenbild, welche $^3/_4$ lebensgross, an Werth den Arbeiten Raphon's fast gleich sind. — Heinrich Eckstorm erwähnt in dem Chronicon Walkenredense, Helmst. 1567, p. 185—187, dass Johann Raphon, als Lohn seiner Frömmigkeit und seines Kunstfleisses, 1507 zum Dechant des Alexanderstiftes in Eimbeck ernannt und 1528 gestorben ist. In Joh. Letzner's Dasselscher und Eimbeckischer Chronik, Erfurt 1596, erster Theil des 6. Buches, Kap. 4, Bl. 63 heisst es gleichfalls: „Nachdem am 12. August 1507 der Dechant Johann Crimenus verstorben, ward Herr Johann Raphon wiederumb erwehlt, welcher ein überaus kunstreicher, guter Maler gewesen etc. Er ist 1528 verstorben." Da Glso von Calar schon 1508 als Dechant des Stiftes vorkommt, so ist es wahrscheinlich, dass Raphon die Dechantenwürde bald ablegte, um ungestörter seine hochgeschätzte Kunst zu treiben."

Nach den hierauf folgenden Notizen über ein vorzügliches Bild der Cölner Schule schliesst der Herausgeber mit dem schönen und beherzigungswerthen Wunsche, dass die in dem Kapitelsaale gegenwärtig vorhandenen Gemälde daselbst verbleiben und den Stamm zu einem Museum für Halberstadt bilden mögen. Gewiss würde die Erfüllung dieses Wunsches ebenso ehrenvoll für die Stadt Halberstadt, wie erfreulich und folgereich in weiterer Beziehung sein, und die rastlose Thätigkeit, mit welcher der Herausgeber für die Interessen der Kunst in Halberstadt und weit über dessen Grenzen hinaus wirksam ist, darf in der That als ein nicht ungültiges Unterpfand für die Realisation dieser Angelegenheit betrachtet werden.

Die goldene Altartafel Kaiser Heinrichs II. (10 S. in 4.) Mit einem lithographirten Umrisse im Folio, die berühmte kaiserliche Votivtafel darstellend. Basel, 1836.

(Museum, 1837, No. 15.)

Unter den reichen Schätzen, womit Heinrich II. den neugegründeten und im Jahre 1019 eingeweihten Münster von Basel begabte, war der kostbarste und merkwürdigste Gegenstand eine goldene Votivtafel. Sie ist neben

wenigen andren, bis auf unsre Zeit erhalten worden, — ob aber in ihrer ursprünglichen Gestalt, möge zunächst unentschieden bleiben. Bei der im Jahr 1834 vorgekommenen Theilung des Basler Kirchenschatzes zwischen Basel-Stadt und Basel-Landschaft fiel sie der letzeren zu und wurde von der Regierung zu Liestal nebst den übrigen auf Basel-Landschaft gekommenen Kleinodien (wie bereits mehrfach in diesen Blättern erwähnt) im vorigen Jahre öffentlich versteigert. So befindet sie sich gegenwärtig im Besitz des Hrn. J. J. Handmann in Basel. Die vorstehend genannte Schrift giebt über dies merkwürdige mittelalterliche Werk nähere Nachricht und eine saubere Abbildung in genügender Grösse.

Ihren Ursprung verdankt die Votivtafel einer wunderbaren Begebenheit. „Heinrich wurde, so will es die Legende, von heftigen Steinschmerzen geplagt. Vergebens hatten sich die Aerzte an ihm versucht. Der Kaiser war von der Nutzlosigkeit menschlicher Hülfe überzeugt, und richtete darum vertrauungsvoll den Blick nach Oben. Er nahm die Fürbitterschaft des heiligen Benedikt in Anspruch. Auf den Fall der Genesung gelobte er seinem Schutzpatron ein Andenken, das der ganzen christlichen Welt Zeugniss geben sollte, wie mächtig das Gebet des heiligen Abtes von Monte Casino sei. St. Benedikt erschien bald darauf dem Kaiser im Traume und legte ihm den Stein, den Grund seiner vieljährigen Leiden, schweigend in die Hand. Heinrich genas; dankbar hielt er, was er gelobt. So entstand jene berühmte Votive."

Die Tafel, deren Goldgewicht weit über 400 Loth beträgt, ist 3 Fuss 8 Zoll französisches Maass hoch, 5 Fuss 6 Zoll breit, und ruht auf einer 3 Zoll dicken Bohle von Cedernholz. Sie ist mit einer reichen Reliefarbeit versehen, welche zunächst aus einer Stellung von 6 Säulen, mit Halbkreisbögen verbunden, besteht und von einer viereckigen Einrahmung umfasst wird. Zwischen den Säulen stehen einzelne Gestalten: In dem breiteren, durch einen höheren Bogen überwölbten Mittelraume der Heiland, in der Linken eine Scheibe mit dem Monogramm und der Bezeichnung seines Namens, die Rechte segnend erhoben; zu seinen Füssen, knieend hingeworfen, zwei kleinere Gestalten, eine männliche und eine weibliche, welche man, dem Ursprunge der Tafel gemäss, für Heinrich und seine Gemahlin Kunigunde halten muss, obschon sie kein besonderes Abzeichen kaiserlicher Würde tragen. In den Seitenräumen stehen die drei Erzengel mit kleinen Flügeln an den Schultern, Gabriel und Raphael mit Stäben, Michael, eine Lanze in der Hand haltend, und der heilige Benedikt, im Gewande des Abtes, mit Buch und Hirtenstab. In den Bögen über jeder einzelnen Gestalt liest man ihren Namen, über Christus steht: Rex Regum et Dominus Dominantium. In den Zwickeln über den Bögen sind kleine Medaillons mit weiblichen gekrönten Brustbildern angebracht, welche, den abbrevirten Beischriften zu Folge, die Kardinaltugenden der Klugheit, Gerechtigkeit, Mässigung und Tapferkeit darstellen. Alles Uebrige des Feldes über den Bögen und die Einrahmung ist reichlichst mit byzantinischem Arabeskenwerk geschmückt, welches die mannigfaltigsten Gestalten kleiner Thiere in sich einschliesst. Oben und unten läuft in grossen Buchstaben eine Inschrift hin, die sich, wenn freilich sehr allgemein gestellt, auf die wunderbare Heilung des Kaisers beziehen lassen dürfte; die Charaktere sind, bis auf einige Ausnahmen, rein lateinische Uncialen.

„Auf einem alten, halb unleserlichen, der Altartafel beigegebenen Pergamente heisst es: Ordinatum est per capitulum, quod [illegible]

subsequentibus festis ad summum altare et non aliter . . . . item in feste natali, pasce, pentecostes, corporis Christi, Henrici imperatoris, assumtionis Mariae, in dedicatione omnium sanctorum. Aus dieser Urkunde geht deutlich hervor, welch einen hohen Werth das Basler Domkapitel auf die Votivtafel Heinrichs legte; denn nur auf dem Hochaltar sollte sie zur Ausstellung kommen und als etwas Ausserordentliches nur die kirchlichen Ausserordentlichkeiten, die höchsten Feste der Christenheit, als da sind: das Weihnachts-, Oster- und Pfingstfest, den Frohnleichnams-, Mariä Himmelfahrts- und den Allerseelentag, durch ihren ächten Goldglanz verherrlichen helfen. Dass sie auch den Namenstag ihres Stifters, den Heinrichstag beleuchtete, war ein Tribut der Dankbarkeit, dessen sich das Basler Domkapitel, wenn es nicht der Undankbarkeit geziehen sein wollte, nicht entschlagen konnte."

Bewunderungswürdig ist der Styl, in welchem die gesammte Arbeit der Tafel ausgeführt ist, auch wenn wir, wie wir nicht wohl anders können, gewisse Feinheiten in den Formen, namentlich die naturgemässe Behandlung der Hände, Füsse und Gesichter, welche an dem vorliegenden Umrissblatte bemerklich werden, auf Rechnung des Zeichners desselben setzen. Es ist der Typus des sogenannten byzantinischen Styles, wie er sich bis zum Anfange des dreizehnten Jahrhunderts vorherrschend zeigt, aber in einer merkwürdigen Lauterkeit und Klarheit durchgebildet. Stellung und Verhältnisse der Figuren sind im Allgemeinen vortrefflich, nur die Extremitäten noch etwas schwer und die Schultern schmal. Der Faltenwurf ist, obwohl noch nicht strenge gebildet, so doch meisterlich, und namentlich bei den Engeln in grosser Schönheit durchgeführt. Die Köpfe sind von einer weichen rundlichen Form, die bei den Engeln, und noch mehr bei der Figur des heiligen Benedikt, bereits an die altkölnische Schule erinnert, — es scheint nicht, dass auch diese Motive von dem Zeichner des Umrisses herrühren. Die Architektur ist in reichem byzantinischem Style gehalten, mit zierlicher Einfassung der Bögen, reich verzierten Säulenkapitälen und schlanken Schäften der Säulen, deren jeder in der Mitte durch ein geschmücktes Band umgeben ist.

Die Vorzüglichkeit der Arbeit bewegt den ungenannten Verfasser der vorliegenden Abhandlung zu dem Ausspruch, dieselbe einem wirklichen Byzantiner beizumessen: „einem jener wandernden Meister, die von Konstantinopel kommend, die Blüthen orientalischer Kunst nach dem Occident brachten . . . . Die goldene Altartafel ist nicht deutschen Ursprungs und kann es nicht sein, weil sie nichts gemein hat mit jener derben Eckigkeit, welche das deutsche Kunstgebiet beherrschte . . . . Könnte noch ein Zweifel ob des byzantinischen Geschlechts unserer Votive obwalten, so würde derselbe durch das griechische Kreuz in der Glorie des Erlösers vollständig niedergeschlagen werden. Die Leichtigkeit in den Arabesken, die richtige Zeichnung der Thiere . . . . setzen Studien voraus, die man zu Anfang des eilften Jahrhunderts nur auf griechischem Boden machen konnte. Aus den Arabesken schaut endlich die gemächliche Genusslust des Orients hervor" u. s. w.

Wir können diesen und ähnlichen Aussprüchen des Verfassers nicht eben mit Ueberzeugung beipflichten. Was er über die „derbe Eckigkeit" der deutschen Kunst sagt, passt nur auf das fünfzehnte Jahrhundert und nicht weiter; das griechische Kreuz in der Glorie des Erlösers kommt aller Orten im früheren Mittelalter [illegible]. Von einer so vorzüglichen

künstlerischen Durchbildung fehlt es uns in der neugriechischen Kunst um die Zeit des Jahrs 1000 an allen Beispielen (einzelne Nachahmungen antiker Figuren in neugriechischen Manuscripten der Zeit beweisen nichts, da sie überall, wo eigne Erfindung hinzutritt, der crassesten Rohheit gegenüberstehen); auch das durchgeführte Latein der Inschriften würde bei einem Griechen befremdlich sein. Aber die deutsche Kunst jener Zeit ist in der That ebenso im tiefsten Verfall, und gerade mit der Zeit Heinrich's II. macht sich eine unerträgliche Verkrüppelung in der Bildung der Gestalten bemerkbar.

Betrachten wir dagegen den Styl der Arbeit, wie wir ihn vorhin mit flüchtigen Zügen geschildert haben: die Bildung und Gewandung der Gestalten, die architektonischen Eigenthümlichkeiten, das Ornament mit vorurtheilslosem Blicke, so finden wir ihn durchaus jener bedeutenden Reihe vorzüglicher, in Deutschland vorhandener Kunstwerke verwandt, welche dem Ende des zwölften oder dem Anfange des dreizehnten Jahrhunderts angehören, und auf welche sich neuerlichst eine so lebendige Aufmerksamkeit der Kunstforscher gerichtet hat. Auch der Charakter der Schrift stimmt viel mehr für das Ende des zwölften als den Anfang des elften Jahrhunderts. Wir müssen uns deshalb für geneigt erklären, das Werk der eben angedeuteten Periode zuzuschreiben. Freilich scheint es, wie aus den angeführten Umständen hervorgeht, dass es gleichwohl in nächster Beziehung zu Heinrich gestanden habe und alle Zeit als dessen Votivtafel betrachtet worden sei; aber auch dies stellt unserer Annahme keine unauflösliche Schwierigkeit entgegen, denn es ist leicht denkbar, dass, aus irgend beliebiger Veranlassung, eine Umarbeitung der alten Tafel mit Beibehaltung der ursprünglichen Anordnung nöthig oder wünschenswerth geworden sein kann.

Auch so indess muss das Werk als ein höchst merkwürdiges Ueberbleibsel des Geistes und Sinnes unsrer Vorfahren betrachtet werden, und es dürfte als ein erfreuliches Zeichen der Zeit anzusehen sein, wenn dasselbe, zur künftigen sicheren Aufbewahrung, von einer öffentlichen Sammlung als Eigenthum erworben würde.

Nachträgliches

über den Dom zu Halberstadt.

(Museum, 1837. No. 18.)

In No. 14 des diesjährigen Museums (vgl. oben, S. 480) ist von mir ein Bericht, das Werk des Hrn. Dr. Lucanus über den Halberstädter Dom betreffend, vorgelegt, welchem hier noch einige nachträgliche Bemerkungen beizufügen sind. Zunächst Einiges aus einem Briefe des Hrn. Dr. Lucanus, in welchem er sich über einige Punkte, in welchen ich seiner Meinung nicht beigepflichtet hatte, näher ausspricht.

Ich hatte in Zweifel gezogen, ob sich die Annahme eines früher vorhandenen Vorbaues vor dem Hauptportale des Domes mit der Art und

Weise der vorhandenen Bautheile in genügende Verbindung bringen lasse, und eine Abänderung der ursprünglichen Anlage, die schon während des Baues selbst vorgefallen sein dürfte, vermuthet. Hr. Lucanus schreibt darüber: „Die beiden Schenkel dieses Bogens (des Hauptbogens am Portale) treten deutlich so hervor, dass sie augenscheinlich den Kappen des Gewölbes als Sohle gedient haben, überdem ist dicht über dem Bogen noch eine correspondirende Vertiefung im Mauerwerk, wo die Kappen des Gewölbes eingefugt gewesen sind."

Sodann hatte ich der Meinung des Hrn. Dr. L. widersprochen, dass das Portal des nördlichen Kreuzgiebels mit dem Hauptportale gleichzeitig sei. „Dennoch (erwidert Hr. Dr. L.) möchte ich es behaupten, wenn ich es auch um 10—20 Jahre jünger setzen will. Die Bogenconstruktion beider Portale ist durchaus in demselben Winkel, alles Uebrige ist weit spitzbogiger, in den Einfassungen beider spielt die ziemlich freiliegende Wulst, ein besonderes Kennzeichen des zwölften Jahrhunderts, eine Hauptrolle, die in den Thürmchen sitzenden Heiligen sind noch nicht gothisch, wenn auch die Pfeilerpaare an den Thürpfosten und das Hautrelief gothisch sind. Der übrige Theil des nördlichen Giebels, ja die Eckstreben sind allerdings rein gothisch und neuer, was schon die andre Farbe des Steins, die Technik und der Charakter der Ornamente deutlich zeigt. Haben auch die Aufsätze und Spitzen des nördlichen und südlichen Giebels Aehnlichkeit, so bleibt dennoch das Portal selbst (d. h. nur dieses) dem Hauptportale am nächsten verwandt und folgt zuverlässig der Zeit nach zunächst auf dieses." — Ich muss diese Angaben dahingestellt sein lassen, da leider die von Hrn Dr. L. gelieferten Abbildungen in diese besonderen Verhältnisse (wie auch derer des vorigen Punktes) nicht eingehen und ich mich auf mein blosses Gedächtniss, welches mir allerdings hier ein vollkommen gothisches und im Vorigen ein noch halb byzantinisches Portal mit Gewissheit darstellt, nicht berufen darf.

In Bezug auf den Bischofsstuhl bemerkt Hr. Dr. Lucanus, dass die Jahrzahl 1510 nur an den Statuen desselben enthalten sei, und diese den Charakter einer spätern Arbeit trügen, als der Stuhl selbst.

Noch ist jedoch ein, für die Architekturverhältnisse des deutschen Mittelalters nicht uninteressanter Punkt der Schrift des Hrn. Dr. Lucanus in nähere Erwägung zu ziehen. Es heisst daselbst nehmlich: — „Einem Vertrage zwischen dem Domkapitel und dem Bischof Albert II. von 1345 (wohl ein Druckfehler, statt: 1354) zufolge, erlaubte dieser den Abbruch der an der Nordseite des Domes befindlichen St. Lüders Capelle mit dem Bemerken, dass die Steine derselben zum Fundamente — *vólmate* — des Chores verwendet werden sollten." — Da eine solche genaue Angabe von besonderer Wichtigkeit ist, mir jedoch die mitgetheilte Uebersetzung des entscheidenden Wortes *vólmate* (oder vielmehr, wie aus Folgendem erhellt: *vólmate*) nicht frei von Bedenken schien, so verlangte mich nach einer näheren Kenntniss der in Rede stehenden Urkunde. Hr. Professor Wigger zu Magdeburg hatte die Güte, mir dieselbe nach dem, in dem K. Provinzial-Archiv zu Magdeburg vorhandenen Original abschriftlich mitzutheilen; ich lasse sie hier zuvörderst, als ein seltenes Beispiel urkundlicher Bestimmungen über einzelne Bautheile, folgen:

„We Borchard van der gnade godlis deken, unde dat capittel gheweyne des Godeshuses to Halle, bekennet openliken in disme breue, unde

don witlik alle den de dissen bref seen eder horen lesen, dat unse Erbare herre Bisscoph Albrecht to Halb$\bar{e}$ heft mitlichen ghegheven sente Luders capellen de by deme dome lyt, vppe de Norderen halve, to deme buwe to hulpe des nyen chores to deme dome. In disser wise, dat we disse capellen, dar unse herre van Halb$\bar{e}$ leen herre is, scollen alte male neder breken, also dat alle de sten dar (se) capellen schal komen to deme volmate des nyen chores, hirvmme up dat dat godisdenst, dat in der capellen was, nich ghekrencket werde, so schal unde mach mit unseme willen, unse vorsprokene herre van Halb$\bar{e}$ al de wile, dat me den nyen chor buwet, dat godisdenst unde dat leen sente Luders, mit dar ghulde legen, to wilkeme altare he wel, in deme dome to Halb$\bar{e}$. Ok so drade dat disse chor wol buwet wert, so sculle we unde willen, ene nye capellen weder buwen, in sente Luders ere, in unse cloister up dat Gras, eder wur unse herre van Halb$\bar{e}$ wel, mit unser kost unde arbeit, dar me inne halden mach alle goddisdenst umber mer also in dar olden capellen to haldene wonheyt was. To eyner betuchnitze disser dyngh, hebbe we dissen bref beseghelt ghegheven, truweliken mit unses capittels Ingheseghel. Na goddis ghebort, drittenhundert jar, in deme veer unde vefteghesten jare, des Sondaghes vor pynkesten." — (Halberstadt, XII. n. 26. — Das Siegel, das an einem aus der Urkunde selbst geschnittenen Pergamentstreifen gehangen hat, fehlt schon.)

Bereits früher hatte ich mich zur Erklärung des Wortes, welches Hr. Dr. Lucanus durch „Fundament" übersetzt hat, an Hrn. Prof. von der Hagen zu Berlin gewandt und von ihm den Bescheid erhalten, dass dasselbe anderweitig nicht in dieser Bedeutung gefunden werde, dass „Fundament" im mittelalterlichen Deutsch nur durch *fullemont*, *follemunt*, *foldmunt*, *pfolment* (wie im mittelalterlichen Latein *fulmentum*, *fulmen* für: *fulcimentum*, *adminiculum*) und durch *fundamint* (in Heinrichs Fortsetzung des Tristan) gegeben werde, — in derselben Weise, wie es noch gegenwärtig im Niederdeutschen Füllment heisse; dass jenes Wort aber vielleicht als volmahte (Vollendung) gelesen werden müsse. — Auch Hr. Prof. Wiggert nähert sich in den Bemerkungen, die er der Abschrift obiger Urkunde beigefügt hat, dieser Erklärung, indem er es namentlich hervorhebt, dass das v nach der Orthographie an den Stellen steht, wo man einen Laut hört, für den die andern Niederdeutschen geradezu u gebrauchten, zum Beispiel in *dôm*, *scollen*; so dass wenigstens die Sylbe *vol* mit *voll* (voll) übereinkommen würde. — „Ich kann (bemerkt Herr Professor W.) das Wort *volmate* nur für eine Zusammensetzung halten, der das hochdeutsche Vollmaass entspräche."

Somit stellt es sich, — wenn auch nicht als vollkommen gewiss, — so doch als höchst wahrscheinlich heraus, dass das Jahr 1354 in der Geschichte des Halberstädter Dombaues den beginnenden Ausbau des Chores (etwa den Oberbau des Mittelschiffes im Chore) bezeichnet, und dass dasselbe nicht in gleich begründeter Weise auf die Fundamentlegung zu beziehen sein dürfte. Beiläufig bemerke ich jedoch, dass hiedurch in den Ansichten, die ich früher über die Bauperiode des vierzehnten Jahrhunderts aufgestellt, anderweitig nichts Wesentliches geändert wird, und dies

um so weniger, als in obiger Urkunde ausdrücklich von einem „neuen Chore" die Rede ist. — Ich hoffe, dass die sorgfältige Mittheilung obiger Angaben den Freunden der Architektur-Geschichte nicht überflüssig scheinen, und dass sie vielleicht auch zur Erläuterung anderer Fälle der Art brauchbar sein wird.

Antiken. — Berlin.

(Museum. 1837. No. 19.)

Für die Antiken-Gallerie des hiesigen Museums ist vor einigen Jahren eine höchst schätzbare Erwerbung gemacht, welche kürzlich hieselbst angekommen ist und baldiger Aufstellung entgegen sieht. Es ist das Fragment einer bacchischen Gruppe, welches in den Ausgrabungen, die die K. Sardinische Regierung in den Jahren 1824—27 zu Tusculum veranstalten liess, gefunden und von dem Bildhauer Ant. d'Este zu Rom, der dasselbe an sich gebracht, käuflich erstanden wurde. Ursprünglich bestand diese Gruppe aus drei Figuren; Bacchus in der Mitte, wie im Rausche schwankend bewegt, und zu den Seiten zwei Satyrn, auf die er sich stützt. Leider jedoch ist die Gruppe bedeutend zerstört: von dem einen Satyr ist, ausser kleineren Fragmenten, nur noch ein losgetrenntes Stück der Brust, mit der Hand, welche der Gott um seinen Hals geschlungen hatte, vorhanden; die beiden andern Figuren sind zwar noch nicht getrennt, aber dem Bacchus fehlen der Kopf, der linke Arm ganz, der rechte, über den Rücken des zweiten Satyrs gelegte Arm vom Ellbogen ab, das eine Bein vom Knie, das andere von der Hälfte des Schenkels ab; eben so fehlen dem zweiten Satyr der Kopf, der rechte Arm und beide Beine vom Knie ab; doch ist noch eine Anzahl einzelner Fragmente der zerstörten Theile, namentlich der Arme und Füsse, vorhanden. Wenn nun freilich dies so arg zerstörte Werk zunächst ein schmerzliches Bedauern hervorrufen muss, so fühlt sich doch der Beschauer bei längerer Betrachtung aufs Lebhafteste von der ausserordentlichen Schönheit des noch Erhaltenen angeregt. Der Körper des Gottes zeigt das anmuthvollste Ideal, ganz dieselbe zarte Weichheit, dieselbe jugendlich kräftige Fülle, in welcher er in den Zeiten der schönsten Kunstblüthe des classischen Alterthums gebildet wurde, und findet in dem straffen, musculösen Körper des jungen Satyrs den vortheilhaftesten Contrast. Eine Restauration dieses Fragmentes wird, wie wir hören, nicht stattfinden; doch ist ein restaurirter Gyps-Abguss desselben von dem Bildhauer E. Wolf zu Rom, in einer wohlgelungenen Weise, angefertigt und in einem der Nebensäle der hiesigen Antiken-Gallerie aufgestellt worden, so dass uns hieraus wenigstens die grossartigen und bedeutsamen Intentionen des Ganzen für das Auge deutlich gemacht werden. So tritt uns die Gruppe hoch und feierlich, wie der Triumphzug des Gottes, entgegen und doch in all der zarten Anmuth und Begeisterung, welche der Gegenstand erforderte. Vornehmlich in der oberen Hälfte sind die Haupt-

linien der Composition in einer überaus edlen, freien und lauteren Weise geführt. — Abgüsse der antiken Theile der Gruppe sind auch der schönen Sammlung von Gyps-Abgüssen, welche die Kunst-Akademie zu Berlin besitzt, einverleibt worden.

Ausser diesem ist das letztgenannte Institut in neuester Zeit noch in mannigfach schätzenswerther Weise durch Abgüsse bereichert worden. Ausser dem schönsten Beispiele archaistischer Sculptur, der herkulanischen Diana im Museum von Neapel, ausser dem Abgusse eines äusserst lebenvollen bronzenen Portraitkopfes (vor einigen Jahren auf der Rhede von Palermo gefunden), der sich ebendaselbst befindet, und andern Gegenständen, ist hier vornehmlich der Abguss eines kleinen Bronze-Gefässes anzuführen, welches vor etwa 1½ Jahren in der Gegend von Bonn gefunden wurde und im dortigen Museum aufbewahrt wird, — unbedenklich eines der anziehendsten und schönsten Werke, die uns aus dem Alterthum erhalten sind. Es ist ein Trinkbecher, ohne den neu angefügten Fuss etwa 5⅝ Zoll hoch, in der Mitte mit höchst zart gearbeiteten Reliefs umgeben, deren Fläche eine Höhe von 3⅛ Zoll hat. Die Reliefs zerfallen in zwei gesonderte Darstellungen. Auf der einen Seite sieht man eine weibliche Gestalt, welche, scheinbar schlafend, am Boden liegt, indem sie sich auf den rechten Arm gestützt hat und den linken Arm über den Körper hinabstreckt. Nur der Untertheil ihres Körpers ist mit einem Gewande bedeckt; sie wendet dem Beschauer den reizendsten Rücken zu, dessen sanfte Linien durch ein breites Gürtelband, sowie die Linien des linken Armes durch eine Spange, in anmuthigem Spiele unterbrochen werden. Ueber ihr, zu ihr herabschwebend, ist eine männliche Gestalt, behelmt, den Schild an der vorgestreckten Linken, in der Rechten eine Art Wurfpfeil oder Lanze, und nur mit einem Mantel bekleidet, welcher beim Niederschweben in schönen leichten Falten zurück und empor getrieben wird. Der nackte Körper ist ebenfalls in den schönsten Verhältnissen gebildet und entwickelt sich in anmuthvollster Weise. Ihm gegenüber schwebt ein Amor, welcher eine Fackel schwingt. Ohne Zweifel sehen wir hierin den Mars dargestellt, welcher sich zu Rhea Silvia niedersenkt. — Von nicht geringerer Vollendung ist die Darstellung der andern Seite, in deren spezieller Erklärung wir jedoch den Archäologen nicht vorgreifen wollen. Es ist eine Kampfscene. Man erblickt Herkules, ganz in seiner eigenthümlichen Körperbildung, welcher vorschreitend mit der linken Hand das Löwenfell wie einen Schild vor sich hinstreckt, indem er mit der Rechten die Keule schlagfertig erhebt. Ihm gegenüber, hastig anstürmend, ist ein Krieger, behelmt, aber nackt und mit flatterndem Mantel, das Schwert im Gehänge auf der linken Seite tragend, mit der Rechten den Wurfspeer erhoben, die Linke mit dem Schilde ebenfalls vorgestreckt. Die Aussenseite des Schildes ist dem Beschauer zugewandt und zeigt das Bild der römischen Wölfin mit den beiden säugenden Zwillingen. Zwischen den beiden Kämpfern gewahrt man noch einen andern Krieger, welcher niedergestürzt ist und, indem er sich auf den rechten Arm stützt, dem Beschauer den Rücken zuwendet.

Altargemälde zu Tempelhof.

(Museum, 1837, No. 19.)

Die Kirche von Tempelhof bei Berlin besitzt ein Altargemälde, das Martyrthum der h. Katharina auf dem Mittelbilde und verschiedene weibliche Heilige auf den Flügelbildern darstellend, welches die Inschrift: 1506. L. C. trägt und diesem gemäss, so wie in Bezug auf den übereinstimmenden Charakter, — so weit sich solcher bei der bisherigen Beschaffenheit des Gemäldes erkennen liess, — als ein früheres Werk von Lucas Cranach dem Vater galt. (Als ein solches ist es auch noch in dem so eben erschienenen zweiten Theile des „Handbuches der Malerei seit Const. d. Gr. von F. Kugler.“) §. 31. 3. angeführt.) Gegenwärtig ist dasselbe im K. Museum zu Berlin gereinigt worden und es zeigt sich nun, da eine freie Betrachtung möglich ist, dass diese Ansicht nicht beibehalten werden darf. Denn befolgt das Bild allerdings auch die Cranach'schen Motive der Darstellung, und hat es auch manches anziehend Naive, einzelne gut aus dem Leben gegriffene Köpfe, so fehlt doch in der malerischen Behandlung all jene Sicherheit und miniatur-artige Laune, in den Farben jene Kraft, in den Charakteren jene Schärfe, welche die eigenthümlichen Vorzüge des Meisters ausmachen. Zugleich ist noch eine zweite Inschrift zum Vorschein gekommen: 1593. Daniel Fritsch pinxit. Ohne Zweifel ist demnach letzteres der Name des Malers, und die andere Inschrift deutet es wohl nur an, dass er eine besondere Cranach'sche Composition benutzt hat. Interessant aber ist es, noch in so später Zeit die alte Schule des Landes, von italienischen Einflüssen noch vollkommen frei, in Thätigkeit zu finden, da der jüngste unter den bisher bekannten alterthümlichen Meistern dieser Gegend, Lucas Cranach der Sohn, bereits zehn Jahre früher, 1586, gestorben war.

Evangelist Johannes und Apostel Petrus. — Evangelist Marcus und Apostel Paulus. Gemalt von Albrecht Dürer. Gestochen von Albrecht Reindel. Druck v. Carl Mayer. Nbg. Zu finden bei dem Verfasser in Nürnberg.

(Museum, 1837, No. 20.)

Wir heissen diese Kupferstiche, welche eins der vorzüglichsten Meisterwerke deutscher Kunst in angemessener Weise wiedergeben, mit um so grösserer Freude willkommen, als wir bisher noch wenig genügende Kupferstiche nach vaterländischen Werken besitzen und die Lithographieen von solchen (wie z. B. die Strixner'schen) ihrer unbestreitbaren Vorzüge ungeachtet, immer nicht die Verdienste eines Kupferstiches, namentlich wo es sich um die scharfgezeichneten Werke älterer Kunst handelt, erreichen können. — Die beiden Dürer'schen Bilder machen bekanntlich ein zusam-

*) Erste Auflage.

mengehöriges Werk aus (ohne Zweifel jedoch so, dass sie an dem Orte ihrer ursprünglichen Bestimmung, dem Rathhaussaale zu Nürnberg, irgend einen bedeutsamen Gegenstand zwischen sich einschlossen); so sind ihre Nachbildungen, obgleich auf zwei Platten gearbeitet, denn auch hier auf einem Blatte zusammen gedruckt. Die Grösse der Originale — 6 Fuss Höhe zu 2 Fuss 4 Zoll 6 Linien Breite — ist in den Kupferstichen auf das sehr bedeutende Mass von nicht als 17 Zoll Höhe zu 7¼ Zoll Breite reducirt. Die ganze Arbeit und Behandlungsweise des Kupferstiches ist in diesen Blättern durchaus rühmlich anzuerkennen; es herrscht darin eine grosse, freie Manier, die dem Massenhaften der Original-Darstellung, namentlich jenen weiten grossartigen Gewändern, auf eine vorzügliche Weise entspricht. Der Gang, Schwung und die Lage der Falten sind mit glücklicher Einsicht angeordnet und durchgeführt; sie folgen den Biegungen der Formen, ohne dabei jedoch irgendwie an jene kleinliche Aengstlichkeit der älteren Stichmanier zu erinnern; ebenso ist aber auch aller blendende Glanz der Modernen vermieden und statt dessen vielmehr durchweg der stoffliche Charakter des Gegenstandes und die Nüancirung seiner Farbe meisterhaft wiedergegeben. Gilt dies, wie bemerkt, zunächst von den Gewändern, welche die Haupttheile der beiden Blätter ausmachen und deren grandiose Anordnung den ersten bedeutenden Eindruck auf den Beschauer hervorbringt, so ist es nicht minder in Rücksicht auf die nackten Körpertheile, besonders auf die Köpfe der Fall, in denen ebensosehr der allgemeine Charakter des Nackten, als die eigenthümliche, etwas strengere Weise, in welcher Dürer dasselbe zu behandeln liebte, ersichtlich wird. Alles dies konnte aber nur durch ein wahrhaftes inneres Verständniss der Originale hervorgebracht werden, und dass ein solches bei der ganzen Arbeit zu Grunde lag und dieselbe vollkommen durchdringt, macht eben ihren Hauptvorzug aus. Die besondere Charakteristik jener vier Köpfe, in denen sich die nach den vier Temperamenten abgestuften Eigenthümlichkeiten der menschlichen Natur — und zwar in ihrem besonderen Bezuge zu dem Dienste des heiligen Wortes, das die Gestalten in den Händen tragen, — ausspricht; die Bewegung in der Ruhe, die Gesammtanordnung, welche das feierlich Gemessene und Statuarische in den Gestalten nicht als ein Gesuchtes, sondern als ein Ergebniss des unmittelbaren Momentes erscheinen lässt, welche die grossartig gezogenen Linien der Gewandung doch zugleich mit einem leisen Spielen in den Ecken und Brüchen, auf die einzelne, vorübergehende Lage und Stellung der Körpertheile zurückdeutend, verbindet, — alles dies tritt hier dem Beschauer in derselben lebhaft empfundenen, durchgedachten und durchgeführten Weise, wie in den Originalen entgegen. Ein leichter ornamentirter Rand ist jedem der beiden Bilder zugefügt. Unterwärts sind die Schriftstellen angedeutet, welche zur Erklärung der Gestalten dienen. (Ob aber bei der ersten Epistel Johannis, welche nur 5 Capitel hat, vielleicht durch ein Versehen das 12te Capitel angezeichnet ist?) Dazwischen Medaillons, die auf der einen Seite das Brustbild Dürer's, auf der andern das Wappen von Nürnberg darstellen.

Coleccion litografica de cuadros del Rey de España el Señor Don Fernando VII, que se conservan en sus reales palacios, museo y academia de San Fernando, con inclusion de los del real monasterio del Escorial etc. Madrid, Cuaderno 38 — 49. (Gr. Fol.)

(Museum. 1837. Nr. 26 f.)

Schon mehrfach haben wir, bei früher erschienenen Lieferungen, über dieses umfangreiche lithographische Prachtwerk gesprochen, welches vornehmlich Gelegenheit giebt, die ausserordentlichen Kunstschätze, die sich gegenwärtig im Museum von Madrid befinden, kennen zu lernen, und welches zugleich eine im Einzelnen sehr vollendete lithographische Technik vor die Augen des Beschauers führt.

Die vorliegenden zwölf Hefte enthalten, neben einzelnen Blättern nach italienischen Meistern, verschiedene, welche der niederländischen Schule angehören, sodann aber eine namhafte Reihe von Nachbildungen spanischer Kunstwerke, die, bei unserer noch so geringen Kenntniss der spanischen Schule, für uns von grösstem Interesse sind. Unter den Italienern sind hier vornehmlich Meisterwerke Tizian's zu nennen. Ein grosses Bacchanal führt uns die ganze hinreissende Eigenthümlichkeit dieses Meisters vor: schöne glühende Sinnlichkeit in dem Zustande derjenigen Unbefangenheit und Naivetät, welche den Menschen noch im reinen Einklange mit dem Leben der Natur darstellt. Es ist eine Gesellschaft von jungen Männern und Weibern, die sich im kühlen Schatten der Bäume versammelt haben; glänzende Krüge, Pokale, Becher, sowie die leichte, zum Theil fehlende Gewandung deuten auf das bacchische Fest, das hier gefeiert wird. In der Mitte lagern auf dem Rasen zwei reizende Mädchen mit Flöten in den Händen, nackte Jünglinge neben ihnen; ein wenig zur Seite schlingen sich andre zum leichten Tanze durcheinander; gegenüber zwischen den Bäumen, sieht man Singende und Trinkende: in der einen Ecke des Vordergrundes endlich ruht eine schlafende Bacchantin; sie ist nackt, und allein an dieser Figur könnte man eine absichtliche Schaustellung schöner Glieder, welche die unbefangene Lust des Ganzen in Etwas stört, tadeln. — Nicht minder anmuthig ist ein andres grosses Gemälde von Tizian, das in einer lieblichen Landschaft ein unendliches Gewimmel von Amorinen darstellt, welche Früchte zu sammeln scheinen, hier und dort einander necken, mit Thieren spielen u. s. w. Zur Seite eine halbnackte weibliche Statue auf hohem Piedestal und zwei Weiber, die sich der letzteren in Begeisterung nahen. Es scheint in diesem lieblichen Gemälde ein allegorischer Sinn verborgen zu liegen, der aber, wie bei so manchen andren Darstellungen Tizian's und vornemlich Giorgione's, schwer zu enträthseln sein dürfte. — Ein drittes Gemälde stellt das Bad der Diana und die Enthüllung der Schande der Calisto dar. Es ist eins derjenigen Bilder, welche Tizian für Philipp II. von Spanien malte, und durch mehrfache Wiederholungen von der Hand des Meisters, z. B. in der Bridgewater-Gallery zu London, bekannt. Das in Rede stehende Bild ist dem

letzteren in allen einzelnen Theilen vollkommen ähnlich, nur in einigen Theilen der Gewandung finden sich Abänderungen. — Auch Portraits von Tizian's Hand finden sich in den vorliegenden Lieferungen, so das sehr grosse Gemälde Carl's V., welches den Kaiser in ganzer Figur, gerüstet und zu Pferde sitzend, in einer dunkeluden Landschaft darstellt. Ein andres Portrait stellt die Gemahlin des Kaisers, Isabella von Portugal, dar; es ist ein Kniestück.

Sodann sind aus der italienischen Landschaftschule einige Nachbildungen vorzüglicher Meisterwerke mitgetheilt: von A. Caracci, Nicolas und Caspar Poussin, Claude Lorrain.

Die Reihe der Niederländer eröffnet Rubens mit mehreren bedeutenden Bildern, unter denen vornehmlich eins von höchstem Verdienste ist: das Wunder der ehernen Schlange. Die Darstellung enthält, in der Körperbildung der Gestalten und in dem momentanen Affekte, alle die Gewalt, darin Rubens überhaupt Meister ist; aber es vereinigt sich hiemit zugleich die besonnenste dramatische Entwickelung, eine Concentration des Interesses auf wenige Hauptmotive und somit eine klare Gesammtordnung, endlich eine Reinheit des Styles, wie sie nur den Werken seiner schönsten Zeit — denen wir das in Rede stehende unbedenklich zureihen — eigen ist. Auf der einen Seite ist ein dürrer Baumstamm, um den sich die eherne Schlange windet, aufgerichtet; daneben steht Moses, den Rücken halb zum Beschauer gewandt, den Mantel in grossartigen Falten um die Schulter geschlagen, und weist zu dem Mirakelbilde empor; etwas tiefer hinter ihm, in ebenso würdiger Gewandung, steht Aaron. Auf der andern Seite drängt das Volk herzu. Die Hauptgruppe bezieht sich auf ein schönes, reichgeschmücktes Weib, welches im Zustande gänzlicher Entkräftung hereingeschleppt wird; ein kräftiger Mann hält sie an ihren Gewanden mit voller Anstrengung empor, während ihre Arme ohnmächtig niederhängen; ein Greis vor ihr richtet mit ergreifender Geberde, auf das eherne Bild hindeutend, ihr Haupt empor, in welchem, beim Anblick des letzteren, durch die Qual der Krankheit bereits ein Strahl der Tröstung hervorleuchtet; eine Dienerin ist beschäftigt, die um ihren Leib geschlungenen Schlangen loszuwinden. Dicht vor dem Baumstamm hat sich ein nackter, ebenfalls von Schlangen umwundener Jüngling niedergeworfen; hinterwärts werden noch andere sichtbar, welche die Arme in schöner Bewegung flehend emporheben. — Darstellungen wie diese sind es, in denen die hohe, in ihrer Art einzige Genialität des Meisters ihren Triumph feiert; — dass Vieles Andre, was aus seinem Atelier hervorgegangen ist, eher zur Verdunkelung seines Ruhmes dient, ist bekannt. Dies ist z. B. der Fall in dem grossen Prunkstücke des Raubes der Proserpina, welches sich ebenfalls unter den vorliegenden Blättern findet. Auch zwei andre — eine Fortuna, die über den Fluten des Meeres hinrollt, und die drei Grazien vorstellend — dürften nicht den Anforderungen eines gereinigten Kunstsinnes genügen. Alle Gewalt seines Colorites zugegeben, so gehört zur Darstellung der Grazie doch eben zunächst die Grazie selbst, die nicht im Bereich von Rubens künstlerischer Eigenthümlichkeit lag, — wenn auch die Dekoration des Rubens-Saales in der Münchner Pinakothek viermal, an den Hauptstellen der gewölbten Decke, das Sinnbild jener drei Göttinnen vorführt und somit das Gegentheil dieser Ansicht auszusprechen scheint.

Bei den übrigen der vorliegenden Blätter möge es hier an der Bezeichnung des Namens genügen: Joh. Breughel (eine brillante Paradieslandschaft), Poelenburg, Wouvermann, Teniers (eine Dorfkirmes und, als seltenes Beispiel, eine Felslandschaft mit einer Rinder- und Schaafheerde), P. Neefs (drei Intérieurs gothischer Kirchen), van der Meulen, Paul und Cornelius de Vos.

Wir wenden uns nunmehr zu den Nachbildungen der Gemälde spanischer Meister, die in den vorliegenden Lieferungen des Werkes enthalten sind. Hier begegnet uns zuerst Juan de Juanes (oder richtiger: Vicente Juanes) mit der Darstellung des Begräbnisses des heil. Stephan. Das Bild gehört einer grösseren Reihenfolge aus dem Leben des genannten Heiligen an und bildet deren Beschluss. Man sieht vorn den Sarkophag, in welchen vier Männer den Leichnam des, mit dem prächtigen Diakonen-Gewande geschmückten Märtyrers hineinlegen; vier andre, mit dem Ausdruck schmerzlicher Theilnahme, werden hinter ihnen sichtbar. Auch in diesem Bilde, wie in den andern desselben Meisters (der der Mitte des 16. Jahrhunderts angehört) gewahrt man noch die Nachklänge der alterthümlichen Schule des Landes, welche hier vornehmlich in der höchst schlichten Gesammt-Anordnung auf eine anziehende Weise hervortritt; doch fehlt es zugleich nicht an den Zeugnissen des Studiums florentinischer Meister. Und wenn das Bild somit den Leistungen gleichzeitiger Niederländer, wie etwa des Bernhard van Orley, verwandt erscheint, so ist doch wiederum in den Physiognomieen der Köpfe eine gewisse hervorstechende Eigenthümlichkeit zu bemerken, die entschieden auf die spanische Nationalität hindeutet und in der späteren, entwickelten Periode der spanischen Kunst in noch bestimmterer Ausprägung wiederkehrt.

Entschiedenen Einfluss florentinischer und römischer Studien finden wir in einem kleinen Gemälde von J. F. Navarrete, el mudo (1526 — 1579), welches die Taufe Christi darstellt. In der Mitte des Bildes steht Christus mit den Füssen im Wasser (welches hier als ein kleiner Bach vorgestellt ist); auf der einen Seite, auf einem Steine knieend, Johannes, indem er das Wasser auf Christi Haupt giesst; auf der andern eine Gruppe von Engeln mit den Gewändern des Heilandes. Drüber schwebt Gott-Vater, halb von Wolken verhüllt, mit segnender Geberde, und von anbetenden himmlischen Schaaren umgeben. Die Gestalten der Engel sind ganz im Style der Raphaelischen Schule, der Gott-Vater ist eine Nachahmung Michelangelo's. Dieser Umstand ist auffallend, da Navarrete sonst gerade als einer derjenigen hervorgehoben wird, welche für die Einführung der venezianischen Behandlungsweise in die spanische Kunst besonders thätig gewesen sind, wie er denn auch den Beinamen des spanischen Tizian führt. Indess scheint das kleine Bild, trotz verschiedener ansprechender Einzelheiten, nicht als ein sonderlich bedeutsames Werk gelten zu dürfen und mehr nur einer vorübergehenden Richtung anzugehören.

Die Mehrzahl der Lithographieen gehört der Blüthenperiode der spanischen Kunst und zwar der Schule von Sevilla, an. Unter diesen nennen wir zuerst zwei, zu einer grösseren Folge gehörige Darstellungen von Francisco Zurbaran. Sie stellen Visionen des heil. Petrus von Nolasco dar. Auf dem einen Bilde sieht man den Heiligen, an seinem Tische knieend und die Hand stützend, eingeschlafen; ein Engel tritt in mürdiger Geberde zu ihm und deutet auf das Bild des himmlischen Jerusalem.

welches sich oberwärts aus dem dunklen Nebel, der das Gemach erfüllt, entwickelt. Auf dem andern Bilde senkt sich in das Dunkel der Umgebung, von wundersamem Lichte umflossen, das Kreuz nieder, an welches der Apostel Petrus, in umgekehrter Stellung, die Beine nach oben gewandt, geschlagen ist; der Heilige kniet davor und betrachtet die grauenhaft phantastische Erscheinung mit Verwunderung und Erstaunen. Beide Bilder sind ganz von jener gewaltsamen Kraft erfüllt, welche dem Zurbaran den Namen des spanischen Caravaggio erworben hat; aber zugleich spricht sich in ihnen diejenige bedeutsamere Würde aus, die ihn über sein italienisches Vorbild erhebt. Besonders die Gestalt des Heiligen, in seinem weiten weissen Ordensgewande, ist auf beiden Gemälden voll grossartiger Energie und sein Kopf voll charakteristisch ascetischen Ausdruckes.

Zwei andere Blätter führen uns zwei grosse Gemälde von Velasquez vor. Sie gehören der Historienmalerei an und sind somit höchst interessant für einen Meister, dessen Werke der überwiegenden Mehrzahl nach aus Portraitbildern bestehen. Das eine stellt die Anbetung der Könige dar; das Bild ist, wie es überhaupt bei historischen Darstellungen in Velasquez' Art lag, in naturalistischer Weise gefasst und macht somit das Heilige zu einem Privat-Vorgange des gewöhnlichen Lebens; wiederum jedoch leuchtet eine eigenthümliche Grossartigkeit, ein strenger Ernst hindurch, der diesem Vorgange eine besondere Bedeutung giebt. Namentlich der eine von den Königen, der zuvorderst kniet, hat in Geberde und Gewandung eine eigne Feierlichkeit, die nicht ihres Eindruckes auf das Gefühl des Beschauers ermangelt. Maria erscheint schlicht, wie eine Bäuerin, und doch ebenfalls nicht ohne Würde, gar sonderbar aber macht sich das Christkind, das sie, bis an den Kopf eingewickelt, wie ein Püppchen vor sich sitzen hat. — Das zweite Blatt nach Velasquez stellt das Bild des gekreuzigten Heilandes dar. Leuchtend springen dem Auge des Beschauers aus dem schwarzen Grunde die, einst wohl schönen und männlichen, hier aber zermarterten und auseinander gereckten Formen entgegen. Das Haupt ist auf die Brust gesenkt; das Stirnhaar hat sich auf der rechten Seite unter der Dornenkrone gelöst und hängt nun wie ein dunkler Schleier über das halbe Gesicht auf die Brust nieder.

Eigenthümliches Interesse gewährt die Lithographie nach einem grossen Gemälde von Velasquez' Schüler Juan de Pareja, der, ursprünglich ein Sklave des Meisters, sich nur insgeheim die künstlerische Ausbildung erwerben konnte. Das Bild stellt die Berufung des Matthäus zum Apostelamte dar. Es ist ein weites, reichgeschmücktes Gemach; Christus ist so eben mit einigen Jüngern zum Wechseltische getreten und spricht zu Matthäus die verhängnissvollen Worte; dieser legt die Hand auf die Brust, während die übrigen Anwesenden, die am Tische sitzen oder daneben stehen, verwundert aufhorchen. Christus, in seiner idealen Gewandung, ist ziemlich manierirt behandelt; auch fehlt es ihm im Ausdruck an der höheren Würde; ebenso spielt auch Matthäus im Pelzmantel und reichen orientalischen Turban eine sonderbare Figur. In den übrigen Personen aber, die ganz im Kostüm der Zeit des Künstlers gehalten sind, entwickelt sich ein erfreuliches Bild unbefangener Lebensverhältnisse. Der alte Notar mit der Brille auf der Nase, der sich eben im Schreiben unterbrochen sieht, der reichgeschmückte Soldat, der, wie es scheint, einen Wechsel auszustellen im Begriff war, die beiden Jünglinge zur Seite, alle sind voll

Naivetät und unmittelbarer Wahrheit. Das Bild ist mit dem Namen des Künstlers und mit der Jahrzahl 1661 bezeichnet.

Von Juan Bautista del Mazo, dem Hauptschüler des Velazquez, der vornehmlich als Portraitmaler bekannt, doch auch in landschaftlichen Darstellungen ausgezeichnet ist, sieht man eine Ansicht von Saragossa (vom Jahre 1647). Es ist das Ufer des Ebro; der Vorgrund reich mit den mannigfachsten Gestalten spanischen Lebens bedeckt; dann der weite Spiegel des Flusses, mit leichten Gondeln belebt, und gegenüber hingebreitet die Stadt, die mit ihren alterthümlichen Kirchen, Thürmen, Thürmchen, Erkern und Hallen ein äusserst romantisches Ganzes bildet.

Murillo zeigt sich uns in drei Werken aufs Neue in seiner anerkannten Meisterschaft. Von höchstem Werthe ist unter diesen eine Verkündigung Mariä. Die Jungfrau hat an ihrem Betpulte gekniet und wendet sich, die Hände über der Brust gekreuzt, demüthig dem himmlischen Boten zu, der sich, lebhaft niederschwebend, so eben vor ihr auf das Knie niederlässt; er trägt in der einen Hand die Lilie, mit der andern weist er empor. Das Gemach ist von einer wundersamen Glorie erfüllt, in deren Mitte die Taube, von spielenden Cherubim umgaukelt, schwebt. Der Gesammt-Effekt des Bildes ist, ohne überraschend zu sein, von einer freudigen Feierlichkeit; Maria erscheint als die schlichte Magd des Herrn, aber die Gewandung, die schönen, grossen Falten des Mantels geben ihr eine eigenthümliche Würde. Vielleicht möchte man es wünschen, dass ihre Gestalt um einen nur sehr geringen Grad freier, weniger bedrückt, erscheine; was hier indess zu tadeln sein dürfte, verschwindet durchaus vor der göttlichen Schönheit des Engels, der in seiner Gesammt-Erscheinung, wie in allem Einzelnen der Stellung, Geberde und Gewandung, vor Allem aber in dem Profil seines Gesichtes das Gepräge der edelsten, lautersten Anmuth trägt. — Eine Anbetung der Hirten repräsentirt mehr die naturalistische Richtung des Künstlers; aber sie erscheint in ihrer Art nicht minder meisterhaft. Vornehmlich der im Vorgrunde knieende alte Hirt ist von unübertrefflicher Wahrheit; Maria, minder würdevoll als im vorigen Bilde, ist doch von grosser Lieblichkeit, und das Kind, welches sie dem Auge der Anbetenden entblösst, ist äusserst reizvoll gebildet. — Eine büssende Magdalena ist ein Bild von energischer Wirkung: es erinnert, der Auffassung nach, etwa an die früheren Leistungen eines Guercino. Sie sitzt dem Beschauer entgegengewandt, indem sie mit der einen Hand ein Buch auf dem Schooße hält und den Kopf voll tiefen Nachsinnens in die Höhe richtet. Das Bild ist also wesentlich verschieden von einer zweiten Darstellung desselben Gegenstandes von Murillo's Hand, die sich in einer deutschen Privatsammlung befindet und im Kupferstich und Steindruck bekannt ist. In letzterem Bilde kniet die Heilige an einem Felsaltare und hat die Hände zum Gebete gefaltet.

Murillo's lebensgrosse Darstellungen von Scenen des gemeinen Lebens sind allgemein bekannt; unter den vorliegenden Blättern finden wir ein Paar, welche, von Nachfolgern des Meisters ausgeführt, ähnliche Gegenstände behandeln. Das eine Bild, von einem unbekannten Künstler herrührend, ist nicht ohne ansprechendes Leben. Es stellt eine Küche dar, in welcher die Köchin, einen Hahn rupfend, sitzt; seitwärts ist ein Kohlenbecken, über welches der Bratspiess mit aufgestecktem Braten angebracht ist; ein aufrechtsitzender Hund, der den Stiel des Bratspiesses mit seinen Vorderpfoten fasst, ist, wie es scheint, zum Drehen abgerichtet,

eine kriegerische Katze unterbricht ihn aber in seinem Geschäfte, und dieser kritische Moment nöthigt auch die Köchin, in ihrer Arbeit einzuhalten und einen Friedensversuch einzuleiten. — Minder befriedigend ist das Bild eines namhaften Schülers von Murillo, des Pedro Nuñez de Villavicencio, welches würfelspielende Knaben vorstellt.

Die Schule von Madrid wird in den vorliegenden Blättern nur durch I. A. Escalante repräsentirt, von dem man ein Bild der beiden Knaben Christus und Johannes sieht; sie halten die Weltkugel zwischen sich und ein Lamm, gegen welches Christus segnend die Rechte erhebt. Die Gestalten der beiden Knaben verrathen einen lieblich kindlichen Ernst; doch scheint die lithographische Ausführung dieses Blattes der zarten Carnation in Escalante's Bildern nicht ganz entsprechend.

In der Schule von Valencia finden sich noch während des 17ten Jahrhunderts mannigfache Einwirkungen der italienischen Kunst; so z. B. bei Pedro Orrente, welcher sich den Styl des Bassano zum Muster genommen hatte. In dieser Art finden wir von ihm eine figurenreiche Anbetung der Hirten, die jedoch voll energischen Lebens und nicht ohne nationell spanische Eigenthümlichkeit in den Physiognomieen der Köpfe gehalten ist. Hieher gehört auch José Ribera, der sich indess vollständig in Italien acclimatisirt hatte und uns von dorther unter dem Namen des Spagnoletto bekannt ist. Unter den vorliegenden Nachbildungen seiner Werke finden wir ein Paar, in denen das düster grausige Wesen seiner späteren Bilder noch nicht vorherrscht. Das eine ist ein äusserst treffliches und ansprechendes Brustbild des Apostel Petrus. Das zweite ist eine grosse Composition und stellt die heil. Dreifaltigkeit dar: Gott-Vater, als ein milder Greis, dessen Mantel sich zu beiden Seiten hoch in die Lüfte breitet; vor seiner Brust die Taube und über seinen Schoos gebreitet der Leichnam des Erlösers; Cherubim sind umher angebracht, zwei von ihnen halten ein weisses Tuch, auf welchem die Beine des Erlösers ruhen. Nehmen wir den unschönen und widerwärtig gelegten Körper des Erlösers (der jedoch trefflich gemalt scheint) aus, so enthält das Bild grosse Schönheiten, besonders in den Köpfen: der Kopf des greisen Gottes, vornehmlich aber der des Erlösers ist von einer anmuthvollen Milde, voll zarten Gefühles, wie es gewiss bei Spagnoletto nur im seltnen Falle gefunden wird. — Anders jedoch verhält es sich mit einem dritten Gemälde desselben Künstlers. Dies stellt die Marter des heil. Bartholomäus vor und giebt uns eine lebendige Anschauung von Spagnoletto's scharfrichterlicher Poesie. Zwar sehen wir den unseligen Heiligen noch nicht mit den Fetzen seiner Haut angethan, doch hängt er schon wie ein Schlachtvieh an dem Querholz, gewichtige Schergen ziehen ihn mit Anstrengung aller Kräfte an dem aufgepflanzten Stamm empor. Gleichgültiges Volk, brutale Soldaten, zigeunerhafte Weiber blicken von den Seiten herein. Das Bild ist widerwärtig und der gräßlichen Scene, über die sich ein breites Stück Himmel hereinwölbt, fehlt es sogar an dem düsteren Grausen, womit wir Begebenheiten der Art gern umdunkelt sehen. In der Gemälde-Gallerie des Berliner Museums ist ein Bild Spagnoletto's, welches ganz dieselbe Composition, nur mit geringen Abänderungen, enthält; aber hier fehlt der obere leere Theil des Madrider Gemäldes, und durch diesen Umstand, sowie durch andere geringere Verschiedenheiten der Behandlung, concentrirt sich das Ganze auf eine ungleich mehr ergreifende Weise, wenn freilich der Beschauer allezeit bei solchen Gegenständen nicht mit Vorliebe verweilt.

Endlich haben wir noch über die Lithographie eines Gemäldes zu sprechen, welches der gegenwärtigen Kunst von Spanien angehört und von einem jungen Künstler, Don Federico de Madrazo, ausgeführt ist. Es stellt die Krankheit, welche der verstorbene König Don Fernando VII. im September 1832 zu S. Ildefonso erlitt, und die theilnahmvolle Pflege seiner Gemahlin Maria Christina dar. Der königliche Kranke liegt, auf ein prächtiges Bett hingestreckt, in der Mitte des Bildes; zu seinen Häupten steht die Königin in der sogenannten Karmeliterinnen-Kleidung; sie ist beschäftigt, ihm das Blut abzutrocknen; zu beiden Seiten des Bettes Kammerdiener mit Arzneien u. drgl. Hinter dem Bett, dessen seidene Vorhänge auseinander geschlagen sind, erscheinen die Aerzte, von denen der vorderste, Don Pedro Castelló, den Puls des Königes fühlt. Kostbare Mobilien im Vordergrunde deuten auf das fürstliche Lokal der Begebenheit und schliessen das Ganze auf eine gefällige Weise ab. Die Composition ist einfach und ungezwungen; sie erinnert, ohne jedoch als besondere Nachahmung zu erscheinen, an den Tod Napoleon's von Steuben und theilt mit letzterem die Eigenschaften, die mit einer Scene unvermeidlich sind, wo bei geringem Ausdrucke des Affektes, eine Anzahl von Portraits vereinigt werden müssen; doch haben sämmtliche Köpfe, unter denen natürlich die des Königes und der Königin das besondere Interesse erwecken, eine lebendige, charaktervolle Individualität. Der junge Künstler überreichte das Gemälde (es ist 4 Fuss hoch und 5 Fuss 3 Zoll breit), dem Könige nach dessen Wiederherstellung; dieser schenkte es der Königin, „als ein Zeichen der Liebe, mit welcher er der ihrigen entgegenkomme" *(en muestra del amor con que al suyo correspondia)*, und befahl, dasselbe in der vorliegenden Sammlung herauszugeben, obgleich es nicht zu der Sammlung des Madrider Museums gehört.

Arabische und Alt-Italienische Bau-Verzierungen. Gesammelt und gezeichnet von F. M. Hessemer, Professor der Baukunst am Städelschen Kunst-Institut zu Frankfurt am Main. Berlin bei G. Reimer. Heft 1 und 2 (jedes zu 10 Blatt in Folio). 1836, 1837.

(Museum. 1837. No. 26.)

Bei dem lebendigen Fortschritt, den man seit den letzten Jahrzehnten zu einer geistreichen, gesetzmässigen, künstlerischen Behandlung des Ornamentes gemacht hat, muss Alles, was hier unsern Ideenkreis in einer angemessenen Weise erweitert, was unserm Geschmacke neu anzuwendende oder umzubildende Motive der Darstellung mittheilt, mit Dank aufgenommen werden. So namentlich auch das vorliegende Werk, welches in der That einige, nicht unwesentliche Lücken auszufüllen verspricht und, wie es uns den Formensinn fremder Nationalitäten für eine mehr wissenschaftliche Betrachtung anschaulich entwickelt, so zugleich zu mannigfacher Bereicherung unserer heimatlichen Kunst Gelegenheit giebt. Die arabischen

Verzierungen gehören dem ägyptischen Arabien an und sind, in den beiden bis jetzt erschienenen Heften, sämmtlich von Gebäuden Kairo's entnommen. Dem grösseren Theile nach sind sie in jenem seltsamen Formenspiel ausgeführt, welches das Auge zunächst wie ein labyrinthisches Gewirr berührt, bei längerer Betrachtung jedoch ein, zumeist mit grösster Künstlichkeit durchgeführtes Gesetz, das immer nur das Gleichartige in wechselnden Lagen durcheinander zieht, erkennen lässt: lineare Figuren (bei Täfelwerk und Wandmalerei), die sich in allen möglichen Winkeln durchkreuzen und doch regelmässige Hauptformen zu Wege bringen — oder mehr freie, zum Theil blätterartige Verzierungen (in Mosaiken), bei denen das Ineinandergreifen entsprechender, aber stets verschieden zusammengelegter Figuren oft bis zum äussersten Raffinement getrieben ist. Andere Blätter enthalten ein freies plastisches Ornament, wie die geschmackvoll durchbrochenen Luftfenster der Moschee Mahhammed ge Woalli, die an unsern sogenannt byzantinischen Styl erinnern, oder wie die Füllungen in dem Grabgebäude des Ibrahim Aga, auf denen sich die bekannten Formen des orientalischen Blattwerkes in zierlichst weichen Verschlingungen durcheinander ziehen. — Die altitalienischen Ornamente enthalten theils musivische Verzierungen, theils Wandmalereien, die der Mehrzahl nach in einem gewissen Teppich-artigen Charakter, in einem Nebeneinander-reihen gleichartiger, meist bewegterer Formen gehalten sind. Einige folgen mehr dem Decorations-Prinzip der gothischen Kunst, bei den meisten jedoch treten bereits die Elemente der classischen Bildungsweise hinzu; unter letzteren sind namentlich die Wandmalereien in S. Francesco zu Assisi als vorzügliche Beispiele anzuführen. So nähern sich diese bereits unmittelbar dem Geschmacke unserer Zeit, die sich an der nie versiegenden Quelle griechischer Kunst emporgebildet hat, — eine Bildung, durch welche auch die Aneignung und modificirte Benutzung des Fremdartigen, wie jener arabischen Muster, möglich sein wird. — Sämmtliche Blätter sind in farbigem Steindruck ausgeführt, einige in einer harmonischen Zusammenstellung der Farben, die uns jedoch bei andern in etwas zu schwer und dumpf erscheint. Der Herausgeber verspricht in einem später beizugebenden erläuternden Texte seine Ansichten über Decoration im Allgemeinen und die in dieser Sammlung enthaltenen Ornamente insbesondere auszusprechen, sich über die Art, wie dieselben für den jetzigen Bedarf angewendet werden können, zu äussern, und die Erfahrungen mitzutheilen, welche er bereits bei der Ausführung von Decorationen nach diesen Mustern gemacht hat.

Die Anbetung der heil. drei Könige. Gemalt von Raphael. Gezeichnet und gestochen von Eduard Eichens in Berlin. Gedruckt bei Steger in Berlin.

(Museum 1837, Nr. 26.)

Der genannte, vom K. Museum zu Berlin herausgegebene Kupferstich führt ausserdem noch die Unterschrift: „Das in Leimfarben (a guazzo) ausgeführte Original-Gemälde, ursprünglich auf Bestellung eines Abtes aus der adligen Familie Ancajani für den Hochaltar der Kirche eines zu Ferentillo unweit Spoleto gelegenen Klosters gemalt, im Jahre 1733 von da in die Hauscapelle der Ancajani nach Spoleto versetzt, ist im Jahre 1834 von jener Familie käuflich für das Königl. Museum in Berlin erworben worden, wo es sich gegenwärtig befindet. Es misst 7 Fuss 9 Zoll 6 Linien im Quadrat." — Der Kupferstich misst 21 Zoll.

Ueber das Original-Gemälde, als eine der interessantesten Werke Raphael's aus der Zeit seiner ersten Bildung unter Perugino bekannt, ist schon mannigfach die Rede gewesen; wir können uns hier somit, was dessen kunstgeschichtliche Stellung anbetrifft, weiterer Bemerkungen enthalten. Aber das Bild selbst ist eine traurige Ruine; die Farben sind verschossen, zum Theil abgefallen, aller Gesammt-Eindruck ist vernichtet und mit einem tief wehmüthigen Gefühle sieht der Kunstfreund erst bei längerer Betrachtung sich diese Gestalten, diese holden, gemüthvollen Köpfe aus dem Nebel, der das Ganze bedeckt, entwickeln. Im höchsten Grade schwierig war somit die Aufgabe, dasselbe im Kupferstiche neu darzustellen. Hier galt es nicht, sich an ein Vorhandenes anzuschliessen und dasselbe einfach und unbefangen wiederzugeben; hier musste erst der Nebel, der die Gestalten einhüllte, verschwinden, musste das Verworrene in Harmonie gesetzt, das Fehlende im Geiste des Originals wiederhergestellt werden. Hier war eine zwiefach schwierige Arbeit nöthig; aber wir dürfen auch dem Künstler, der dieselbe vollendet, zu dem schönen Gelingen Glück wünschen. Der Kupferstich giebt uns in der That ein erfreuliches Bild des Gesammt-Eindruckes, den das Original in seiner ursprünglichen Beschaffenheit ausgeübt haben dürfte; er führt uns das Wesen der umbrischen Schule, das Seelenhafte ihrer Auffassungsweise in einem vorzüglichen Beispiele entgegen, wenn uns auch Einzelnes (wie z. B. der Kopf des Engels zur Linken der Maria) etwas zu weich gebildet, Andres, wie der Mantel der Maria, in ein wenig fremdartiger Weise, vielleicht in zu unruhigem Faltenwurf, wiederhergestellt scheint. Doch können wir auf diese geringen Einwürfe kein Gewicht legen, da wir uns hier nur auf dem Felde der Vermuthungen bewegen und diese leicht von dem so oder anders beschaffenen Auge des Beschauers abhängen mögen. Die Ausführung des Stiches ist dieselbe, welche bereits von den Italienern zur Nachbildung älterer Werke mit gutem Erfolge, wenngleich nicht häufig mit eben so zartem Eingehen in den Geist der Originale, angewandt worden ist: es ist jene, mehr Zeichnungs-artige Weise der Darstellung, welche auf die malerische Wirkung, von der ohnedies bei den Werken älterer Kunst selten die Rede ist, keine Rücksicht nimmt. Zugleich

jedoch ist die Behandlung keineswegs leicht und etwa nur andeutend, sondern das Einzelne mit grosser Zartheit empfunden und ausgeführt. In einer meisterhaften Manier ist der fröhliche Arabeskenrand des Ganzen behandelt, und durch eine freiere Führung der Nadel charakterisirt sich dessen Malerei (grau in grau auf goldnem Grunde) auf sehr ansprechende Weise. Die reizenden Erkbilder, — oberwärts zwei Sibyllen, unterwärts zwei Heilige, — in denen besonders der raphaelische Geist ersichtlich wird, sind dagegen wiederum nicht minder zart als das Hauptbild ausgeführt.

Möge sich doch Gelegenheit finden, dass noch manches Andre von den reichen Schätzen alterthümlicher Meisterwerke, welche die Gallerie des Berliner Museums einschliesst, in ähnlicher Weise herausgegeben werde! die andern, ebenfalls so höchst anziehenden Werke aus Raphaels Jugendperiode (wir nehmen die Madonna aus dem Hause Colonna, als ein schon späteres Bild, aus) sind, wie das besprochene, bisher noch nie gestochen worden, und wie Trefflichen ist ausserdem noch von andern Meistern vorhanden! Um nur ein Beispiel zu nennen, so mag hier die Pietà von Mantegna, ein Gemälde unbedingt ersten Ranges, angeführt werden, welche ganz vorzüglich für den Stich geeignet scheint und in solcher Wiederholung auf den allgemeinsten Beifall rechnen dürfte.

Le moyen âge pittoresque. Vues et fragments d'architecture, meubles et décor en Europe du Xe au XVIIe siècle. Dessinés d'après nature par Chapuy et autres et lithographiés etc. Paris.

(Museum 1837, Nr. 37.)

Das genannte Werk, davon uns die ersten 6 Lieferungen vorliegen und dessen Inhalt und Zweck durch den Titel bezeichnet werden, reiht sich dem bekannten Werke der *Cathédrales françaises* von Chapuy an und bietet, wie jenes, mannigfach interessante und geistreich gearbeitete Blätter dar, deren Interesse durch den grösseren Reichthum des Inhalts noch auf eine namhafte Weise gesteigert wird. Wir geben über die wichtigsten der bisher mitgetheilten Darstellungen Nachricht.

Notre-Dame la Grande à Poitiers. Ein wunderesam phantastisches altbyzantinisches Bauwerk, welches uns in einer äusseren Ansicht vorgeführt wird. Das Hauptportal durch schwere, reichverzierte Halbkreisbögen eingefasst; zu den Seiten spitzbogige Nischen in demselben Charakter. Darüber zwei Reihen von byzantinischen Bogenstellungen, in denen Heilige sitzen und stehen. Zu den Seiten der Façaden seltsame Thürmchen, die dem grösseren Theile nach aus mächtigen Säulenbündeln gebildet scheinen; oberwärts auch an ihnen wiederum byzantinische Bogenstellungen. Die Seitenwand der Kirche eigenthümlich angeordnet, so dass sie nämlich in einzelne Felder getheilt wird, welche durch Pfeilerbündel von einander getrennt und durch grosse Halbkreisbögen überwölbt sind. Ueber dem Queerschiff ein Thurm von ähnlicher Structur wie das Ganze. Ein besonderes Blatt giebt einige Theile dieser, mit dem fabelhaftesten Ornament bunt überladenen Architektur in grösserem Maassstabe.

Façade de Ruffec. Poitou. In ähnlichem Style, aber ungleich gemässigter, mehr den italienischen Kirchen des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts verwandt. Auch ziehen sich hier an den Ecken der Façade und zu den Seiten des Hauptportales Halbsäulen bis zu dem Giebel, welcher das Ganze bedeckt, empor. — Ausserdem Details verschiedener andrer byzantinischer Kirchen in Frankreich, unter denen vornehmlich die antikisirenden Säulenkapitäle von St. Germain zu Paris interressant sind; ebenso die Details des Kapitelsaales von St. Georges zu Boscherville, in denen sich ein Beispiel des byzantinischen Styles, in der schönen gesetzmässigen Entfaltung seiner späteren Zeit, bemerklich macht.

Notre-Dame de l'Epine près Châlons sur Marne. Ein bedeutendes Gebäude, an welchem der gothische Baustyl in einer ernsten, schlichten Weise zur Anwendung kommt. Eigenthümlich macht es sich, dass nichts von den Dächern sichtbar wird und auch von den kleinen Spitzthürmchen nur Weniges über die horizontalen Kranzgesimse emporragt, so dass das Ganze hiedurch einen sonderbar massenhaften Charakter erhält. — Noch werden uns verschiedene, meist bedeutend reiche, aber in diesem Reichthum auch zum Theil bereits ziemlich verworrene, gothische Architekturen vorgeführt, wie die Kathedrale zu Senlis (Seitengiebel), St. Pierre zu Senlis, die Kathedrale zu Limoges, die zu Laon, u. a. m. Unter den nicht-französischen machen wir eine Ansicht des Domes von Bern bemerklich. Von andren Kirchen, wie von der zu Ville-Franche (im Rhône-Departement), St. Gervais zu Paris u. s. w. sind nur einzelne charakteristische Details mitgetheilt.

Sodann fehlt es auch nicht an den Beispielen städtischer Pracht-Architektur. Das mächtige und wohlerhaltene Stadtthor von Vendôme mit der Brücke davor giebt ein malerisches Bild; mehr noch eine Ansicht in Caen, wo sich auf der einen Seite des Vorgrundes die barock-romantische Kirche St. Pierre erhebt und in der Ferne die Abtei de la Trinité die übrigen Baulichkeiten überragt. — Das Portal im alten Palast der Herzöge von Lothringen zu Nancy zeigt den sogenannten Burgundischen Baustyl in einer verwunderlich ungefügen Pracht. Der Treppenthurm im Schlosse von Blois, einer späteren Periode dieses Styles angehörig, erscheint dagegen als ein solides, mehr durchgebildetes Ganze. Aeusserst zierlich aber, in dem letzten Uebergange des Styles zu dem der *Renaissance*, nimmt sich ein Schlösschen bei Chateaugontier aus, welches, von aller Ueberladung frei, mit feinem Geschmacke aufgeführt ist. — In reinerem spätgothischem Style erscheinen das Stadthaus zu Arras und die kleine Kapelle des heil. Blutes zu Brügge.

Eine Reihe von Blättern ist der Darstellung von Möbeln gewidmet, unter denen sich aber nur sehr wenig Mittelalterliches findet; das Meiste von diesen gehört der späteren Zeit der modernen Kunst, da die Perrücken aufkamen, und somit einer neu hervorgesuchten Liebhaberei an, der wir nicht allzuviel Geschmack abzugewinnen wissen.

Vergleichende Sammlung für christliche Baukunst. Erster Theil, acht Hefte Verzierungen; zweiter Theil, acht Hefte Grundrisse. Von B. Gruber, Architekt. Zanna et Comp. in Augsburg. Fol.

(Museum 1837. Nr. 27.)

Von diesem unlängst angekündigten Werke liegt uns so eben das erste Heft der ersten Abtheilung vor. Es enthält, auf seinen 6 Blättern, Ornamente des byzantinischen Baustyles, Fries-Verzierungen, Kapitäle und Medaillons. Drei von den Blättern sind, auf eine tüchtige Weise, in lithographischer Kreide ausgeführt (wobei jedoch zu bemerken ist, dass hier die vollere Plastik der Stein-Arbeit nicht überall genügend beobachtet scheint); die übrigen drei Blätter enthalten Umriss-Zeichnungen. Die Auswahl der dargestellten Gegenstände ist vorzüglich anerkennungswerth, indem der Herausgeber, der ohne Zweifel die Benutzung derselben von Seiten der heutigen Kunst berücksichtigte, vornehmlich darauf ausgegangen ist, nicht sowohl jene manierirten Ornament-Formen, die bekanntlich im Byzantinischen vorherrschen, als vielmehr diejenigen, welche sich den Prinzipien des griechischen Formensinnes anschliessen, mitzutheilen. Einige dieser Ornamente, wie namentlich die Kapitäle auf Bl. 2 und 3, sind in der That von grosser und eigenthümlicher Schönheit. Da die Darstellung überall in derjenigen Grösse gehalten ist, welche eine künstlerische Benutzung der vorgelegten Motive leicht möglich macht, so darf das Werk ohne Zweifel einem namhaften Beifall von Seiten des architektonischen Publikums entgegen sehen. Wir hoffen, dass die zu erwartende Fortsetzung desselben eine erfreuliche und brauchbare Anschauung von dem Systeme der mittelalterlichen Kunst geben werde.

Denkmale der Baukunst des Mittelalters in der Königl. Preuss. Provinz Sachsen. Bearbeitet und herausgegeben von Dr. L. Puttrich, unter besonderer Mitwirkung von G. W. Geyser dem jüngeren, Maler. Dritte und vierte Lieferung: Die Kirchen zu Kloster Memleben, Schraplau und Treben. Leipzig. 1837.

(Museum 1837. Nr. 28.)

Der rüstige Fortschritt eines Werkes, welches die Bestimmung hat, die Monumente eines noch wenig untersuchten Theiles des deutschen Vaterlandes bekannt zu machen, und durch dessen bisher erschienene Lieferungen schon mannigfach Merkwürdiges zu Tage gefördert ist, wird die lebhafte Theilnahme der Freunde des vaterländischen Alterthums in Anspruch neh-

men. Auch die vorliegenden Lieferungen der dem preussischen Sachsen gewidmeten Abtheilung des Werkes zeichnen sich, in Text und Abbildungen, durch die interessantesten Mittheilungen aus; namentlich diejenigen, welche sich auf die Klosterkirche von Memleben beziehen, sind von besonderer Wichtigkeit für die Untersuchungen über die Kulturgeschichte des früheren Mittelalters unserer Heimat. Denn bekanntlich bildet das bei dieser Kirche angewandte architektonische Princip einen nicht unerheblichen Streitpunkt für die Betrachtung der mittelalterlichen Kunst nach ihren historischen Beziehungen; mit gewissen entschiedenen Motiven des gothischen Baustyles versehen, wird sie von einigen Forschern der frühen Periode des zehnten Jahrhunderts zugeschrieben, dieser Periode somit eine Richtung des Formensinnes, des architektonischen Gefühles vindicirt, die der Anschauung des gesammten Charakters jener Zeit und ihrer weiteren Entwickelung ein eigenthümliches Gepräge geben muss. — wie diese Ansicht denn in der That bereits als die Grundlage mannigfach fortgesponnener Hypothesen benutzt worden ist. Auch wird die Lösung dieses wichtigen Streitpunktes um so schwieriger, als die Kirche gegenwärtig eine verfallene Ruine ist und ihre ehemalige Beschaffenheit, der ihrer Gestaltung zu Grunde liegende Organismus nur noch aus einzelnen Bruchstücken beurtheilt werden kann. Mit um so grösserem Danke also haben wir die sorgfältigen historischen Mittheilungen, welche sich überall auf sichere Quellen und deren neueste kritische Bearbeitung stützen, die genauen, auch in den wichtigeren Details durchgeführten Abbildungen und die mit künstlerischem Verständniss gearbeitete Beschreibung, die uns der Herausgeber in den genannten Heften vorlegt, aufzunehmen; wir erhalten hiedurch wenigstens die Mittel, um, über das Feld oberflächlicher Muthmassungen hinaus, zu einem sichern Urtheil in Bezug auf die angeführten Punkte zu gelangen.

Die Abbildungen über die Kirche von Memleben betreffen die folgenden Gegenstände: No. 1. (Titelvignette), eine radirte Ansicht der Kirche in ihrem ursprünglichen Zustande, nach einer älteren kleinen Abbildung und nach dem, dem Ganzen zu Grunde liegenden System restaurirt. — Vignette vor dem Text: das Haupt-Portal der Kirche. — No. 2. Ansicht der Südseite, — und No. 3. Aeussere Ansicht des Chores der Kirche, beide in ihrem gegenwärtigen Zustande, in lithographischer Kreide ausgeführt. — No. 4. Längen- und Querdurchschnitte, Aufriss der Westseite, und Säulenkapitäle der Crypta, soviel von dem Alten noch erhalten ist; ein radirtes Blatt. — No. 5. Grundrisse der Kirche und der Crypta, nebst verschiedenen Details. — No. 6 Perspektivische Ansicht der Crypta, ein trefflich lithographirtes Blatt (von Courtin in Paris). — No. 7. Die alten Wandgemälde an den Pfeilern der Kirche, ebenfalls lithographirt.

Die Kirche scheint in einem consequenten Gemisch des spitzbogigen und rundbogigen Systemes der mittelalterlichen Baukunst, also in demjenigen Style, welchen man insgemein als den Uebergang aus dem byzantinischen in den gothischen zu bezeichnen pflegt, erbaut worden zu sein. Der Grundplan ist von dem der gewöhnlichen byzantinischen Kirchen, bis auf eine Ausnahme, nicht wesentlich unterschieden; aber diese Ausnahme, — dass nemlich die Altartribunen am Chor und an den Flügeln des Kreuzes nicht im Halbzirkel, sondern in einem halben Achteck gebildet sind, ist von grösster Wichtigkeit, indem sie (soweit wenigstens die Kunde des Referenten reicht) nie bei Gebäuden, in denen nicht schon ein gewisses Verhältniss zu den Eigenthümlichkeiten des gothischen Styles sichtbar wird, vorkommt.

Die Pfeilerstellungen im Schiff, das Hauptportal [1]), die äusseren Bögen der Fenster, welche zur Crypta führen, sind im Spitzbogen, und zwar in jener schweren, massigen Form, welche dessen erstes Auftreten bezeichnet, gebildet; die durchgehende glockenförmige Bildung der Kapitäle zeigt sich ebenfalls in der Uebergangs-Periode vorherrschend. Im Uebrigen findet man die Elemente des byzantinischen Styles, namentlich was die Rundbögen an dem kleinen Seiten-Portal und an dem oberen Theile des Chorschlusses (— hier sind auch die Fenster rundbogig überwölbt, ebenso wie, einer älteren Abbildung zufolge, alle übrigen Fenster der Kirche gebildet waren —) und was das gesammte Innere der Crypta unter dem hohen Chore anbetrifft. Wo aber diese byzantinischen Elemente eine reichere Formation zulassen: an dem zierlich gebildeten rundbogigen Friese der Chornische, an den schlanken Säulen der Crypta mit ihren leichten Blätterkapitälen und der Blattverzierung auf dem unteren Wulste des Fusses, da erkennt man die bestimmteste Analogie mit denjenigen Gebäuden, welche der letzten Entwickelungs-Periode des byzantinischen Styles (somit ebenfalls der Zeit jenes Ueberganges) angehören; und insbesondere wird diese spätere Periode auch durch das Gewölbe der Crypta charakterisirt, indem hier nemlich sämmtliche Säulen unter sich und mit den Wandconsolen durch breite Gurtbänder verbunden und zwischen diesen erst die Kreuz-Gewölbe eingesetzt sind, während sich die älteren byzantinischen Crypten stets ohne Gurtungen der Art überwölbt zeigen. Aus verschiedenen Anzeichen lässt sich endlich mit Bestimmtheit annehmen, dass die Kirche selbst nicht durch ein Gewölbe, sondern durch ein flaches Täfelwerk bedeckt war.

Durch die, vom Herausgeber mitgetheilten Notizen erfahren wir sodann über die ältere Geschichte des Klosters, dass Memleben bereits zu der Zeit König Heinrich's I. (der bekanntlich daselbst starb) ein namhafter Ort, ein „Castell", mit einer Kirche und Priesterschaft war; dass die Abtei um das Jahr 975 gestiftet wurde und sich unter Otto II. und Otto III. bedeutender Schenkungen zu erfreuen hatte; dass dieselbe aber unter Heinrich II., im Jahre 1015, einer andern Abtei, der zu Hersfeld, untergeben wurde, — angeblich wegen der Armuth des Klosters, ein Grund, der indess nach dem abweichenden Berichte eines andern Zeitgenossen (nicht minder auch bei Berücksichtigung der bis auf das Jahr 1002 fortgeführten Begünstigungen) verdächtig wird. Dann schweigen die Berichte über das Kloster fast zweihundert Jahre lang. Erst im Jahre 1202 wird des Klosters wieder, bei Gelegenheit eines Güter-Verkaufes, gedacht. Später, vom Jahre 1250 ab, finden neue Verkäufe statt, und es wird dabei mehrfach ausdrücklich erwähnt, dass dies wegen grosser Verschuldung des Klosters geschehen sei.

Weil nun das Kloster unter den sächsischen Kaisern in so bedeutender Blüthe stand, so fanden sich die Kunstforscher seither bewogen, das vorhandene, nicht unansehnliche Kirchen-Gebäude als einen Rest eben derselben Periode, somit dessen architektonische Eigenthümlichkeiten als charakteristisch für die letztere zu betrachten, — eine Schlussfolgerung, die bei einem

[1]) Charakteristisch für die Eigenthümlichkeiten des gothischen Styles ist die Gliederung des spitzen Bogens über diesem Portale, indem darin mehrfach, um die schwere Form der Ecken zu brechen, das Profil der Kehle angewandt ist. Leider hat der Herausgeber das Profil dieser Bogengliederung nicht mitgetheilt, und in jener Vignette, welche eine Ansicht derselben giebt, findet man statt der Kehlen überall rechtwinklige Vertiefungen.

Vergleiche dieses Gebäudes mit anderen wenigstens zweifelhaft erscheinen muss. Referent ist, soviel ihm bekannt, der erste, welcher diese Meinung angefochten und das Gebäude, wie oben angedeutet, der Uebergangsperiode aus dem byzantinischen in den gothischen Styl (also der Zeit etwa um das Jahr 1200) zugeschrieben hat[1]). Der Herausgeber spricht vor der Hand keine bestimmte Meinung über diesen Punkt aus, indem er sich eine nähere Entscheidung für die allgemeinen artistischen Bemerkungen am Schlusse seines Werkes vorbehält; aus der Art und Weise jedoch, wie er die Gründe für die eine und für die andre Ansicht zusammenstellt, scheint es hervorzugehen, dass er sich schon gegenwärtig jener älteren Ansicht zuneige. Da er indess auch die eben angeführten Notizen des Referenten über die Kirche von Memleben unter den von ihm berücksichtigten Schriften nennt, so darf es diesem wohl gestattet sein, die Gründe, welche der Herausgeber zur nochmaligen Unterstützung jener älteren Meinung aufstellt, in eine nähere Erwägung zu ziehen.

Der Herausgeber spricht von dem Reichthum der Abtei zu Ende des zehnten und von dem Zustande des Verfalls und der Verarmung zu Anfange des dreizehnten Jahrhunderts; letzterer lasse es nicht glaublich erscheinen, dass man damals einen so bedeutenden Bau werde unternommen haben. Wir hören aber erst im Jahre 1250 von einer Verschuldung des Klosters (der einzelne Güterverkauf im Jahre 1202 ist an sich noch kein ausgesprochener Beweis dafür), und die vom Herausgeber aufgestellte Vermuthung, dass die im Jahre 1015 angeführte Verarmung (auch wenn diese als gänzlich unzweifelhaft angenommen wird) bis in die traurige Zeit des dreizehnten Jahrhunderts fortgedauert habe, kann, in Ermangelung all und jeder besonderen Nachricht für diese Zwischenzeit, nur als eine willkürliche Annahme gelten. Alles dies macht somit die Möglichkeit, dass die Kirche um die Zeit des Jahres 1200 erbaut worden sei, keineswegs unwahrscheinlich; im Gegentheil dürfte man die Angaben, die ein solcher Bau veranlasst, wohl mit als einen Grund der später ausgesprochenen Verschuldung betrachten können.

Der Herausgeber spricht ferner, im Gegensatz gegen die, auch ihm befremdlich erscheinenden Motive des gothischen Baustyles, von den Eigenthümlichkeiten der Crypta, die ihm als der Rest einer „frühen Vorzeit“ erscheint; er würde geneigt sein, sie für älter zu halten, als das übrige Gebäude, wenn nicht wiederum verschiedene Details die entschiedenste Verwandtschaft mit jenem erkennen liessen. Letzteres ist ohne Zweifel richtig. Aber wir haben schon oben bemerkt, dass die Crypta keineswegs das Gepräge einer besonders alterthümlichen, sondern vielmehr der spätesten Entwickelung des byzantinischen Styles, eben jener Periode, die dem gothischen Baustyle zunächst vorangeht, trägt. Sie ist (nicht minder wie das ganze übrige Gebäude) aufs Bestimmteste abweichend von denjenigen Bauwerken, deren Erbauungszeit mit Sicherheit der Periode des Jahres 1000 angehört, wie z. B. von den alten Theilen der Stiftskirche zu Quedlinburg und deren Crypta; — und doch müsste man gerade voraussetzen, dass sie mit der Quedlinburger Kirche, die sich ebenso, wie die von Memleben der besonderen Begünstigungen der sächsischen Kaiser erfreute, in Bezug auf den Geist und Charakter der architektonischen Formen die nächste Verwandtschaft zeigen würde.

[1]) Vergl. oben, S. 171, f.

Endlich führt es der Herausgeber noch als einen besonders beachtenswerthen Umstand an, dass die unfern der Kirche gelegenen Ruinen, „welche Reste des ehemaligen Castells oder Königshofes sein mögen," in der Ausführung ihres Mauerwerkes (platte Bruchsteine eines silbergrauen Thonschiefers) ganz dieselbe Arbeit zeigen, wie der grösste Theil der Kirchenmauern, dass die Kirche somit auch aus diesem Grunde jenem (im zehnten Jahrhundert bereits als vorhanden angeführten) Castell gleichzeitig zu sein scheine. Da aber die Identität dieser Ruinen mit dem Castell gegenwärtig noch alles Beweises entbehrt, so ist auch diese übereinstimmende Technik ohne Gewicht; und selbst wenn es sich so verhielte, würde eine solche Uebereinstimmung an sich noch keinen entscheidenden Anschlag geben können.

Wir finden also auf keiner Seite einen haltbaren Grund, der uns mit Bestimmtheit nöthigte, die Kirche von Memleben in jene frühe Periode des zehnten Jahrhunderts zurück zu datiren, — keinen Grund, der es an sich unwahrscheinlich machte, dass die Kirche etwa im Anfange des dreizehnten Jahrhunderts erbaut worden sei. Wenn wir aber an den sichern Werken des zehnten Jahrhunderts (und bis in das elfte hinein) — ganz in Analogie mit den Entwickelungsmomenten der bildenden Kunst — nur mannigfache Reminiscenzen classischer Kunst, verbunden mit neuerfundenen, theils in kindlicher Rohheit, theils in barbarischer Phantasterei ausgeführten Formen kennen gelernt haben; und wenn wir zu Anfange des dreizehnten Jahrhunderts die letzten Motive des byzantinischen und die ersten des gothischen Baustyles einander begegnen sehen, so kann es in der That nicht länger zweifelhaft sein, welcher Zeit wir das besprochene Gebäude zuzuschreiben haben. Es leuchtet von selber ein, dass man, in Bezug auf die muthmasslichen Werke früherer, dunklerer Jahrhunderte, ohne die strengste Kritik keine Bestimmungen treffen darf, und dass man bei willkürlichen Annahmen Gefahr läuft, das ganze Bild der Kultur-Geschichte zu verwirren. Denn das gerade ist das Wichtige bei diesen chronologischen Untersuchungen, Nicht auf die einzelne verfallene Ruine kommt es uns an, sondern darauf, dass sie in ihrer besondern Form, in dem inneren Organismus, der ihrem Baustyle zu Grunde liegt, in der Gefühlsweise, die sich darin ausspricht, einen weiten Blick über den Sinn und Geist einer ganzen geschichtlichen Periode — und zwar einer Periode, die mit früheren und späteren nothwendig in fortschreitendem Zusammenhange stehen muss, eröffnet.

Möge der geschätzte Herausgeber diese Bemerkungen nicht übel deuten! Referent bekennt es sehr gern, dass er eben in dem vorliegenden Werke selbst, in den historischen Notizen, wie in den Abbildungen und deren Beschreibung, nur die bestimmteren Gründe zur Feststellung seiner Ansicht gefunden hat; es ist dieser Umstand somit nur ein günstiges Zeugniss für die vorurtheilslose Behandlung, welche dem vorhandenen Stoffe zu Theil geworden ist, — eine Behandlung, wie sie überall bei ähnlichen Werken, zur Begründung wissenschaftlicher Studien, wünschenswerth erscheint.

Wir haben endlich, in Bezug auf die Kirche von Memleben, noch über die an den Pfeilern enthaltenen Wandgemälde zu sprechen, deren Nachbildung uns auf Blatt 7 vorgeführt wird. Sie stellen zumeist fürstliche Personen vor, vier männliche und vier weibliche, und der Herausgeber erklärt sie, eine ältere Tradition modificirend, als die Glieder der sächsischen Kaiserfamilie und den ersten Abt des Klosters. Gegenwärtig sind diese

Figuren fast ganz erloschen; erst wenn man die Steine mit Wasser anfeuchtet, treten die Linien hier und dort erkennbar hervor, aber auch so sind mehrere Gestalten auf keine Weise mehr in ihren Umrissen deutlich zu verfolgen. Der Herausgeber indess war im Stande, eine vor längerer Zeit gefertigte Zeichnung zu benutzen, welche uns namentlich die ganz oder zum Theil verschwundenen Figuren noch auf gewisse Weise erkennen lässt, wie z. B. die Gestalt des Abtes (No. 8.) und jene fürstliche Gestalt, unter deren Füssen eine andre sichtbar wird (No. 5.). Vielleicht aber hat sich der Zeichner des vorliegenden Blattes zu sehr und ohne mit genügender Sorgfalt die noch vorhandenen Spuren der Gemälde zu verfolgen, an jener älteren Abbildung gehalten; wenigstens möchten wir einen gewissen Mangel in Bezug auf die Wiedergabe des eigenthümlichen Styles dieser Gemälde lieber einer solchen (da man bekanntlich in früherer Zeit nicht sonderlich auf den Charakter alterthümlicher Darstellungen einzugehen pflegte) zuschreiben. Es fehlt diesen „Abbildungen an einer gewissen volleren, grossartigeren Entwickelung der Gestalten, an der stylistischen Bestimmtheit in der Linienführung, an der feineren Beobachtung einiger zarteren künstlerischen Motive, wie sich dies Alles auch in den geringen erhaltenen Resten immer noch mit Bestimmtheit erkennen lässt; auch die Gesichtstheile sind durchweg zu schwer, zu wenig in dem besonderen Charakter der Originale aufgefasst. Referent ist zufällig verpflichtet gewesen, sich mit den Resten dieser Malereien sorgfältigst bekannt zu machen; auch glaubt er durch langjährige ausschliessliche Beschäftigung mit Arbeiten des früheren mittelalterlichen Styles sein Auge genügend geschärft, um ein Urtheil, wie das vorstehende, mit Sicherheit aussprechen zu können. — Bekanntlich galten diese Malereien, ebenso wie das Gebäude der Kirche, früher für Werke des zehnten Jahrhunderts; Referent indess hat bereits (Museum 1864, a. a. O.) die Gründe dargelegt, die ihn veranlassen, auch diese etwa in den Anfang des dreizehnten Jahrhunderts zu setzen, und von denen abzugehen er noch keine Veranlassung findet[1]). Der Herausgeber spricht keine Ansicht über das muthmaassliche Alter der Malereien aus und bemerkt nur, dass sie einer „andern Periode" als die von ihm bekannt gemachten Wechselburger Sculpturen angehören dürften.

Das 8te Blatt der vorliegenden Lieferungen stellt das Portal der Kirche zu Schraplau, in einer lithographirten Ansicht, dar. Es ist in einem schweren byzantinischen Style ausgeführt und gehört, wie der Herausgeber gewiss richtig bemerkt, etwa der Mitte des zwölften Jahrhunderts an. Sehr eigenthümlich — und für das heutige Wiederaufnehmen byzantinischer Motive besonders interessant — ist der rechtwinklige Einschluss, mit dem das im Halbkreisbogen überwölbte Portal versehen ist. Die Begränzung dieses Einschlusses besteht aus zwei schlanken Säulchen, deren Höhe den in der Gliederung des Portales befindlichen Säulen entspricht, und aus einem Wulst von der Stärke der Säulchen, welcher die über letzteren befindlichen vertikalen und die obere horizontale Linie des Einschlusses umgiebt.

Das 9te Blatt endlich giebt eine äussere Ansicht und einige Details der kleinen Treben-Kirche bei Weissenfels, welche, der vom Herausgeber mitgetheilten Sage zufolge, zum Andenken an die grosse Hunnenschlacht unter Heinrich I. (im Jahr 933) errichtet sein soll. Die Chornische und

[1]) Vergl. oben, S. 175. f.

der Thurm zeigen noch den Charakter eines roh-byzantinischen Styles; das Andre ist später. Der Verfasser stellt die Vermuthung auf, dass die älteren Theile der Kirche wirklich dem zehnten Jahrhundert, oder wenigstens einer nahverwandten Zeit, angehören dürften; er stützt dieselbe vornehmlich auf den Charakter einiger Details, die sich im Innern der Chornische befinden. Das eine ist die würfelförmige Verzierung des Kämpfergesimses der Pfeiler, welche die Chornische einfassen, eine Form, die sich bei verschiedenen Bauwerken des elften Jahrhunderts (aber auch noch später) zeigt. Das zweite ist ein roh gearbeitetes Tabernakel. Der Herausgeber bemerkt, dass letzteres in seiner ganzen Form und Verzierung den „frühesten" byzantinischen Styl zeige; — seine rohe Einfassung jedoch und der kleine Giebel über derselben mit den Rosetten und einer Art rundbogigen Frieses giebt hiefür keinen hinreichenden Beleg; noch weniger die (unverständliche) Inschrift des Tabernakels, welche der gothischen Minuskel ähnlich ist; denn die Bemerkung des Herausgebers, dass die gothische Minuskel bei Inschriften nach der angenommenen Meinung zwar erst im 13ten Jahrhundert vorkomme, dass er aber geneigt sei, zu glauben, die hier vorhandene Inschrift gehöre dem 10ten oder 11ten Jahrhundert an, wo die gothische Minuskel in Handschriften bereits erscheine, kann doch nicht füglich als ein Grund gelten. Wir müssen also die Annahme über das frühe Alter dieser Bautheile dahingestellt sein lassen, und um so mehr, als auch alle diejenigen historischen Details jener Hunnenschlacht, welche der Herausgeber anführt und mit denen er die Gründung der Kirche in Verbindung bringt, durchaus einer späten, willkürlich ausgesponnenen Sage angehören. (Vergl. hierüber Dr. G. Waitz: Jahrbücher des deutschen Reichs unter der Herrschaft König Heinrichs I., Berlin 1837, S. 192 ff.)

Ueber das neuerworbene Gemälde von Charles le Brun, in der Gemäldegallerie des Königl. Museums zu Berlin.

(Museum, 1837, No. 31.)

Berlin. Die Gemälde-Gallerie des Königl. Museums ist kürzlich wiederum mit einem, an Umfang wie an künstlerischer Bedeutung zwiefach beachtenswerthen Meisterwerke bereichert worden. Es ist dies das berühmte Jabach'sche Familienbild von Charles le Brun, welches sich seither im Besitz der Familie von Groote zu Köln befand und daselbst in dem Kempis'schen Familienhause aufgestellt war. Das Gemälde, seit seiner Entstehung in den Büchern der Kunstgeschichte als eins der namhaftesten Erzeugnisse der älteren französischen Schule verzeichnet, eignet sich in der That, dieselbe von ihrer vortheilhafteren Seite kennen zu lernen. Manche tüchtige Werke dieser Schule, unter denen zunächst nur die von N. Poussin und E. le Sueur genannt werden mögen, befinden sich zwar bereits in der Gallerie des Museums; und wenn in letztere, bei ihrer Gründung, aus den

zahlreichen Schätzen französischer Malerei, die die königlichen Schlösser besitzen, ausser jenen und einigen weniger bedeutsamen Arbeiten, nicht mehrere aufgenommen wurden, so lag dies gewiss vornehmlich darin, dass die unerfreuliche theatralische und innerlich hohle Manier, welche bei der Mehrzahl der älteren französischen Bilder vorherrscht, genügend durch einige wenige Beispiele repräsentirt wird. Diese Manier tritt — kaum mit Ausnahme jener beiden Meister — fast überall hervor, wo mythische, heilige oder allegorische Gegenstände darzustellen waren; wo aber die Künstler sich unmittelbar an das Vorbild der Natur anzuschliessen hatten, da musste ihr Talent natürlich zu einer ungleich reineren Entwickelung Gelegenheit finden. So sind die Portraitbilder der französischen Künstler jener Zeit, — wie überall in den Epochen, in welchen anderweitige höhere Aufgaben durch eine verdorbene Richtung der künstlerischen Phantasie in verfehlter Weise gelöst werden, — im Allgemeinen bei Weitem das Ansprechendste ihrer Leistungen; so zeichnen sich auch, unter den bisher im Museum vorhandenen Bildern, neben den genannten, zwei treffliche Portraits von P. Mignard und H. Rigaud eigenthümlich aus; und so schliesst sich ihnen, als Beispiel des Vorzüglichsten, was diese Schule geliefert, das in Rede stehende Gemälde le Brun's an.

Es ist ein Bild von bedeutenden Dimensionen, mit einer Gruppe von sechs, vollständig lebensgrossen Figuren und mannigfachem Beiwerk ausgefüllt. Vater und Mutter, von vier kräftigen, wohlhäbigen Kindern umgeben, stellen sich dem Blicke des Beschauers dar; der Schmuck des Zimmers, in welchem sie sich befinden, deutet auf mannigfachen Genuss und Freude an den Werken der Kunst, wie denn in der That das stattliche Haupt dieser Familie, Evrard Jabach, ein reicher kölnischer Banquier und zu Paris ansässig, seiner Zeit als einer der eifrigsten Sammler und Kunstfreunde bekannt war. Er sitzt auf der einen Seite des Bildes, im schwarzen faltigen Schlafrock, das edle, etwas derbe Gesicht seitwärts zu den Seinigen gewandt, und auf das Geräth, welches die Ecke des Bildes füllt, hinweisend. Hier sieht man eine bronzene Colossalbüste der Minerva, eine andere Büste auf dem Boden liegend, Bücher, Zeichengeräth, einen grossen Globus u. s. w. Darüber hängt ein Bildniss, welches das Portrait eines Malers, ohne Zweifel le Brun's selbst, darstellt; es scheint, indem der Künstler hiedurch in ansprechender Weise in den Familienkreis hereingezogen ist, auf ein vertrautes Verhältniss zu letzterem hinzudeuten und erklärt somit zugleich die Liebe und Sorgfalt, mit welcher das ganze Werk durchgeführt ist. Ueber die Lehne des Stuhles, auf welchem der Vater sitzt, neigt sich ein rothbäckiger Knabe, der, ein Hündchen im Arme, mit jenem spricht und auf die Mutter hinweist. Diese, ein feines, zartgefärbtes Gesicht, sitzt zur Seite des Vaters und neben ihr, auf einem Kissen, ein andrer Knabe, etwa einjährig und nackt. Ein hübsches kräftiges Mädchen steht zwischen den Knieen der Mutter; ein andres, etwas älteres, zur äussersten Rechten; diese prangt in einem bunten blumigen Seidenkleide und stellt, mit ihren etwas blassen Zügen, bereits die angehende junge Dame vor. Vorn ist ein Tritt mit einer gewirkten Decke, auf welcher ein Windhund sitzt. An der hinteren Wand des Zimmers bemerkt man verschiedene Gemälde und Kunstsachen. — Wenn wir den grossen Werth des Bildes anerkennen, so soll damit auf der andern Seite jedoch nicht behauptet werden, dass es nicht das Gepräge seiner Zeit trage, dass die Anordnung der Gruppe nicht auch ein wenig theatralisch berechnet sei, und dass nicht im Colorit das Stoffliche

der Farbe (statt des Stofflichen des dargestellten Gegenstandes) sichtbar werde. Doch tritt, diesen Mängeln zum Trotz, die grosse Meisterschaft des Künstlers siegreich hervor, und das Werk, besonders in einiger Entfernung betrachtet, übt durch die volle lebendige Gegenwart jener Personen, durch die Sicherheit und Heiterkeit der Existenz, welche der Maler ihnen zu geben gewusst hat, einen vorzugsweise erfreulichen Eindruck auf den Beschauer aus.

Goethe hat dem Bilde in seiner Biographie (Dichtung und Wahrheit. — gesammelte Werke, Bd. 26, S. 288) ein schönes Denkmal gesetzt, indem ihm dasselbe einst, in den Zeiten seiner unruhigen, lebhaft bewegten Entwickelung, durch die Kraft jener eben angedeuteten, klar ausgebildeten Existenz, beruhigend und versöhnend gegenübergetreten ist. Freilich wurde diese Eigenthümlichkeit des Bildes durch die vollkommen übereinstimmenden Umgebungen, in denen es sich befand, noch um ein Bedeutendes hervorgehoben. Goethe erzählt, wie er sich, von mannigfachen Neigungen hin und wider getrieben, in Köln aufgehalten, wie aber dort der bunte und für einen Laien scheinbar widerspruchvolle Reichthum der Vorwelt sein leicht empfängliches Gemüth nur mit noch grösserer Unruhe erfüllt habe. „In diesen mehr drückenden als herzerhebenden Augenblicken (sagt er) ahnete ich nicht, dass mich das zarteste und schönste Gefühl so ganz nah erwartete. Man führte mich in Jabachs Wohnung, wo mir das, was ich sonst nur innerlich zu bilden pflegte, wirklich und sinnlich entgegentrat. Diese Familie mochte längst ausgestorben sein, aber in dem Untergeschoss, das an einen Garten stiess, fanden wir nichts verändert. Ein durch braunrothe Ziegelrauten regelmässig verziertes Estrich, hohe geschnitzte Sessel mit ausgenähten Sitzen und Rücken, Tischblätter, künstlich eingelegt, auf schweren Füssen, metallene Hängeleuchter, ein ungeheueres Kamin mit dem angemessenen Feuergeräthe, alles mit jenen früheren Tagen übereinstimmend und in dem ganzen Raume nichts neu, nichts heutig, als wir selber. Was nun aber die hiedurch wundersam aufgeregten Empfindungen überschwenglich vermehrte und vollendete, war ein grosses Familiengemälde über dem Kamin. Der ehemalige reiche Inhaber dieser Wohnung sass mit seiner Frau, von Kindern umgeben, abgebildet: alle gegenwärtig, frisch und lebendig wie von gestern, ja von heute, und doch waren sie schon alle vorübergegangen. Auch diese frischen rundbäckigen Kinder hatten gealtert, und ohne diese kunstreiche Abbildung wäre kein Gedächtniss von ihnen übrig geblieben. Wie ich, überwältigt von diesen Eindrücken, mich verhielt und benahm, wüsste ich nicht zu sagen. Der tiefste Grund meiner menschlichen Anlagen und dichterischen Fähigkeiten ward durch die unendliche Herzensbewegung aufgedeckt, und alles Gute und Liebevolle, was in meinem Gemüthe lag, mochte sich aufschliessen und hervorbrechen." — Später (Bd. 43, S. 310) gedenkt Goethe des Bildes noch einmal in dankbarer Vorliebe. Sein Wunsch, dass es als eine der ersten Zierden einer öffentlichen Anstalt eingeordnet werden möge, ist auf eine schöne Weise in Erfüllung gegangen.

Souvenirs de vieux Paris, exemples d'Architecture de toute et de styles divers. Trente vues dess. d'après nature par le Comte T. Turpin de Crissé et lithographiés. Avec des notices historiques et descriptives. Paris 1836. Fol.

(Museum 1837, No. 39.)

Den Freunden der Vorzeit wird in diesem geschmackvoll ausgestatteten lithographischen Werke eine willkommene Gabe dargeboten. Es enthält malerische Ansichten derjenigen Architekturen von Paris, welche dem Mittelalter und der Periode der *Renaissance* angehören und die verheerenden Stürme der Revolution des achtzehnten Jahrhunderts überdauert haben, indem der Herausgeber, wie es scheint, zugleich mit besonderer Absicht darauf ausgegangen ist, das minder Bekannte, wie namentlich Privat-Architekturen, hervorzuheben und die durch frühere Werke schon öfter dargestellten Gebäude nur in einzelnen neuen Ansichten oder in der Abbildung weniger beachteter Theile vorzuführen. Die Auffassung ist durchweg geistreich und überlegt, so dass der Beschauer auf gleiche Weise belehrt und unterhalten wird; die Ausführung bezeugt, bei aller Leichtigkeit der Behandlung, die französische Meisterschaft im Bereiche von lithographischen Darstellungen der Art.

Die Reihe der Blätter wird mit einer äusseren und inneren Ansicht jenes merkwürdigen Ueberrestes der Römerherrschaft eröffnet, mit der Darstellung des grossen Saales der Thermen, bei dessen Anblick man sich aus dem Gewühle der Weltstadt in die imposanten Ruinen von Rom versetzt glaubt. — Dann folgt die alte Kirche St. Germain des Prés, von der uns zuerst der uralte, noch entschieden an römisches Werk erinnernde Glockenthurm mit seiner byzantinischen Bekrönung, sodann das Innere des Chores vorgeführt wird. In letzterem erinnern die Säulen und ihre romanisirenden Kapitäle auch noch an das frühere Mittelalter, im Uebrigen jedoch treten die Motive des entwickelten byzantinischen Styles mit Bestimmtheit hervor; sehr eigenthümlich macht sich hier die kleine Gallerie über den unteren Arkaden, welche nicht, wie gewöhnlich, eine Bogenstellung bildet, sondern aus romanisirenden Säulchen zwischen Pilastern, die ein horizontales Gesims tragen, besteht. — Die frühere, doch bereits selbständige Entwickelung des gothischen Styles repräsentirt die bekannte Sainte Chapelle; ebenso, wie es scheint, die Façade von St. Germain l'Auxerrois. Auch eine Kapelle in der Strasse St. Pierre aux Boeufs, sowie die Kirche St. Severin, die in einzelnen Ansichten vorgeführt werden, gehören im Wesentlichen demselben Style an. — Notre-Dame ist mannigfach durch ausführlichere Werke bekannt; hier sieht man nur, auf einem Blatte, die Glockenthürme der Kirche, die malerisch über den Garten des Hôtel-Dieu emporragen, auf einem andern ein alterthümlich gothisches Seiten-Portal. — Der Hof des Hôtel Cluny giebt uns ein Beispiel der zierlichen Ausbildung des gothischen Baustyles für grossartige Privat-Gebäude. Mehr imponirend, mit seinem grossen Thorwege und den keck hervorspringenden Erkerthürmchen, erscheint das alte Hôtel der

Erzbischöfe von Sens. An Erkerthürmchen der mannigfachsten Art, an einfachen und schwereren, wie an bunten und zierlicheren, ist überhaupt kein Mangel in dem vorliegenden Werke; einige Blätter geben ganze Uebersichten der minder bedeutenden unter ihnen, andre stellen die interessanteren in ausgeführten Ansichten dar. Vor allen anmuthig ist das Erkerthürmchen eines Hauses in der Rue des Bourdonnois, das auf schlanken Säulen ruht und ganz und gar mit reicher Dekoration, welche der letzten Zeit des gothischen Styles oder schon dem Uebergange in die moderne Kunst angehört, bedeckt ist. — Mannigfache Blätter endlich geben uns Architekturen des sechzehnten Jahrhunderts, da die Kunst italienischer Architekten in Frankreich Eingang fand, aber noch mehr oder minder mit dem romantischen Sinne der früheren Zeit aufgefasst und wiedergegeben wurde. Es sind, bis auf wenige Ausnahmen, Privat-Gebäude, in denen wohl manch ein Motiv auch für die Kunst unsrer Tage von besonderem Interesse sein dürfte. Vornehmlich anziehend sind unter ihnen zwei Gebäude, das eine ein reichgeschmücktes Giebelhaus in der Strasse St. Denis, das andre die Façade eines Hofes in der Strasse St. Paul. Letztere zerfällt in zwei Geschosse, von denen vornehmlich das untere reich und bedeutend wirkt. Stark vorspringende, brillante römische Pilaster bezeichnen hier die Mauerabtheilungen, zwischen denen sich, von einem flach geschwungenen Bogen überspannt, die Fenster befinden; jedes der Fenster zerfällt wiederum in Arkaden von je drei Bögen, deren Pfeiler auf eigenthümliche Weise mit Kandelabern geschmückt sind. Auch das Obergeschoss ist mit einem zierlichen Pilasterwerk versehen. Finden wir hier auch nicht in allen Theilen den wünschenswerthen architektonischen Organismus, so ist doch eine Freiheit und Eleganz des künstlerischen Gefühles darin, die alle Anerkennung verdient.

Das Werk ist mit einem sehr ausführlichen Texte (76 S. in Fol.) versehen, welcher, neben mancherlei extatischen Ergüssen und Klagen über den Untergang des Mittelalters, auch sehr wichtige belehrende Beiträge giebt. Die einzelnen Artikel sind, ausser von einigen Gelehrten wie Quatremère de Quincy, Raoul-Rochette u. a., zumeist von Personen des höchsten und höheren Adels von Paris verfasst.

Denkmale einer sehr ausgebildeten Holzbaukunst aus den frühesten Jahrhunderten in den innern Landschaften Norwegens. Herausgegeben von J. C. C. Dahl, Landschaftsmaler und Professor der K. S. Akademie der bild. Künste zu Dresden und Leipzig, Mitglied der Königl. Akademieen zu Kopenhagen, Stockholm und Berlin etc. — I. Heft. Enthaltend die Kirche zu Borgund (Stift Bergen) in 6 (lithographirten) Blättern. Dresden, 1837. Fol.

(Museum 1837, No. 39.)

Unter diesem Titel beginnt ein Unternehmen, welches das lebhafteste Interesse der Freunde des Alterthums germanischer Stämme zu erwecken geeignet ist. Wir wissen aus den mannigfachsten urkundlichen Zeugnissen,

dass in den ersten Zeiten christlicher Kunstübung in den germanischen Ländern vornehmlich der Holzbau (ohne Zweifel die Technik der vorchristlichen Architektur weiter befolgend) zur Anwendung gebracht wurde, und dass sowohl bei Häusern, Burgen und Schlössern, als auch bei Kirchen und andern gottesdienstlichen Gebäuden das Material des Steines im Ganzen zunächst nur selten benutzt ward. Auch fehlt es nicht an Nachrichten über die bei solchen Gebäuden angewandte Pracht, so dass wir dabei eine eigenthümliche Ausbildung dieses Architekturstyles voraussetzen müssen. Das leicht zerstörbare Material aber hat (vielleicht mit Ausnahme vereinzelter Details) wenigstens in Deutschland nichts Namhaftes der Art auf unsre Zeit kommen lassen. Von den Resten dieser Kunst, welche sich in den Landkirchen wenig besuchter Gegenden Norwegens erhalten haben, war bisher keine nähere Kunde zu uns gedrungen: das vorliegende Werk ist das erste welches uns anschaulich mit ihnen bekannt macht. Und wenn dasselbe natürlich zunächst das bedeutendste Interesse für denjenigen Boden hat, welchem die dargestellten Monumente angehören, wenn es z. B. geeignet sein wird, uns einen Begriff von dem Aussehen der alten hölzernen Residenzen skandinavischer Könige oder Jarls in den frühesten Jahrhunderten zu machen, so kann es gleichwohl auch eine Andeutung dessen geben, was in dieser Art bei verwandten Volksstämmen geschaffen worden ist, — so namentlich in unserm eigenen Vaterlande, wenn wir auch dabei voraussetzen müssen, dass eine aus allerlei lokalen und historischen Verhältnissen hervorgegangene, abweichende Formation des Einzelnen werde Statt gefunden haben.

Wir haben dem Herausgeber für sein Unternehmen um so mehr Dank zu sagen, als auch die norwegischen Denkmale der Art bereits mit nahem Untergange bedroht sind, und gegenwärtig wenigstens eine bildliche Darstellung derselben erhalten bleibt. „Viele (sagt der Herausgeber, — bekanntlich selbst ein geborner Norweger), die ich noch im Jahre 1826 gesehen, fand ich bei meiner Heimreise 1834 abgerissen und durch Gebäude von gemeinem Zimmerwerk ersetzt. Man hätte diese alten, schönen, ächt nationalen, ja, ich möchte sagen, mit den religiösen Begriffen innig verwebten Formen beibehalten und nach dem Bedürfnisse der Zeit in vergrössertem Maassstabe umwandeln sollen."

In Rücksicht auf die erhaltenen Gebäude bemerkt der Herausgeber, dass die meisten von ihnen durch die Zeit, durch Vergrösserungen und Reparaturen mehr oder weniger an ihren Urformen gelitten haben. „In den entfernteren Gegenden indess (fährt er fort), wo man sich weniger um die sogenannte Verbesserung dieser Gebäude bekümmerte, hat eben dieses zur Erhaltung ihres alterthümlichen Charakters beigetragen. Oftmals waren diese Kirchen nur Annexen (Filial-Kirchen), worin nur einigemal im Jahre Gottesdienst gehalten wurde, und deren Unterhaltung, je nach den Umständen, der Gemeinde oder den Privateigenthümern überlassen blieb. Es ward daher nur wenig, oder kaum das Allernöthigste dafür gethan, und man beschränkte sich nicht selten auf ein äusseres Bestreichen der Bretter mit Theer, welcher ihre Erhaltung wesentlich beförderte. Auch wurden bei Reparaturen die Hauptformen theils aus Mangel an Kenntniss, theils aus Gewohnheit, ja, ich möchte sagen, auch aus Aberglauben beibehalten. Denn ich habe selbst ganz neue Gebäude gesehen, an welche man die alten Bretter mit ihrem alten Schnitzwerke wieder genagelt hatte; ebenso hat man bei vorzunehmenden Reparaturen alter Kirchen alte Verzierungen,

welche bei Erneuerung innerer Constructionstheile waren abgenommen worden, späterhin wiederum daran befestiget. Es lag auch in dem Interesse der Kirchenbesitzer, nur so wenig als möglich daran zu thun, weil der Kostenaufwand meistens mehr betrug, als die Kirchen ihnen einbrachten. Denn als während der Reformation, unter der dänischen Regierung, die Kirchengüter eingezogen und die Einkünfte geschmälert wurden, gelangten die Kirchen häufig in den Besitz von Privatpersonen. In Folge dessen veränderten sie nicht selten ihre Besitzer und es hat bei Versteigerungen Fälle gegeben, dass, weil es an Käufern fehlte, ganze Kirchen mit dem Altare, den Glocken und dem Kirchengeräthe für 30 norwegische Species und dennoch mehr aus Religiosität als in der Hoffnung auf Gewinn, erkauft worden sind. Denn in Ansehung dessen, dass dem Besitzer die Pflicht obliegt, die Kirchen zu unterhalten, ist ihr Besitz vielmehr als eine Last zu betrachten."

„Auch in England haben einige sehr alte Kirchen aus Eichenholz sich erhalten; allein sie sind den norwegischen weder im Plane noch in ihren Zierden ähnlich. Die nächste Verwandtschaft möchten die letztern mit den russischen Landkirchen haben, wie sie Olearius noch im 17. Jahrhundert vorfand und ohne architektonische Gründlichkeit abbilden liess, obwohl anzunehmen ist, dass Verschiedenheit des Cultus und sonstiger Richtungen eigentliche Gleichförmigkeit nicht habe aufkommen lassen. Die russischen Landkirchen haben nämlich in ihrer Bauart Aehnlichkeit mit gewöhnlichen Blockhäusern, indem die Balken horizontal aufeinander liegen. Bei den norwegischen alten Landkirchen hingegen stehen die Pfosten-Bretter aufrecht, und werden daher „Staw- oder Reiswerkskirchen" genannt."

Wir wenden uns nunmehr zu einer näheren Betrachtung der im vorliegenden Heft dargestellten Kirche von Borgund, wobei wir jedoch gleich von vornherein bemerken müssen, dass — so dankbar wir auch dem Herausgeber für das bereits Mitgetheilte sind — einige Verhältnisse uns leider dunkel bleiben, indem es sowohl an einer speciellen Erklärung, als auch an einigen, zum Verständniss der Construktion nöthigen Durchschnitten oder inneren Aufrissen fehlt.

Der Grundriss (Tab. I.) zeigt bereits eine eigenthümliche Anlage, welche nur im Allgemeinen die räumliche Eintheilung des christlichen Kirchenbaues befolgt. Das Schiff und der Altarraum sind zwei gesonderte Theile. Ersteres bildet den Hauptraum; es ist viereckig, von ein wenig über das Quadrat verlängerter Dimension. Eine Thür führt in den Raum des Altares, der als ein Viereck von ungleich engeren Verhältnissen erscheint und an den sich die halbkreisrunde Nische des Altares anschliesst. Diese bestimmte Scheidung der beiden Räume dürfte uns an das rituale Princip neugriechischer Kirchen erinnern, indem in der lateinischen Kirche eine solche [illegible] findet; es dürfte interessant sein, aus den nachfolgenden Heften zu ersehen, ob dieselbe auch bei andern alten Kirchen Norwegens angewandt und somit als eine besondre, durchherrschende Eigenthümlichkeit zu betrachten ist. (Die Gesammtlänge dieser Räume beträgt, nach dem beigefügten Massstabe, c. 20 Ellen, die Breite des Schiffes etwas über $10^1/_2$ Ellen.) Ein zweiter, sehr merkwürdiger Umstand in der Anlage ist der, dass sich rings um diese Räume ein schmaler Umgang, auch den halbrunden Ausbau der Altarnische befolgend, umherzieht; an den drei Hauptseiten desselben sind vorspringende, Vestibül-artige Vorbauten, in denen die Portale sich befinden. Eine Notiz über den Zweck dieses Umganges

wäre dem Beschauer sehr erwünscht gewesen. Sämmtliche Ecken des Gebäudes erhalten durch starke Rundsäulen einen festen Schluss. (Ein vierter, ebenfalls vortretender Ausbau, der sich an den Altarraum anlehnt und den Umgang unterbricht, scheint ein späterer Zusatz; wenigstens unterscheidet er sich in der Aussenansicht des Gebäudes von dem Uebrigen durch das rohere Zimmerwerk, in dem er aufgeführt ist. Er dient ohne Zweifel als Sakristei.)

Das Innere des Schiffes wird durch Stellungen von je vier starken Rundsäulen in ein breites Mittelschiff und schmale Seitenschiffe abgesondert. Dieselben Säulenstellungen ziehen sich jedoch auch vor dem westlichen Eingange und vor dem Zugange zu dem Altarraume hin. Ein perspektivischer Aufriss des Inneren (Tab. III.) lässt uns die nähere Einrichtung dieser Anordnung erkennen. Die Säulen scheinen sehr einfach, ohne Kapitäle, gebildet und sind nur oberwärts, wo ein flaches Gesims über ihnen hinläuft, durch zwischen-eingespannte Halbkreisbögen verbunden. Ueber dem Gesims sieht man noch eine kurze Fortsetzung der Säulen und zwischen ihnen buntverzierte Kreuzbalken. Ob dies die Fenster sind, ist nicht wohl ersichtlich, indem in der Aussenansicht an den entsprechenden Stellen nur kleine runde Löcher bemerkbar werden; das Hauptlicht scheint von den Giebelseiten einzufallen. Das Mittelschiff ist mit einer hohen gewölbten Bretterdecke, in der Form eines Tonnengewölbes, versehen; die Seitenschiffe zeigen als ihre Decke die einfache Dachschräge. Ob übrigens diese gesammte innere Einrichtung oder wie viel davon ursprünglich sei, sind wir, in Ermangelung näherer Notizen, ausser Stande zu bestimmen. Das im Inneren vorhandene Gestühl u. dergl. ist natürlich als spätere Hinzufügung zu betrachten. Die Kanzel springt zur Seite der Thür, welche in den Altarraum führt, hervor.

Sehr interessant und nicht minder eigenthümlich erscheint das Aeussere des Gebäudes. (Tab. II.) Jener Umgang, der sich um das Gebäude herumzieht, ist an seiner oberen Hälfte offen und enthält daselbst kleine, mit flachen Bögen überspannte Arkaden. Darüber erheben sich in buntem Wechsel die verschiedenen, nach und nach zurückspringenden Dächer und Giebel des Umganges, der Vestibüle, der Seitenschiffe, des Mittelschiffes, welche wiederum nach den Verhältnissen des Altarraumes und des Schiffes gebrochen werden. Ueber der Altarnische erhebt sich ein seltsames Kuppelthürmchen; über der Mitte des Mittelschiffes, als Schluss des Ganzen, ist ein andres, viereckiges und in mehrere Geschosse zerfallendes Thürmchen, an welchem man eine Uhr bemerkt, angeordnet. Jede der zahlreichen Giebelspitzen enthält ihren besonderen Schmuck; an den unteren Theilen besteht derselbe zumeist aus einem einfachen Kreuze, an den oberen Hauptgiebeln aus einer seltsamen, vorspringenden Verzierung, welche den antiken Schiffsschnäbeln verglichen werden könnte. Mit Ausnahme der untersten Theile des Gebäudes sind sämmtliche Flächen, Dächer und Wände mit rautenförmig gelegten Schindeln bedeckt.

Zwei Blätter (Tab. IV. und V.) sind der Darstellung zweier Portale derselben Kirche gewidmet; sie geben die Hauptbeispiele für die bei den älteren Bauwerken dieses Styles angewandte Verzierungsweise. Beide sind auf ihren Seiten mit schlanken Säulen versehen, denen sich oberwärts ein verzierter Halbkreisbogen anschliesst. Sehr eigenthümlich sind die Kapitäle dieser Säulen; sie haben die Gestalt eines länglichen Cylinders, etwas stärker als der Säulenschaft und gegen diesen schräg abgeschnitten. — Das

erste Portal ist einfacher. Die Säulen ruhen, statt der Basis, auf seltsam stylisirten Thierköpfen, die Schäfte sind glatt, die Kapitäle und der Bogen über der Thür jedoch mit zierlichem Rankenwerk bedeckt; über den Kapitälen, vor dem Ansatze jenes Bogens, erheben sich ein Paar wunderliche langgereckte Thierfiguren. Das zweite Portal dagegen ist sehr reich; wie der Bogen und die Kapitäle, so ist auch der Schaft der Säulen mit buntem Rankenwerk bedeckt; doch fehlen die Thierbilder und die Säulen haben eine Art Basis, welche wiederum auf einem kurzen Cylinder ruht. Dazu kommt noch eine breite, viereckige Einfassung des Portales, welche ebenfalls durch buntes Schnitzwerk erfüllt wird; hier sieht man Schlangen und Drachen, die sich mannigfach durcheinanderringeln, phantastisch gebildet und mit Laubarabesken verbunden. Der Styl dieser Verzierungen (an beiden Portalen) ist demjenigen ziemlich nahe verwandt, welchen man in der deutschen Kunst des zwölften Jahrhunderts, an Sculpturen und vornehmlich auch an den Ornamenten der Malereien in Handschriften, vorfindet. Die Unterschrift zu dem letztgenannten Portale besagt, dass dasselbe „altese, heidnisch-nordische Motive, mit orientalisch-byzantinischen gemischt", enthalte. Gewiss darf man eine solche Annahme im Allgemeinen gelten lassen, — vielleicht indess mehr in der Beziehung, dass überhaupt in den phantastischen Verzierungen der Art eine nationell germanische Gefühlsweise sich ausspricht; denn, wie bemerkt, fehlt es auch in Deutschland keineswegs (und zwar vornehmlich in einer Zeit, die der ersten Einführung des Christenthums schon ferner liegt) an Bildungen der Art, so dass wir dieselben wenigstens nicht mit Gewissheit als eine unmittelbare Reminiscenz heidnischer Darstellungen in Anspruch nehmen dürfen. Charakteristischer scheint uns die schon besprochene Grundform der Kapitäle, und so auch der eigenthümliche Anschluss des Bogens an letztere.

Das letzte Blatt (T. VI.) giebt eine Ansicht des Glockenthurmes der Kirche von Borgund, der ohne Verbindung mit der letzteren, sogar ausserhalb des dieselbe einschliessenden Zaunes, errichtet ist. Es ist ein viereckiger Bau von schweren, nicht hohen Verhältnissen; die Wände schräg, in einfachem Zimmerwerk aufgeführt; das hohe Giebeldach, ausser auf den Eckpfosten, zugleich auf kleinen Arkaden (denen des erwähnten Umganges der Kirche ähnlich) ruhend, und die Giebelseiten mit offenem Rautenwerk ausgefüllt. Eine beigefügte Vignette giebt die Lage und die Verhältnisse des Glockenthurmes zur Kirche zu erkennen. —

Wir sehen den Fortsetzungen dieses Werkes, aus denen uns, wie wir hoffen, das eigenthümliche System dieser alten Bauanlagen in seinen vorherrschenden Beziehungen und in der Art und Weise der Formation des Einzelnen noch deutlicher entgegentreten wird, mit der gespanntesten Erwartung entgegen.

Die Gemälde der Gallerie zu Dresden in lithographischen Nachbildungen.

(Museum, 1837, No. 44.)

Die vorzüglichsten Schätze der Dresdner Gemäldegallerie werden gegenwärtig in zwei lithographischen Prachtwerken herausgegeben. Ueber die ersten Lieferungen des einen, welches im Verlag von J. Wunder in Leipzig erscheint und von französischen Lithographen ausgeführt wird, haben wir bereits in früheren Jahrgängen unserer Zeitschrift gesprochen.

Das zweite Prachtwerk über die Dresdner Gallerie führt den Titel:

Die vorzüglichsten Gemälde der Königlichen Gallerie in Dresden, nach den Originalen auf Stein gezeichnet. Herausgegeben von Franz Hanfstaengl. Dresden, beim Herausgeber. Leipzig, in der Anstalt für Kunst und Literatur von R. Weigel.

Dasselbe ist, seit seinem Beginnen im Jahr 1835, bereits rüstig vorgeschritten und legt in 7 vollendeten Lieferungen (deren die erste 4, jede der folgenden 3 grosse Blätter enthält) die lithographischen Nachbildungen von 22 Gemälden verschiedener Gattung vor. Die bei weitem grössere Mehrzahl der Lithographieen rührt von der Hand des rühmlichst bekannten Herausgebers her, wenige von andern Künstlern, unter denen zunächst, als Lithograph der Landschaften und Landschaft-ähnlichen Compositionen, Hr. Friedrich Hohe zu nennen ist. Die Technik in diesen Lithographieen ist durchweg höchst meisterhaft: es ist in ihnen (und ganz besonders in denen des Herausgebers) eine Tiefe, Fülle und Wärme des Tones, eine Klarheit und Freiheit der Behandlung, dass der Mangel der Farben verschwindet und das Auge des Beschauers den wechselnden Spielen der Farbe zu folgen glaubt. Mit grösstem Glück ist die charakteristische Behandlungsweise der verschiedenen Meister wiedergegeben; der kräftige Vortrag des Ann. Caracci, der weiche Schmelz Correggio's, die Reinheit des tizianischen Pinsels, das wunderlich gefegte Weben Rembrandt's, die zierlichste Sauberkeit eines Metsu, Netscher, G. Dow, die tüchtige Derbheit Ostade's u. drgl. mehr. Alles diess wiederholt sich in den vorliegenden Lithographieen in gelungenster Nachahmung. Dabei ist zugleich nichts Aengstliches oder Gesuchtes. Die Führung des Stiftes ist überall geistreich und frei, und wenn die Arbeit bei den Darstellungen des feineren Genre das zarteste, in einander geschmolzene Korn zeigt, so macht sich anderweitig, wo eine so feine Ausführung nicht vorgeschrieben war, die sichere Grundlage freier Strichlagen bemerklich. Natürlich konnten solche Vorzüge, ein so gediegenes Eingehen in den Geist und Charakter der Originale, — Vorzüge, auf welche das vorgenannte Werk, trotz der saubern Arbeit der Lithographen, in ungleich geringerem Grade Anspruch hat, — nur dadurch erreicht werden, dass überall unmittelbar nach den Vorbildern gearbeitet wurde. Mit gerechtem Stolze aber müssen wir es anerkennen, dass dies Unternehmen als ein rein vaterländisches auftritt, und dass wir, nach so glänzender Beweisführung, nicht französischer Hülfe nöthig

Univ. Bibl.

haben, um auch in dem Fache der Lithographie das Vorzüglichste zu leisten.

Wir geben einen flüchtigen Ueberblick der in den genannten 7 Heften enthaltenen Lithographieen, indem wir, der Kürze halber, nur bei denjenigen Blättern, welche nicht vom Herausgeber herrühren, den Namen des Lithographen anführen. Die Eröffnung des Werkes bildet eine Darstellung nach Ann. Caracci, der Genius des Ruhmes, der, von kleineren Genien umgeben, durch die Lüfte emporschwebt; dies Bild ist vignettenartig behandelt, jedoch in nicht minder sorgfältiger Ausführung als die anderen. Ausserdem ist noch ein zweites Blatt nach Ann. Caracci vorhanden, eine thronende Madonna mit dem heil. Matthäus und andern Heiligen; der freie, aber würdige Styl des Originales tritt hier dem Beschauer lebhaft entgegen. — Das wundersame Gemälde Tizian's, Christus mit dem Zinsgroschen. Die fast überirdische und doch so menschliche Klarheit des Christuskopfes, so auch der kräftigere Kopf des Pharisäers, ist in der Lithographie aufs Glücklichste wiedergegeben. — Die Madonna mit dem heil. Sebastian von Coreggio; die heil. Cäcilie von Dolce (dies Blatt von Schertle gezeichnet); die schöne Madonna mit dem Kinde und dem kleinen Johannes von Vincenzio da S. Gimignano; die Madonna, um welche sich die Familie jenes Baseler Bürgermeisters anbetend versammelt, von Holbein, erscheinen auch in diesen Copieen als vollendete Meisterwerke. Vornehmlich in Bezug auf das letztgenannte Blatt ist es rühmend hervorzuheben, dass die schlichte Ruhe der dargestellten Personen mit vollkommener Lebendigkeit aufgefasst ist, ohne durch Uebertreibung in eine trockene Manier auszuarten und ohne sonst irgend ein dem Originale fremdes Element hereinzutragen. Nach Rembrandt sieht man das eigene Portrait des Künstlers, der mit seiner jungen Frau beim lustigen Gelage sitzt, — ein nicht besonders ansprechendes Bild, was indess nicht Schuld des Lithographen ist; im Gegentheil ist dieser dem launig kecken Vortrage des Meisters wiederum aufs Sicherste gefolgt.

Die Mehrzahl der vorgelegten Lithographieen gehört dem holländischen Genre an. Höchst geschmackvoll sind die feineren Genrebilder dieser Art wiedergegeben. So, nach Terburg, ein junges Mädchen im Atlaskleide, welches sich in einer Schüssel, die die Magd hält, die Hände wäscht. Nach Caspar Netscher eine zierliche Scene vornehmen Lebens: eine junge Dame, ebenfalls in Atlas gekleidet, die stehend an dem reichgeschmückten Claviere spielt, indem ein prächtig costümirter Cavalier, zur Seite sitzend, dazu singt und eine Freundin, auf der andern Seite, zuhört. Zwei höchst reizvolle Darstellungen nach G. Metsu: ein alter Wildprethändler, vor dem eine feine Dame steht und über einen dargebotenen Hahn unterhandelt; sodann eine Wildprethändlerin, die einer Köchin einen Hasen zu empfehlen bemüht ist. Eine Spitzenklöpplerin, der eine Frau in's Fenster herein einen Hahn reicht, nach Slingelandt, ein äusserst sauberes Bildchen. Ein schönes Mädchen, welches am Fenster stehend, bei heller, nachmittäglicher Beleuchtung, einen Brief liest, nach dem bekannten und beliebten Bilde von P. de Hooghe. Ein alter Schreibmeister, am Fenster sitzend und eine Feder schneidend, im Innern der Stube die Schülerinnen, nach einem höchst ergötzlichen Bildchen von G. Dow und ganz in der säuberlichen Weise dieses Meisters. Das Bild eines Kesselflickers vor einem Bauernhause, mit einer Bäuerin, die jenem einen schadhaften Kessel dargereicht hat, nach Fr. van Mieris. Das Innere einer Bauerschenke

nach Ostade. Nach demselben: des Künstlers eignes Atelier, von Straub mit trefflicher Wiedergabe des Helldunkels lithographirt.

Endlich sind vier von Fr. Hohe lithographirte Blätter zu nennen. Ein Reitergefecht, eine meisterhafte Composition voll trefflich dramatischen Lebens, nach Ph. Wouverman. Eine Schmiede mit vornehmer Jagdgesellschaft, nach demselben. Eine schöne, ruhige Abendlandschaft nach Joh. Both, und eine zweite Landschaft nach dem berühmten Gemälde von J. Ruisdael, welches einen Eichenwald, in dem eine Hirschjagd vorüberbraust, darstellt. Auch diese Blätter sind durchweg von grosser Tüchtigkeit der Ausführung.

Von dem Text, der zur näheren Erklärung der dargestellten Gemälde dienen soll, ist bis jetzt erst ein Blatt mit dem „Vorworte" erschienen, welches mit einer geschmackvollen Arabeske, im Neureuther'schen Style, geschmückt ist.

La Reale Galleria di Torino, illustrata da Roberto d'Azeglio, Direttore della medesima etc., dedicata a S. M. il Re Carlo Alberto. Fascicolo I — VII. Torino 1836 – 1837. *Gr. Fol.*

(Museum, 1837, No. 45.)

Die durch den König Karl Albert gegründete öffentliche Gemälde-Gallerie von Turin, welche die Schätze der Malerei, die in den königlichen Schlössern zerstreut waren, zu einem bedeutsamen Ganzen vereinigt, und ausserdem durch neue Erwerbungen auf mannigfache Weise bereichert ist, bildet eine neue Erscheinung unter den grossen Kunstsammlungen, an denen der italienische Boden, trotz so häufiger Veräusserungen, noch immer vor Allen reich ist. Berichte aus Turin rühmten von der neuen Gallerie, dass sie im Besitz einer ausgezeichneten Reihenfolge von Werken der als klassisch anerkannten italienischen Meister sei; vornehmlich aber, dass sie einen Reichthum an Werken niederländischer Künstler enthalte, wie keine andere Sammlung Italiens. Durch das obengenannte Werk bekundet sich nunmehr das Dasein und die eigenthümliche Richtung der Gallerie auch nach ausserhalb, und es reiht sich dasselbe den mit grösserer oder geringerer Pracht ausgestatteten Werken an, die wir über viele der vorzüglichsten Sammlungen Italiens besitzen. Es enthält Abbildungen der vorzüglichsten Gemälde mit sehr ausführlichem erläuterndem Text von der Hand des Herausgebers, R. d'Azeglio, des Direktors der Gallerie. Die Abbildungen sind mehr oder minder ausgeführte Kupferstiche, welche zumeist mit erfreulicher Feinheit in den Geist und Charakter der Originale einzugehen scheinen. Namhafte Kupferstecher aus verschiedenen Gegenden Italiens haben einen Theil ihrer Thätigkeit diesem Werke gewidmet, wie in den bisher erschienenen Mittheilungen die Namen Lasinio d. j., Rosaspina, Ferreri, Garavaglia, die Schule Toschi's u. a. m. genannt werden. Die einzelnen Lieferungen, in denen das Werk herausgegeben wird, enthalten je vier Kupferstiche; das Ganze ist auf 80 Lieferungen berechnet. Die sieben ersten Lieferungen desselben liegen uns so eben vor.

In diesen finden wir die Werke aus der Periode des siebzehnten Jahrhunderts — Italiener der eklektischen Schulen und Niederländer — vorherrschend. An Gemälden aus der grossen Blüthezeit der italienischen Kunst, aus den ersten Decennien des sechzehnten Jahrhunderts, an Gemälden früherer Perioden scheint die Gallerie somit keinen sonderlichen Reichthum zu haben. Nur Ein Gemälde unter den mitgetheilten gehört in den Anfang des sechzehnten Jahrhunderts, — ein Werk von der Hand des Gaudenzio Ferrari, den man gewöhnlich den Mailändern zuzählt. (Der Herausgeber, patriotisch gesonnen, bestreitet diesen Gebrauch und zählt ihn, in Rücksicht auf seinen Geburtsort, der geringfügigen Zahl savoyischer Künstler zu.) Es ist ein sehr interessantes Gemälde: Der Leichnam Christi auf dem Schooße der Mutter, von den heiligen Frauen und den übrigen Freunden beklagt, denen sich einige spätere Kirchenheilige zugesellt haben. Die ganze Auffassung der Composition weicht auffallend von denjenigen Gemälden Gaudenzio's (meist Fresken) ab, die sich in der Gallerie der Mailänder Brera befinden und in denen sich die Einflüsse der römischen Schule bereits deutlich erkennen lassen. Hier ist noch ungleich mehr Verwandtschaft mit der Richtung des Leonardo da Vinci, ungleich mehr alterthümliches Element; namentlich die Gewandung, obgleich sie in einzelnen grossen Würfen die eigenthümliche Fassung Gaudenzio's bezeugt, hat mehr alterthümliche Strenge, als in jenen Werken bemerkt wird. So ist auch die Gruppirung noch von grosser Einfachheit: die vorderen Gestalten um den Leichnam des Erlösers her sitzend und knieend, die hinteren wie im Halbkreise nebeneinander stehend, jeder für sich auf den Erlöser blickend, jeder für sich mit seinem eignen Schmerze beschäftigt. Dabei aber geht ein eigenthümlich schlichter Adel durch diese Gestalten; sie haben eine Reinheit und Schönheit der Gesichtsbildungen, eine Tiefe und Innigkeit des Ausdruckes, welche wiederum in Gaudenzio's späteren Werken nicht mehr in gleichem Maasse gefunden werden. Hierin besteht die Verwandtschaft dieses Bildes mit Leonardo; die Richtung des letzteren ist in diesen Beziehungen ganz in ähnlicher Weise erfasst, wie in den Werken Sodoma's; ja es hat das ganze Bild, auch in der Anordnung der Composition, auffallende Aehnlichkeit mit einem Gemälde von Sodoma, welches sich im Berliner Museum befindet und denselben Gegenstand darstellt. Ueber die Entwickelungs-Verhältnisse Gaudenzio's, welche sich solcher Art in diesem Bilde aussprechen, haben wir übrigens in dem weitläufigen Texte, der demselben beigegeben ist, vergebens irgend einen näheren Aufschluss gesucht.

Die übrigen der bis jetzt mitgetheilten Werke gehören, wie bereits bemerkt, der späteren Zeit der italienischen Malerei an. Aus der späteren Zeit der Mailänder Schule werden vorgeführt: Ein Altargemälde von Giul. Ces. Procaccini, der heil. Franciscus und der heil. Carl Borromäus, welche die Statue der heil. Jungfrau anbeten, ein Bild von mittlerem Werthe. — Von Daniele Crespi ein nicht uninteressantes Bild, der heil. Johann Nepomuk im Beichtstuhl, die Beichte der Königin von Böhmen, die auf der einen Seite des Stuhles kniet, anhörend, auf der andern Seite ein alter Mann. Es spricht sich darin eine erfreulich unbefangene Naturnachahmung aus; seltsam aber macht es sich, dass die Gesichter der Hauptpersonen zur Hälfte verdeckt sind. — Von Morazzone ein widerwärtiges und nicht bedeutendes Bild, Fulvia mit dem Leichenhaupte Cicero's.

Spätere Florentiner: Das vortreffliche Portrait des Grossherzoges von Toskana Cosimo de' Medici I., von Angiolo Bronzino. — Eine Verkündigung Mariä von Orazio de' Gentileschi, ein beachtenswerthes Bild, dem Style Poussins verwandt. — Ein höchst anmuthvoller Madonnenkopf von C. Dolce; von einer zarten Naivetät, wie man sie selten in den Bildern dieses Künstlers trifft.

Künstler der bolognesischen Schule und deren Nachfolger: Dionisio Calvart, die heil. Magdalena, die von Engeln in die Lüfte emporgetragen wird, in der ziemlich süssen Manier dieses Künstlers, die Engel aber nicht ohne eine reinere Anmuth. — Drei Bilder von Guercino, im Ganzen ohne besonders hervorstechenden Werth, die Rückkehr des verlornen Sohnes, der Kopf der heil. Elisabeth von Ungarn und die heil. Francesca Romana. Zur Seite der letztgenannten Heiligen steht ein Engelknabe im Diakonen-Gewande (also in derselben Weise costümirt, wie die wundersam schönen Engel auf W. Schadow's jüngstem Altarbilde), der durch die zarte kindliche Naivetät seiner Erscheinung ungemein anzieht. — Eine ziemlich theatralische Fama von Guido Reni. — Von Albani: Salmacis und Hermaphrodit, zierliche Gestalten in der Umgebung einer heiteren Landschaft. — Venus und Amor, von Cignani, höchst unbedeutend. — Endlich eine Madonna mit dem Kinde von Sassoferrato, die aber ebenfalls nicht zu den schöneren Leistungen des Künstlers gehört.

Unter den Leistungen nordischer Künstler ist zuerst ein Portrait des Erasmus von Holbein zu nennen. — Sodann vier Gemälde von Rubens: eine heil. Familie, ganz in seiner eigenthümlichen Weise. Zwei Portraits, das eines Mannes von mittleren Jahren in ganzer Figur und das Brustbild eines älteren Mannes. Eine höchst vortreffliche Darstellung einer Eberjagd (ohne menschliche Figuren); in Rücksicht auf die Originalität des letztgenannten Gemäldes, dass dasselbe nehmlich nicht, wie auch wohl diese Meinung ausgesprochen sei, von Snyders herrühre, beruft sich der Herausgeber auf das Zeugniss Horace Vernet's. — Eine ansprechende Madonna mit dem Kinde von Van Dyk. — Ein grotesker Leiermann von Teniers. — Ein anderes kleines Genrebild von Isaak van Ostade (nach dem Kupferstich zu urtheilen, mehr in der Art des A. Brower).

Sodann mehrere Landschaften: eine von Caspar Poussin, zwei von Joh. Both, eine von R. de Vries. Rücksichtlich des Stiches dieser Landschaften ist zu bemerken, dass derselbe nicht charakteristisch genug, in einer zu einförmig wiederkehrenden Manier behandelt ist.

Neuerworbene Gemälde des Königl. Museums zu Berlin.

(Museum, 1837, No. 48.)

Die Gemälde-Gallerie des Königl. Museums ist kürzlich auf's Neue durch verschiedene sehr interessante Werke bereichert worden. Aus den Fonds des Instituts ist ein vorzügliches Gemälde von Govard Flinck

erworben: die heil. Anna, welche die kleine Maria lesen lehrt, Kniestück. Anna, matronenhaft, in der Art einer Nonne bekleidet, zeigt einen Kopf von kräftigster und edelster Naturwahrheit; der Ausdruck desselben ist tief gemüthlich, das Ganze des Bildes ungemein innig, im Charakter des liebenswürdigsten Familien-Verhältnisses. Die Malerei ist höchst kräftig und breit, dabei aber in vollster Wärme und mit der zartesten Beobachtung des Heildunkels. Das Bild reiht sich den mannigfach bedeutsamen Leistungen der Rembrandt'schen Schule, welche die Gallerie bereits besitzt, auf erfreuliche Weise an. — Ein, schon vor einiger Zeit erworbenes Genrebild von Zorgh, die Werkstatt des Künstlers darstellend, welches die neueste Auflage des Verzeichnisses bereits namhaft macht, war uns bisher noch nicht zugänglich. — Sodann sind drei Gemälde anzuführen, welche die Gallerie als Geschenk Sr. Maj. des Königs erhalten hat. Das eine von diesen rührt von der Hand des Hugo van der Goes her und dient, als das vorzüglichste unter den Werken dieses Künstlers, welche das Museum gegenwärtig besitzt, dazu, die Nachwirkung der schönen Eigenthümlichkeiten des Joh. van Eyck in dessen Schule klar zur Anschauung zu bringen. Es ist eine Madonna mit dem Kinde, auf einer zierlich geschnitzten gothischen Polsterbank, unter einem Thronhimmel sitzend; zu den beiden Seiten des letzteren sind Säulenstellungen, durch welche man in eine niederländische Landschaft hinausblickt; im Vorgrunde steht ein bemaltes Töpfchen mit Lilien am Boden. Spricht sich auch hier, wie ziemlich überall in den Gestalten des genannten Künstlers, keine sonderliche Tiefe und Freiheit des geistigen Lebens aus, so zieht das Gesicht der Madonna gleichwohl durch eine tiefe Gemüthlichkeit an. Sehr beachtenswerth aber sind die trefflichen Motive der Gewandung, der schöne, tief gesättigte Farbenton in sämmtlichen Gewandstoffen, die zarte und naturgemässe Behandlung der anderweitigen Nebendinge und die klare heitere Luft in der Landschaft. — Einen interessanten Gegensatz hiemit bildet ein Gemälde altholländischer Schule, in der Art des Hieronymus Bosch und ganz mit dem wunderlich phantastischen Wesen dieses Künstlers übereinstimmend. Es stellt die Anbetung der Könige dar. Vor einer dürftig gebrechlichen Hütte sitzt die heil. Jungfrau mit dem Kinde; vor ihr knieen und stehen die Könige mit ihren prachtvollen Gaben, alle in strenger, seltsamer Feierlichkeit. Sanct Joseph hat sich hinter eine Mauer verkrochen und sieht, durch ein Loch derselben, neugierig bestürzt dem unerwarteten Ereigniss zu. Da sind auch die Hirten; einige von ihnen klettern auf einen Baum, andere haben sich auf das Dach der Hütte gelagert, um von hieraus den Vorgang mit anzusehen. Oberwärts erhebt sich die Landschaft und schliesst mit den reichen Architekturen Jerusalems. Das Ganze ist in einem seltsam blassen Farbenton gehalten, der aber mit der sonderbaren Auffassung und mit den zum Theil abenteuerlichen Figuren wohl übereinstimmt. — Das dritte Bild endlich gehört wiederum einer späteren Periode der Kunst an. Es ist das Werk eines wenig bekannten Blumen- und Früchtemalers, des Jakob Walscapele (mit der Namensbezeichnung versehen) und stellt ein reiches Gehänge der mannigfachsten Früchte und Blumen, von allerlei Insekten belebt und umspielt, dar, unterwärts einen steinernen Tisch, auf dem ein Mäuschen sein heimliches Wesen treibt. Das Ganze ist höchst meisterhaft, in trefflicher Harmonie gehalten und mit einer bewunderungswürdigen Frische, Saftigkeit und Heiterkeit ausgeführt.

Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister, von Cimabue bis zum Jahre 1567, beschrieben von Giorgio Vasari. Aus dem Italienischen. Mit einer Bearbeitung sämmtlicher Anmerkungen der früheren Herausgeber, so wie mit eigenen Berichtigungen und Nachweisungen begleitet von Ludwig Schorn. Zweiter Band, enthaltend der Original-Ausgabe zweiten Theil. Erste Abtheilung. Mit 22 lithographirten Bildnissen. Stuttgart und Tübingen. 1837. (390 Seiten in 8.)

(Museum, 1837, No. 52.)

Die lang ersehnte Fortsetzung eines Werkes (der erste Theil desselben erschien bereits vor 5 Jahren), welches für unser kunstgeschichtliches Studium eine so wichtige Grundlage bildet und welches auch ohne diese strengere wissenschaftliche Rücksicht eine so eigenthümlich bedeutende Stelle in der modernen Literatur behauptet, muss allgemein mit lebhaftem Interesse aufgenommen werden. In der That ist Vasari, wenn auch die blinde Verehrung seiner Aussprüche in neuerer Zeit aufgehört, wenn man es auch für nöthig befunden hat, seine Angaben mannigfach durch die Vergleichung urkundlicher Zeugnisse zu berichtigen, gleichwohl noch immer, in Rücksicht darauf, dass er die älteste, in grösserer Breite fliessende Quelle der Tradition ausmacht, dass er für Vieles, oft für die wichtigsten Erscheinungen, als ein unmittelbarer Zeuge auftritt, — derjenige Autor, von dem stets unsere Untersuchungen über einen der Haupttheile der Kunstgeschichte christlicher Zeit ausgehen müssen. Aber er hat zugleich noch ein zweites, minder wandelbares Verdienst. Er repräsentirt uns diejenige Zeit, welche zuerst, — ich will nicht sagen: wissenschaftlich, doch wenigstens: literarisch — die vorübereilenden Erscheinungen in ihrer gegenseitigen Bedeutsamkeit festzuhalten, die Resultate mannigfacher Thätigkeit sicher zu stellen bemüht war; er ist der Begründer der neueren Kunsthistorie, in der ihm wenige, nur geringfügige Vorarbeiten, wenige gleichzeitige Bemühungen von minder umfassender Bedeutsamkeit seinen Ruhm nicht streitig machen können; er hat namentlich für Vieles, was hier den Kreisen der niederen oder höheren Technik angehört, zuerst die angemessene literarische Form und Behandlung erfunden und festgestellt; er bewegt sich endlich in alledem mit einer gemüthlichen Naivetät, er hat eine Frische, eine Bildlichkeit, oft eine Poesie der Darstellung, welche von keinem seiner Nachfolger erreicht ist und welche bei der Lektüre seines Werkes stets den erheiterndsten Genuss gewährt. In dieser Beziehung möchte ich Vasari mit Winkelmann vergleichen. Das Element der Kritik ist es ebenfalls nicht, was dessen höchstes Verdienst ausmacht, und Jahr für Jahr werden auch bei ihm in dieser Beziehung neue Berichtigungen erforderlich; aber das Allgemeine, die Ausprägung des Wortes für den Gedanken, die grossartige Begründung des Standpunktes für die Auffassung des Einzelnen (eines Standpunktes, der freilich um ein Bedeutendes höher steht, als der Vasari's), — dies ist es, darin Winkelmann wiederum entscheidend hervorgetreten, darin auch er unübertroffen geblieben ist.

Wie wir Deutschen uns aber, bereits seit geraumer Zeit, das gute Recht erworben haben, die grossen literarischen Erscheinungen des Auslandes auch unserer Literatur anzueignen, so hat vor manchen andern Vasari, den die Italiener ihren Classikern zuzählen und dessen Publikum sich über verschiedene Kreise erstrecken dürfte, wohlbegründeten Anspruch auf diese Auszeichnung. Freilich ist eine Uebersetzung seines Werkes nicht eben eine leichte Sache. Es kommt bei ihm nicht blos auf den Gegenstand, nicht blos auf richtige Uebertragung des Sinnes, sondern auch auf die ihm eigenthümliche Form des Ausdruckes, auf seine ebenso gemüthliche wie gemächliche Weise des Vortrages an. Bei einem Autor wie z. B. Lanzi mögen dergleichen Rücksichten wegfallen; und wäre es etwa nur die Deutschthümelei (nicht auch häufiges Missverständniss), was der deutschen Uebersetzung von dessen Geschichte der Malerei einen etwas curiosen Anstrich giebt, so könnte man sich hier, wo die Form unwesentlich ist, eher darüber wegsetzen; bei einer Uebersetzung Vasari's würde ohne Berücksichtigung der letzteren ein wesentlicher Vorzug verloren gehen. Die von Hrn. Schorn herausgegebene Uebersetzung aber geht mit Absicht und Liebe auf diese Eigenthümlichkeit des Originales ein, und der treuherzige Ton desselben, aus dem ein Mensch und nicht blos ein wissenschaftlicher Apparat zu uns spricht, scheint uns sehr glücklich wiedergegeben, im zweiten Theil, wenn wir nicht sehr irren, noch freier und leichter als im ersten. Dabei ist zugleich das richtige Verständniss des Einzelnen auf keine Weise versäumt.

Da es jedoch in wissenschaftlicher Rücksicht bei Vasari zugleich sehr wesentlich auf die Berichtigungen des Textes und auf anderweitig nöthige Ergänzungen desselben ankommt, so müssen diese natürlich auch bei einer Uebersetzung, die nicht blos der Lektüre, sondern vornehmlich dem Studium gewidmet sein will, bestimmt in's Auge gefasst werden. Die Italiener haben es sich mehrfach angelegen sein lassen, Bemerkungen solcher Art zu seinen Biographieen zu liefern, und hierin bereits viele dankenswerthe Notizen, oft aber auch sehr überflüssigen Ballast mitgetheilt. Der deutsche Herausgeber hatte demnach schon den ersten Theil der Uebersetzung so eingerichtet, dass nur das wesentlich Wichtige aus diesen Bemerkungen (mit Angabe der einzelnen Quellen) herausgehoben und demselben sodann dasjenige, was neuere Arbeiten und eigne Studien darboten, angefügt wurde. Aehnlich ist sein Verfahren auch im vorliegenden zweiten Theile; doch hat er hier, um sich noch kürzer und übersichtlicher fassen und manche Wiederholungen vermeiden zu können, die Bemerkungen der früheren Herausgeber frei in das Eigne verarbeitet und jene nur da, wo sie als Autorität nothwendig schienen, namentlich angeführt: — ein Verfahren, dem wir, da es natürlich den Handgebrauch des Buches erleichtert, nur beistimmen können. Schon dies Praktische der Einrichtung giebt der deutschen Ausgabe des Vasari einen bestimmten Werth vor den früheren: wenigstens sind uns hier, in den Anmerkungen des zweiten Theiles, kaum ein Paar Zeilen aufgestossen, die wir, als nicht zur Sache gehörig, lieber ebenfalls ausgemerzt gesehen hätten.

Wichtiger aber ist es, dass überhaupt diese Anmerkungen aus dem freieren Standpunkte, den die deutsche Kritik vor der italienischen einnimmt, hervorgegangen, dass mit durchgreifender Umsicht alle Hülfsmittel welche der ersteren zu Gebot stehen, benutzt und ausser diesen viele wesentlich neue Bemerkungen (aus den eignen Reisenotizen des Herausgebers

und als Mittheilungen andrer Kunstforscher, namentlich des Hrn. Dr. Gaye) zum möglichst vollständigen Nachweis über die im Text namhaft gemachten Kunstwerke und Künstler, sowie zur Berichtigung der in demselben vorhandenen Irrthümer beigebracht sind, wobei jedoch mit Absicht (und nur bis auf die einzelne nothwendige Ausnahme) alles weitläufigere Raisonnement, welches das Interesse des Lesers von der Hauptsache, dem Texte Vasari's, abwenden dürfte, vermieden ist. Alle diese Umstände dienen wiederum dazu, der deutschen Ausgabe wesentliche Vorzüge vor den früheren zuzutheilen, selbst vor der neuen Florentiner Ausgabe in Einem Bande (welche seit 1832 bei Passigli in Florenz durch einen Verein von Gelehrten besorgt ist), obgleich allerdings die Resultate der letzteren — wenigstens von der zweiten Hälfte des vorliegenden Theiles ab — ebenfalls das Material zu manchen wichtigen Bemerkungen, in Bezug auf die jetzigen lokalen Zustände (besonders von Florenz) und in Bezug auf seltnere italienische Schriften, darboten, was auch der Herausgeber anerkennend bevorwortet.

Auf eine Uebersicht des Einzelnen dieser neuen Bemerkungen des zweiten Theiles (welcher vornehmlich den Künstlern aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts gewidmet ist), können wir hier natürlich, da sie eben in lauter gesonderte Einzelheiten zerfallen, nicht näher eingehen. Nur einige der wichtigeren namhaft zu machen, möge verstattet sein. Zu diesen gehört vornehmlich eine ziemlich ausführliche Anmerkung, welche der Herausgeber der Einleitung, mit der Vasari seinen zweiten Theil eröffnet, angehängt hat. Vasari giebt hier eine Uebersicht des Entwickelungsganges der italienischen Kunst bis auf die Blüthenperiode der letzteren, um den Standpunkt, aus dem er seine Urtheile verstanden wissen will, festzustellen. Natürlich aber konnte er selbst, da einen Theils die Kritik überhaupt nicht sein Amt und da er andern Theils noch zu sehr in dem Standpunkte seiner Zeit befangen war, zu keinem wahrhaft durchgreifenden Gesammt-Ueberblick gelangen; besonders die Erscheinungen in der Entwickelungs-Geschichte der italienischen Architektur, die zum grossen Theile nur durch ausseritalienische Einflüsse zu erklären sind, konnten für ihn nicht in derjenigen Klarheit heraustreten, in der sie — was wenigstens die Grundzüge dieser Entwickelung anbetrifft — uns gegenwärtig bereits vorliegen. Diese Mängel zu verbessern und den Leser auf ein freieres Urtheil über das Folgende vorzubereiten, dient die genannte Anmerkung; sie erfüllt ihren Zweck in einer so klaren, anschaulichen und gediegenen Weise, dass wir Mühe haben würden, eine ähnlich gehaltreiche Uebersicht der Entwickelungs-Geschichte der italienischen Kunst in ihren verschiedenen Zweigen nachzuweisen. Bei dieser übersichtlichen Zusammenstellung aber kommt zugleich auch Manches zur Sprache, worauf bisher, bei gesonderter Betrachtung der einzelnen Zweige, wohl noch nicht ein genügendes Gewicht gelegt ist, so namentlich der Umstand, dass mit der Wiederaufnahme des antiken Systems in der italienischen Architektur die früherhin übliche Dekorirung der Gebäude durch Sculptur-Werke (bis auf einzelne Ausnahmen) aufgehoben, hiedurch aber eines Theils eine wenig günstige, in der Folge sehr manierirte Ueberladung durch architektonisches Ornament begründet, andern Theils die Sculptur aus ihrem, oft (und besonders im Relief) so nothwendigen Bezuge zu den Gesetzen der Architektur herausgerissen wurde. Auf das, was der Verfasser hier über das Allgemeine der Entwickelungs-Geschichte vorgetragen, wird sodann mehrfach in

den Anmerkungen zu den einzelnen Biographieen (so namentlich bei Brunelleschi, Ghiberti, Donatello) zurückgedeutet, so dass dem Leser hiebei stets der Blick auf das Ganze gegenwärtig bleibt.

Was die einzelnen Biographieen dieses Theiles anbetrifft, so finden sich zunächst bereits der ersten derselben, der des Jacopo della Quercia, einige umfassende und eigenthümlich wichtige Notizen beigefügt, so z. B. über die von diesem (oder doch in seinem Style gearbeitete) „Madonna della Mandorla" am Dome von Florenz, welche Baldinucci und Cicognara (II., tav. 50) dem Nanni d'Antonio di Banco zuschreiben; über die Lebenszeit und die Werke des Matteo Civitali, den Vasari nur kurz berührt, u. s. w.

Im Leben des Luca della Robbia werden mannigfache Nachweise über Werke, die diesem Künstler und seinen Nachfolgern angehören, mitgetheilt, auch verschiedene zwischen ihnen stattfindende Unterschiede hervorgehoben. Hier gedenkt der Herausgeber zugleich einiger der Werke dieser Familie, die sich im Berliner Museum befinden, und schreibt unter diesen das anmuthvolle Halbrund mit der Madonna und anbetenden Engeln (unter H. aufgestellt) dem Andrea della Robbia zu. Bei dieser Gelegenheit mag noch eines kleinen, in Thon gebrannten und mit natürlichen Farben bemalten Medaillons, welches das Profil-Bildniss des Savonarola enthält und sich auf der Königl. Kunstkammer zu Berlin befindet, gedacht werden; in geistreich individueller Auffassung, gehört dasselbe ohne Zweifel zu denjenigen Bildnissen Savonarola's, welche Vasari (S. 76) als von den Künstlern dieser Familie gefertigt bezeichnet und die in kleineren gegossenen Medaillen mannigfach vervielfältigt wurden. Sodann bemerkt Referent, dass die interessanten Hauptwerke jenes Agostino, den Vasari (S. 73) derselben Künstlerfamilie zuzählt, die Sculpturen der Façade von S. Bernadino zu Perugia, wohl einige Worte näherer Würdigung als sie hier (und namentlich bei von Rumohr, It. F. II., 297) finden, verdient hätten. Der Herausgeber bezeichnet sie richtig als Marmorarbeiten; doch ist hinzuzufügen, dass sie gleichwohl sämmtlich mit dem durch die Robbia eingeführten blauen Grunde versehen sind, wodurch sie vielleicht als das durchgeführteste Beispiel einer nach architektonischen Gesetzen behandelten polychromen Sculptur in der neueren Kunst dastehen, — ein Umstand, der ihnen schon an sich ein nicht unwesentliches Interesse verleiht[1].

[1] Die Façade von S. Bernardino, in weissem und schwarzem Marmor ausgeführt, ist dem eigenthümlich anziehenden Style der Porta di S. Pietro zu Perugia (die nach Mariotti von demselben Augostino herrühren soll) verwandt. In ihrer Hauptform möchte sie mit einem grossen einfachen Triumphbogen zu vergleichen sein, der mit einem flachen Giebel gekrönt ist. In diesem Giebel finden sich die Figuren des Gott-Vater und knieender Engel zu seinen Seiten dargestellt. In dem Halbrund, welches den, die Hauptform bildenden Bogen ausfüllt, sieht man den heil. Bernhard in der Gloria und zu seinen Seiten mehrere schwebende Engel. Darunter läuft ein schmaler Fries, ebenfalls mit Figuren, hin, unter dem zwei flachgedeckte Thüren in die Kirche einführen; die Gewände der Thürpfosten sind wiederum mit zahlreichen Sculpturen, einzelnen allegorischen Gestalten und Engeln, bedeckt. Zu den Seiten des Ganzen laufen zwei Pilaster bis zu dem Giebel empor. An jedem derselben sind, oberwärts und unterwärts, zwei Nischen mit kleinen Tabernakeln angebracht; die oberen dieser Nischen enthalten die Statuen des Engel Gabriel und der Maria, die die Verkündigung empfangt, die unteren die Gestalten zweier Heiligen. Der Styl in diesen sämmtlichen Sculpturen ist keineswegs ohne eigenthümlich hervorstechen-

Im Leben des Lorenzo Ghiberti findet sich, neben manchen andern wichtigen Notizen, eine ausführliche Bemerkung über dessen oft genannten „*Trattato di Scultura et Pittura*", in der wir zum ersten Mal, mit den Worten des Dr. Gaye, über diejenigen Theile desselben, die nicht kunstgeschichtlichen Inhalts sind, unterrichtet werden. Der kunstgeschichtliche Theil des Traktats ist bekanntlich bei Cicognara abgedruckt, der Eingang (der bei letzterem fehlt) durch Hrn. v. Rumohr nachgeliefert: einige von Cicognara ausgelassene Worte und Zeilen, die für den Inhalt nicht unwichtig sind, werden in der genannten Anmerkung ebenfalls noch mitgetheilt, so dass wir jenen interessanten ersten kunsthistorischen Versuch jetzt in seiner ganzen Integrität besitzen.

Für die Biographie des Piero della Francesca haben die Anmerkungen einer besondren, im Jahr 1835 veranstalteten Herausgabe derselben von Gh. Dragomanni, sowie von Hrn. Gaye gelieferte Notizen, mehrfache wünschenswerthe Bereicherung dargeboten. Bei Gelegenheit des in derselben Biographie erwähnten Bramantino erfolgen belehrende Zusammenstellungen über diesen Künstler und den von ihm schwer zu unterscheidenden Bartolommeo Suardi (der von ihm nach Lanzi's Ansicht nicht unterschieden ist), sowie über einige ihrer wichtigsten Werke. Die, als Arbeiten des Bramante namhaft gemachten Fresken in der Karthause bei Pavia werden u. a. vom Herausgeber, in Rücksicht auf ihren Styl, dem Bart. Suardi zugeschrieben. (Der Herausgeber citirt hiebei mein Handbuch der Geschichte der Malerei, wo ich diese Werke unter Bramante angeführt hatte. Gern folge ich der besser begründeten Annahme; möge es mir hiebei aber auch gestattet sein, den sehr lebhaften und gewiss von Vielen getheilten Wunsch auszusprechen, dass Kunstforscher, denen einige Musse in Italien verstattet ist, endlich einmal die so eigenthümlich interessanten lombardischen Schulen — und nicht blos die der Malerei — einer gründlichen Forschung unterziehen mögen!)

Auch bei Fiesole fehlt es wiederum nicht an mannigfach belehrenden Zugaben, namentlich nicht an dem Nachweis verschiedener, von Vasari nicht namhaft gemachter Werke seiner Hand. Bei Gelegenheit der Chorbücher, die Fiesole für das Kloster S. Marco zu Florenz mit Miniaturen ausgemalt, bemerkt der Herausgeber, dass gegenwärtig noch einige daselbst vorhanden seien. Als ich mich jedoch vor zwei Jahren bei Fra Serafino, der den neueren Besuchern von S. Marco als ein sinniger Verehrer Fiesole's und als ein eifriger Nachahmer seiner künstlerischen Darstellungen wohl in der Erinnerung sein wird, der also ohne Zweifel die beste Kunde von diesen Dingen haben muss, nach den genannten Chorbüchern erkundigte, sagte er mir, dass das Kloster nichts mehr von ihnen besässe und dass diejenigen, die man gewöhnlich als solche bezeichne, nicht von ihm herrühren könnten. In der That haben die Malereien der letzteren, obgleich im Allgemeinen dem Style Fiesole's verwandt, bestimmt nicht das Gepräge jener zarten Innigkeit, die bei seinen Arbeiten so unwiderstehlich

den Adel und Anmuth, wenn auch in der That abweichend von dem des Luca della Robbia; ich möchte denselben nicht geradezu dem Donatello, mehr den Malereien des Sandro Botticelli (doch nur wo diese in ihren edelsten Formen erscheinen) vergleichen. Dies gilt sowohl von den grösseren Arbeiten im Giebel und in dem Halbrund, als vornehmlich von den kleineren, dem Auge näheren, die sich an den Thürgewänden befinden; bei ungemein leisem Relief ist hier die grösste Zartheit eines leicht bewegten Faltenwurfes meisterlich durchgeführt.

wirkt. — Ueber den Miniatur-Maler Attavante, den Vasari in der Biographie Fiesole's rühmlich erwähnt und von dem er Miniaturen mit grosser Sorgfalt beschreibt, wird in einer ausführlichen Anmerkung ebenfalls Näheres berichtet, besonders in Bezug auf ein prachtvolles und mit grosser Schönheit ausgemaltes Missale, welches sich in der Königl. Bibliothek zu Brüssel befindet und mit seinem Namen und dem Datum der Vollendung versehen ist.

Sehr dankenswerth sind ferner die Notizen, welche dem Leben Alberti's, den Vasari mit grosser Oberflächlichkeit behandelt, beigefügt sind. Sie betreffen theils dasjenige, was mit Sicherheit über die Lebensverhältnisse, den Charakter und die vielseitige Thätigkeit dieses merkwürdigen Mannes festzustellen ist, theils enthalten sie ausführliche Nachrichten über Alberti's Schriften, soweit letztere die Kunst betreffen. Diese Schriften, vornehmlich die über die Architektur (*De re aedificatoria lib. X.*) und über die Malerei (*De pictura lib. III.*), sind von grosser Wichtigkeit, besonders für den so eigenthümlichen Standpunkt jener Zeit, die letztere aber auch in allgemeinerem Bezuge, und wir können den Wunsch des Herausgebers — dass dieselbe für unsere Zeit bearbeitet werden möge — nur theilen.

Endlich ist noch der Biographie des Antonello da Messina zu gedenken, die wiederum über das Leben und über verschiedene Werke dieses Künstlers manches Neue giebt. An diese schliessen sich Bemerkungen über den weiteren Einfluss der altflandrischen Kunst auf die italienische, sowie Nachweise von Bildern der ersteren, die schon früh nach Italien hinübergeführt wurden, so. Im Leben des Alessio Baldovinetti wird noch weiter der obengenannte Einfluss dargelegt. —

Wie bereits bemerkt, können die namhaft gemachten Mittheilungen nur als einzelne Beispiele, die wir aus der reichen Fülle des Ganzen herausgegriffen, betrachtet werden. Wir haben schliesslich nur noch den Wunsch auszusprechen, dass nunmehr durch rasches Förderniss die deutsche Ausgabe des Vasari bald ihrer Vollendung entgegengeführt werden möge. Wie wir indess vernehmen, ist die zweite Abtheilung des zweiten Bandes ebenfalls bereits unter der Presse, so dass auch deren Erscheinung in Kurzem zu erwarten sein dürfte.

Joseph Werner und Ludwig XIV.

Unter den Zeitgenossen Lebrun's, unter denjenigen Künstlern, welche die prunkvolle, weiland hochgepriesene Periode Ludwig's XIV. bezeichnen, wird Joseph Werner aus Bern (geb. 1637, gest. 1710) mehrfach als einer der bedeutendsten genannt. Für Berlin hat er das besondere Interesse, dass er unter den ersten Direktoren der hiesigen Kunst-Akademie und bei Gelegenheit der künstlerischen Unternehmungen zur Zeit des ersten Königes von Preussen eine, wenngleich nur vorübergehende Rolle spielte. Seit einiger Zeit befindet sich die Berliner Akademie im Besitz eines sonderbaren Oelgemäldes von Werner, das, wenn freilich auch weniger durch

seinen Kunstwerth, so doch als ein charakteristisches Zeugniss für die Sinnesweise der Zeit von Interesse ist. Wir lassen über dasselbe einige Worte folgen, indem wir zum näheren Verständniss vorerst auf die persönlichen Verhältnisse des Künstlers Rücksicht nehmen.

Werner hatte seine künstlerische Ausbildung in Rom, unter den letzten Nachfolgern der Caracci'schen Schule, empfangen, hatte sich dort aber, merkwürdiger Weise, einem bis zu dieser Zeit wenig beachteten Zweige der Kunst, der Miniatur-Malerei, zugewandt, — vielleicht weil die Arbeiten der Art, durch ihren Gegensatz gegen die grossräumigen bunten Wandmalereien der Italiener, Aufsehen zu machen begannen. Werner's zarte, höchst sauber ausgeführte Miniaturen fanden in der That einen ungemessenen Beifall, und Ludwig XIV. berief ihn nach Frankreich, als seinen Hofmaler in diesem Fache der Kunst. Mehrere seiner Miniaturen von reicher Composition wurden so hoch geschätzt, dass sie bei den königlichen Kron-Juwelen aufbewahrt wurden. Doch liess es sich Werner angelegen sein, auch in der Oelmalerei ähnliche Erfolge zu erreichen. So arbeitete er einst an einem grossen historischen Oelgemälde, welches dem Könige so wohl gefiel, dass er dessen gegen seinen vorzugsweise begünstigten Hofmaler, Lebrun, mit besonderer Vorliebe erwähnte. Dieser, besorgt, dass Werner auch in der Oelmalerei vom Könige möchte angestellt und sein eigener Einfluss dadurch untergraben werden, beschloss den gefährlichen Nebenbuhler zu stürzen; er liess Werners Zeichnung alle mögliche Gerechtigkeit wiederfahren, sprach aber sein Bedauern aus, dass Werner sich nicht auf die Behandlung der Farben verstehe und dass seine Malerei von keiner Dauer sein könnte. Zugleich liess er insgeheim, wie erzählt wird, durch einen ihm ergebenen Schüler Werner's Gemälde zur Nachtzeit mit einer scharfen Flüssigkeit überstreichen, wodurch denn seine Prophezeihung bald in Erfüllung ging. Nun erhub sich ein gross Geschrei, wie wenig Werner sich aufs Malen verstehe, wie man Gefahr laufe, für vieles Geld unnütze Waare zu erhalten, und der König fand sich in Kurzem bewogen, Werner aus seinem Dienste zu entlassen; wenig fühlte sich der Künstler bei diesem Missgeschick durch die goldne Kette und die goldne Medaille mit des Königes Bildniss, die ihm letzterer nachträglich einhändigen liess, getröstet. Er ging nach Deutschland und arbeitete an verschiedenen Orten. Im Jahr 1682 kam er wieder nach Bern. Als im Jahr 1685 Ludwig XIV. das Edikt von Nantes aufhob und viele Tausende seiner protestantischen Unterthanen sich in die Schweiz und meistens nach Bern flüchteten, ward hier der Hass gegen den König so gross, dass auch Werner (dem übrigens Lebrun's Betragen keineswegs unbekannt geblieben war) sich bewogen fand, durch das Bild, von dem im Obigen die Rede war, seinem langverhaltenen Zorne Luft zu machen.

Es stellt das Mahl des Königes, sammt allegorischer und symbolischer Bezeichnung alles des Bösen, als dessen Mittelpunkt man ihn betrachtete, dar. Ludwig XIV., im Gewande des Sardanapal, mit Satyrfüssen und Schlangenschwanz, mit Hörnern, die aus den Locken seiner grossen Perücke hervorsprossen, und mit braunen Krallen-Armen, sitzt seitwärts am Tische; er hält einen silbernen Teller, darauf, mit Blumen überstreut, ein Todtenkopf liegt; das Weisse seines Auges ist blutroth gefärbt. Ihm gegenüber sitzt Madame de Montespan als Bacchantin, in weissem, offenem Gewande und rothem Ueberwurf, mit Perlen und Blumen geschmückt, den einen Fuss über die Weltkugel ausgestreckt; in der rechten Hand

erhebt sie einen Pokal, in der linken hält sie einen goldnen Teller mit Seifenblasen. Zwischen beiden, hinter dem Tische, sieht man ihren Bruder, den Comte de Vivonne, der, dick wie ein Silen, trunken und nackt, eine Art Maccaroni zu verzehren beschäftigt ist. Sein Kopf ruht im Schooße einer weiblichen Figur mit verbundenen Augen und Libellenflügeln, die ihm mit einem Fächer Kühlung zuweht; sie möchte als Personification der Wollust zu fassen sein. Neben der Montespan produciren sich allerlei andre allegorische Wesen. So zunächst, an ihrem Sitze lauernd, ein weibliches Ungethüm mit der Schellenkappe und einem, in viele Facetten geschliffenen Spiegel, — ohne Zweifel die Verleumdung. Dahinter steht die Dame Hochmuth, mit Pfauenfedern geschmückt, und Scepter und Krone in den Händen haltend; die Schmeichelei, welche Räucherwerk auf den Tisch setzt, eine dritte mythische Person, welche die Geige streicht u. s. w. Neben dem Könige endlich grinst ein hässlicher Satyr hervor, der eine Medaille in der Hand hält und mit einem Dolche nach derselben zielt; — mit dieser Figur hatte der Künstler die Absicht, seinen triumphirenden Genossen Lebrun zu bezeichnen. — Oben aber naht sich, von dunklen Wolken getragen, ein strafendes Gericht. Da sieht man einen Jüngling, der aus Augen und Mund Feuer sprüht, einen Krieger mit Schwert, Fackel und den Tafeln des Gesetzes, einen andern mit Pfeilen, den Winter, Todtenköpfe u. s. w. Unter der Wolke blitzt es bedeutend und eine Masse Gewürm fällt auf den König herab.

Es gewährt einen eigenen Eindruck, in einem Bilde, wie dem eben beschriebenen, das Ringen nach Hass und Zorn, und doch zugleich allen Mangel an Ausdruck entschiedener Leidenschaftlichkeit vor sich zu sehen; denn trotz jenes mannigfachen Apparates von Karikatur, Symbolik und Blitzen ist das ganze Bild ohne innerliches Leben, ohne Schärfe, ohne Humor. Man sieht nur einen nüchternen, grübelnden Verstand, aber keine Thatkraft, kein innerlich durchbrechendes Gefühl darin. Es ist, wie gesagt, charakteristisch für eine Zeit, da man die Kunst überhaupt selten in denjenigen Punkten zu fassen verstand, wo sie hervortreten muss, da die Kunst von Laune und Willkür abhing, und gekränkter Künstlerstolz wenigstens im Stillen sein Müthchen an dem verhassten Gegenstande zu kühlen benöthigt war. Man lächelt, wenn man den sonderbaren Fehdehandschuh betrachtet, den der Maler — freilich von einer sicheren Stätte aus — dem mächtigsten Fürsten seiner Zeit hinwarf.

Wie tief Werner durch jene Entlassung aus französischen Diensten gekränkt sein musste, lässt sich auch aus einigen Zügen abnehmen, die uns sein Schüler W. Stettler, der sich in Paris bei ihm aufhielt, über die Art und Weise seines Charakters mittheilt, und die für ihren Theil nicht minder beweisen, wie sehr man die Kunst in andern Dingen, als in der Kunst selbst suchte. „Seine Pinselstiele (so erzählt Stettler) waren von Silber, wie ich meinte nur zur Pracht; darum fragte ich ihn, ob die hölzernen nicht eben so gut wären. Er sprach nein; denn so kleine hölzerne Stiele seien ihm zu leicht." Und bei Gelegenheit einer Reise, die Werner nach Deutschland machte, berichtet derselbe: „Als nun Herr Werner in Gesellschaft ein paar guter Freunde verreiset und zu Schaffhausen angekommen, stunden die Thorwächter zur Wehr, sahen Herr Werner köstlich gekleidet vorherreiten, als ob die andern seine Diener wären. Die Wächter fragten ihn alsobald, wer er wäre? Herr Werner aber wollte sie keiner Antwort würdigen, oder vielmehr, er schämte sich seines Herkommens und

Handthierung; also dass die Wächter noch einmal fragten: ob er vielleicht ein welscher Edelmann sei? Als aber Herr Werner sahe, dass er gezwungen sei, sich zu offenbaren, sagte er, dass er ein Maler und Bürger von Bern sei; da liessen die Wächter alsbald ihre Hellepart sinken, und diesen welschen Edelmann fahren!"

So scheint es auch, dass Werner in Berlin eine ähnliche Rolle, wie Lebrun zu Paris, habe spielen wollen, was ihm freilich nicht sonderlich geglückt ist. Nicolai (im Anfang zu seiner Beschreibung von Berlin und Potsdam, S. 117 f.) hat hierüber das Nähere mitgetheilt. Die Schweizer Kunstschriftsteller wissen freilich Rühmlicheres von ihm zu erzählen und stellen es dar, als ob ihm in Berlin grosser Undank zu Theil geworden sei.

HANDBUCH DER GESCHICHTE DER MALEREI

von

CONSTANTIN D. GR. BIS AUF DIE NEUERE ZEIT.

Von

Dr. F. Kugler. Erster und zweiter Band; Berlin, 1837.

Zur Erinnerung an die erste Ausarbeitung dieses Werkes erlaube ich mir, hier, wo dasselbe sich meinen andern kunstgeschichtlichen Arbeiten anreiht, das Wesentliche aus dem Vorworte zum ersten Theil der ersten Auflage einzuschalten.

Vorwort.

Der Verfasser wünscht mit diesem Handbuch einem Bedürfnisse entgegenzukommen, welches er selber lebhaft genug empfunden hat, als er zuerst — ohne weitere Anleitung — bemüht war, eine Uebersicht von dem Entwickelungsgange der Malerei zu gewinnen. Es fehlt an einem kurzen, leicht verständlichen Faden, der den Unerfahrenen in die verschiedenen Haupt-Richtungen der Kunst und namentlich in die bedeutenden Untersuchungen der jüngsten Zeit einführt. Was demnach Anfangs zum eignen Studium zusammengetragen war, durch Anschauung der wichtigsten Werke der Malerei bereichert und gesichtet, dann zu kunstgeschichtlichen Vorträgen geordnet wurde, bietet sich hier dem nachsichtigen Urtheil des Kenners dar: auf selbstständigen Werth macht dies Buch keinen Anspruch, es hat nur die Absicht, eine Brücke zu den werthvolleren Leistungen der Kunst-Literatur zu bilden. Möge es dem Verfasser gelungen sein, nur den nothwendigsten Anforderungen an einen solchen Plan zu genügen.

Dies Buch ist demnach wesentlich als eine Compilation zu betrachten. Der Standpunkt, von welchem aus die mannigfach vorhandenen Mittel benutzt worden sind, entspricht, soweit es in den Kräften des Verfassers lag, dem der neuesten Kritik, vornehmlich jener Behandlungsweise, welche zuerst in den Forschungen des Herrn v. Rumohr einen wissenschaftlichen Grund gewonnen hat. (Wo der Verfasser in einigen Einzelheiten von den Ansichten dieses Meisters der Kunstgeschichte abzuweichen genöthigt war, geschah es nur durch das unabweisliche Gefühl einer andern, vielleicht nicht unbegründeten Ueberzeugung.) Die Quellen, aus denen die Arbeit

zusammengestellt wurde, und in denen der Leser eine weitere Belehrung findet, sind der Hauptsache nach überall angegeben; auch ist dabei kein Anstand genommen, diese oder jene Stelle wörtlich aufzunehmen, da es nicht gerathen schien, das was einmal gut gesagt war, durch Umänderung zu verschlechtern. Manche Sätze, manche Worte sind jedoch nicht immer ausdrücklich als fremdes Eigenthum bezeichnet: die Anmerkungen hätten hiedurch eine unnöthige Breite gewonnen. Auch ohne das wird der kundige Leser dieselben leicht erkennen. Einzelnes dürfte hie und da als das Ergebniss eigener Anschauung von Seiten des Verfassers zu bemerken sein, namentlich im zweiten Theil bei den Betrachtungen über deutsche Kunst, welche in einigen Punkten näher kennen zu lernen, der Verfasser mehrfach Gelegenheit hatte.

Indess war, obschon das compilatorische Element im Ganzen und auch in den letztgenannten Beziehungen vorherrscht, die Absicht des Verfassers zugleich dahin gerichtet, soviel als möglich seine eigenthümliche Ansicht und Auffassungsweise zu bewahren. Vielleicht ist hiedurch manche Schroffheit, Einseitigkeit, oder — wenn man es gelinder bezeichnen will — manche Subjektivität im Urtheil erzeugt worden; vielleicht fühlt sich Mancher, der einer andern Auffassungsweise folgt, hiedurch mehrfach verletzt. Doch dürfte eine solche Einseitigkeit einen andern, unangenehmeren Mangel, der nur zu häufig bei Compilationen ähnlicher Art hervortritt, wiederum gut machen: den nemlich, dass dergleichen Arbeiten, charakterlos ihren verschiedenen Quellen folgend, auf der einen Seite dem romantischen, auf der andern dem classischen Elemente huldigen, hier in der Naivetät jugendlicher Epochen, dort bei der Regelrichtigkeit späterer Akademiker das einzige Heil finden. In solcher Behandlungsweise verliert der noch unerfahrene Leser leicht den Faden, der ihn durch das Labyrinth verschiedenartiger Kunstrichtungen hindurchführen sollte. Wo er es dagegen mit einer bestimmten Persönlichkeit zu thun und sich mit deren Sinnesweise vertraut gemacht hat, wird er ohne Mühe das fremde Urtheil in das eigne zu übersetzen im Stande sein. Wenigstens hat es der Verfasser bei ähnlichen Studien gern mit ausgesprochenen Persönlichkeiten zu thun gehabt; möge er in seinem eigenen Vorhaben nicht fehl gegangen sein.

Noch Manches mag der Subjektivität des Verfassers seine Entstehung verdanken, was diesem oder jenem Leser missfällig sein dürfte, z. B. die Inconsequenz in der Rechtschreibung der Namen. Der Verfasser konnte sich nicht entschliessen, gewisse Namen, an deren eigenthümlichen Klang sein Ohr sich von Jugend an gewöhnt hat und die in solcher Weise mit dem Bilde einzelner Künstler für ihn einmal verschwistert sind, in ihrer landesgemässen Form wiederherzustellen. Raffaele erscheint ihm unwillkürlich als eine fremde Person, während ihm mit Raphael zugleich das Bild der holdesten Anmuth emportaucht. Johann van Eyck, Hans Hemling sind ihm befreundet; während das niederländische Jan ihm bei diesen Künstlern nicht recht über die Lippen will. Indess ist das eine äusserliche Sache und wäre von anders Fühlenden leicht zu berichtigen. Schwieriger möchte es sein, die Charakteristik der Gruppen, in welche er die Geschichte der Malerei abgetheilt hat, überall genügend zu rechtfertigen. Der Mensch ist — Gott sei Dank! — keine Pflanze, dass er nach Blättern und Staubfäden in Classen zu rubriciren wäre; die Freiheit des Einzelnen spottet dieser philosophischen Ansicht und leicht sind die Ausnahmen häufiger als die Regeln. Aber zur Uebersicht eines Ganzen sind

einmal einzelne Unter-Abtheilungen nöthig, und so mag es denn immerhin gewagt sein.

Ueberhaupt musste es dem Verfasser mehr um, wenn auch nur flüchtige charakteristische Darstellungen zu thun sein, da nur diese, nicht aber Nomenclaturen und Aufzählung von Arbeiten, dem betrachtenden Geiste ein anschauliches Bild gewähren mögen. Die verschiedenen, bei den einzelnen Künstlern angeführten Arbeiten sollen sodann im Wesentlichen nur als Beispiele und Belege des Gesagten dienen. Der Verfasser hat sich dabei bemüht, jedesmal das Wichtigste und Zugänglichste zu nennen und insbesondere bei beweglichen Werken den Ort der gegenwärtigen Aufbewahrung (der durch die Bilderwanderungen seit den letzten funfzig Jahren so häufig verändert worden ist) zu bezeichnen. In dieser Beziehung leitete ihn noch eine Nebenabsicht. Es war der Wunsch des Verlegers, dem Buche zugleich den Charakter eines Reisehandbuches zu geben, welches auf das Wichtigere, was sich von Werken der Malerei an den verschiedenen Orten befindet, aufmerksam machen könne. Das Ortsverzeichniss am Schluss der beiden Bände ist vornehmlich für eine solche Benutzung des Buches ausgearbeitet. Vollständigkeit konnte hiebei natürlich nicht im Plane des Verfassers liegen; doch dürfte das Angegebene für denjenigen, der, vorläufig vielleicht, nicht tiefer einzudringen gewillt ist, schon hinreichend sein — wenigstens mehr, als die gewöhnlichen Geleitbücher der Reisenden. Der in der Kunstgeschichte Erfahrene weiss es auch ohne die Angaben des Verfassers, was er an den verschiedenen Orten zu suchen hat . . . .

BESCHREIBUNG UND GESCHICHTE

der

SCHLOSSKIRCHE ZU QUEDLINBURG

und

der in ihr vorhandenen Alterthümer.

Nebst

Nachrichten über die St. Wipertikirche bei Quedlinburg, die Kirche zu Kloster Gröningen, die Schlosskirche zu Gernrode, die Kirchen zu Frose, Drübeck, Huyseburg, Conradsburg etc.

Bearbeitet von Dr. E. F. Ranke und Dr. F. Kugler.

Berlin 1838.

Die folgende Schrift war zum Besten einer Orgel-Reparatur in der Schlosskirche zu Quedlinburg von dem Prediger an derselben, Hrn. W. C. Fricke, herausgegeben. Mein Freund, Hr. Dr. E. F. Ranke (der bei der Herausgabe so eben aus seinem Verhältniss als Direktor des Gymnasiums zu Quedlinburg ausgeschieden war, um die Direktion des Gymnasiums zu Göttingen zu übernehmen, und der gegenwärtig die Direktion des Friedrich-Wilhelms-Gymnasiums zu Berlin und der mit letzterem verbundenen Anstalten führt) hat mir gestattet, seinen Antheil an dieser gemeinschaftlichen Arbeit hier mit aufzunehmen. Ich lasse zunächst das Wesentliche des von ihm unterzeichneten Vorworts folgen: —

„Nur weniger Worte bedarf es, um vorliegende kleine Schrift in das Publikum einzuführen.

Herr Pastor Fricke wusste, dass ich bei Untersuchungen über die Urgeschichte Quedlinburgs auch der Schlosskirche daselbst meine Aufmerksamkeit gewidmet und mich mit deren Geschichte beschäftigt hatte; er forderte mich schon vor längerer Zeit auf, was ich darüber gefunden zu haben glaubte, zum Besten der Kirche aufzuschreiben und dem Drucke zu übergeben. Von meinem Interesse an der Sache geleitet, erklärte ich mich sogleich dazu bereit und entwarf nach nochmaliger Durchforschung der Quellen und nach einigen Studien über die Baukunst des Mittelalters einen kleinen Aufsatz, welcher nur dazu bestimmt war, den Einwohnern Quedlin-

burgs die historische Bedeutung der Kirche zu zeigen und wenigstens einen Begriff von deren Bauart zu geben.

Allein zu einer solchen Arbeit gehört nicht blos gründliche Kenntniss der Quellen, aus denen sich Notizen über die Kirche schöpfen lassen, sondern auch eine durch genaue Studien gewonnene nähere Einsicht in die baulichen Verhältnisse des Mittelalters, welche von meinen bisherigen Beschäftigungen allzu fern lag.

In Uebereinstimmung mit dem Hrn. Pastor Fricke forderte ich daher Hrn. Prof. Kugler zu Berlin zur Theilnahme an der Untersuchung auf, der die Schlosskirche zu Quedlinburg schon selbst in Augenschein genommen und eine bestimmte Ansicht über den Bau derselben ausgesprochen hatte. Er schloss sich bereitwillig an, unterzog meine Arbeit einer sorgfältigen Prüfung und untersuchte die Kirche bei einem längern Aufenthalte in Neinstedt bei Quedlinburg (1836) von Neuem, so dass auch nicht der kleinste Theil des Gebäudes unbeachtet blieb.

Eine völlige Umwandlung meines Aufsatzes war die Folge davon: jetzt erst gewann er auch im artistischen Theil eine festere Grundlage und einen weiteren Umfang, indem Herr Prof. Kugler zu vergleichenden Untersuchungen über den Baustyl der benachbarten ältern Kirchen veranlasst ward und die eigenthümlichen Resultate derselben, welche, an sich schon nicht uninteressant, zugleich dem Hauptzweck des Aufsatzes förderlich entgegenkamen, darin mit aufnahm.

Auf diese Weise ist vorliegende kleine Schrift entstanden, deren historische Theile, so weit sie sich auf Quedlinburg und die Schlosskirche beziehen, ich zu vertreten habe, deren artistische Abschnitte aber Hrn. Prof. Kugler angehören.

So viele Schwierigkeiten auch die Natur der historischen Quellen dem Forschenden entgegenstellt, da sie nur dürftige, zusammenhangslose Nachrichten aus verschiedenen Zeiten und diese oft sogar in vieldeutigen Ausdrücken enthalten; so viel eindringende Kenntniss und Scharfsinn erfordert wird, um bei einem Kirchenbau die ältern und neuern Theile zu unterscheiden und aus dem Vorhandenen auf die erste Grundanlage und den nach und nach erfolgten weitern Ausbau der Gebäude zu schliessen; so wenig also anmassende Versicherungen, die Wahrheit entdeckt zu haben, bei solchen Gegenständen am Orte sind: so dürfen wir doch mit Recht behaupten, dass nur wenige Kirchen aus dem zehnten Jahrhundert so viele Wege zur Erforschung des Wahren darbieten möchten, als die Schlosskirche zu Quedlinburg, und dass wir diese mit Sorgfalt aufgesucht und nach Kräften benutzt haben. Beides wird man den Verfassern gewiss gern zugestehen.

Quedlinburg, am 8. October 1837.

F. Ranke

Vorbemerkung.

Auf dem Schlossberge zu Quedlinburg, über dem südlichen Felsabhange desselben, erhebt sich unter den vielfachen und verschiedenartigen Gebäuden der ehemaligen Abtei eine ehrwürdige alterthümliche Kirche,

welche rings die Fluren des Bodethales beherrscht und den malerischen Gruppen der Landschaft einen mannigfach bedeutsamen Mittelpunkt darbietet. Neun Jahrhunderte sind vorübergegangen, seit ihre Stätte zuerst von König Heinrich I. und dessen Gemahlin Mathilde, aus dem königlichen Stamme Wittekind's, mit frommem Sinne dem Herrn gewidmet ward, seit ihrem geheiligten Boden die irdischen Ueberreste des grossen Königs, und nachmals die seiner Gemahlin, zur sicheren Ruhe anvertraut wurden. Mehr als achthundert Jahre sind verflossen, seit der gegenwärtig vorhandene Bau der Kirche mit feierlichstem Glanz, im Beisein des Kaisers, der höchsten Fürsten und Prälaten des Reiches und unzählbarer Volksmenge, seine Weihe empfing. Mannigfache Schicksale freilich sind seitdem über die Kirche hingegangen, mannigfache Restaurationen sind, zu verschiedenen Zeiten, an ihr nöthig geworden; in ihren vorzüglichsten Theilen aber trägt sie noch immer das Gepräge jener frühesten Zeit der deutschen Kultur, giebt ihre Gestalt und Bildung noch immer ein klar vernehmbares Zeugniss von dem Sinn und der Gefühlsweise derer, über deren Gräbern das reiche Leben der Gegenwart erwachsen sollte. Grosse geschichtliche Erinnerungen knüpfen sich an sie, und nicht bloss das Interesse Quedlinburgs, dessen vornehmste Zierde sie ohne Bedenken genannt werden darf, scheint eine ausführliche Darstellung ihrer Beschaffenheit und Geschichte zu rechtfertigen, da sie ebenso für das Studium der mittelalterlichen Baukunst von Wichtigkeit, wie in allgemeiner Beziehung für den Deutschen ein Ort heiliger Erinnerungen ist.

Der Baustyl, welchen die Schlosskirche von Quedlinburg in den älteren Theilen ihrer Anlage zeigt, ist derjenige, in welchem überhaupt die ältesten christlichen Kirchen Deutschlands, wenigstens der überwiegenden Mehrzahl nach, aufgeführt worden sind. An sie reiht sich ein grösserer Cyklus anderweitiger Monumente an, aber sie muss als eins der vorzüglichsten Beispiele desselben betrachtet werden. Hierüber möge für diejenigen, welche nicht näher mit der Architektur-Geschichte des Mittelalters bekannt sind, Folgendes zur allgemeinen Verständigung dienen.

Die Vorbilder der gebräuchlichsten Kirchenanlagen im Mittelalter finden sich in den altchristlichen Basiliken vor, die eine Form des classischen Alterthums für ihre Zwecke adoptirt hatten, — eine Form, welche trotz der Mangelhaftigkeit des Einzelnen (denn sie bildete sich in den Zeiten des Verfalles der Kunst aus) doch etwas eigenthümlich Poetisches und Feierliches hat. Das oblonge Mittelschiff ist der Hauptraum des Gebäudes; über den Reihen der Säulen und den Halbkreisbögen, welche insgemein die Säulen verbinden, erheben sich die Seitenmauern des Schiffes; sie tragen eine flache Bretterdecke und lassen durch Fenster von genügender Grösse ein bedeutendes Licht einfallen. Die Seitenschiffe sind insgemein niedriger; sie erscheinen als beigeordnet und dienen dazu, durch ihren Contrast das Grossartige des Mittelraumes klar ins Auge fallen zu lassen. Der Hochaltar steht vor einer grandiosen gewölbten Nische, welche das Gebäude in würdiger Ruhe schliesst. Noch bedeutender wird die Gesammtwirkung, wenn vor dem Altarraume ein Querschiff angewandt und die Verbindung des Mittelschiffes mit diesem durch einen kühnen, weitgesprengten Bogen (nach alter Weise „Triumphbogen" genannt) vermittelt ist. Noch sind in Rom und in Ravenna zahlreiche Gebäude vorhanden, welche diesen Styl der ältest christlichen Kirche in seiner vollkommenen Reinheit zeigen. Im Verlauf der Jahrhunderte, etwa vom achten Jahrhundert ab, treten jedoch im italienischen Basilikenbau mannigfache Veränderungen ein: die Fenster

werden kleiner, die Säulen mit Pfeilern untermischt (zunächst nur, um besondre Abtheilungen des Innern bemerklich zu machen), der heilige Raum des Altares erweitert und durch eine grössere oder geringere Anzahl von Stufen über die anderen Theile der Kirche erhöht. Die Erweiterung, oder besser: Verlängerung dieses heiligen Raumes, geschah, seit man den Chor (den Aufenthalt der niederen Geistlichkeit), der früher im Schiff der Kirche gelegen war, jenseit des Altares verlegt hatte; die Erhöhung desselben hatte eines Theils den Zweck, dem Altare und dem Altardienst eine würdigere, feierlichere Erscheinung zu geben; anderen Theils erleichterte sie die Anlage weitläufiger Gruftkirchen, deren man von dieser Zeit ab zu mannigfachen mysteriösen Feierlichkeiten, besonders zu dem Gräber- und Reliquien-Dienst, bedurfte. Die Gruftkirchen wurden in der Regel durch Säulenstellungen, mit Kreuzgewölben überdeckt, gebildet. Dieser gesammte Basilikenbau in seiner späteren Ausbildung fand denn auch mannigfach ausserhalb Italiens Eingang, und in Deutschland sind es vornehmlich die dem Harz auf der Ost- und Nordseite benachbarten Gegenden, in denen sich zahlreiche Beispiele desselben vorfinden. Wie in der Gesammt-Anlage, so erkennt man an diesen auch in den architektonischen Details und den Ornamenten noch insgemein einen mehr oder minder deutlichen Nachklang antiker Bildungsweise.

Seit dem sechsten Jahrhundert, den Zeiten des Kaisers Justinian, hatte sich jedoch noch eine zweite Hauptform für die Anlage christlicher Kirchen ausgebildet, in welcher nicht ein Langraum, wie das Mittelschiff der Basilika, vorherrschte, sondern wo ein mittlerer Raum, dem sich die übrigen rings umher in verschiedner Weise unterordneten und der durch eine von Pfeilern getragene Kuppel überwölbt war, als der Kern und Mittelpunkt des Ganzen erscheint. Das erste bedeutendste Beispiel dieses Kuppelsystemes ist die Sophienkirche zu Constantinopel, und es hat sich dasselbe vorzugsweise in der griechischen Kirche ausgebildet und erhalten, daher es speziell als das neugriechische zu bezeichnen ist. Ausserhalb des oströmischen Kaiserthums finden sich nur vereinzelte Beispiele desselben, wie in Deutschland etwa nur der von Karl dem Grossen erbaute Münster zu Aachen und die im vorigen Jahrhundert abgerissene Marienkirche auf dem Harlunger Berge bei Brandenburg (letztere ganz nach den einzelnen Bedingungen der neugriechischen Kirche angeordnet) zu erwähnen sein dürften.

Beide Systeme blieben jedoch nicht ohne gegenseitigen Einfluss. Zunächst zeigte sich derselbe wohl darin, dass man bei den nach einer Kreuzesform angelegten Basiliken, über der Durchschneidung des Querschiffes mit dem Mittelschiffe, ein Kuppelgewölbe anbrachte, wie eins der bedeutendsten Beispiele der Art an der Kathedrale von Pisa gefunden wird. Doch blieb man bei dieser nur äusserlichen Verbindung verschiedenartiger Elemente nicht stehen. Man bestrebte sich, das gesammte System des Gewölbebaues mit der Basilikenform zu verbinden und dem oberen Theile des Gebäudes eine würdigere Vollendung, als solche bei einer flachen Decke möglich ist, zu geben. Man überspannte zuerst die schmaleren Seitenschiffe, dann auch das Mittelschiff mit Kreuzgewölben und ward hiedurch freilich genöthigt, auch die tragenden und stützenden Gebäudetheile zu verändern. Kräftige Pfeiler traten somit vorherrschend an die Stelle der leichteren Säulen, Halbsäulen stiegen an den Pfeilern und Wänden empor, um als Träger der Gewölbgurte zu dienen; von der ursprünglichen Basilika blieb nur noch die Gesammt-Anlage des Gebäudes übrig. Mannigfach auch wagte

man es, bei diesen beträchtlichen Neuerungen, an die Stelle der Holzdecken in den bereits vorhandenen Basiliken Gewölbe einzusetzen, und die solide Bauart der Kirchen hat häufig bis auf unsre Tage diese Last getragen. In Deutschland sind es vornehmlich die Rheinufer, wo sich die zahlreichsten Beispiele dieser mit halbrunden Kreuzgewölben überspannten, mit Kuppeln über der Durchschneidung des Kreuzes versehenen Kirchen vorfinden: strenger und mächtiger am Mittelrhein, — namentlich die Dome zu Speyer, Worms und Mainz; — leichter, in weicheren Verhältnissen, in reicherer Dekoration (häufig auch ohne Kuppeln) am Niederrhein, besonders in Köln und der Umgegend dieser Stadt.

Im Detail machen sich hier die Formen der antiken Kunst (bis auf einzelne, in sich begründete Ausnahmen, wie z. B. die Bildung der Säulen-Basen) nicht mehr sonderlich bemerklich, und die Gliederungen erhalten im Allgemeinen eine Gestaltung und Zusammensetzung der Profile, welche dem Gesammt-Charakter der Architektur angemessen ist. Die Ornamente gewinnen ein ganz eigenthümliches Gepräge; ein wundersam phantastischer Sinn herrscht in ihnen vor, der sowohl in grösseren Zusammensetzungen derselben häufig fabelhafte Arabesken vorführt, als er auch überall die einzelnen Blätter und Ranken in eigen geschweiften und gewundenen Linien ausbildet. Man benennt diesen Styl der mittelalterlichen Architektur insgemein mit dem Namen des byzantinischen Styles, und wir werden im Folgenden, wo es sich um ganze Gebäude oder einzelne Formen der Art handelt, diesen Namen, als den zumeist gebräuchlichen, beibehalten, obschon er in sich, wie bekannt, keine eigentliche Begründung hat. (Auch anderweitig aufgekommene Benennungen, wie z. B. die des „lombardischen Styles," scheinen uns nicht hinlänglich begründet, und wir lassen es somit lieber beim Alten.) Aber wir unterscheiden den byzantinischen Styl bestimmt von jenem älteren Baustyl, welcher, wie bemerkt, einen wesentlich verschiedenen Charakter hat, und den wir einfach mit dem Namen des Basiliken-Styles bezeichnen wollen. Dass jedoch Uebergänge zwischen beiden vorkommen müssen, liegt in der Natur der Sache. Der byzantinische Baustyl erhielt sich in Deutschland bis in die ersten Jahrzehnte des dreizehnten Jahrhunderts, in welcher Zeit sodann der sogenannte gothische Baustyl als ein neues Element in die Kunst des Mittelalters hineintritt.

Für unser Interesse sind vornehmlich die dem Basiliken-Styl angehörigen Gebäude von Wichtigkeit. Zu ihnen gehört die Schlosskirche von Quedlinburg, und wie sie selbst, so dienen auch verschiedene andre Kirchen der nächsten Nachbarschaft dazu, die Eigenthümlichkeiten dieses Styles, wie sich derselbe in der früheren Zeit der deutschen Kunst ausgebildet hatte, näher erkennen zu lassen. Wir legen somit ausser der Beschreibung der Quedlinburger Kirche im Anhang die Beschreibungen noch einiger von diesen Kirchen vor, welche hiezu einige brauchbare Mittel an die Hand geben können. Doch beschränkt sich das Vorkommen dieses Styles nicht eben nur auf die nähere Umgegend; vielmehr findet sich weiter nördlich und nordwestlich noch eine namhafte Anzahl von Gebäuden der Art, welche gleichfalls zu weiteren Forschungen auffordern, und unter denen namentlich die Kirchen von Hildesheim von grosser Wichtigkeit für die ältere deutsche Architektur-Geschichte sein dürften. Ueberhaupt gehört dieser Baustyl, in Rücksicht auf seine vorherrschende Verbreitung, wesentlich den sächsischen Landen an, und deutet somit entschieden auf die Blüthe der Kultur, welche hier in den früheren Zeiten des Mittelalters gegründet ward, zurück. In

anderen Gegenden Deutschlands kommen ähnliche Gebäude ungleich seltener und eigentlich nur ausnahmsweise vor, wie z. B. die Kloster-Ruine von Paulinzelle im Thüringer Wald, die Jakobskirche zu Bamberg, die Schottenkirche zu Regensburg u. s. w.

Indem wir hier schliesslich einige allgemeine Eigenthümlichkeiten des Basiliken-Styles folgen lassen, behalten wir jedoch nur diejenigen Gebäude der Art im Auge, welche der nächsten Umgegend von Quedlinburg angehören. Ihre Grundanlage stimmt durchweg darin überein, dass sie an der östlichen Seite ein Querschiff, von der Höhe des Mittelschiffes, besitzen, dass die Durchschneidung beider durch vier grosse, auf Wandpfeilern ruhende Schwibbögen vermittelt wird, und dass der Raum vom Querschiff bis zu der grossen Altar-Nische insgemein die Grundform eines Quadrates (nur ausnahmsweise die eines länglichen Vierecks) hat. An den östlichen Wänden des Querschiffes sind in der Regel kleinere Altarnischen angebracht. Ist ein hoher Chor angeordnet, so begreift derselbe den ganzen östlichen Raum der Kirche mit Einschluss des Querschiffes; unter ihm erstreckt sich die Gruftkirche, welche mit kleinen Säulenstellungen ausgefüllt und mit Kreuzgewölben gedeckt ist. Die eigentliche Kirche selbst hat kein Gewölbe, sondern ist ursprünglich überall flach mit Brettern gedeckt. Alle Oeffnungen der Thüren und Fenster sind im Halbkreisbogen überwölbt; ebenso die Bogenstellungen, welche das Mittelschiff der Kirche von den Seitenschiffen sondern. Diese Bogenstellungen werden durch Säulen, welche mit viereckigen Pfeilern abwechseln, getragen: entweder wechseln je zwei, oder je eine Säule mit einem Pfeiler (die letztere Einrichtung erscheint im Allgemeinen als die jüngere). Die Pfeiler der einzelnen Bogenstellung haben stets eine Entfernung von einander, welche der Breite des Mittelschiffes gleich ist, so dass sie dasselbe in einzelne quadratische Räume abtheilen; hienach wird, wenn zwei Säulen zwischen den Pfeilern stehen, die Bogenstellung enger, als wenn nur eine zwischen ihnen befindlich ist. — An der Westseite bildet sich bei den meisten dieser Gebäude eine Vorhalle, welche durch eine offene Bogenstellung mit dem Mittelschiff verbunden und über welcher eine Loge oder Empore angeordnet ist; letztere erscheint entweder durch eine reichgeschmückte Bogenstellung von dem inneren Raume des Mittelschiffes abgesondert, oder ganz offen und nur in der Höhe durch einen grossen Schwibbogen (den Schwibbögen in der Durchschneidung des Kreuzes vollkommen ähnlich) überwölbt. Diese merkwürdige Einrichtung ist bei einigen Gebäuden noch vorhanden, bei anderen die deutliche Spur, dass eine solche ursprünglich Statt gefunden hat. Die Thürme, welche sich gegenwärtig an dem Aeusseren der Westseite erheben, gehören sämmtlich nicht in die frühere Zeit des Basilikenbaues, und es ist die Frage, ob sie mit jener Einrichtung von Halle und Loge (die wenigstens bei den älteren Gebäuden die Breite der gesammten Kirche gehabt zu haben scheint) wohl zu verbinden waren. — Endlich kann man an diesen Gebäuden des Basilikenstyles zwei verschiedene Stadien der Entwickelung nachweisen, von denen die zweite eine reichere Ausbildung der architektonischen Anlage und einige, aber noch ganz vereinzelte Motive des byzantinischen Styles erkennen lässt; hierüber folgt das Nähere im Anhang.

Zu bemerken sind sodann noch einige besondere Veränderungen, die mit mehreren dieser Gebäude vorgenommen sind. Mehrfach nämlich findet sich (was jedoch auch in andern Gegenden Deutschlands häufig ist), dass

am westlichen Ende des Mittelschiffes, die ursprüngliche Anlage desselben aufhebend, eine zweite grosse Nische, wie zur Einrichtung eines zweiten Chores, angebaut ist; eine derselben (in der Kirche von Gernrode) scheint bereits in eine sehr frühe Zeit zu gehören. Auffallender aber ist es, dass man in einigen Kirchen kleine Kapellen eingebaut hat, welche ihrer Beschaffenheit nach nur zu Gruftkirchen bestimmt sein konnten: im einzelnen Falle (ebenfalls in Gernrode) sogar in einer Kirche, welche überdies schon eine Gruftkirche besass; so dass hieraus auf das grosse Bedürfniss nach mysteriösen Functionen zur Zeit dieser Einbauten geschlossen werden darf.

Diese allgemeinen Bemerkungen dürften hinreichen, um uns nun zu einer näheren Betrachtung der Schlosskirche von Quedlinburg anzuleiten, welche im Folgenden vorgelegt werden soll.

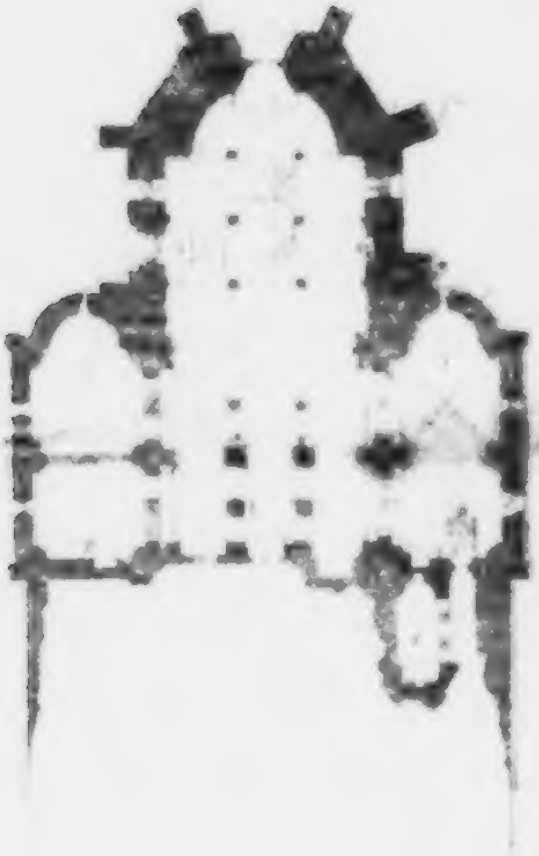
Beschreibung der Schlosskirche zu Quedlinburg.

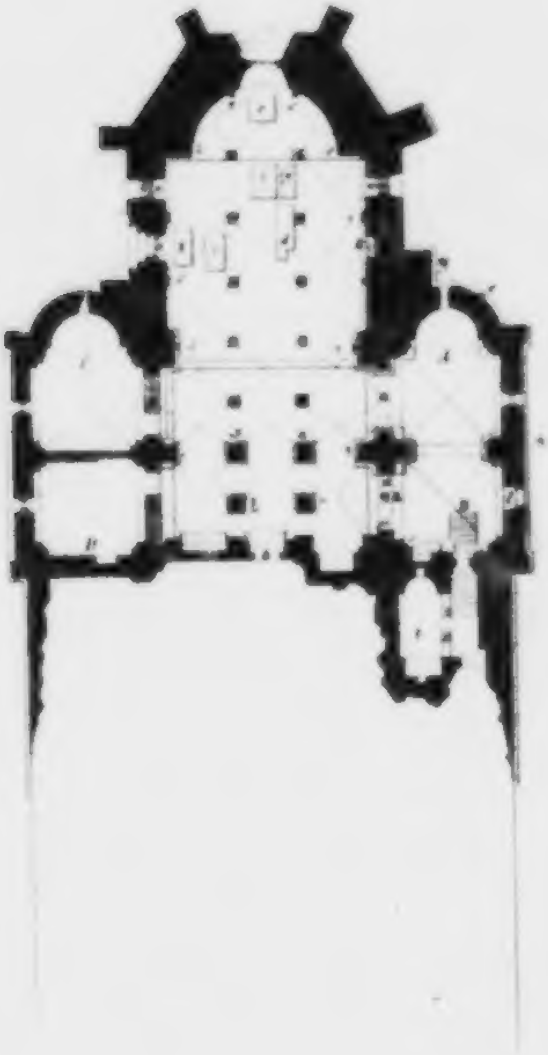
Die Schlosskirche zu Quedlinburg ist eine ursprünglich flachgedeckte Basilika mit Querschiff und hohem Chor, welcher letztere den gesammten Raum des Querschiffes mit in sich begreift und durch das Gewölbe einer ausgedehnten Unterkirche, des sogenannten alten Münsters, getragen wird. Sie ist in jenem, zwar reichen, aber höchst alterthümlichen Style erbaut, welcher dem ältesten deutschen Basilikenbau eigen ist und welcher noch Nichts von den besonderen Eigenthümlichkeiten des sogenannten byzantinischen Styles trägt. Nur der Chor, bis zu seiner Berührung mit dem Querschiff, zeigt die Formen des gothischen Baustyles und giebt sich demnach als ein späterer Neubau zu erkennen; ausser diesem sind noch einige Umänderungen, welche der modernen Zeit angehören, von den alten Bautheilen auszuscheiden. Das Material, aus welchem das Gebäude der Schlosskirche aufgeführt ist, besteht aus dem ziemlich hartem Sandstein, der in der Nähe von Quedlinburg selbst gebrochen wird; vermuthlich rührt es aus dem sehr alten Bruch am „Steinholze" her, der noch jetzt einen Reichthum von Steinen enthält. Die folgende Beschreibung der einzelnen Theile möge dazu dienen, ein näheres Bild des merkwürdigen Gebäudes zu entfalten.

1) Das Innere der Unterkirche oder des alten Münsters.

(Vergl. den beiliegenden Grundriss der Unterkirche.)

Die Grundrissform der Unterkirche bestimmt sich durch die darüber befindlichen oder befindlich gewesenen Räume der Oberkirche; sie entspricht vollkommen dem ursprünglichen Chor und Querschiff der letzteren. Die grosse Altarnische, am östlichen Ende des Hauptraums, hat dieselbe Ausdehnung, welche der Altarnische des Chors in der Oberkirche — analog allen erhaltenen Gebäuden eines verwandten Styles — angemessen sein musste, ehe dieselbe durch den gothischen Neubau des Chors vernichtet ward; die kleineren Altarnischen an dem südlichen und dem nördlichen





Schloss Kirche zu Quedlinburg

Univ. Bibl.
München

Ausbau (A B und C D) entsprechen noch gegenwärtig genau den Altarnischen des Querschiffes der Oberkirche. Der Hauptraum der Unterkirche wird durch eine doppelte Säulenstellung ausgefüllt, welcher entsprechend Halbsäulen in der Altarnische und an den Seitenwänden angeordnet sind und denen sich, gegen das westliche Ende hin, einige viereckige Pfeiler zugesellen. Eine Stufe erhebt den Raum der Altarnische; zwei Stufen, die Mitte der Unterkirche durchschneidend, trennen den, dem eigentlichen Gottesdienste gewidmeten Raum von dem minder heiligen Vorraume, sowie wiederum die Ausbauten auf der Süd- und Nordseite durch eine Stufe erhöht sind. Die Zugänge zu diesen Ausbauten werden durch Bogenstellungen von starken Pfeilermassen und Säulen vermittelt. Einfache Kreuzgewölbe, ohne Gurtbögen und Rippen, bedecken die Räume der Unterkirche. Das zierliche Portal (a), welches gegenwärtig vom Schlosshofe in die Unterkirche hineinführt, hat seine Gestalt zur Zeit des gothischen Ueberbaues erhalten; eben so die beiden flachgewölbten Fenster mit gothischem Stabwerk (m und n), welche zu den Seiten der Altarnische befindlich sind. Sie sind in späterer Zeit vermauert worden, so wie auch das kreisrunde Fenster in der Altarnische selbst, welches der ursprünglichen Anlage anzugehören scheint. Jenem gothischen Portale gegenüber (bei k) sieht man die Spuren einer älteren, im Halbkreisbogen überwölbten Thür, welche bereits zur Zeit des gothischen Umbaues vermauert, und von der es nicht zu bestimmen ist, ob sie in's Freie, oder in anstossende Gebäude des Stiftes geführt hat.

Das vorzüglichste Interesse erwecken die in der Unterkirche befindlichen Säulen und Halbsäulen. Ihre Schäfte sind der Mehrzahl nach rund, nur einige wenige achteckig. Ihre Basen sind von attischer Form, so zwar, dass der untere Pfühl bedeutend stärker ist, als der obere, im Allgemeinen jedoch von einem guten Verhältniss und von einem lebendigen Schwunge in den Linien des Profiles. Die Kapitäle sind sehr mannigfaltig gebildet, grösseren Theils mit einem Blätterschmuck nach Art des korinthischen Kapitäles, nur wenige von der bekannten Form des unten abgerundeten Würfels und mit verschiedenem Ornament versehen, eine mit sorgfältig gearbeiteten Adlern, ein andres auf phantastische Weise mit Masken und Schlangen geschmückt. Ueber den Kapitälen ruht ein reiches Gesims (zur Unterlage der Kreuzgewölbe), welches wiederum zumeist aus mannigfach wechselnden Gliedern zusammengesetzt und unstreitig als eine Erinnerung an das antike (horizontale) Gebälk, dessen Gesimse hier im engen Raume zusammengezogen erscheinen, zu betrachten ist. Als Hauptform findet sich unter den Gliedern dieser Gesimse ein stark ausgebauchtes Karnies oder eine Hohlkehle mit gereiftem Stabe; eine starke Platte krönt überall das Ganze. In mehreren Fällen jedoch ist die Composition dieser Glieder einfacher gehalten und besteht nur aus einer Platte und schräger Schmiege, wird dann aber durch reicheres Blätterornament wiederum mehr belebt. Die Sculptur des Ornamentes an den Kapitälen und Deckgesimsen ist in verschiedener Art durchgeführt, — eines Theils nämlich in jener einfachsten, uranfänglichsten Weise, welche kaum anders, als eine sculptirte Zeichnung zu bezeichnen sein dürfte, indem die

Basis der Säulen.

Deckgesimse der Saulenkapitäle

(überdies noch unsichern und schwunglosen) Linien derselben nur durch abgeschrägte Vertiefungen und Erhöhungen dargestellt und somit keine eigentlichen Reliefbildungen hervorgebracht werden; — andern Theils aber sind sie nach den Gesetzen einer wirklichen, mehr oder minder vollkommenen Plastik ausgemeisselt. In letzterem Betracht sind vornehmlich jene korinthisirenden Blätterkapitäle merkwürdig. Abgesehen von den Voluten dieser Kapitäle, welche theils kleiner, nach Art der wirklich korinthischen, theils grösser, etwa nach Art der römischen Kapitäle gehalten sind, zeigen ihre Blätter zumeist eine einfache, breite Form, mit einem Zapfen am oberen Ende, so dass sie ungefähr der Gestalt unserer Dachziegel zu vergleichen sein dürften. Doch scheint es, dass diese rohe Bildung zur Ausführung eines anderweitigen, reicheren Schmuckes bestimmt war. Wenigstens sieht man an den Kapitälen zweier Halbsäulen (Grundriss, α und β) in einem jeden dieser grösseren Blätter, auf vertieftem Grunde, wiederum eine, wenn auch nicht vollkommen genaue, so doch feine und saubere Blättersculptur ausgearbeitet und auch jene Zapfen zu einem feinen Blattwerk ausgemeisselt, so dass hiedurch eine gewisse Aehnlichkeit mit denjenigen ägyptischen Kapitälen entsteht, in welchen sich auf den grossen Lotosblättern ein feineres Laubwerk hinzieht. An dem einen dieser Kapitäle aber (Säule α) bewahrt eins der Blätter noch jene oben beschriebene rohere Form, auf welcher sich nur erst die Zeichnung des feineren Blätterschmuckes leicht eingeritzt vorfindet. Dass überhaupt die Arbeit an den Kapitälen der Unterkirche nicht gänzlich vollendet worden, geht noch aus einigen andern Umständen hervor: an dem Kapitäl der Halbsäule δ gewahrt man an den roh geformten Blättern noch die deutlichen Spuren der Meisselschläge; und ebenso zeigt es sich an dem, mit einfacher Bandverschlingung versehenen Würfelkapitäl der Halbsäule ε (und zwar an den Füllungen der unteren Ecken) auf die augenscheinlichste Weise, dass eine angefangene Arbeit unterbrochen wurde. Endlich ist noch der auffallende Umstand zu bemerken, dass die Blätterornamente an den Deckgesimsen der Halbsäulen γ und β einen so vollendeten Schwung der Zeichnung, eine so feine Ausbildung des Reliefs erkennen lassen, wie dergleichen an keinem Theil der in Rede stehenden Architektur vorkommt, ohne dass jedoch der Anschein vorhanden ist, dass diese Stücke später eingefügt seien, und ohne dass die verschiedenartig rohere Arbeit der übrigen Theile nur als die Anlage zu ähnlich vollendeter Ausführung irgend betrachtet werden darf. Ohne Zweifel hat man dies als den in späterer Zeit unternommenen Versuch einer Ueberarbeitung zu betrachten. — Bei den Viertelsäulen, welche in den Winkeln

des nördlichen und südlichen Ausbaues (A B und C D) vorhanden sind, bemerkt man eine ähnliche Ausbildung des Details, wie bei den ebenbesprochenen Säulen und Halbsäulen, so jedoch, dass hier in den Kapitälen jene einfachere Bildungsweise (einer nur sculptirten Zeichnung) durchweg vorherrscht.

Beträchtlich verschieden von der Detail-Bildung der gesammten so eben besprochenen Anlage und als das Zeugniss eines späteren Umbaues erscheint der Pfeilerbau im Westen der Unterkirche, zunächst die Reihe der beiden freistehenden Pfeiler η und Θ und der Halbpfeiler ζ und ι, soweit letztere an die grösseren Pfeilermassen, welche die Ausbauten von dem Hauptraume absondern, angelehnt sind. Nicht nur verräth das Kämpfergesims dieser Pfeiler eine wesentlich verschiedene Formation, indem es nur aus Viertelstäben und Plättchen zusammengesetzt ist, und diese sowohl in der Bildung als vornehmlich in der Ausführung höchst nachlässig behandelt sind; auch der Stein ist hier von andrer Beschaffenheit (ein schlechter, weicher Sandstein, während an den übrigen Theilen durchweg ein Sandstein von trefflicher Textur gefunden wird), und die beiden Halbpfeiler ζ und ι sind an die erwähnten grösseren Pfeilermassen, wie sich aus den Fugen der Steine aufs deutlichste ergiebt, nur angelehnt, nicht mit ihnen in durchgeführtem Verbande, so dass sie keinesfalls zu der ursprünglichen Anlage gehören können. Dasselbe Kämpfergesims ist auch bei der Bogenstellung $\varkappa$ λ μ fortgesetzt, so dass auch diese als ein späterer Umbau erscheint. (Ueber die entsprechende Bogenstellung auf der Nordseite ist kein Urtheil abzugeben, da diese, wie aus dem Grundriss ersichtlich, in moderner Zeit vermauert ist, um aus dem gesammten nördlichen Ausbau, C D, zwei verschlossene Gemächer zu gewinnen.) Die Säule λ unterscheidet sich ebenfalls von den übrigen Säulen der Unterkirche; ihr Kapitäl, von einer gänzlich abweichenden Form, entspricht jenen Säulen, welche man im Schiff der Krypta der St. Wipertikirche bei Quedlinburg findet [vergl. unten][1]), und ihre Basis hat ein ungleich höheres Verhältniss der Kehle, als es an den übrigen Säulen dieses Raumes der Fall ist. Uebrigens gehört dieser Umbau, wie sich mit Bestimmtheit aus der Formation des besprochenen Kämpfergesimses ergiebt, noch in die Periode des sogenannten byzantinischen Baustyles. — Als ein noch späterer, vielleicht erst in moderner Zeit hinzugefügter Zusatz erscheinen die beiden noch ungleich roheren Pfeiler ν und ξ, und mit ihnen gleichzeitig das schlechte Kappengewölbe, welches diesen westlichen Theil der Unterkirche bedeckt.

In der östlichen Hälfte der Unterkirche, gegen den heiligeren Raum des Altares hin, sieht man verschiedene Spuren einer reichen Malerei, mit welcher hier die Gewölbe geschmückt waren. Sie scheinen an sich schon

[1]) Hieraus ist jedoch nicht der etwaige Beweis zu entnehmen, dass der Bau der Krypta der St. Wipertikirche mit dem Umbau, welcher in der Unterkirche des Stiftes Statt gefunden, gleichzeitig sein müsse. Es kann im Gegentheil sehr wohl möglich sein, dass man für die in Rede stehende Säule (λ) ein älteres Kapitäl benutzt habe, was hier in der That der wiederum härtere Stein, daraus dasselbe gearbeitet ist, sehr wahrscheinlich macht.

mannigfach beschädigt gewesen zu sein, und sind nachmals durch darüber gestrichene weisse Tünche verdeckt worden. Doch schimmern an einigen Stellen noch die Farben der heiligen Gestalten durch die Tünche hervor; und an andern Stellen, wo die Tünche wieder abgefallen ist, sieht man grosse Theile der zwar blassen, aber deutlich erkennbaren Unterzeichnung, zum Theil sogar in dieser die Reste reichcomponirter historischer Darstellungen (vermuthlich aus der Apokalypse oder Aehnlichen). Der Styl dieser Zeichnungen ist in byzantinischer Weise, zwar streng, doch edel und grossartig gehalten, etwa in der Art, wie wir die schöne Entwickelung dieses Styles um den Schluss des zwölften Jahrhunderts aus anderweitigen Monumenten (deren namentlich auch der Zitter der Schlosskirche sehr wichtige bewahrt) kennen lernen.

Vor dem Altar und vor jener Stufe, welche den Raum der Altar-Nische erhöht, sieht man zwei Gräber. Südlich das Grab König Heinrich's I. (g), dessen Platte von Marmor, aber an einer Seite zerbrochen und in den Brüchen mit Gypskalk ausgefüllt ist; sie ruht nicht auf dem Boden, sondern ist in eine eichene Bohle eingefasst, welche durch vier kurze Pfosten getragen wird, die ebenfalls auf einer dicken eichenen Bohle stehen, welche das Grab deckt. Daneben nördlich (f) ist, nach gewöhnlicher (aber unhaltbarer) Angabe, das Grab der Königin Mathilde, der Gemahlin Heinrich's, dieses durch einen einfachen gewöhnlichen Sandstein gedeckt, der unmittelbar auf dem Boden aufliegt. Hinter diesen beiden Gräbern liegt ein dem letzterwähnten ähnlicher Grabstein (d), welcher angeblich das Grab der Aebtissin Mathilde, der Tochter Otto's des Ersten, bezeichnet. An dem Ende des letztgenannten bemerkt man noch eine kleine viereckige Erhöhung, welche gegenwärtig als das Grab des Hündchens Quedel benannt zu werden pflegt, das nach einer Sage der Stadt ihren Namen verschafft haben soll. Zwei andre Grabsteine (b und c) liegen zunächst vor der Eingangsthür.

In dem südlichen Ausbau (A B) befindet sich eine Thür (i), welche früher auf eine freie Plattform hinausgeführt hat, wie sich aus den vollständigen und auf eine freie Ansicht berechneten Basamenten, die hier die Aussenwand der Kirche schmücken, deutlich ergiebt; gegenwärtig führt diese Thür in einen später angebauten Bodenraum. Bei B beginnt eine ziemlich beschädigte Treppe, welche in die sogenannte Marterkammer (jetzt dem Anscheine nach nichts als zwei nebeneinander befindliche Kellerräume) hinabführt. Zur Seite dieser Treppe ist aber noch

Aus der Busskapelle.

ein kleines höchst interessantes, kapellen-artiges Gemach (i), welches an der Ostseite eine eigene kleine Altar-Nische hat und mit einem Tonnengewölbe überdeckt ist. Der Zugang zu demselben wird durch eine offene Bogenstellung von kleinen Zwergsäulen gebildet, deren Kapitäle eine, im Mittelalter sehr seltene Form zeigen. Sie haben nämlich vollständige ionische Voluten, nur nicht (wie es bei der Antike der Fall ist) nach oben hinaus, sondern nach unten gewunden und durch einen einfachen Blattschmuck verbunden. Das Deckglied dieser Kapitäle, von schräger Form, ist beträchtlich hoch und weit vorgekragt, um der Stärke des Bogens, den es zu tragen hat, angemessen zu sein; es ist ebenfalls mit einem flachen Blätterschmuck versehen. Man hält dies Gemach für eine Busskapelle; einige auch für den Ort, in welchem der Bischof Bernhard von Halberstadt eine Zeit lang gefangen sass, als er die Stiftung des Erz-Bisthums Magdeburg nicht gestatten wollte[1]). Am Ausgange der Treppe endlich, vor dem Eintritt in die Marterkammer, ist eine Oeffnung in der gegenüberstehenden Mauer, in welcher man Gebeine gefunden hat, die man für die Reste einer eingemauerten Nonne halten zu dürfen glaubte.

2) Das Innere der Oberkirche.

(Vergl. den beiliegenden Grundriss der Oberkirche.)

Dasselbe zerfällt, wie bereits bemerkt, in die beiden Räume des Schiffes und des über der Unterkirche ruhenden hohen Chores, welcher das Querschiff mit in sich einschliesst. An der Westseite der Kirche schliesst sich der Thurm und der daneben befindliche, gegenwärtig abgesonderte Raum dem Schiffe an.

Das Schiff wird durch zwei Bogenstellungen, in welchen je zwei Säulen von bedeutender Dimension mit einem viereckigen Pfeiler wechseln, in die Räume des Mittelschiffes und der Seitenschiffe gesondert. Diese Einrichtung, in welcher vornehmlich die grossartige Schönheit des Basiliken-Baues beruht, tritt gegenwärtig nicht mehr klar vor die Augen des Beschauers, indem die gesammte Bogenstellung durch die, nach Annahme der Reformation angeordnete Einrichtung der Priechen oder Emporen auf eine höchst unschöne und allen würdigeren Eindruck vernichtende Weise verbaut ist. Auch hat dieser Einbau den Säulen und Pfeilern selbst beträchtlichen Schaden zugefügt, indem die Deckgesimse derselben bei dieser Gelegenheit durchweg vertilgt, die Kapitäle mannigfach verletzt oder mit Kalk oder Stuck verschmiert worden sind. Zwei von den Säulen (l und m) wurden dabei sogar ihres gesammten Obertheiles beraubt[2]) und der Bogen über ihnen erweitert, um den an ihrer Stelle aufgeführten Zimmern der Aebtissin und Priorin eine bequeme Ausbreitung zu verstatten. Die Ka-

[1]) Winnigstädt's Halberstädt. Chronik bei Abel, S. 368: „Darum ward der Kaiser unmuthe über ihn, liess ihn zu Quedlinburg ins Gefängniss setzen, in ein Gewölbe, da itzt eine Kapelle ist, und heisst noch S. Nicolai in vinculis, unter der Treppen in der Schlosskirche, darinnen sass er beinahe ein Jahr." Vergl. Fritsch, I, S. 70 ff. Hauptquelle der Erzählung ist Chron. Halb. bei Leibn. II. p. 115.

[2]) Die Kapitäle derselben sind vielleicht erhalten worden. Wenigstens sieht man am Fusse des Schlossberges, vor dem Hause, in welchem Klopstock geboren wurde, zwei umgestürzte Kapitäle von ähnlichem Style und einer, wie es scheint,

ein kleines höchst interessantes, kapellen-artiges Gemach (i), welches an der Ostseite eine eigene kleine Altar-Nische hat und mit einem Tonnengewölbe überdeckt ist. Der Zugang zu demselben wird durch eine [illegible] Bogenstellung von kleinen Zwergsäulen gebildet, deren Kapitäle eine im Mittelalter sehr seltene Form zeigen. Sie haben nämlich vollständige [illegible] Voluten, die nicht (wie es bei der Antike der Fall ist) nach oben [illegible] können, sondern nach unten gewunden und durch einen einfachen [illegible] schmuck verbunden. Das Deckgesims dieser Kapitäle, von schräger [illegible], ist beträchtlich hoch und weit vorgekragt, um der Stärke des Bogens, den es zu tragen hat, angemessen zu sein; es ist ebenfalls mit einem [illegible] Blätterschmuck versehen. Man hält dies Gemach für eine Busskapelle [illegible] zeige auch das Zimmer, in welchem der Bischof Bernhard von Halberstadt [illegible] Zeit lang gefangen war, als er die Stiftung des Erz-Bisthums Magdeburg nicht gestatten wollte*). Am Ausgange der Treppe endlich, vor dem Eintritt in die Marterkammer, ist eine Oeffnung in der gegenüberstehenden Mauer, in welcher man Gebeine gefunden hat, die man für die Reste einer eingemauerten Nonne halten zu dürfen glaubte.

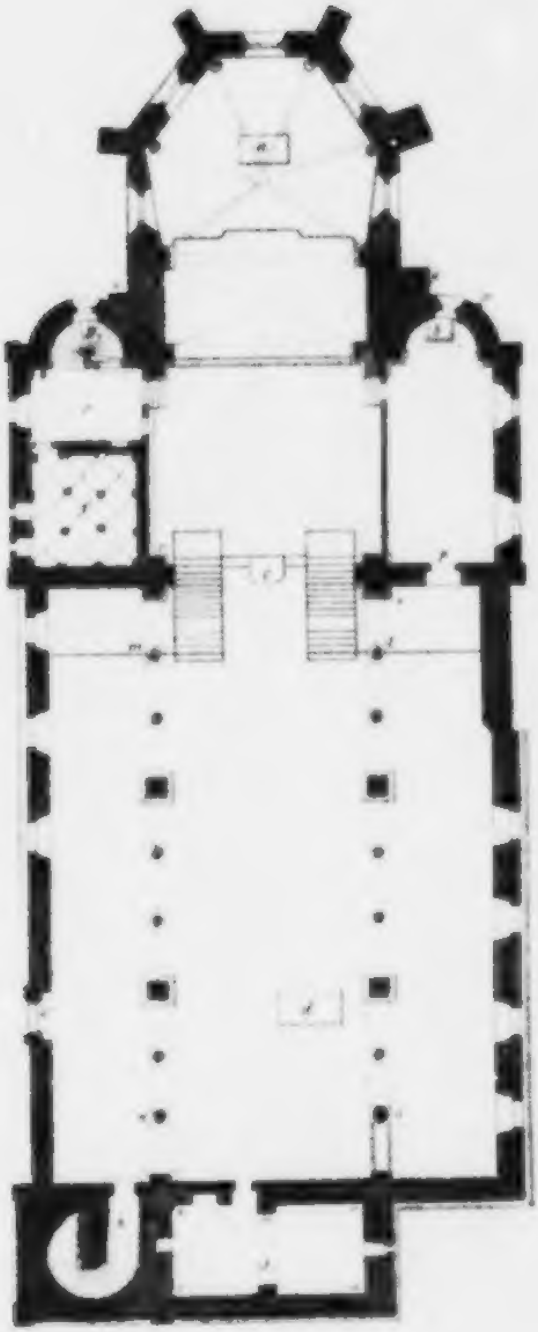
c. Das Innere der Oberkirche.

(Siehe den Grundriss der Oberkirche.)

[illegible] Räume des [illegible] welcher [illegible] An der [illegible] der Kirche [illegible] der Chor und der [illegible] Seitenflügel [illegible] abgesondert [illegible] dem Schiffe an.

Das Schiff wird durch zwei Bogenstellungen, in welchen je zwei Säulen von bedeutender Dimension mit einem viereckigen Pfeiler wechseln, in die Räume des Mittelschiffes und der Seitenschiffe gesondert. Die [illegible] in welcher [illegible] die grossartige Schönheit des [illegible] Baues [illegible] nicht mehr [illegible] für die [illegible] die [illegible] Bogenstellung [illegible] nach [illegible] Zeit [illegible] Fenster oder Emporen [illegible] höchst [illegible] und allen [illegible] Eindruck vernichtende [illegible] worden ist. Auch hat diese Zeit an den Säulen und Pfeilern [illegible] Schaden zugefügt, indem die Deckgesimse derselben [illegible] Kapitäle mannigfach verletzt [illegible] oder [illegible] verschmiert worden [illegible]. Zwei von den Säulen [illegible] sind dabei sogar ihres [illegible] Obertheiles beraubt*) und der [illegible] über ihnen [illegible], um [illegible] Stelle aufgeführten Zimmer [illegible] und [illegible] Anordnung zu verschaffen. [illegible]

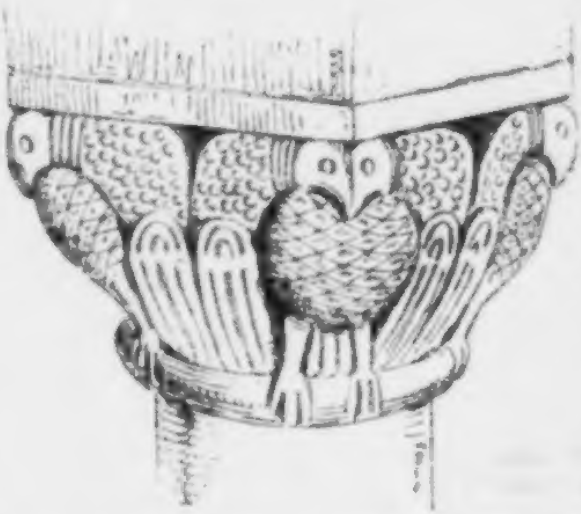
*) Winckelmann [illegible] Dreck [illegible] 269. Da [illegible] zu Quedlinburg [illegible] [illegible] Erzählung [illegible]



Schloss-Kirche zu Quedlinburg.

Univ. Bibl.
München

pitäle der Säulen scheinen grösseren Theils, wie aus einigen erhaltenen und aus den Spuren an andern geschlossen werden darf, mit je vier grossen Adlern verziert gewesen zu sein. Eins dieser Kapitäle ist an seinem unteren Theile mit Blattwerk geschmückt, und hat darüber vier kleinere Vögel auf den Ecken und noch kleinere zwischen diesen. Die Kapitäle der beiden, am westlichen Ende des Schiffes stehenden Säulen (Grundriss, n und o) sind von der Form eines unten abgerundeten Würfels und theils mit den, in flachem Relief gearbeiteten Figuren vierfüssiger Thiere, theils mit ornamentistischem Zierrat und fabelhaften Menschenköpfen verziert. (Der achteckige Schaft der einen dieser Säulen, o, erscheint als Restauration späterer Zeit.) Die technische Ausführung der Kapitäle steht etwa mit den einfacheren Bildungen der Unterkirche auf gleicher Stufe, nur erscheinen sie noch um ein Bedeutendes roher. Letzteres könnte jedoch zum Theil dem grösseren Massstabe, in welchem sie ausgeführt sind, zuzuschreiben sein; denn ohne Zweifel besassen die Steinmetzen — wie ein verwandtes Verhältniss in der Malerei jener frühen Jahrhunderte ganz allgemein gefunden wird — nur ein bestimmtes Schema für die Arbeit, welches bei kleineren Massen den Gegenstand natürlich sauberer, bei grösseren Massen schwerfälliger erscheinen lassen musste. — Die Basen der Säulen sind, wie bei der Unterkirche, von attischer Form, doch ebenfalls minder angenehm gebildet, indem bei ihnen die Kehle im Verhältniss zu den beiden Pfühlen ein beträchtlich überwiegendes Höhenverhältniss hat. Die Pfeiler dagegen (deren Deckgesimse, wie die der Säulen, gegenwärtig nicht mehr vorhanden sind) haben attische Basen von einer ungleich reineren Form.



Säulenbasis.

Ueber den eben besprochenen Bogenstellungen erheben sich sodann die Wände des Mittelschiffes, in welchen sich die Fenster befinden, die dem letzteren das Licht zuertheilen. Unter den Fenstern läuft ein Gesims, als Fortsetzung des

ähnlichen Dimension, welche den hölzernen Säulen des Altanes zur Basis dienen. Vielleicht gehören diese den in Rede stehenden Säulen an. — Noch ein andres merkwürdiges Säulenkapitäl fand sich auf dem Boden der Schlosskirche; dies enthält eine, zwar rohe und mit der Technik der übrigen ältesten Bautheile der Kirche übereinstimmende, aber vollständige Nachahmung der antik-ionischen Ordnung, sogar mit dem Eierstabe unter den Schnecken, — ein Umstand, der diesem Architektur-Fragment einen in seiner Art einzigen Werth für die älteste deutsche Baugeschichte geben dürfte.

Pfeilerbasis.

Kämpfergesimses der Pfeiler im Kreuz der Kirche, hin. Es hat dieselbe Form wie dieses: Platte und schräge Schmiege, nur minder ausladend, und war ohne Zweifel, gleich jenem, mit eingemeisselten Verzierungen versehen, die gegenwärtig verschmiert sein dürften. Die Fenster selbst sind die der alten Anlage, im Halbkreisbogen überwölbt und ursprünglich mit einer gegliederten Einfassung versehen. Diese Einfassung besteht, wo sie erhalten ist, ebenso wie im Aeusseren des Mittelschiffes (vergl. unten), aus einer, in eine vertiefte Ecke eingelassenen Säule, die in gleicher Form auch am Bogen umhergeführt ist. An den meisten Stellen ist diese ursprüngliche Einfassung auf eine rohe Weise umgeändert oder vielmehr, wie es scheint, mit Kalk verschmiert, indem überall noch die Spuren der Basen jener Säulen wahrzunehmen sind.

Gegenwärtig ist das Mittelschiff mit einer flachgewölbten Bretterdecke versehen. Im Boden desselben, welcher gegenwärtig zumeist von Kirchenstühlen bedeckt ist, führt (bei d) eine Treppe in die sogenannte Fürstengruft hinab. [1])

Die Wand des südlichen Seitenschiffes ist ein Neubau aus neuerer Zeit. Es befindet sich an ihr eine Inschrift auf eherner Tafel, des Inhalts, dass die Mauer wegen schlechtgelegten Grundes im Jahr 1708 den Einsturz gedroht habe, und darum völlig neu gebaut worden sei [2]). — Die Wand des nördlichen Seitenschiffes ist die des alten Baues; aber die in derselben befindlichen Fenster sind ebenfalls in neuerer Zeit erweitert worden. — An den alten Querwänden, welche auf der östlichen Seite beide Seitenschiffe von der Unterkirche trennen, bemerkt man die Spuren vermauerter, im Halbkreisbogen überwölbter Thüren, durch die sie ursprünglich mit der Unterkirche verbunden waren.

An den Wänden der Kirche finden sich Leichensteine angelehnt, welche mehreren älteren Aebtissinnen angehören. In artistischer Beziehung ist vornehmlich der älteste derselben, der der Aebtissin Agnes, Tochter des Markgrafen Conrad von Meissen (st. 1203), merkwürdig. Er steht in dem südlichen Seitenschiff, nach dem Chore zu, aufgerichtet und zeigt die Gestalt dieser Aebtissin in ihrer geistlichen Tracht, die in einem, zwar einfach strengen byzantinischen Style, jedoch ohne das manieristisch Trockne desselben, vielmehr zugleich in einer edlen und würdigen Weise ausgeführt ist. Das Gesicht vornehmlich lässt bereits ein feines Formengefühl erkennen, und namentlich ist hier die Augenpartie in löblicher Weise gearbeitet, die Nase leider beschädigt. Der Grabstein führt folgende Umschrift:

Spiritus Agnetis teneat loca certa quietis,
Nil perhorrescat, placida sed pace quiescat.

Er reiht sich somit den, aus der Periode der Aebtissin Agnes herstammenden

[1]) Die Fürstengruft ist ein unter der bekannten Pröpstin, Gräfin Aurora Königsmark (gest. 1728) erbautes Grabgewölbe. Die in derselben beigesetzten Leichen sind unverwest erhalten. An dem Mumien-Antlitz der Erbauerin erkennt man noch heute die einst hochgefeierte Schönheit.

[2]) „Sub regimine — dominae Mariae Aurorae Koenigsmark — murus hic ob fundamentum olim male jactum admodum ruinosus, dirutus et fundamento posito — denuo exstructus 1711."

Kunstwerken an, von denen weiter unten die Rede sein wird, und in denen sich der Schwung einer eigenthümlich lebendigen und für die allgemeine deutsche Kulturgeschichte sehr beachtenswerthen Kunstblüthe zu erkennen giebt.

Aus dem Mittelschiff führen zwei Treppen von bedeutender Höhe zu dem hohen Chore empor. Zwischen ihnen befindet sich eine, noch gegenwärtig praktikable Thür, welche zur Verbindung mit der Unterkirche dient, und über welcher die in moderner Zeit ausgeführte Kanzel (c) angebracht ist.

Das Querschiff gehört im Wesentlichen noch der alten Bauanlage an. Im Kreuz, wo sich Querschiff und Mittelschiff durchschneiden, waren grosse Bögen zur Verbindung und zum gegenseitigen Zusammenhalt des ganzen Gebäudes aufgeführt und von vorspringenden Wandpfeilern getragen. Von diesen Bögen haben sich aber nur noch der westliche und der östliche erhalten; der nördliche und der südliche sind nicht mehr vorhanden, obgleich die für sie bestimmten Wandpfeiler noch unversehrt dastehen. Das Kämpfergesims dieser Pfeiler besteht, wie schon oben bemerkt, aus einer Platte und schräger Schmiege und war ursprünglich, wie im Mittelschiff, so auch an den Wänden des Querschiffes umhergeführt. So läuft es noch gegenwärtig durch die Nische des südlichen Kreuzflügels, wo es die Halbkuppel derselben unterwärts begränzt. Dies Gesims ist mit roh eingemeisselten Ornamenten versehen, welche sich aus vertieftem Grunde (fast noch jener uranfänglichen Weise, wie die keilanaglyphischen Reliefs der ägyptischen Kunst) erheben und aus Blattwerk, Bandverschlingungen und Vogelgestalten bestehen. Sie entsprechen ganz jenen Ornamenten, mit welchen das Dachgesims am Aeusseren der Kirche verziert ist.

Beide Flügel des Querschiffes werden von dem mittleren Raume desselben durch nicht hohe Wände abgetrennt. Die nördliche Wand (qr) besitzt einen, wie es scheint, reichen Schmuck von Reliefs, welcher gegenwärtig durch Kalk oder Stuck verschmiert ist, dessen Spuren man jedoch noch hinter einem, vor dieser Wand angebrachten hölzernen Gestühle bemerken kann. Wie sich aus diesen Spuren und aus dem verschiedenartigen Schall vermuthen lässt, den die Wand, wenn man über sie hinklopft, von sich giebt, so scheint diese Verzierung durch ein Rahmen-artiges Täfelwerk in verschiedene tiefere Felder gesondert zu sein. Auch die südliche Wand scheint einen ähnlichen Schmuck unter dem gegenwärtig vorhandenen Anputz zu besitzen.

Der südliche Kreuzflügel bildet eine eigne geräumige Kapelle. Die Fenster an der Südwand desselben sind neueren Ursprungs, ebenso, wie es scheint, die Thür (p), welche diesen Flügel mit den anstossenden Priechen verbindet. Sehr interessant ist dagegen das Fenster, welches sich hier in der Nische über dem Altar (b) befindet. Es ist von einer verhältnissmässig nicht unbedeutenden Weite der Oeffnung, nach aussen zu mit einem Halbkreisbogen überwölbt, welcher jedoch nach innen in die Form eines Spitzbogens übergeht. Hier, an der inneren Seite, ist es mit schlanken Säulchen, die mit gewundenen Reifen geschmückt sind, versehen. Dies Fenster dürfte demnach in die Periode des Ueberganges aus dem byzantinischen in den gothischen Styl gehören und als ein sonderbares Beispiel solchen Ueberganges Beachtung verdienen.

Der nördliche Kreuzflügel hat in seinem inneren Raume eine abweichende Einrichtung. Er wird, in der Höhe der genannten Wand, die ihn von dem Mittelraume absondert, durch zwei niedrige Gemächer ausgefüllt, über denen

sich sodann ein grösserer Raum (gegenwärtig durch einen hölzernen Verschlag von dem offenen Kirchenraume abgesondert) erhebt, und zu dem man durch eine, in der ehemaligen Altarnische angelegte Treppe (g) gelangt. Doch nur die unteren Gemächer, oder vielmehr nur das zweite von ihnen, erwecken das Interesse des Alterthumsforschers. Das erste Gemach nemlich, in welches man hier von der Kirche aus eintritt (e) ist die Sakristei, das zweite der sogenannten Zitter (f)[1]), in welchem seit uralter Zeit die Kostbarkeiten des Stiftes aufbewahrt werden. Das Gemach des Zitters enthält eine Stellung von vier, nicht hohen Säulen, über welche sich eine einfach kreuzgewölbte Decke hinspannt, die nach den Wänden zu nicht auf Halbpfeilern, sondern auf frei vorspringenden Consolen (aus Platte und grossem Viertelstabe gebildet) aufliegt. Die Säulen haben einiges Unterscheidende von den übrigen in der Kirche, namentlich der Unterkirche, vorhandenen, was insbesondere aus den Bildungen der Kapitäle hervorgeht. Diese sind sämmtlich verschieden: das eine ist ein, an den unteren Ecken roh abgestumpfter Würfel; das zweite eine feiner ausgebildete Würfelform derselben Art, mit halbkreisrunden Verzierungen auf den Seitenflächen; das dritte von ähnlicher Grundform, aber mit reichem Blätterwerk von flachem Relief geschmückt, welches — das einzige Beispiel in dem gesammten Bau — in den eigenthümlich geschweiften, typisch wiederkehrenden Linien des entwickelten byzantinischen Styles gebildet ist; das vierte Kapitäl endlich ist, ebenfalls auf abweichende Weise, mit breiten, gereiften und weit abstehenden Blättern verziert. Auch die Deckglieder über diesen Kapitälen sind andere als die in der Unterkirche vorkommenden, von einfacherer Bildung und ihrem Zweck, als Vermittelung zwischen Kapitäl und Gewölbe, mehr angemessen. Aus diesen Umständen ist mit grösster Wahrscheinlichkeit zu schliessen, dass der Bau des Zitters nicht mit der älteren Anlage gleichzeitig ist, sondern einer späteren Zeit angehört, in welcher der byzantinische Styl bereits zu einer gewissen Entwickelung gediehen war. — Von den in dem Zitter aufbewahrten Alterthümern wird weiter unten ein ausführlicher Bericht gegeben werden.

[1]) Der Name Zitter (auch Cither, Syttere, Syntere u. a. geschrieben), welcher sich vornehmlich bei norddeutschen Hochstiftern, wie Quedlinburg, Halberstadt, Magdeburg, Gandersheim, vorfindet, wird nach der gewöhnlichen, obgleich nicht genügend begründeten Annahme von Secretarium abgeleitet, woraus Setarium, Setar, dann Syttere und die übrigen gebräuchlichen Formen hervorgegangen seien. Die eigentliche Bedeutung des Wortes ist noch sehr im Unklaren. Vgl. die Notizen von Stork und Wiggert in L. v. Ledebur's Allgemeinem Archiv für die Geschichtskunde des Preuss. Staates, Bd. X. S. 175 ff. — (Kratz, der Dom von Hildesheim, II., S. V, leitet Zitter von Exedra her.)

Der Chorschluss ist, wie bereits bemerkt, in gothischen Formen von ziemlich einfacher Art gehalten und ein Umbau späterer Zeit. Nur die Säulchen, welche in den Ecken desselben zum Tragen der Gewölbgurte dienen, geben seinen Formen in Etwas ein zierlicheres Ansehen. Der an dieser Stelle befindliche Hochaltar ist in den Zeiten der modernen Kunst von einer brillanten, perspectivisch verjüngten hölzernen Kolonnade umgeben worden.

Endlich ist noch der Raum, welcher sich westlich an das Schiff der Kirche anschliesst (J), in Betrachtung zu ziehen. Er bildete ursprünglich eine nach dem Schiff zu geöffnete Halle, über welcher sich eine gleichfalls offene Loge oder Empore befand. Nach der Seite des Schiffes zu ist dies Alles durch eine später aufgeführte Mauer verdeckt; im Inneren dagegen sind die Reste der ursprünglichen Einrichtung noch vorhanden und trotz der späteren Umänderungen deutlich zu erkennen. Ohne Zweifel wurden diese Räume früherhin auf ihrer Südseite ebenso von einem Thurme begrenzt, wie ein solcher noch gegenwärtig auf der Nordseite (der einzige Thurm der Kirche) vorhanden ist. Ob eine solche Einrichtung aber bereits in der ursprünglichen Anlage dieser Räume vorhanden, oder ob die Halle und die Loge hier nicht vielleicht, statt der Thürme, mit gewissen Seitenräumen von ähnlicher Beschaffenheit verbunden waren [1]), lässt sich nicht mehr mit Bestimmtheit entscheiden. Bei dem nachmaligen Verlust des südlichen Thurmes dürfte sodann auch die südliche Wand der Halle (v w) aufgeführt sein, welche weiter nach innen vorspringt als die gegenüberstehende Wand (s t), und welche an ihrer Seite die ursprüngliche Einrichtung jener Räume beeinträchtigt hat. — Die untere Halle ist gegenwärtig durch eine horizontale Decke in zwei Geschosse gesondert, von denen das unterste als Holzremise, das obere als Archiv-Gewölbe dient. Nach dem Schiff der Kirche zu war sie durch zwei grosse Bögen geöffnet, welche in der Mitte ohne Zweifel von einem Pfeiler getragen wurden, dessen Kapitäl man durch einen später vorgebauten Pfeiler (u) nur zum Theil verdeckt sieht. An den schmaleren Wänden (wie noch jetzt bei s t) trat nur ein Bogen hervor. In den Ecken befanden sich Säulen, welche zum Tragen des älteren Gewölbes bestimmt waren; die noch vorhandenen Säulen (s und t) sind an ihren Kapitälen mit gewundenem Blätterschmuck verziert und mit reichgegliederten Deckgesimsen versehen. — Ungleich reicher war die Loge geschmückt, welche sich über dieser Halle erhob und in welcher gegenwärtig die Bälge der Orgel aufgestellt sind. Die Massen dieses Geräthes, sowie das geringe Licht, welches hier einfällt, lassen jedoch nur mit Mühe die ursprüngliche Einrichtung dieser Loge erkennen. Sie war nach dem Raum des Kirchenschiffes zu durch eine Bogenstellung geöffnet, welche aus einem Pfeiler in der Mitte und einer Säule auf jeder Seite desselben bestand; man sieht die eine dieser Säulen, halbeingemauert, den Pfeiler und die Linien der zu ihnen gehörigen Bögen noch vollständig erhalten. Das Kapitäl der Säule ist, im Styl der übrigen Säulenkapitäle des Gebäudes, mit drei Reihen von Blättern geschmückt; von dem Kapitäl des Pfeilers ist noch die eine Hälfte, mit einer rohen Thierfigur verziert, vorhanden. Ueber dem Pfeiler sieht man ferner einen Kragstein, mit einer eigenthümlichen Bandverschlingung (der bekannten griechischen Wellenver-

[1]) Vergleiche hiezu, was im „Anhang" über die ursprüngliche Beschaffenheit der Kirche von Gernrode gesagt ist.

zierung nicht unähnlich) geschmückt, auf dem die Gurte des Kreuzgewölbes, welches ursprünglich die Loge überdeckte, aufsetzten; ebenso erkennt man an den Wänden rings die grossen Halbkreisbögen, — zwei an der breiteren Wand nach der Kirche zu, einen an der schmaleren Wand, — in denen das Kreuzgewölbe den Wänden angefügt war. Unter diesen Bögen des ehemaligen Gewölbes läuft rings an den Wänden ein Fries mit ziemlich stark ausladenden ornamentistischen Figuren umher, deren Form und Beschaffenheit jedoch bei der ungünstigen Lokalität nur schwer zu erkennen ist; man findet unter ihnen einzelne phantastische Menschenköpfe, ähnlich denen, welche bei einigen Säulenkapitälen des Kirchenschiffes (a und c) angeführt wurden. — Die Vermauerung dieser interessanten Räume dürfte der modernen Zeit zuzuschreiben sein, und ist vielleicht gleichzeitig mit dem Untergang des südlichen Thurmes.

In solcher Weise stellt sich uns das gesammte Innere der Schlosskirche, wenn wir uns dasselbe nach seiner ursprünglichen Einrichtung und von allen Veränderungen späterer Zeit frei, vergegenwärtigen, als das Bild einer, im Einzelnen zwar noch beträchtlich rohen, im Ganzen aber höchst grossartigen und bedeutsamen Pracht und Majestät dar. Im Westen die Vorhalle und darüber die reichgeschmückte Loge, welche unstreitig zum Aufenthalt hoher Gäste, namentlich des kaiserlichen Hofes, bestimmt war; dann die stolzen Colonnaden des Schiffes, in welchem die Gemeinde betend kniete, weiterhin der erhabene Chor, dessen Seitenwände durch die Sitze der Stiftsfräulein ausgefüllt wurden, und endlich, statt der leeren gothischen Fenster, die hochgewölbte Nische des Hochaltars; — nehmen wir dann den Schmuck der Farben hinzu, womit zu jener Zeit sämmtliche Einzelheiten der Architektur versehen wurden; die Malereien, die sich an den oberen Wänden des Mittelschiffes hinzogen und die in der Nische des Hochaltares das kolossale Bildniss des Erlösers, die Heiligen der Kirche zu seinen Seiten, darstellten; dann die gemalten Gläser in den zierlichen Umfassungen der Fenster, die gewirkten Teppiche, welche über den Sitzen der Stiftsfräulein aufgehängt waren; endlich die gesammte feierliche Pracht des alt-katholischen Gottesdienstes, dessen Ceremoniel im wesentlichen Einklange mit Umgebungen gerade solcher Art steht; — so tritt uns in alle dem das Leben verschwundener Zeiten in einer Bedeutsamkeit entgegen, spricht der Geist unserer Vorfahren in einer Weise zu uns, welche unser Gemüth mit den heiligsten Schauern zu erfüllen geeignet ist.

3. Das Aeussere der Schlosskirche.

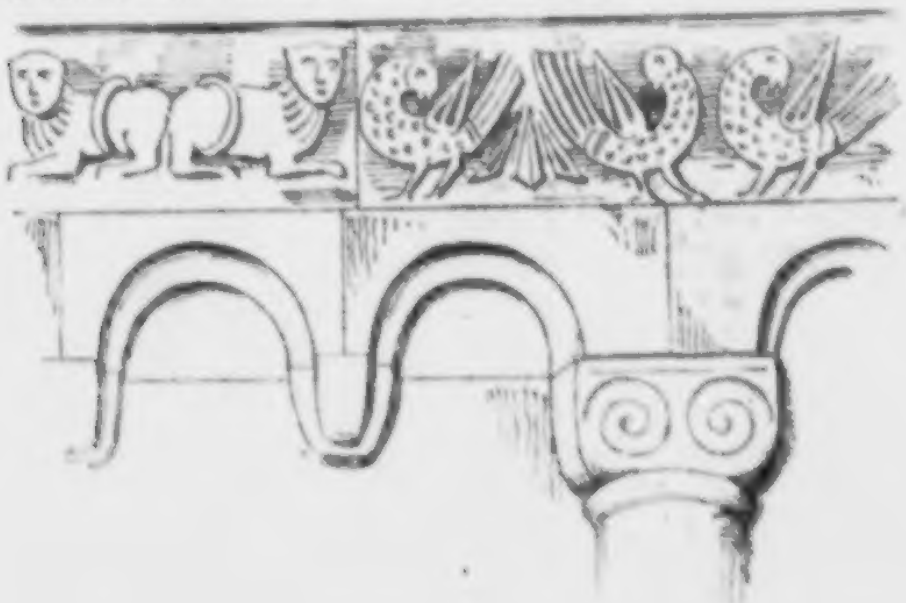
Wir betrachten vorerst diejenigen Theile, welche der älteren Anlage angehören. Als der bedeutsamste Theil stellt sich demjenigen, welcher den Schlosshof betritt, zunächst die hohe Fronte des nördlichen Kreuzgiebels dar. Derselbe ruht auf einem erhöhten Basament von attischer Formation, von welchem, in der Mitte und in den Füllungen der Ecken, schlanke Halbsäulen bis zu dem, aus kleinen Rundbögen zusammengesetzten Friese, der das (neuere) Giebeldreieck von der Hauptmasse der Wand sondert, emporlaufen. Diese Säulen sind mit einer Art von Volutenkapitälen versehen. In den Rundbögen bemerkt man eine schwach eingemeisselte Zickzack-Verzierung. An dem unteren Theile der südlichen Giebelfront, wie man denselben in jenem Bodenraume, in den man durch die Thür der Unterkirche (Grundriss, I.) eintritt, in seiner alten

Gestalt erhalten sieht, bemerkt man dasselbe Basament und die Anfänge ähnlicher Halbsäulen.

Aeusseres Basament.

Die Wand des nördlichen Seitenschiffes hat — ausser demselben attischen Basament — zunächst dem Kreuzgiebel eine ähnliche, bis zum Gesims [illegible]laufende Halbsäule und eine zweite zwischen dem ersten und zweiten Fenster (beide ebenfalls mit einem Volutenkapitäl versehen). Von da ab sind jedoch keine Halbsäulen weiter vorhanden, und es ist keine Spur, dass dergleichen später fortgemeisselt sein könnten, was sich vornehmlich aus der Formation des rundbogigen Gesimses ergibt. Hier ist nemlich nirgend weiter zwischen den scharf zusammenstossenden Rundbögen jener breitere Zwischenraum zu finden, welchen der Ansatz einer Säule erfordert. Auch ist zu bemerken, dass von jener zweiten Halbsäule ab (an einer spätern Stelle noch einmal) das attische Basament höher gerückt ist. Wenn auch vielleicht nicht aus dem letzten Umstande, welcher allenfalls einer Ungeschicklichkeit des Baumeisters — das Basament in Einklang mit dem sich abwärts senkenden Boden zu bringen — zuzuschreiben sein dürfte, so scheint doch aus dem ferneren Mangel der Halbsäulen auf einen, an dieser Stelle erfolgten Umbau geschlossen werden zu müssen.

Weiter westwärts befindet sich, in der Wand desselben nördlichen Seitenschiffes, der jetzige Eingang der Kirche (Grundriss der Oberkirche, k.) mit sehr einfachem Portale, gerade unter einem auf Pfeilern ruhenden Gange (einem neueren Bauwerk), welcher die Gebäude des Schlosses mit der Kirche verbindet und durch welchen sich noch im Anfange dieses



Fries unter den Dachern der Nordseite.

Jahrhunderts die Aebtissin aus ihren Zimmern in ihren Kirchenstuhl begab. Das Kämpfergesims, welches den Halbkreisbogen des Portales trägt, gehört, dem Anscheine nach, noch der älteren Bau-Periode an (doch entspricht es mehr jenen Gesimsen, die wir den frühesten, noch in diese Periode gehörigen Veränderungen der alten Anlage zuschreiben zu dürfen glaubten, namentlich den Deckgesimsen über den Säulenkapitälen des Ziboriums); die übrige Einfassung des Portales hat eine einfach ausgemeisselte Verzierung im Style des siebzehnten Jahrhunderts.

Unter den Dächern des nördlichen Seitenschiffes und des Mittelschiffes zieht sich jener, so eben besprochene, aus einfachen Rundbögen zusammengesetzte Fries hin. Ueber diesen Rundbögen aber befindet sich hier noch ein schräg vorspringendes Gesims, welches, ähnlich wie die Gesimse im Inneren der Kirche, mit verschiedenen, fast koilanaglyphischen Verzierungen von beträchtlich roher Arbeit verziert ist. Diese Verzierungen sind mannigfacher, zum Theil seltsamer Art, indem sich darin, ohne scheinbar auf einen tieferen Inhalt auszugehen, die Spiele einer noch ungeregelten Phantasie kund geben. Bald ist es ein breites Blattwerk, welches auf eigenthümliche Weise mit einer der antiken Triglyphe nachgeahmten Verzierung verbunden ist, bald andre Ranken- oder Bandverschlingungen, bald Thiere: Löwen, Drachen, Krokodille, Schafe u. s. w. Diese Verzierungen folgen ohne sonderliche Ordnung und ohne Zusammenhang aufeinander; auch lag es nicht in der ursprünglichen Absicht, dergleichen hervorzubringen, da man u. a. auf einem einzelnen Steine zwei verschiedene Ornamente der Art ohne Zusammenhang nebeneinander ausgemeisselt sieht. — An der Wand des südlichen Seitenschiffes fehlen Friese der Art, da diese Wand, wie bereits bemerkt, neueren Ursprungs ist.

Die Fenster des Mittelschiffes zeigen im Aeussern dieselbe Einrahmung, welche sie auch im Innern ursprünglich hatten, welche dort jedoch, wie bemerkt, meist verdorben worden ist. Die Säulchen, welche hier in die vertieften Ecken eingelassen sind, tragen theils Voluten-, theils Blätterkapitäle.

Der Thurm und die Westwand der Kirche sind ohne besondere Verzierung. Der Obertheil des Thurmes giebt sich als ein neueres Werk zu erkennen, und die Schallöcher desselben sind mit modern dorischen Säulchen geschmückt. —

Wenden wir uns nunmehr noch einmal zu dem Kreuz der Kirche zurück, so sind hier noch die beiden, an den Kreuzflügeln herausgebauten Altarnischen zu betrachten. Die auf der Südseite hat ein attisches Basament und zur Linken der Fenster (von Unter- und Oberkirche) eine emporlaufende Halbsäule (x, auf beiden Grundrissen), um die sich das genannte Basament herumzieht. Ohne Zweifel entsprach dieser Halbsäule eine zweite auf der rechten Seite der Fenster, welche aber durch den, bei einer späteren Restauration des Gebäudes (vielleicht erst bei dem gothischen Umbau des Chores) nöthig gewordenen starken Strebepfeiler (y) vernichtet worden ist. Bei dieser Restauration dürfte auch das Dachgesims der Nische, auf dessen einst reiche Form das Vorhandensein jener Halbsäule schliessen lässt, verloren gegangen sein. — Die Altarnische auf der Nordseite ist dagegen von andrer Beschaffenheit: sie hat keine Spur von Halbsäulen und

statt des attischen Basaments nur ein roh abgeschrägtes Fussgesims; auch hat sie unterwärts ein kleines Fenster, während an der südlichen Nische ein grösseres (nachmals vermauertes) Fenster das Licht in die Unterkirche zu führen bestimmt war. Der ganze Bau dieser nördlichen Nische trägt indess noch das Gepräge des byzantinischen Styles und dürfte mithin, wenn auch keineswegs der ursprünglichen Anlage, so doch wiederum einer alten Restauration derselben angehören.

Endlich ist es noch übrig, den Aussenbau des Chores selbst zu betrachten. Derselbe zeigt gänzlich die Formen der späteren, gothischen Architektur, indem auch die Mauern der Unterkirche soweit verstärkt worden sind, dass die Grundlinien der älteren Anlage im Aeusseren nicht mehr sichtbar werden. Statt der ursprünglichen Rundung der Altarnische tritt hier der Chorschluss in drei Seiten eines nicht regelmässigen Achtecks) hervor, an deren Ecken starke Strebepfeiler emporsteigen. Hohe spitzbogige Fenster werfen das Licht in die Oberkirche. Doch ist das gothische System hier fast von all jenem reicheren Schmucke entblösst, welcher demselben in andern Fällen ein so bedeutsames Gepräge zu geben pflegt; es hat hier etwas Nüchternes, was freilich dadurch noch in bedeutenderem Maasse erhöht wird, dass sämmtliche Fenster der Oberkirche, mit Ausnahme des nachmals vermauerten in der Mitte des Chorschlusses, die Stabverzierungen verloren haben, mit denen sie ursprünglich ohne Zweifel versehen waren. Aber auch die erhaltenen Stabverzierungen jenes Mittelfensters, namentlich die innerhalb des Spitzbogens befindlichen Füllungen, sind in einer Weise behandelt, welche nicht mehr dem elastischen Organismus entspricht, der diesen Theilen bei der schönsten Entwickelung des Styles insgemein eigen ist, sondern ebenfalls eine mehr nüchterne und willkührliche Consequenz, somit eine spätere Periode des gothischen Styles erkennen lässt. Nur das Portal, welches in die Unterkirche führt (Grundr., a.), zeichnet sich durch eine zierlichere Gliederung der Thürgewände und des Bogens[1]), sowie durch eine geschmackvolle Umfassung des oberen Theiles aus und ist mithin an dieser Stelle allein geeignet, das gothische System in seiner anmuthigeren Form zu repräsentiren, obgleich es ebenfalls schon das Gepräge einer späteren Entwickelung trägt. Der letztere Umstand wird durch eine Inschrift bestätigt, welche sich auf einem Steine links über dem Portale befindet und die Aebtissin Jutta von Kranichfeld als die Erbauerin und das Jahr 1320 als die Zeit des Baues nennt[2]).

[1]) Wohl in Rücksicht auf jene feinere Gliederung wurde zu diesem Portale ein noch härterer Stein, als zu der Gesammt-Anlage des Baues, gewählt; es besteht nemlich aus dem trefflichen Blankenburger Sandsteine.

[2]) Die Inschrift, deren Buchstaben durchaus den Charakter des vierzehnten Jahrhunderts tragen, lautet wörtlich so: „Anno domini MCCC|XX epibus Jutte|Abbetisse de|Kranchefeld|aedificatum." Die Aebtissin Jutta regierte von 1309 bis 1347; doch kann weder der Anfangspunkt noch der Endpunkt der Zeit, während welcher sie diese Würde bekleidete, mit Genauigkeit festgesetzt werden. S. Fritsch, Gesch. v. Quedl. I, S. 138—173.

Geschichte der Schlosskirche zu Quedlinburg.

Die Gründung der Schlosskirche zu Quedlinburg steht mit dem Ursprung der Stadt selbst und dem Leben des Königs Heinrich des Ersten in dem engsten Zusammenhange und kann daher nicht ohne Rücksicht auf Beides besprochen werden.

Sachsen und Thüringen, Heinrich's Erbländer, hatten zur Zeit des Regierungs-Antrittes des Königs meist offene Orte, welche bei Einfällen feindlicher Horden dem Ueberfall und der Verwüstung ohne Schutz und Schirm Preis gegeben waren. Da nun gerade in jener Zeit ausser den Slaven und Normannen auch die Ungarn ihre furchtbaren, Alles verheerenden Raubzüge über Deutschland und Sachsen ausgedehnt hatten: so wuchs die Nothwendigkeit, das Land im Innern auf alle nur mögliche Weise wider diese Feinde zu sichern. Es wird zu Heinrich's Hauptverdiensten gerechnet, dass er diese Pflicht erkannte und dafür leistete, was in seinen Kräften stand, und zwar nennt man Quedlinburg gewöhnlich zuerst[1], wenn man Beispiele für diese Thätigkeit des Königs anführen will. Was aber Heinrich eigentlich gethan, ob er Städte im heutigen Sinne gegründet, oder nur Festungen zum Schutze seiner Unterthanen angelegt habe, ist zwar noch immer nicht allem Zweifel entnommen, aber doch in neuerer Zeit mit besserem Erfolge erforscht worden, als zuvor. Wie es sich mit Quedlinburg verhalte, davon wird sich ein ziemlich deutliches Bild entwerfen lassen.

An einem vom Hauptstrom künstlich abgeleiteten Bodearme unmittelbar vor der jetzigen Stadt Quedlinburg liegen die merkwürdigen Ueberreste des Wipertiklosters mit einer zu demselben gehörigen, dem heil. Wigbertus und dem Apostel Jacobus geweihten alten Kirche. In einer Urkunde Otto's des Grossen vom Jahr 961 wird aber dieselbe Kirche noch nicht als Klosterkirche, sondern als Kirche der Pfalz Quidlingen (curtis Quidlinga) bezeichnet und mit der Pfalz zusammen an das auf dem anstossenden Berge erbaute Stift geschenkt[2]. Ueber diese Kirche giebt es eine alte, noch in der neuesten Zeit als unzweifelhaft wiederholte[3], aber schon längst bekämpfte Nachricht[4], sie sei im Jahr 841 oder 849 vom Bischof Haimo zu Halberstadt gegründet worden, und das mit ihr schon damals verbundene Kloster habe einst dem berühmten Hrabanus Maurus nach seiner Entfernung vom Kloster zu Fulda eine Zeitlang als Aufenthaltsort gedient. Allein

[1] S. L. Ranke, Jahrb. des deutschen Reichs, Dr. Waitz, Heinrich I. S. 75, vergl. S. 148 folgd.

[2] S. Erath cod. dipl. Quedl. p. 11. „curtem scilicet Quitlingas cum ecclesia etc.“ Erst im Jahre 964 bekamen die dortigen Geistlichen das Recht, sich einen Abt zu wählen. S. Erath p. 12.

[3] Fritsch, Gesch. v. Quedl. I. S. 32 u. 287. Abel, Halberst. Chron. S. 87. Kettner, Kirchengesch. v. Quedl. S. 114. Voigt, Gesch. v. Quedl. I. S. 280. Zimmer, Unterland S. 24. (1834.)

[4] S. Erath, cod. dipl. Quedl. p. 957. F. Ranke, über den Ursprung Quedlinburgs. Gymnasialprogramm v. J. 1853. S. 5.

schon jene Urkunde, die noch im Jahr 961 nichts von einem Kloster weiss, streitet dagegen; und die Biographen Hraban's wissen wohl von dem Aufenthalte desselben auf dem Petersberge, wo er selbst ein Kloster angelegt hatte, aber durchaus nichts davon, dass er jemals längere Zeit in Quedlinburg gewohnt habe.[1]) Ausdrücklich wird dagegen in glaubwürdiger Weise die Gründung des Wipertiklosters der Königin Mathilde zugeschrieben[2]), und kann also nicht von Haimo ausgegangen sein. Man hat versucht, die ganze Erzählung aus einem Irrthume zu erklären[3]). Da nämlich das Quedlinburgische Chronicon unter dem Jahre 849 die einfache Nachricht enthält, dass die Wipertikirche geweiht worden sei[4]), so könnte man dies fälschlich für die Wipertikirche zu Quedlinburg genommen, und so auf diese übertragen haben, was eigentlich von der Wipertikirche zu Hirschfeld zu verstehen war. Allein daraus geht eine vollständige Aufklärung der Sache noch nicht hervor, da an dieser Stelle nur von einer Wipertikirche, nicht von einem Kloster die Rede ist, und jene Sage ausserdem hinzufügt, Haimo habe Benediktinermönche aus Hirschfeld dorthin geführt. Es muss daher hier noch etwas Anderes zu Grunde liegen; und wirklich wird schon im zehnten Jahrhundert in einer bisher noch ungedruckten, nichtbar im Interesse des Klosters Hirschfeld verfassten Schrift die Behauptung ausgesprochen, dass der Ort Quedlinburg ursprünglich ein Eigenthum des heiligen Wigpertus sei und zu den Besitzungen des dortigen Klosters gehört habe. Diese Schrift handelt von den Wunderthaten des heil. Wigpertus[5]), dem das Kloster Hirschfeld geweiht war, und dessen Verehrung — er lebte im achten Jahrhundert — vorzüglich von dort aus sich verbreitete. „Est locus," heisst es hier, „Quidiligoniburch nominatus, nunc in Saxonum regno propter regalis sedis honorem sublimis et famosus[6]), *quondam autem istius congregationis utilitati subditus*, videlicet *quia Sancti Wigperti extitit proprius*: atque ideo etiam adhuc ex eius reliquiis habetur a multis honorandus." Dann wird der Heilige selbst redend eingeführt: „Dicor Wigbertus, *cuius ute locus ex traditione fidelium* est *proprius*, cuius et *a deo sum provisor ordinatus*." Dies genügt, um jener Sage eines wirklichen Zusammenhanges der beiden Wipertikirchen zu Hirschfeld und Quedlinburg eine Grundlage zu geben. Sei es nun, dass in der That die Quedlinburgische Kirche eine Tochterkirche von Hirschfeld war, oder dass man dies, nur weil sie dem Wigpertus als Schutzpatron gehörte, behaupten zu können glaubte; jedenfalls scheint das Kloster zu Hirschfeld an der weitern Verbreitung jener Erzählung wie das grösste Interesse, so den bedeutendsten Antheil gehabt zu haben. Wie dem aber auch sei, zweierlei dürfen wir ohne Zweifel als wahr ansehen, einmal, dass die Wipertikirche wirklich

[1]) So Rudolph, Hraban's Schüler, in seiner vita Hrabani, am Ende; vgl. Bach, in Zimmermann's Zeitschrift für Alterthumswissenschaft, Jahrg. 1835, S. 652.

[2]) S. Annal. und Chronogr. Saxo ad a. 968. (Vita Math. XII, p. 570, Pertz.)

[3]) S. Erath und Ranke a. a. O.

[4]) „Basilica S. Wigberti confessoris dedicata est" vgl. mit Lamb. Schaffn. zu demselben Jahre.

[5]) Die Handschrift befindet sich in Wolffenbüttel, cod. Guelph. 76, 14, p. 38 sqq. unter dem Titel: „Quaedam Vigberti meritorum gesta beati: vilis scriptoris titulat prescriptio vilis." (Jetzt im Auszug gedr. bei Pertz, Monumm. Germ. VI, p. 224. sqq.)

[6]) Diese Worte weisen entschieden darauf hin, dass die Schrift dem zehnten Jahrhundert angehört.

ihrem Ursprunge nach in ein höheres Alter hinaufreicht, als jede andere Kirche Quedlinburgs, wenn auch die Zeit ihrer Stiftung und Einweihung nicht angegeben werden kann, und zweitens, dass auch der Ort Quedlinburg selbst, wiewohl er vor Heinrich's Zeit nicht erwähnt wird, doch ebenfalls nicht erst damals und etwa durch Heinrich gegründet worden, sondern älteren Ursprungs ist. Dafür spricht auch die Entdeckung eines heidnischen Begräbnissplatzes in der Nähe der Stadt, welcher von ziemlicher Ausdehnung ist und das frühe Vorhandensein einer bedeutenderen Ortschaft an jener Stelle beweist[1]). Auch pflegen überhaupt die Pfalzen jener Zeit, denen Quedlinburg überall beigezählt wird, sämmtlich einer ältern Periode anzugehören[2]).

Aber die Identität der jetzigen Wipertikirche mit jener ältesten Kirche Quedlinburgs leitet uns noch bei einer andern, nicht minder wichtigen Untersuchung auf den rechten Weg. Dass die Königliche Pfalz Quedlinburg unten im Thale, in der Nähe des jetzigen Schlossberges gelegen hat, ist unzweifelhaft, und lässt sich aus einer Menge Stellen mit Ueberzeugung darthun[3]). Ist nun die Wipertikirche, wie aus der angegebenen Urkunde vom Jahr 961 mit Sicherheit folgt, die Kirche der Pfalz gewesen, so muss diese nothwendig um die Wipertikirche her gelegen haben. So lag denn eben so, wie die Pfalzen Wallhausen, Memleben, Tilleda, Allstädt und andere, welche dem König Heinrich gehörten, auch die Pfalz Quedlinburg im Thale, und war durch das unbedeutende Flüsschen und durch den Wald und die Felsenberge, die sie umgaben, nur wenig gesichert. Darum sah sich Heinrich genöthigt, diesem Orte einen grösseren Schutz zu gewähren. Er that es aber auf keine andere Weise, als so, dass er den anstossenden, sich von Westen nach Osten hin erstreckenden Berg befestigte, und darauf eine Burg (urbs) anlegte. Dahin konnten sich in Fällen der Noth die Bewohner des Ortes flüchten; dies reichte aus, ihre Habseligkeiten aufzunehmen, Frauen und Kindern einen schützenden Aufenthaltsort darzubieten und die Räubereien der Feinde zu hindern; darauf passt auch die bekannte Erzählung Wittekind's vollkommen. Wenn daher Ditmar von Merseburg, der sich selbst eine Zeitlang in Quedlinburg aufgehalten hatte, und sich an Ort und Stelle unterrichten konnte, behauptet, dass Heinrich es von Grund aus erbaut habe[4]), so ist dies nicht von der Pfalz, wie wir gesehen haben, sondern blos von der Burg zu verstehen, die ja in dem Sinne der Zeit, da es in Sachsen noch nichts Anderes gab, die Stelle der späteren Stadt vertrat. Der Felsenberg war bis dahin ganz unbebaut gewesen; Alles was hier geschah, war das Werk Heinrich des Ersten.

Wann Heinrich angefangen habe, den Berg zur Festung zu machen, kann man nicht ganz genau bestimmen. Liesse es sich überzeugend nachweisen, dass Quedlinburg ursprünglich Quidlingen geheissen habe (wie die

[1]) Fritsch, Gesch. von Quedl. I. S. 1. Klopstock's Ehrengedächtniss S. 1. Selbst der Name Quitlingaburg, den wohl Niemand, mit der Sage, vom Hündchen Quedel herleiten wird, deutet auf höheres Alter.

[2]) S. Wilhelm, Gesch. des Klosters Memleben in Thüringen, 1ste Abth. Naumburg 1827, S. 9.

[3]) S. Chron. Quedlinb. ad a. 999 u. 1000. Chronogr. Saxo zum Jahr 964.

[4]) „in Quedlinburg, quam ipse a fundamento exstruxit" bei Leibn. I, p. 328 (II, p. 13).

Chronisten erzählen, und jene Urkunde zu beweisen scheint, die einer curtis Quitilinga gedenkt), und dass der Name der Burg dazu Orte erst beigefügt worden sei, nachdem er durch die Befestigung des Hofes zu einer solchen geworden war[1]), so würde anzunehmen sein, dass gleich in den ersten Jahren Heinrich jenen Bau angefangen habe, da schon in einer Urkunde vom 20. Februar 922 der Name Quedlinburg vorkommt[2]). Allein Beides bleibt unsicher. Dagegen verlieh Heinrich im Jahr 929 Quedlinburg mit Pölde, Duderstadt, Nordhausen und Grona als Wittwengut der Königin Mathilde[3]) und übergab ihr ausdrücklich diese Orte mit Einschluss der Burgen, so dass es damals bestimmt eine solche schon bei Quedlinburg gegeben haben muss. Also ist es gerade in der Zeit gebaut worden, in welcher nach allen Angaben der Schriftsteller Heinrich mit seinen Zurüstungen gegen die Ungarn beschäftigt war.

Nicht lange darauf begann dieser Kampf, zu dem sich Heinrich während der Zeit des durch Tribut erkauften Waffenstillstandes vorbereitet hatte, und wurde glücklich zu Ende geführt. Da erst, als der furchtbarste Feind Deutschland überwunden, der Friede dem Reiche zurückgegeben, das Vaterland gerettet war, konnte Heinrich einer zweiten, ihm nicht minder heiligen Pflicht genügen. Im Namen Gottes und der Heiligen waren die Waffenthaten geschehen; der beste Dank für den errungenen Sieg schien nach dem frommen Sinne jener Zeit die Stiftung heiliger Gebäude zu sein. Seit das von Rom aus verbreitete Christenthum in den Herzen der Deutschen tiefere Wurzel geschlagen hatte, durchdrang immer mehr der Gedanke die Grossen und Vornehmen derselben, dass es ein höchst verdienstliches Werk sei, welches ihrem Leben Werth verleihen, ihnen ein ehrenvolles Andenken unter den Menschen und Gottes Wohlgefallen bewirken könne, wenn sie Kirchen und Klöster gründeten, und so zur Beförderung christlicher Frömmigkeit etwas beizutragen versuchten. In einer auf eigene Kosten erbauten Kirche zu ruhen, erschien als etwas höchst Wünschenswerthes, was Viele schon früh während ihres Lebens zu erreichen suchten. Heinrich I., welcher sich aus seinem Geschlechte zuerst zur Königlichen Regierung emporschwang, hatte schon das Beispiel seiner Ahnen, namentlich Ludolfs, des Gründers von Gandersheim, vor sich[4]). Aber erst gegen das Ende seines thatenreichen Lebens konnte er den Wunsch seines Herzens befriedigen, und Quedlinburg war es, auf welches er mit seiner geliebten Gemahlin seine Blicke richtete; und nicht blos eine Kirche, sondern auch ein Kloster wollten sie erbauen.

So ist der Ursprung der Schlosskirche Quedlinburgs mit dem Heldenleben Heinrich's auf das Innigste verbunden. Auf einer Zusammenkunft mit den Sächsischen Grossen gegen Ende des Jahres 935 und auf einem Reichstage zu Erfurt im Anfang des Jahres 936[5]) berieth er sich selbst mit seiner Gattin Mathilde mit den Grossen des Reiche über die neu zu gründende Familienstiftung, und kam mit ihnen dahin überein, sie in Quedlinburg zu errichten, das verfallene Nonnenkloster zu Winethahusen bei Thale

[1]) S. Ranke über den Ursprung Quedl. S. 13.
[2]) Erath, p. 1.
[3]) Ebendas. p. 2.
[4]) S. Havenberg historia Gandersheim. diplomat. p. 57. in der Schrift de Ludolfo Saxoniae oriental. duce § 31.
[5]) Vgl. Waitz, Heinrich I. S. 121.

dorthin zu verlegen, und sein Werk durch andere Schenkungen für die Zukunft zu sichern [1]). Diese Schöpfung hatte für die Vornehmen und Grossen selbst ein bedeutendes Interesse. Sie war für die Töchter derselben bestimmt, denen sie einen sorgenfreien, würdigen und stillen Aufenthalt in einem Gott geweihten Hause gewähren sollte. Dem König aber lag es vorzüglich am Herzen, hier in der Mitte seiner Stammgüter, wo er gern und oft gelebt hatte, eine Kirche zu weihen, die nach seinem Tode seine und seiner Gemahlin Gebeine bewahren könnte. Auch den Töchtern aus seiner eigenen Familie kam die Stiftung zu Gute.

Aber noch war die Vollendung des beabsichtigten Werkes nicht weit gediehen, als das Leben des Königs zu Memleben endete und die Fortsetzung und Ausführung desselben der Königin Mathilde und ihrem Sohne Otto I. überlassen blieb [2]). Nachdem sein Tod schon in Memleben von der Königin Mathilde und allen Anwesenden betrauert und nach gewohnter Sitte durch Gottesdienst gefeiert worden war, wurde der Leichnam [3]) seiner eigenen Bestimmung zufolge nach Quedlinburg geleitet und dort in der von ihm erbauten Kirche des heiligen Petrus vor dem Altare desselben feierlich beerdigt [4]). Dies ist zugleich die erste Erwähnung der Kirche selbst. Als Ludolf, Heinrich's Grossvater, gestorben war, konnten seine irdischen Ueberreste, wie bestimmte Nachrichten lehren [5]), nicht sogleich in der von ihm gestifteten Kirche zu Gandersheim bestattet werden, weil diese noch unvollendet war, sondern wurden erst später dahin gebracht. Otto der Erlauchte, Heinrich's Vater, ruht neben ihm. Dagegen ist auch nicht die geringste Andeutung aus jener Zeit auf uns gekommen, dass mit Heinrich etwas Aehnliches vorgegangen sei. Wir dürfen daraus schliessen, dass die Kirche im Juli 936 im Ganzen vollendet war. Da auch die Stiftungsurkunde der Abtei vom Jahr 937 die Vollendung der Kirche und die Anstellung von Geistlichen an derselben voraussetzt [6]), so muss die Nachricht Winnigstädt's, dass sie erst 937 vollendet worden und vom Bischof Bernhard von Halberstadt geweiht sei [7]), wie so viele seiner Nachrichten aus jener Zeit auf sich beruhen und für unverbürgt gelten oder auf die ganze Stiftung bezogen werden. Wann aber ihr Bau angefangen und die Weihung geschehen sei, ist in den historischen Quellen nicht überliefert. Nur wissen wir aus dem Calendarium der Kirche, dass man späterhin die Einweihung des sogenannten alten Münsters, welches Heinrich's Grab enthält, am 29. December alljährlich feierte [8]). Da dies nun sicher auf Ueberlieferung

[1]) Vita Mathild. (bei Pertz, Monumm. Germ. VI. p. 288.) p. 930. bei Erath.

[2]) „Mechtild, inclita regina, obsunto coniuge suo, praefato scilicet rege Heinrico, coenobium in monte Quedelingensi, *ut ipse prius decreverat*, sancta devotione construere coepit." Chron. Quedl. ad a. 937.

[3]) Dass man seine Eingeweide in Memleben beerdigt habe, ist eine erst späte, doch nicht ganz unwahrscheinliche Erzählung. Fabric. Saxon. ad a. 936.

[4]) „Translatum est autem corpus eius a filiis suis in civitatem, quae dicitur Quidelingeburg et sepultum in Basilica Sancti Petri ante altare cum planctu et lacrymis plurimorum gentium." Wittekind Corbeiens. I, p. 641. cfr. Luitprand Histor. II. p. 186. (Ekkeh. Chron. univ. bei Pertz, VIII, p. 183.)

[5]) Harenberg l. l. § XXXIV.

[6]) „et quidquid Clericis in eodem loco domino servientibus prius concessum habuimus." Erath cod. dipl. p. 3.

[7]) S. Winnigstädt bei Abel, S. 483.

[8]) S. bei Erath S. 913 „dedicatio antiqui monasterii."

aus den ältesten Zeiten beruht, so ist dieser Tag unbedenklich als der Tag der Weihe anzunehmen.

Die Gebeine Heinrich's waren seitdem ein höchst werthvoller Besitz dieser Kirche. Mathilde blieb ihrem Gatten unveränderlich treu, widmete seinem Andenken die noch übrigen Tage ihres Lebens, und verweilte oft an dem Orte, an welchem sie mit inniger Liebe hing, und wo auch sie einst nach vollendeter Lebensbahn ihr Grab zu finden sich sehnte[1]). Ihre Frömmigkeit, Demuth und Wohlthätigkeit fand da auf lange Jahre hin eine erwünschte Stätte freudiger Entfaltung.

Denn in der Kirche brachte sie den grössten Theil des Tages zu[2]). Auch des Nachts, wo Alles sich der Ruhe hingab, erhob sie sich nicht selten in ihrem der Kirche benachbarten Schlafgemach, und betrat dieselbe unbemerkt und nur von einer vertrauten Dienerin begleitet, um dort betend und die heilige Schrift lesend zu verweilen. Gegen die Zeit des nächtlichen Gottesdienstes entfernte sie sich zwar, kehrte aber, sobald das Zeichen dazu gegeben war, wieder in das Heiligthum zurück, und verweilte darin auch nach dem Weggehn der Uebrigen, bis die Morgenröthe anbrach. Dann erst legte sie sich wieder zur Ruhe nieder, jedoch nur so lange, bis das Geräusch der herannahenden Armen, welche aus ihrer Hand Nahrung und Kleidung zu empfangen pflegten, sie weckte. Nachdem sie in dem frommen Glauben, dass sie die Hungernden speisend, und die Nackenden kleidend, Christo dieses Alles erweise, dies Geschäft verrichtet hatte, ging sie wieder zur Kirche, hörte die Messe und blieb dann von früh bis Abend ununterbrochen in ihrer edlen rastlosen Thätigkeit.

Gewisse Tage feierte sie besonders; vor Allem den Todestag ihres Gatten, nicht nur bei seiner jährlichen Wiederkehr, sondern auch an jedem Sonnabend[3]), weil er an einem Sonnabend gestorben war. Bei der Jahresfeier desselben war sie beständig mit Werken der Liebe beschäftigt. Ein Bad zum Fusswaschen für Arme und Fremde machte am Morgen den Anfang; bisweilen verrichtete sie es selbst, bisweilen liess sie es durch ihre Dienerinnen verrichten. Dann theilte sie Speise und Kleidung an die Gegenwärtigen aus, und sendete Abwesenden, die wegen Krankheit nicht erscheinen konnten, jede nur mögliche Erquickung. Als sie endlich selbst an einem Sonnabend starb, sahen diejenigen, welchen sie Wohlthaten erwiesen hatte, darin eine Gnade und Belohnung Gottes.

Sogar wunderbare Ereignisse werden aus ihrem Leben in Quedlinburg berichtet, und geben Zeugniss von der Reinheit ihres Lebenswandels, durch welchen das Bild glänzte, das von ihr in der Seele ihrer Zeitgenossen lebte. Einst feierte sie, so erzählt ihr frommer, gläubiger Biograph, mit grosser Zurüstung den Tod ihres Gatten, und eine so grosse Menschenmenge strömte von allen Seiten zusammen, dass man sie nicht zu zählen vermochte. Die Königin, durch die Ankunft derselben hoch erfreut, liess einige auf dem Gipfel des Berges, andere in der Tiefe des Thales sich lagern; jenen reichte sie die Speise selbst; diesen wurde sie von andern zugetheilt. Aber schon hatte sie Alles, was ihr zu Gebote stand, aufgewendet, und noch hatten die, welche sich im Thale befanden, die ihnen bestimmte Gabe nicht empfangen[4]).

[1]) Vit. Mathild. p. 925. seqq. bei Erath.
[2]) Vit. Mathild. p. 932. vgl. mit Wittekind Corbeiens. l. III. p. 663.
[3]) p. 937. seq. (nicht an einem Sonntag, wie jetzt Prof. Giesebrecht dargethan hat.)
[4]) „adhuc *tortum panem* non percoperant, qui in valle sedebant" p. 937.

Da ergriff sie, auf der Höhe des Berges stehend, eine Brätzel und warf sie von oben hinunter. Von Ort zu Ort über Steine und Dornen rollte sie unversehrt hinab und kam gerade in die Hände des Armen, für den sie bestimmt war. Eine grosse Menge Menschen stand umher und bezeugte das wunderbare Ereigniss.

In Quedlinburg hielt sie sich auf, als ihr geliebter Sohn Heinrich, das Ebenbild seines Vaters, und wie jener nicht minder durch männliche Schönheit, als durch Thätigkeit und Tapferkeit ausgezeichnet, im November 955 in Bayern starb[1]). Die Abgesandten, denen es aufgetragen war, die Todesbotschaft zu überbringen, wagten es nicht, sie auszusprechen. Als sie die Briefe gelesen hatte, die jene mitgebracht, ergriff sie der tiefste Schmerz. Sie entfärbte sich, ihre Glieder zitterten; in dem Buche, welches sie in der Hand gehalten hatte, verbarg sie ihr Gesicht; da flossen ihre Thränen; den ganzen Tag nahm sie keine Speise zu sich. Zur Kirche rief sie dann die Jungfrauen des Stiftes, für die Seele des Hingeschiedenen zu beten; dorthin begab sie sich selbst. In rührendem Gebet flehte sie kniend auch wegen der vielen Leiden seines Lebens um sein ewiges Heil. Dann aber wankte sie zum Grabe Heinrich's ihres Gemahls und klagte ihm, das Haupt zum Grabe geneigt, das Leid, welches ihr das Herz brach. Dass er der Bitterkeit dieses Schmerzes entgangen und nun von dem grausamen Leide fern die Freuden der Seligen geniesse, darum pries sie ihn glücklich. Sie dagegen sei ihres letzten und liebsten Trostes beraubt, der sie bisher bei der Erinnerung an ihren Gemahl aufrecht erhalten habe, seit der geliebteste ihrer Söhne, der Stolz ihres Alters, der Erde entrückt sei. „O mein Gemahl," so lauteten ihre Worte, wie sie uns ihr Biograph mittheilt, „wie viel glücklicher bist du doch als ich, dass du die Bitterkeit dieses Schmerzes im Laufe deines irdischen Lebens nicht empfunden hast. Jetzt, wie ich hoffe, freust du dich der ewigen Ruhe und nimmst an unsern Leiden nicht Theil. So oft ich an den harten Tag deines Todes dachte, war dies der einzige Trost, der mich wieder aufathmen liess, dass der geliebte Sohn noch am Leben war, der durch Gestalt, Namen und Haltung deinem Bilde vorzugsweise glich."

An diesem Tage legte sie die Königlichen Gewänder ab und vertauschte sie für immer mit Trauerkleidern; fortan wollte sie weltliche Lieder nicht hören, bei Spielen nicht gegenwärtig sein; nur geistliche Gesänge, die heilige Schrift und Erzählungen vom Leben heiliger Männer blieben ihre Lust und Freude.

Wie ihr Leben von jetzt an allein dem Wohle und Gedeihen ihrer Stiftungen gewidmet war, so weilte sie nirgends so häufig und gern, als in Quedlinburg, wohin sie in höherem Alter noch ganz besonders der Umstand zog, dass dort ihre Enkelin Mathilde Aebtissin geworden war, deren Ausbildung und Pflege natürlich einen Hauptgegenstand ihrer mütterlichen Fürsorge ausmachen musste. Quedlinburg blieb ihre Heimath, welche sie nur verliess, um auch andern ihrer Lieblingsorte, wie Nordhausen und Pölde, die Freude ihres Besuches zu bereiten, und allen Lieben, die sich dort aufhielten, ihre Wohlthaten zu spenden.

(Die Schrift ist ihren wesentlichen Theilen nach nicht aus Heinrichs des Zweiten, sondern aus Ottos des Dritten Zeit, wie aus der Göttinger Handschrift hervorgeht, welche durch den Herrn Geh. Rath Pertz in den Monumm. Germ. XII, p. 572 ff. gedruckt ist, wo dieselbe Geschichte noch einfacher erzählt wird.)

[1]) a. a. O. p. 935 seq.

Gern sah sie das Ende ihres Lebens herannahen. Vergebens versuchte es ihre Vienerin Richburg, welche sie zur Aebtissin in Nordhausen gemacht hatte, sie dazu zu bestimmen, sich in Nordhausen ihr Grab zu wählen [1]). Sie reiste nach Quedlinburg, und starb dort am 14. März 968 in einem Alter von fast 80 Jahren. Als sie das Herannahen ihres Todes fühlte, legte sie zuerst ihre Beichte ab, nahm dann das heilige Abendmahl, liess Psalmen singen, ihren sterbenden Leib auf die Erde legen und eingedenk des Spruches, dass es einem Christen zieme, in Sack und Asche zu sterben, bestreute sie mit eigenen Händen das Haupt mit Asche; dann bezeichnete sie sich mit dem Zeichen des heiligen Kreuzes und entschlummerte in derselben Stunde eines Sonnabends, in welcher sie immer die Armen zu erquicken gewohnt gewesen war. Ihrem letzten Willen gemäss, wurde sie in der Kirche des heiligen Servatius neben ihrem Gemahl, den sie mehr als dreissig Jahre überlebt hatte, in geweihter Erde feierlich bestattet [2]). Der Ruf ihrer Frömmigkeit und Menschenliebe war überall verbreitet; darum fand die Aeusserung eines Einsiedlers Glauben, welcher gesehen zu haben versicherte, wie sich ihre Seele mit der des Bischofs Bernhard mitten unter den Engeln in unnennbarer Glorie in den Himmel erhob [3]).

Wie Mathilde, so bewiesen auch ihre Söhne und Enkel der Kirche, die durch die Gräber der Eltern für sie ein geheiligter Ort war, stets grosse Liebe und Verehrung. In Quedlinburg das Osterfest zu feiern, wurde den Königen aus diesem Hause, wenn sie in Deutschland sich aufhielten, Pflicht und Gewohnheit, welcher sich erst Heinrich der Zweite im folgenden Jahrhundert zu entziehen anfing [4]). Da nahmen sie an den Festlichkeiten der Kirche, den Prozessionen, Messen und übrigen gottesdienstlichen Handlungen Antheil [5]); auf dem Berge genügten sie in der Kirche ihrer Pflicht als Menschen, unten in der Pfalz als Könige und Regenten [6]).

Bei einem dieser Feste im Jahr 941 bestand hier Otto eine Lebensgefahr [7]). Ein gegen sein Leben angesponnener Verrath, dem selbst der eigne Bruder, Heinrich, der Liebling Mathildens, nicht fremd geblieben war, wurde glücklich entdeckt; dennoch zunächst kein Schritt gethan, die Verräther sogleich zu verhaften, damit nicht das Fest entweiht und die heiligen Tage mit Blut befleckt würden; nur der Schutz der Getreuen verhinderte die Ausführung des frevelhaften Unternehmens. Erst als das Fest vorüber war, verfuhr man gegen die noch nichts von der Entdeckung ahnenden Verschwornen, Erich, Reinward, Walin, Escherich, Bucco (Burchard), Herrmann. Nur einer der Theilnehmer, Escherich, — zwei dieses Namens waren unter den Verschwornen — der sich bis auf diese Zeit durch Tugend

[1]) a. a. O. p. 943.

[2]) „sepulta est coram altari Christi praesulis Servatii iuxta senierem suum: quia quem viventem dilexerat, huic se mortuam coniungi, quamdiu degut, semper imploravit." Ditm. Merseburg. l. II, p. 334.

[3]) „Piam famam super his nemo nos vituperet prodidisse, dum veri periculo non succumbimus. Audivimus enim a quodam solitario, in spiritu an manifesta visione nescio, animam Bernhardi Episcopi et Reginae infinita multitudine angelorum cum ineffabili gloria se in coelos deferri vidisse." Annal. Saxo ad a. 968.

[4]) Chron. Quedlinb. bei Leibn. II, p. 387 et 389. Urspr. Quedlinb. S. 14.

[5]) Annal. Saxo ad a. 973.

[6]) Chron. Quedlinb. ad a. 1000.

[7]) Id. ad a. 941. Ditmar Merseb. l. II, p. 335. Leibn. Annal. Saxo ad a. 943.

vor den Uebrigen ausgezeichnet hatte, wollte, eingedenk seines Adels und seines tadelfreien frühern Lebens, die Schmach der Gefangenschaft nicht dulden und starb, durch eine Lanze getroffen, im Kampf der Verzweiflung mit seinen Verfolgern. Alle übrigen wurden gefangen und darauf getödtet. Otto war gerettet und kehrte später vielleicht eben darum gern an demselben Feste nach Quedlinburg zurück, um Gott für seine Erhaltung zu danken.

Auch andre Feste wurden in dieser Kirche von den Königen begangen, so oft sich diese mit den Fürsten zur Schlichtung weltlicher Händel hier versammelten [1]).

Doch auch darin zeigte sich die Zuneigung und Verehrung der Glieder der Familie, dass sie die Kirche nach der Sitte damaliger Zeit durch Reliquien zu schmücken ernstlich bemüht waren. Dafür spricht schon die Sage, wie die Ueberreste des heiligen Servatius auf Mathildens Begehren aus dem ehemaligen Bischofssitze des Heiligen in den Niederlanden geraubt und drei Jahre später von den früheren Besitzern in der Stille der Nacht den Sachsen entrissen und zu den alten Verehrern zurückgeführt worden seien [2]). Sicherer ist eine andere Nachricht, nach welcher Heinrich die Hand des heiligen Dionysius, welche er vom entsetzten König Carl von Frankreich im Jahr 923 empfing, nach Quedlinburg gebracht haben soll [3]). Sie ist uns um so interessanter, weil sie darauf zu führen scheint, dass Heinrich schon in jener Zeit die Absicht gehabt habe, eine Kirche in Quedlinburg anzulegen. Später übersandte Otto im Jahr 962 der Kirche die Reliquien der Märtyrer Fabianus, Eustachius, Pantaleo, Hippolytus, Eugenius, Valens und den Körper der Jungfrau Laurentia [4]); darauf im Jahre 964 den Körper der heiligen Jungfrau Stephana [5]). Auf diese Weise entstand der Kirche ein grosser Reichthum, der ihre Altäre schmückte, viele Anbeter der Heiligen hier versammelte und zum Theil noch vorhanden ist.

Hieran knüpft sich die Frage, welchem Heiligen vorzugsweise der Hochaltar und mit ihm die Kirche und das Stift selbst geweiht war. Mit Unrecht nämlich hat sich die Meinung verbreitet, als sei es Petrus allein gewesen, dem Heinrich die erste Kirche zum Schutze übergeben, und Servatius habe erst später nach der Vergrösserung des Gebäudes den Rang eines ersten Patrones des Stiftes empfangen. Es gründet sich diese Ansicht wahrscheinlich auf die Angaben der Schriftsteller, dass Heinrich vor dem Altare des Petrus beerdigt sei, worin wirklich alle ohne Ausnahme übereinstimmen [6]). Allein daraus darf nicht gefolgert werden, dass Petrus allein, nicht einmal dass er vornehmlich Schutzpatron gewesen. Gehen wir nämlich die Urkunden und urkundlichen Nachrichten der Schriftsteller des ersten Jahrhunderts der Kirche durch, so erfahren wir, dass gleich Anfangs Servatius und mit ihm viele andere Heilige die Kirche in ihren

[1]) Da die Chronisten genau anzugeben pflegen, wo die Kaiser die Feste feierten, so können wir hier im Allgemeinen auf sie verweisen.

[2]) Brower Annall. Trevir. I. l. p 469. Hoenschen de Servat. Episcopo ed. 1606, bei Kettn. Antiqq. Quedlinburgg. p. 77 seq.

[3]) Chronogr. et Annal. Saxo ad a. 925. cft. Wittek. Corb. p. 658. Ditm. Merseb. I. p. 15. Kettner, Quedlinb. Kirchen- und Reformationshistorie S. 91 u. 99. Waitz, Heinrich I. S. 60.

[4]) Annal. et Chronogr. Saxo ad a. 962.

[5]) Dieselben ad a. 964.

[6]) Annal. u. Chronogr. Saxo ad a. 936. Wittek. Corb. I. p. 641. Chron. Halberst. II. p. 114. Leibn.

Schutz nehmen sollten, dass man aber gern bald den einen, bald den andern zu nennen pflegte und trotz der verschiedenen Bezeichnungen immer den einen Altar meinte. Den Altar, vor welchem Heinrich beerdigt war, nannte man den Altar des heiligen Petrus; jenen, wo Mathilde neben Heinrich ihr Grab fand, nennt Ditmar von Merseburg den Altar des heiligen Servatius[1]). In Otto des Ersten Urkunden vom Jahr 937 und 955 wird Maria und mit ihr Servatius genannt; im Jahr 956 Petrus in zwei Urkunden; im Jahr 961 und 974 Servatius; im Jahr 993 Gott und Servatius; endlich in der Bestätigungs-Urkunde des Papstes Sylvester aus dem letzten Jahrzehend dieses Jahrhunderts werden Gott und Servatius als die Patrone des Stifts verbunden[2]). Nach beiden folglich, nach Petrus und Servatius kann die erste Kirche sammt ihrem Altar mit vollem Rechte benannt werden.

Wenn man Alles zusammenfasst, was bisher dargestellt worden ist, so kann darüber nicht der geringste Zweifel mehr obwalten, dass Heinrich und Mathilde in der Schlosskirche zu Quedlinburg, welche sie gegründet, auch ihr Grab gefunden haben; zumal ausdrücklich Otto der Erste eine seiner frühesten Schenkungen an das Stift gerade dadurch motivirt[3]). Mit Recht hat daher Fritsch jedes Bedenken der Art zurückgewiesen[4]). Man hat aber auch den Versuch gemacht, sich durch den Augenschein selbst von dieser Thatsache zu überzeugen und die Gräber dieser grossen Todten nicht unberührt gelassen. Ueber eine Oeffnung der Gräber im vorigen Jahrhundert haben wir eine doppelte Nachricht, eine gedruckte von Wallmann, eine ungedruckte von Quenstedt. Jener erzählt[5]): „Das Grab Heinrich's ist ausgemauert und nicht tief; es hat auch nur die Länge und Breite eines mittelmässigen Mannes. Es ist mit keinem gewölbten Bogen versehen, sondern nur mit einer eichenen Bohle gedeckt. In dem Grabe selbst steht ein aus einem Sandsteine, wie eine Krippe ausgehauener Sarg, der einen runden, von dergleichen Steine gefertigten schweren Deckel hat. Der Deckel ist viele Centner schwer und muss wegen seines grossen Gewichts durch starke Männer mit dem Kloben gehoben werden, wenn die Gebeine gesehn werden sollen. In dem Sarge sind nicht viel Knochen von dem Gerippe des Königs vorhanden, und es ist sonst weiter Nichts zu sehen. Man findet darinnen keine Kleidungsstücke, kein Rüstzeug, keine Kostbarkeiten, noch andere Sachen; weshalben auch zu vermuthen ist, dass der König Heinrich von seiner Gemahlin, die eine grosse Demuth jederzeit geliebt und ausgeübt hat, nackend und bloss in Linnen gewickelt, wie der Heiland in die Gruft gelegt ist, in dieser Krippe beerdigt worden. Diese Beschaffenheit des Grabes weiss ich gewiss, woher ich es aber weiss, das werde ich für dies Mal nicht melden." Diese Worte sind im Jahr 1782 geschrieben worden.

Ungleich offener und wichtiger ist die zweite Nachricht, welche sich

[1]) II. p. 334. Leibn.

[2]) Sämmtliche Urkunden bei Erath.

[3]) „Monasterium Quidlingaburg constructum, ubi dominus et genitor noster pius memoriae rex Henricus extat tumulatus" bei Erath S. 5. Urkunde vom Jahr 944.

[4]) Fritsch, Gesch. von Quedl. I. S. 47 folgd.

[5]) Wallmann, Beiträge zur Aufklärung der Geschichte des Reichsstifts Quedlinburg. S. 82. vgl. Fritsch a. a. O. S. 49.

in einem Aktenstück [1]) der Superintendentur zu Quedlinburg findet und eine vollständige Mittheilung verdient. Dort heisst es unter der Ueberschrift: „Nachricht vom Grabe und Sarge des Kaisers Henrici Aucupis." „Den 14. April 1756 wurde auf Befehl Ihrer Königlichen Hoh. der Hochwürdigst. Durchl. Fürstin Abbatissin und Frauen, Frauen Anna Amalia das Grab des Höchstgedachten Kaisers vor dem Altar S. Petri im grossen Münster geöffnet, dessen Sarg zu besehen, dasselbige aber nicht gefunden, obgleich die Erde 6 Fuss tief ausgegraben; nur ein Stück von einer Bohle, ohngefähr von dieser Form , das 3 Zoll dick, 15 Zoll lang und 12 Zoll breit war. Weil nun neben dem Orte, wo solcher Sarg nach Anzeige D. Kettners in seiner Quedlinburgischen Kirchen- und Reformations-Historie stehen sollte, zur rechten Seite gegen obgedachten Altar der steinerne Sarg der Gemahlin des Höchstgedachten Kaisers gar bald ohngefähr 2 Fuss tief unter der Erde gefunden wurde mit dieser Aufschrift „II Jdus Mar. obiit Regina Mathildis, quae et hic requiescit, cuius anima obtineat aeternam requiem" ohne beigefügte Jahreszahl, der Deckel desselbigen aber verschoben und unterwärts gegen den Altar 1 Fuss lang vom Ende abgebrochen, so wurde daraus geschlossen, dass der Sarg des Kaisers allbereits müsste aufgegraben, als ein hölzerner und verfaulter gefunden und die angetroffenen Reliquien vom Körper des Kaisers in den steinernen Sarg seiner Gemahlin gelegt sein; zumal da der Stein , welcher sein Grab bedeckt, bei a abgebrochen und wiederum in Kalk gesetzt war, auch von demselbigen in der sogenannten Zitter bei der Sacristei nur allein sein Kamm noch vorhanden, welcher ihm vermuthlich nach altem Gebrauch in seinem Sarge beigelegt und nachmals in seinem Grabe gefunden, als man dasselbige geöffnet hat, zu seinem Angedenken aber daselbst verwahrlich aufbehalten worden. Als der Deckel vom steinernen Sarge der Kaiserin Mathildis in Gegenwart höchstgedachter Königlicher Hoheit, des Durchlauchtigen Herzogs Carl von Braunschweig und vieler andern hohen Standespersonen aufgehoben und hinweggenommen wurde, befand man es auch also und noch zweierlei Gattung von Beinknochen nicht unterwärts, sondern vielmehr oberwärts liegend, dagegen unterwärts einige ganz dünne und schwarze Ribben. Der Deckel wurde hierauf auf das Untertheil des Sarges gerade wieder aufgesetzt, mit Erde bedecket, und die Steine, welche beide Gräber vorher bedeckt, wieder darauf gelegt, davon das oberste über dem Grabe des Kaisers halb zerbrochen und mit Gipskalk wieder ausgegossen, in Holz eingefasst. Weil das Untertheil des Deckels von gedachtem steinern Sarge, davon der Obertheil abgebrochen gefunden, unter dem Pfeiler des Gewölbes befindlich, darüber auf dem hohen Chor der grosse Altar steht, so ist daraus zu schliessen, dass das grosse Münster nach dem Tode höchstgedachter Kaiserin müsse gebaut sein. Zur nöthigen und nützlichen Nachricht hat dieses allhier niedergeschrieben J. W. Quenstedt, h. t. Subsenior et Aedilis."

Niemand wird anstehen, diese — einige von der Hauptsache unabhängige Behauptungen ausgenommen — durchaus nichts Unwahrscheinliches enthaltende und von einem Augenzeugen ausgehende, schriftlich in den Akten niedergelegte Erzählung für wahrhaft zu halten, und der Nachricht,

[1]) Es führt den Titel: „Calendarium Collegii Canonicorum." Die Nachricht steht S. 341.

welche Wallmann gegeben, vorzuziehn. So geht denn, wie nach den vorhandenen urkundlichen Nachrichten zu erwarten war, aus der vorliegenden Erzählung klar hervor, dass hier König Heinrich und seine Gemahlin begraben worden sind. Wie man auch über das Verschwinden des Sarges Heinrich's des Ersten und die Aufnahme seiner Gebeine in den Sarg Mathildens urtheilen möge. Ausserdem wird aber auch gegen die jetzt in Quedlinburg verbreitete Ansicht Kettner's Angabe als die richtige erwiesen, dass das Grab Mathildens rechts oder südlich, nicht links oder nördlich vom Grabe Heinrich's zu suchen ist, und dass folglich der links von Heinrich's Grabe befindliche Grabstein einem andern, als der Königin Mathilde angehören müsse. Kettner nennt Heinrich's Tochter, Mathilde [1]), deren Dasein aber unerweislich und höchst zweifelhaft ist [2]).

Schon im ersten Jahrhundert ihres Bestehens wurde mit der Kirche eine bedeutende, wesentliche Veränderung vorgenommen. „Im Jahr 997," sagt der Quedlinburgische Chronist [3]), „wurde die Erneuerung der heiligen Hauptkirche des Stifts auf Befehl der Kaiserstochter, Aebtissin Mathilde, mit allem Eifer betrieben. Da sie bei der Menge des daselbst zusammenströmenden Volkes erkannte, dass die Kirche, wie sie ihr Grossvater und ihre Grossmutter, Heinrich und Mathilde, erbaut hatten, zu eng war, als dass sie so grosser Erhabenheit entspräche, liess sie aus angestammter und angeborner Güte um der Vergrösserung der Kirche willen zur Ehre des heiligen Servatius ein Gebäude von höherem und breiterem Bau hinzufügen, welches der Bischof Arnulf im Beisein andrer Prälaten und Bischöfe am 10. März des genannten Jahres weihen musste."

So klar und deutlich der Chronist zu reden scheint, so drängen sich doch bei Erklärung seiner Worte einige Schwierigkeiten auf. Denn einmal fragt sich, ob die Erneuerung darin bestand, dass das ganze Kirchengebäude Heinrich's und Mathildens hinweggenommen und ein ganz neues an die Stelle gesetzt wurde, oder ob man das Kirchengebäude Heinrich's stehen liess und nur zunächst ein zweites Gebäude, etwa die jetzige Oberkirche, hinzufügte. Letzteres scheint am einfachsten das Wort apponere zu bezeichnen, welches der Chronist gebraucht. Zweitens aber ist auch dies nicht ganz klar ausgesprochen, ob diese Einweihung der Kirche nach Vollendung derselben, oder beim Anfang des Neubaues geschah; denn auch da pflegte nach alter christlicher Sitte die Weihe eines heiligen Gebäudes vorgenommen zu werden [4]). Die Worte unsers Chronisten, z. B. peragitur, lassen in der That an Vollendung des Neubaues denken; ja die Halberstädtische Chronik, die dieselbe

[1]) Kirchen- und Reformations-Historie S. 290.

[2]) Fritsch, Gesch. von Quedl. I. S. 52.

[3]) „Hoc anno *instauratio* sanctae Metropolitanensis ecclesiae in Quidlingensi castello iussu Imperialis filiae, Mathildis Abbatissae *omni studio peragitur*; quam cum ab avo aviaque, Regibus scilicet Henrico et Machtilde constructam, arctiorem, quam tantae celsitudinis ius exigebat, propter confluentis populi frequentiam cerneret, innata ac concreta sibi benevolentia ad augmentum eiusdem in honore S. Servatii Arch. et conf. *latioris* et *altioris* structurae aedificium *apponere* curavit: quod etiam, totius conventu cleri ac populi, ab Arnulfo, Halberstadensi Episcopo, nuper ordinato, cum aliis Archipraesulibus et Episcopis, quos modo nominatim evolvere longum est, congruenter ad decorandam dei domum VI Idus Mart. dedicari fecit." Chron. Quedl. ad a. 997. (Pertz, M. G. V, p. 74.)

[4]) S. die Beweisstellen bei du Fresne Glossar. med. latinit. s. v. crux. und Bingham Origg. T. III, p. 323. ed Grischow.

Einweihung erwähnt, redet auf das Bestimmteste davon, dass Arnulf die vollendete Kirche geweiht habe[1]). Dennoch erzählt derselbe Quedlinburgische Chronist unter dem Jahre 1021 von einer zweiten Einweihung der Kirche, ohne zu erwähnen, dass zwischen 997 und 1021 irgend ein Unglücksfall der Stiftskirche gefährlich geworden wäre, oder gar ihr den Untergang gebracht und einen Neubau nothwendig gemacht hätte.

Im Jahr 1021, sagt er[2]), war Kaiser Heinrich der Zweite in Halberstadt. Hier entschloss er sich, wiewohl es ihm unerwartet und wider Vermuthen geschah, die Aebtissin Adelheid, seine Enkelin, zu besuchen und bei der dortigen Weihung der Hauptkirche gegenwärtig zu sein. Mit ungemeinem Glanze wurde diese im Beisein des Kaisers und seiner Gemahlin und in Gegenwart der vornehmsten Fürsten und Prälaten des Reichs und einer grossen Menge Volks und zwar am 21. September vollzogen. Arnulf, Bischof von Halberstadt, weihte den Tempel und den Hochaltar zur Ehre der heiligen Dreieinigkeit, der Jungfrau Maria, Johannes des Täufers, des Apostels Petrus, des Stephanus, Dionysius und Servatius. Der Erzbischof Gero von Magdeburg weihte in der Mitte der Kirche den Altar des heiligen Kreuzes, welcher zugleich vielen Heiligen gewidmet war, nämlich dem Laurentius und Pergentinus, Laurentius und Vincentius, Blasius, Christophorus, Erasmus, Cosmes und Damianus, Clemens und Mauritius. Den südlichen Altar weihte Meinwerk, Bischof von Paderborn, zur Ehre des heiligen Liborius, aller Heiligen und Auserwählten Gottes, des h. Victor, Candidus, Exuperius, Mauritius, Hippolytus, Pantaleon, Cyriacus, und Adrianus. Den nördlichen Altar weihte Bischof Elward von Meissen zur Ehre des Apostels Bartholomäus und aller Apostel, Evangelisten und Schüler des Herrn. Im Westen waren zwei Altäre, einer südlich, ein anderer nördlich. Jener war dem heiligen Remigius und Cyriacus und andern Heiligen, dieser den heiligen Jungfrauen Stephana, Laurentia, Justa, Pusinna u. a. geweiht. Jeder Altar bekam einen reichen Schatz von Reliquien, welchen der Chronist ausführlich und genau beschreibt. Zum Andenken an seine Gegenwart bei dieser Feierlichkeit machte der Kaiser dem Hauptaltar, den er selbst kurz als den Altar Gottes des Allmächtigen, des heil. Servatius und vieler anderen Heiligen nennt, ein nicht unbedeutendes Geschenk[3]).

Da diese Einweihung nur einige zwanzig Jahre später erfolgte, als die vorige, und wie gesagt, nicht das Geringste von einem Unfalle, der die Kirche in jener Zeit betroffen hätte, bekannt ist, während doch die Quedlinburgische Chronik in jener Zeit unversehrt auf uns gekommen ist, und jede Kleinigkeit aufgezeichnet hat, die das Stift betraf, so haben wir hier nur die Wahl zwischen zwei Erklärungen. Entweder bezieht sich die im Jahr 997 erwähnte Einweihung nur auf die Gründung des Neubaues (und dabei würde anzunehmen sein, dass die Halberstädtische Chronik ihre Nachricht

[1]) „Eodem anno *monasterium* in Quidelingeburg latiori et altiori modo, quam prior fuisset structura, *perfectum*, Arnolphus Episcopus, confaventibus Archiepiscopis et Episcopis compluribus, VI Idus Mart. divina favente clementia dedicavit." II. p. 119 Leibn.

[2]) Chron. Quedl. II, p. 292 seq. Leibn.

[3]) „altari in honore Dei omnipotentis et S. Servatii confessoris aliorumque plurimorum sanctorum consecrato, cuius dedicationi interfuimus." Urkunde bei Erath, S. 61.

aus der Quedlinburgischen entlehnt und ungenau wiedergegeben habe)[1]; — oder es war von der Aebtissin Mathilde neben das ältere Gebäude, welches vorerst stehen blieb, ein neues gesetzt worden, welches zur Erweiterung des kirchlichen Raumes dienen sollte und im Jahr 997 vollendet wurde, und erst nach dessen Vollendung fand ein Umbau des älteren Gebäudes Statt, welcher im Jahr 1021 zu Ende gebracht war. Einige Umstände, von denen weiter unten, scheinen für die grössere Wahrscheinlichkeit der letzteren Annahme zu sprechen.

Die Kirche stand nicht lange unversehrt, indem sie im Jahr 1070 nach dem Zeugniss Lambert's von Aschaffenburg mit allen daranstossenden Gebäuden in Brand gerieth und in Asche gelegt wurde[2]. Leider ist diese Nachricht so in den allgemeinsten Ausdrücken auf uns gekommen, dass man durchaus nicht sieht, ob von dem alten Gebäude irgend etwas und was vielleicht davon erhalten worden sei.

Im Jahr 1129 aber am dritten Pfingstfeiertage feierte der König Lothar in Quedlinburg das Pfingstfest und wohnte bei dieser Gelegenheit der feierlichen Einweihung der Kirche des heil. Servatius bei, welche dies Mal nicht von dem Bischof von Halberstadt[3], in dessen Sprengel Quedlinburg lag, sondern von den Bischöfen von Hildesheim und Minden vollzogen wurde[4].

Nach diesen Ereignissen wird uns erst in beträchtlich späterer Zeit, im Anfange des vierzehnten Jahrhunderts, der Umbau des Chores der Schlosskirche berichtet. Die an demselben befindliche wichtige Inschrift ist bereits im Obigen mitgetheilt worden. „Diese fromme Aebtissin (Jutte), sagt Winnigstädt[5], hub an, den neuen Chor zu bauen an das Münster und vollbrachte ihn im Jahr 1320, worinnen sie auch begraben liegt." Auch hier ist eine nähere Nachricht über die Gründe des Neubaues nicht vorhanden. Nur wissen wir, dass nicht die Aebtissin allein den Bau auf ihre Kosten ausgeführt hat. Denn in dem vorhin angeführten Aktenstück lesen wir[6]: „Den Altar S. Annae hat ein wohlthätiger und Gottliebender Bürger allhier zu Quedlinburg, Bernhard von Beckheim der Alten Stadt Bürgermeister pia affectione gestiftet, mit schönen Aeckern und andern Einkommen mit Einwilligung seiner ehelichen Hausfrau, Cunegundis genannt, reichlich begabt. Derselbe Bernhard v. B. hat auch damals das bunte (bunte) Fenster gleich hinter dem hohen Altar ufm hohen Chor des Neuen Münsters in der Stiftskirchen auf seiner Unkost auch machen lassen, darinnen auch gar unrn

[1] Solche Ungenauigkeiten sind sehr häufig. Sogar in einer Urkunde des Herzogs Ludolf für Gandersheim lesen wir „ecclesiam construximus" für „construere coepimus" s. Harenberg l. l. p. 61.

[2] „Augustissimum in Quidelenburg templum cum omnibus attiguis aedificiis incertum divina ultione, an fortuita calamitate) incensum atque in cineres redactum est." Lamb. Schaffnab. ad a. 1070. cfr. Cornert chron. ap. Eccard Script. I. p. 608 seq.

[3] Später sind Streitigkeiten über diese Dinge ausgebrochen, s. Erath S. 98. N. XXIII.

[4] Rex Pascha Goslariae celebrat et Pentecosten Quidelingeburch: monasteriumque S. Servatii ipse instituente consecratum et dedicatum est, feria secunda ab Episcopis Hildesheimensi et Mindensi." Chronogr. et Annal. Saxo ad a. 1129. Chron. Montis sereni ad a. eundem.

[5] bei Abel S. 600.

[6] Calendarium Servat. p. 137.

(sic) sein und seiner Hausfrau Bild noch zu sehen ist." Dieser Bernhard v. B. hat aber den Altar vor 1331 geweiht[1]), also um dieselbe Zeit, wo Jutte lebte, jenes Fenster machen lassen. Jetzt ist das bunte Fenster sammt den Bildern verschwunden und das Ganze zugemauert.

Dies sind die bedeutendsten Veränderungen, welche sich im Laufe der Zeit mit dem Kirchengebäude zugetragen und ihm im Ganzen und Grossen seine jetzige Gestalt verliehen haben. Unbedeutendere Veränderungen werden späterhin erwähnt werden. Als ein glücklicher Umstand muss es erscheinen, z. Th. als eine Folge der Wichtigkeit des Quedlinburgischen Stifts, dass von den für das Ganze des Gebäudes einflussreichen Bauten keiner uns entgangen zu sein scheint, so dass dadurch für die Beantwortung der Frage, in welcher Zeit die jetzigen Theile der Kirche entstanden sind, eine sichere Grundlage gewonnen wird.

Die Unterkirche führt im Munde des Volkes den Namen des „alten Münsters" und wird als ein selbständiges Gebäude, als die ursprüngliche, von König Heinrich I. erbaute Kirche bezeichnet. Diese Meinung, die man zunächst, wie so häufig die lokalen Traditionen, als ein Mährchen späterer Zeit zu verwerfen geneigt sein dürfte, erhält scheinbar eine gewichtige Bestätigung durch alte, von den Aebtissinnen ausgegangene Urkunden des Stifts. Denn das „alte Münster" wird in Urkunden von den Jahren 1314, 1388, 1395 und 1427, das „neue Münster" im Jahr 1458, beide zusammen im Jahr 1439 unter diesem Namen aufgeführt[2]). Diese Bezeichnungsweise geht ohne Zweifel noch in ein höheres Alterthum zurück und wird dadurch vornehmlich bestätigt, dass die Kirche, abgesondert, wie wir aus dem vorhandenen Calendarium ersehen, ein Fest der Einweihung des alten Münsters am 29. December, und des neuen am 4. Juni feierte[3]). Die letzte Angabe führt uns zugleich auf einen bestimmten Zeitpunkt, da der vierte Juni der Tag ist, auf welchen im Jahr 1129 der dritte Pfingsttag fiel, derselbe, an welchem König Lothar, wie wir sahen, die Kirche in seiner Gegenwart weihen liess. Der 29ste December aber weist in der That auf die früheste Gründung der Kirche zurück, indem sowohl die Weihung vom Jahr 1021, als die vom Jahr 997 an einem anderen, bestimmt angegebenen Tage Statt gefunden hatte.

Dass indess die Unterkirche, in ihrer gegenwärtigen Beschaffenheit, gleichwohl kein selbständiges Gebäude und somit auch nicht die erste, an dieser Stelle gegründete Kirche sein könne, ergiebt sich auf den ersten Blick aus ihrer Anlage und Construction. Indem sie nämlich vollständig dem Chor und Querschiff der Oberkirche nach deren ursprünglicher Anlage entspricht, gewinnt ihr Grundplan eine Gestalt, welche, für ein selbständiges Gebäude, auf keine Weise den Regeln des mittelalterlichen Kirchenbaues angemessen sein würde, überhaupt auch in sich keine harmonische Abge-

[1]) S. Erath S. 442. N. CLXXVI.

[2]) S. Erath, p. 372, n. 83; p. 614, n. 446; p. 708, n. 102; p. 786, n. 227; p. 739, n. 152.

[3]) Calend. bei Erath, p. 910 u. 913.

schlossenheit hat; auch sind die Ausbauten unter den Flügeln des Querschiffes (AB und CD) nicht als eine spätere Anfügung zu betrachten, indem sie in ihren Details, wie oben bemerkt, denselben Styl haben, wie die anderen Theile der Unterkirche. Noch wichtiger sind einige andere Verhältnisse der Construction, welche nur dadurch erklärt werden können, dass sie von vorn herein mit bestimmter Rücksicht auf einen Oberbau ausgeführt sind. Die grosse Altarnische zunächst hat eine Form, welche sie durchaus nur als den Unterbau einer (durch den gothischen Ueberbau vernichteten) Nische des Hochaltares im Chore der Oberkirche erscheinen lässt; sollte sie für sich eine eigne Gültigkeit haben, so müsste sie, wie dies überall in ähnlichen Fällen gefunden wird, entweder schmaler sein und nur dem Mittelschiff der Unterkirche an Breite gleich kommen, oder — wenn man hier eine Ausnahme voraussetzen wollte — bis an die Seitenwände zurücktreten; auf keine Weise aber dürfte sie, wie es gegenwärtig der Fall ist, mit ihren Ecken (ϱ und σ) mitten in die Seitenschiffe vorspringen. Auch das Kreuzgewölbe, mit dem sie bedeckt wird, ist für eine selbständige Altar-Nische etwas durchaus Ungewöhnliches, da eine solche stets mit einem halben Kuppelgewölbe bedeckt wurde. Sodann sind die beiden breiten Wandpfeiler, an denen die Halbsäulen β und π hervortreten und die mit der Mauer im vollkommenen Verbande stehen (also gleich alt sind), für die Unterkirche an sich ganz zwecklos und erklären sich wiederum nur dadurch, dass sie die untere Fortsetzung jener Wandpfeiler der Oberkirche bilden, welche in der Durchschneidung des Kreuzes hervortreten. Ferner ist der Styl, in welchem die Unter- und die Oberkirche ausgeführt sind, vollkommen übereinstimmend, ja die Details der letzteren fast noch eher auf ein höheres Alter hindeutend. Endlich scheint auch der oben mitgetheilte Bericht Quenstedt's, dass ein Theil des Sarges der Königin Mathilde unter einem Pfeiler des Gewölbes (entweder der einen Säule der Altar-Nische, oder der Ecke der Nische selbst) befindlich war, auf ein späteres Alter dieses Baues schliessen zu lassen. Was gegen diese, so vollkommen begründete Ansicht, ausser den obigen Angaben, vorgebracht ist, hat weiter keine Haltbarkeit. Man meint, dass der Bau für eine Unterkirche zu ausgedehnt sei, obgleich deren ebenso auch bei andern Kirchen (z. B. eine sehr grosse im Dome zu Speier) vorkommen; man meint, dass der Chor, durch die Höhe der Unterkirche, eine Höhe über dem Boden des Schiffes der Oberkirche erhalten habe, welche ganz aussergewöhnlich sei, obgleich es hiefür ebenfalls nicht an den verschiedensten Beispielen fehlt. Auch der Umstand, dass der Boden der Unterkirche nicht, wie gewöhnlich, in die Erde vertieft, sondern um Einiges höher ist, als der zunächst gelegene Theil des Schlosshofes, ist an sich kein Gegenbeweis gegen unsere Annahme; denn eines Theils konnte der Felsboden, darauf die Kirche steht, eine solche Einrichtung schwierig machen, anderen Theils aber ist eben das gesammte Terrain gegen den Chor hin abschüssig, und der Boden des eigentlichen Kirchenschiffes hiedurch in der That um fünf Stufen höher, als der der Unterkirche (s. die Stufen bei der Thür h, Grundr. der Unterkirche).

Bei alledem aber dürfen wir keinen Anstand nehmen, den Platz, auf welchem die Unterkirche steht, als dieselbe Stelle zu bestimmen, welche die Kirche Heinrich's I. einnahm. Ja, der in der grossen Nische befindliche Altar ist unzweifelhaft derselbe, welcher schon für jene als Altar

diente. Hiefür spricht zunächst der Umstand, dass man das Fest seiner Einweihung bis in das spätere Mittelalter hinein feierte, was bestimmt nicht der Fall gewesen sein würde, wenn derselbe durch einen andern ersetzt und somit eine neue Einweihung nöthig geworden wäre. Bei dem ersten, in die Periode von 997—1021 fallenden Umbau der Kirche aber hatte dieser Fall nicht eintreten können, da derselbe nicht durch irgend eine Zerstörung der Kirche, sondern nur um sie zu erweitern, herbeigeführt war. Wie sehr man aber in der gesammten katholischen Kirche für die sichere Erhaltung einmal geweihter Altäre, vornehmlich solcher, an welche sich eine vorzügliche Bedeutung knüpft, Sorge trägt, ist bekannt; so sahen wir z. B. noch in unsern Tagen den Hochaltar der uralten, jüngst durch Brand verdorbenen Paulskirche bei Rom, während der Zeit ihrer Wiederherstellung, durch ein Bretterhaus gegen alle Unbilden bei diesem Umbau geschützt. Hiedurch aber geht zugleich hervor, dass der Boden der Kirche Heinrich's ungefähr dieselbe Höhe hatte, wie der jetzt in der Unterkirche vorhandene, und dass man somit auch nicht genöthigt war, die Gräber Heinrich's und seiner Gemahlin zu stören, was ohnedies die Gefühle der Ehrfurcht und Dankbarkeit verboten haben würden. Ob aber die Ausdehnung jener Kirche in ihrer Länge und Breite mit den Umfassungsmauern der gegenwärtig vorhandenen Unterkirche genau übereinstimmte, vermögen wir nicht zu beurtheilen.

Der Neubau, von welchem im J. 997, unter der Aebtissin Mathilde, die Rede ist, kann zunächst jedoch (worauf im Obigen bereits hingedeutet wurde) nur das Schiff der Oberkirche betroffen und die alte Kirche muss noch mehrere Jahre hindurch unberührt daneben gestanden haben. Dies beweist der Umstand, dass die Aebtissin Mathilde, die im J. 999 starb, in der Mitte der Kirche neben ihren Grossältern begraben[1]) und ihre Nachfolgerin Adelheid, zu Michaelis desselben Jahres, vor dem Altare derselben zur Aebtissin geweiht wurde[2]). So dürfte auch die oben mitgetheilte Angabe des Chronisten, welcher von einer Aufügung des neuen Gebäudes zu sprechen scheint („apponere curavit"), zunächst in ihrer wörtlichen Bedeutung zu fassen sein. Und wenn wir annehmen (was sich später bestimmt erweisen wird), dass die Schlosskirche, in den Haupttheilen ihrer gegen-

[1]) „Atque in medio Basilicae Sancti Petri et Sti. Stephani, iuxta tumulos regum, avi et aviae suae Henrici et Mathildis reconditur." Chron. Quedl. ad a. 999. Aehnlich sagt Ditmar Mers. II, p. 356. Leibn.: „Sepulta est in ecclesia ad caput avi suimet, regis Henrici." Wir stimmen in unsrer Behauptung nun auch hier, wenn freilich bedingungsweise, mit Wilhelm a. a. O. überein. S. 45: „Das Wort Basilica bezeichnet nach den alten fränkischen Begriffen die Gruftkirche eines Fürsten. Eine Gruftkirche, welche sich König Heinrich noch bei Lebzeiten zu seiner künftigen Ruhestätte ausersehen, und die er wahrscheinlich selbst hatte erbauen lassen, diese Gruftkirche nun, das sogenannte alte Münster, befand sich auf dem Schlossberge zu Quedlinburg und wurde, nach Vollendung des Baues der neuen Stiftskirche zu St. Servatii, mit dieser als Krypta in Verbindung gebracht." (Freilich so, dass man auch ihre Form dem neuen Bau gemäss umwandelte.)

[2]) „Die solenni namque Michaelis Archangeli festo, electione iterata ab Arnulfo coram Altari Sancti Petri Apostoli Principis et Sancti Stephani protomartyris honore congruo benedicitur." Chron. Quedl. ad a. 999. Vergl. Annal. Chronogr. Saxon. zu diesem Jahre, und Chron. Halberst. II, p. 119, Leibn.

wärtigen Beschaffenheit, dasselbe Gebäude ist, welches in der Periode von 997—1021 aufgeführt wurde, so dürfen wir diese Angaben auch vielleicht mit der roheren Erscheinung der Säulen im Schiff der Oberkirche in Verbindung setzen. Denn wenn diese einige Zeit früher, als die der Unterkirche, gefertigt wurden, so ist es leicht denkbar, dass bei den letzteren schon mehr geübte Künstler angewandt werden konnten. (Diese Verhältnisse ist indess nicht so sehr für die Verschiedenheit des Ornamentes in den Kapitälen, als für die mehr entscheidenden Unterschiede der Formation der Säulenbasen in Anspruch zu nehmen.) Die im J. 1021 angeführte Einweihung dürfte sich somit vorzugsweise auf einen Umbau der älteren Kirche, d. h. auf die Unterkirche in ihrer gegenwärtigen Gestalt — sammt dem Oberbau, welcher ihrem Style vor der Ausführung des gothischen Chores entsprechend gewesen sein muss, — somit auf die Vollendung des gesammten Neubaues beziehen.

Im J. 1070 wurde das neue Kirchengebäude durch einen grossen Brand verdorben. Es ist schon oben beklagt worden, dass die Nachricht, welche wir über dieses Unglück besitzen, nur in allgemeinen Ausdrücken abgefasst ist; es ist möglich oder vielmehr wahrscheinlich, — vorausgesetzt, dass der in Rede stehende Bau massiv aufgeführt war (vergl. unten), — dass nur das Holzwerk verbrannt und das Mauerwerk nicht eben in dem Maasse zerstört worden war, dass sofort ein zweiter vollständiger Neubau eintreten musste. Auch wissen wir, dass beträchtliche Zeit vor der folgenden Einweihung im J. 1129, bereits im J. 1105, Kaiser Lothar das Osterfest in Quedlinburg zu feiern im Stande war[1]), so dass es doch nicht gänzlich an den kirchlichen Einrichtungen fehlen konnte. Halten wir hiemit nun die Zeugnisse zusammen, welche uns an dem Gebäude selbst eine im früheren Mittelalter vorgenommene Restauration desselben erkennen lassen, so dürfen wir leicht geneigt sein, diese mit den durch jenen Brand etwa hervorgebrachten Beschädigungen zusammenzustellen. Wir sahen in der Unterkirche einen Pfeilerbau eingefügt, welcher im angewandten Material, wie in der Technik, die Spuren einer grossen Eilfertigkeit trägt; vielleicht war die Unterkirche bis auf diese Stelle in der Durchschneidung des Kreuzes, wo herabgestürztes Gebälk die Gewölbe durchbrochen haben mag, unbeschädigt geblieben und man beeilte sich nun, sie zunächst für die einstweilige Ausübung der gottesdienstlichen Gebräuche, so gut es ging, wiederherzustellen. Dann ist es, soweit wir aus den vorhandenen alten Theilen der Kirche schliessen können, vornehmlich die nördliche Seite der Kirche (die Wand des nördlichen Seitenschiffes und die Nische des nördlichen Kreuzflügels), welche die Spuren bedeutender Restaurationen zeigt; und auch hier, wo die Stiftsgebäude der Kirche zunächst standen, während die südliche Seite der letzteren sich unmittelbar über dem Felsabhange erhebt, liegt es nahe, eine grössere Beschädigung durch Feuersgefahr vorauszusetzen. Vielleicht gehört in diese Zeit auch das in seinem Aeusseren so schmucklose Thurmgebäude; sehr wahrscheinlich ferner (wie sich aus den Eigenthümlichkeiten ihres Styles ergiebt und später bestätigt werden wird) die im nördlichen Kreuzflügel eingebaute und von dem Gewölbe der Gruftkirche getragene Kapelle des Zitters.

Das Dachwerk der Kirche musste natürlich, wie schon bemerkt, durch

[1]) Annal. Saxo 1105. Vergl. Erath, Cod. dipl. Quedl. p. 112, 113.

das Feuer zerstört worden sein, und somit ist auch die Nachricht des Chronisten sehr wahrscheinlich, dass zuerst nach dem Brande von 1070 die Kirche mit Blei gedeckt worden sei[1]). Mit eben dieser Nachricht verbindet sich noch eine andre, nach welcher gerade zu jener Zeit in dem benachbarten Gernrode, am dortigen Osterberge, Bleierz gefunden und Bleibergwerke gegründet worden waren, welche für die Kirche des h. Cyriacus zu Gernrode, wie für die Stiftskirche zu Quedlinburg benutzt wurden, und ein zweckmässiges und brauchbares Material zur Deckung derselben lieferten[2]).

Dass man aber, bei einer blossen Restauration der Kirche, so lange Zeit bis zu einer neuen Einweihung derselben (von 1070 bis 1129) gebraucht habe, dies erklärt sich genügend aus den bewegten und unruhigen Verhältnissen jener Zeit, in welcher nicht nur die Aebtissinnen durch ihre Theilnahme an den öffentlichen Staatsverhältnissen leicht von der Sorge für den Bau abgezogen werden konnten, sondern sogar das Schloss selbst, im J. 1088, eine Belagerung auszuhalten hatte. Dass aber unter solchen Umständen die im J. 1129 erfolgte neue Einweihung der Oberkirche von um so grösserer Bedeutung war und die Feier derselben die der früheren Einweihung vom J. 1021 (welche bis dahin ohne Zweifel in den älteren Calendarien verzeichnet war) ersetzen musste, scheint in der Natur der Sache zu liegen.

Aus alledem wird die Wahrscheinlichkeit sehr erhöht, dass das vorhandene Gebäude der Stiftskirche (Ober- und Unterkirche) in seinen wesentlichen Theilen, mit Ausnahme der eben angeführten Restaurationen und der späteren Veränderungen, namentlich des gothischen Ueberbaues des Chores, in jene Bauperiode von 997 bis 1021 gehört. Mit Bestimmtheit werden wir dies jedoch nur aussprechen können, wenn die Eigenthümlichkeiten des hier angewandten Baustyles uns auf eben diese Zeit hinführen, und wenn derselbe im Einklang mit dem Style andrer gleichzeitiger Gebäude steht und als ein Glied in der Gesammt-Entwickelung der Architektur des früheren Mittelalters erscheint. Dies ist in der That der Fall: die hiezu erforderliche Untersuchung, welche eine weitere Abschweifung nöthig macht, werden wir weiter unten folgen lassen.

Es ist nun noch übrig, über die weiteren Veränderungen der Kirche im Innern und Aeussern zu berichten, so weit sich sichere Nachrichten in den Urkunden vorfinden.

Reparaturen und kleinere Umbildungen einzelner Theile der Kirche, wie Neubauten des Klosters, machten sich im Laufe der Jahre fortwährend

[1]) „Beatrix", sagt Winnigstädt, bei Abel, S. 489., soll die 1070 abgebrannte Stiftskirche wieder haben bauen, und mit Blei decken lassen, ihn auch mit vielen Zierraten und Kleinodien begabet." Auf den Namen der Aebtissin kommt es hier nicht an, weil Winnigstädt in der Reihenfolge der Aebtissinnen viele Fehler hat.

[2]) So sagt die Chronik der Stiftsbibliothek (ein Geschenk des Herrn Pastor Zander; S. 54), dass man Bleierz bei dem Osterberge bei Gernrode gefunden und damit die genannten Kirchen gedeckt habe.

nöthig. Da aber die Einkünfte der Abtei, wie bei allen ähnlichen Stiftungen im Mittelalter geschehen ist, durch verschiedene Umstände allmählich immer tiefer sanken, von den Kaisern aber keine weiteren Schenkungen gemacht zu werden pflegten, sah man sich oft gezwungen, zu Indulgenzen und auch zu Verkäufen zu schreiten. Die Indulgenzen oder Ablassverkündigungen fangen im 13ten Jahrhundert an überhand zu nehmen, um den Besuch des Münsters und seiner Altäre an den hier gefeierten Festen zu fördern, und die für die Kirche nothwendigen Summen durch die Einnahmen zu bestreiten, welche bei solchen Besuchen dem Stifte zu Gute kamen. Bald sind es die Feste der Weihung des Münsters, bald die der Patrone des Stifts, bald die einzelnen Altäre, mit welchen sich nach und nach die Kirche füllte, für deren Besuch der Papst oder einzelne Erzbischöfe und Bischöfe einen Ablass auf 40 oder mehrere Tage ausschrieben. Gleiche Belohnung wird allen denen zugesichert, welche irgend etwas nicht nur zur Erbauung, sondern auch zur Ausstattung von Altären beitragen, sei es zu Wachslichtern, zu Altarbedeckungen, sei es zu anderem kirchlichen Bedürfniss. Die darüber ausgestellten Urkunden, deren eine ziemliche Anzahl vorhanden ist, würden eine noch ergiebigere Quelle wichtiger Notizen für uns sein, wenn nicht oft die Ausdrücke, in denen sie abgefasst sind, allzu zweideutig und dunkel wären. Wenn wir z. B. im Jahr 1346 in den Urkunden zugleich eine Ablassverkündigung des Erzbischofs Otto von Magdeburg und einen Güterverkauf der Aebtissin Jutte[1]) finden, weil, wie sie bestimmt sagt, das Münster den Einsturz drohe und die Einkünfte der Abtei zur Wiederherstellung desselben nicht hinreichten: so ist man darüber in Ungewissheit, ob unter dem Münster hier die Kirche oder die sonstigen Klostergebäude zu verstehen sind. Dass an der Kirche in jener Zeit gebaut worden ist, haben wir schon angegeben; dass aber auch an dem Kloster gebaut werden musste, lässt eine Inschrift vermuthen, welche rechts an dem Eingangsthore unter dem Stiftswappen steht und zwar zum Theil verwittert ist, aber doch die Zahl 1400 deutlich enthält. Auch aus dieser Zeit haben Chronisten die an sich unbestimmte, durch diese Inschrift aber verständliche Nachricht, dass die Aebtissin Ermgard von Kirchberg einen Theil des Münsters wieder bauen liess[2]). Diese starb aber im Jahr 1405. Auch Anna von Plauen, von 1435 bis 1457, setzte den Bau des Klosters fort.

Im Jahr 1511 drohte dem Kirchengebäude eine grössere Gefahr, indem im Kirchenstuhl der Aebtissin Hedwig ein Brand ausbrach, welcher aber durch schleunige Hülfe schnell gelöscht, den Gebäuden selbst keinen Schaden zugefügt hat. Nur einige stiftische Urkunden sind bei dieser Gelegenheit durch das Feuer vernichtet worden[3]).

Ein ähnliches Unglück geschah im Jahr 1567, als am 12ten März ein Blitz den Thurm traf und anzündete. Auch im Jahr 1678 wird von einer Ausbesserung desselben berichtet. Noch einmal wurde der Thurm im Jahr

[1]) S. Erath p. 471. n. 260 u. 262. „cum monasterium nostrum ad ruinam propinquum et irrecuperabilem dispositum videremus.' Ganz eben so ist es aber schon früher nicht selten, z. B. bei der Aebtissin Agnes, die auch Manches für den Bau des monasterium, man weiss nicht, ob der Kirche oder des Klosters, gethan hat, s. unten.

[2]) Winnigstädt bei Abel S. 505.

[3]) Winnigstädt bei Abel S. 510.

1705 am 27ten November vom Blitze getroffen und stärker beschädigt; im Jahr 1706 wurde er schon wieder hergestellt und bekam damals seine jetzige Gestalt[1]).

Bald darauf machte die südliche Mauer der Kirche einen bedeutenderen Bau nothwendig, welcher im Jahr 1708 unter der Zwischenregierung der Gräfin Aurora von Königsmark ausgeführt wurde. Zugleich begann sie jenes Gewölbe, 6 Ellen breit, 6 Ellen hoch und 30 Ellen lang zu bauen, welches jetzt die Fürstengruft genannt wird. (S. oben, S. 554 Anm. 1.) Beim Aufgraben desselben stiess man auf zwei kupferne Särge[2]).

Dies sind die wichtigsten Schicksale der zu Quedlinburg von Heinrich I. und Mathilde aus Frömmigkeit und Dankbarkeit gegen Gott gestifteten Kirche. So ist sie durch neun Jahrhunderte hindurchgegangen, einst ein Lieblingsaufenthalt deutscher Könige, die dem deutschen Namen ewige Ehre gebracht haben, und mit dem Schönsten geschmückt, was sie besassen, jetzt einer evangelischen Gemeinde Gotteshaus, und so noch immer, der ersten Bestimmung gemäss, ein Ort christlicher Weihe[3]).

Doch sind noch mehrere Gegenstände der Erwähnung werth, welche das Innere der Kirche betreffen. Glocken besass bereits, wenn wir den vorhandenen Andeutungen trauen dürfen, die älteste Kirche zur Zeit der Königin Mathilde[4]). Erst unter Anna von Plauen in der ersten Hälfte des 14ten Jahrhunderts wurde die sogenannte grosse Glocke gegossen. Im Jahr 1705 fiel sie bei dem erwähnten grossen Thurmbrande herunter und zersprang; auch sie wurde im Jahr 1706 wieder hergestellt; neben ihr gab es noch zwei andere[5]).

Altäre waren in immer anwachsender Menge vorhanden. Ursprünglich gab es nur einen, den Hochaltar; im Jahr 1021 wurden fünf Altäre im neuen Münster geweiht; aber am Ende der katholischen Zeit zählte man ihrer, die Kapellen mit eingeschlossen, zwei und zwanzig[6]). Mit Reliquien, und schönen Behältnissen für dieselben, kostbaren Teppichen, goldenen und silbernen Crucifixen wurden die Altäre geschmückt. Was Anfangs in dieser Rücksicht geschehen ist, ist weniger bekannt. Ein altes Evangelistarium[7]) scheint ein Verzeichniss dessen zu enthalten, was um das J. 1000 vorhanden war, und nennt u. a. 8 Kreuze von Bernstein, 5 von Gold, 6 von Silber, 12 mit Edelsteinen geschmückte Flakon's, ein silbernes zum Theil ver-

[1]) Fritsch, Gesch. von Quedl. II, S. 219. Gemeinnütziges Wochenblatt zu Quedl. Jahrg. 1835.

[2]) Chronik, im Besitz der Frau Räthin Fügemann, S. 301.

[3]) [In der neuesten Zeit ist durch den Brand der Probstei die Kirche dem Blicke zugänglicher geworden und gewährt jetzt, noch mehr als zuvor, von allen Seiten dem Beschauenden eine grossartige Ansicht. 1853.]

[4]) „praecipite" sagt Mathilde im Leben des Ungenannten, bei Erath p. 943 „*signa ecclesiae* pulsari et pauperes congregari."

[5]) Fritsch. II, S. 219.

[6]) So das Calendarium S. Servatii, dessen wir oben gedacht haben.

[7]) S. unten die Beschreibung der Alterthümer. Das Verzeichniss steht am Ende des Evangelisten Lukas.

goldetes Christusbild, eine Bernsteinkapsel, drei elfenbeinerne Kasten mit den Reliquien, einen silbernen vergoldeten Adler, fünf Crystallschalen, eine Schale von Gold, 53 goldene Behältnisse. In jener Zeit soll auch Otto der Dritte seiner Schwester Adelheid einen goldenen Stab übersendet haben[1]). Manche von diesen Dingen scheinen noch unter den im Zitter aufbewahrten Alterthümern vorhanden zu sein.

Die Aebtissin Agnes, um 1200, hat nach ihrer eigenen Angabe[2]), ausser einer goldnen Schale und Krone und 24 Mark, die sie zum Decken des Münsters ausgab, der Kirche zwei Rücklaken von Seide, ein Rücklaken hinter dem Kreuze, ein Rücklaken an einer Seite des Chors und Tapeten vor dem Hochaltar geschenkt. Von ihrer Kunstfertigkeit wissen auch die Chronisten zu erzählen. „Agnes, sagt Winnigstädt[3]), soll eine gute Schreiberin gewesen sein, die viel Bücher in ihrem Amte mit schönen Gemälden und vergüldeten Buchstaben geschrieben pro divino officio, dazu auch viel herrliche Teppiche und Rücklaken oder Dorsualia gewirkt, die man noch im Dom zu Halberstadt zu St. Johannis und in andern Kirchen findet." „Diese Aebtissin, sagt ein anderer Chronist[4]), hat bei ihren Zeiten schöne Bücher mit ihren eigenen Händen geschrieben und hat sie mit Figuren schön illuminiet; ingleichen köstliche Teppiche mit ihren Jungfrauen gewürkt, so von 24 Schuh lang, und 20 breit, darauf die ganze Philosophie gewürket und genähet war, welche sollten dem Papst nach Rom geschickt werden, aber es ist nach dem verblieben. Und sind noch jetzo zu finden in der Stiftskirche, und waren ausgebreitet auf dem hohen Chor." Auch von diesen sind noch Ueberreste vorhanden.

Ermgard von Kirchberg, die wir oben bereits erwähnt haben, trug auch das Ihre zur Zierde der Kirche bei. „Sie gab einen Teppich," sagt Winnigstädt[5]), „und köstlich Rücklaken, auch zum Bau des Münsters 40 Gülden und 24 Gülden ad ornamenta S. Servatii, ferner eine grüne Kapsel mit Gold durchzogen, mit 6 Alben, zwei Krüge mit zwei Saphiren, einen herrlichen Vorhang von Gold und Perlen, mit einer köstlichen Leiste, desgleichen auch Messingformen den Feuerwächtern zu gebrauchen mit einem Deutschen Passional und einer Hebemutter in Silber gefasst zum gemeinen Gebrauch; sie liess den einen Theil des Münsters wieder bauen und gab ein Kleinod von Gold, wie ein Herz, darinnen ein Heiligthum, und hänget am S. Dionysii Daumen mit einer güldenen Kette; noch gab sie in den Chor ein wohlgeschrieben Gradualbuch, item einen Sarkk von Elfenbein und beschlagen mit ihren Kleinodien, von ihren silbernen Bechern und dem Holze, so in Silber gefasst war."

Auch Anna von Plauen war nach dem Chronisten[6]) „wohlthätig und

[1]) Ditm. Merseb. II, p. 356. Leibn. „Caesar pius assensum praebens desiderio, amitae animet necem deflet et Abbatiam dilectae animet germanae per Becelinum, portitorem, virga a longe commisit aurea et ut ab Episcopo benediceretur Arnulpho praecepit." — Vergl. in J. Grimm's Deutschen Rechtsalterthümern, S. 133, Lang Reg I, 76: „baculum in testimonium *perpetuum* ibi reliquit;" — und Fantuzzi, 5, 263, Urkunde vom J. 996.

[2]) Urkunde bei Erath p. 109 sq. n. XL.

[3]) bei Abel S. 493.

[4]) Chronik der Stiftsbibliothek S. 68.

[5]) bei Abel, S. 505.

[6]) Ebendas. S. 507.

milde gegen die Kirche, und zierte sie mit schönen Messgewanden und Ornaten."

Eine ganz andere Richtung nahm aber die Frömmigkeit im 16ten Jahrhundert durch die Reformation, welche im Jahr 1539 nach dem Tode des Herzogs Georg von Sachsen in Quedlinburg eingeführt wurde. Sie veränderte nach und nach das ganze Innere der Kirche[1]). Die Menge der Altäre verschwand und verlor ihre Bedeutung; dagegen entstanden Stühle für die Zuhörer der Predigt. Schon Anna die Zweite richtete den Kirchenstuhl der Aebtissin ein, baute die erste kleine Orgel und begann das Innere auch sonst umzugestalten. Anna die Dritte veranlasste den Bau einer neuen Orgel und liess den abteilichen Kirchenstuhl verbessern. Anna Sophie die Pfalzgräfin „liess ihr Kirchenstübchen — sagt ein Chronist — von Neuem zierlich aus geschnitzten Passionsbildern schmücken, auch die Decke darin malen, auf welcher der Oelberg dargestellt wurde, und das Fensterblei vergolden." Und nach einer andern Chronik hat sie mit eigener Hand sehr künstliche, feine Blumen zum Schmucke des Altars verfertigt; ferner schenkte sie im Jahre 1678 einen messingenen Kronleuchter, der zuerst am 25sten December jenes Jahres die Kirche zierte, und liess die gewölbte Decke im Jahr 1674 mit Wolken und Sternen malen und 1678 eine schöne künstliche Orgel verfertigen, für welche ansehnliche Beiträge eingesammelt worden waren. Auch die jetzige Kanzel liess sie 1662 setzen und den Altar, der noch gegenwärtig die Kirche ziert, verfertigen. Zu Anfange des achtzehnten Jahrhunderts endlich gab Aurora von Königsmark dem Kirchenstuhle der Pröpstin ihre jetzige Gestalt; auch sonst hat sie für den inneren Ausbau der Kirche in den Jahren 1712 und 1713 Manches geleistet.

Eine andere Zierde der Kirche darf schliesslich ebenfalls nicht übergangen werden, wenn gleich sie jetzt ihrer neuen Bestimmung wegen aus ihrem vorigen Lokal hinweggenommen ist, die von Anna Dorothea, einer Prinzessin von Weimar, im Jahr 1686 gegründete Bibliothek. Nach dem Beispiel ihres Bruders, des Herzogs Wilhelm von Weimar, sammelte diese Aebtissin die vorhandenen handschriftlichen und gedruckten Bücher, that aus ihrem eigenen Vorrathe Manches hinzu, vermehrte es durch Ankäufe aller Art und wurde auch von Fürsten und Gelehrten mit schätzbaren Werken beschenkt. Die Gnade Sr. Majestät des Königs hat diesen kleinen Bücherschatz der Stadt erhalten: er ist gegenwärtig im Besitz des Königl. Gymnasiums; zugleich aber mit den Bibliotheken des Magistrats und der St. Benedictikirche vereinigt, vertritt er die Stelle einer Stadtbibliothek. Diese ist gegenwärtig in dem Schlosse selbst aufgestellt.

Anhang.

Kunsthistorische Untersuchung und Beschreibung mehrerer benachbarten Kirchen.

Es wurde oben bemerkt, dass zur genaueren Bestimmung des Alters der einzelnen Theile der Quedlinburger Schlosskirche eine nähere Ver-

[1]) Die Beweisstellen für das Folgende finden sich sämmtlich in Fritsch's Geschichte von Quedlinburg, Bd. II.

gleichung mit den Bauverhältnissen andrer kirchlicher Gebäude nöthig sei. Hier bietet uns nun die nächste Nachbarschaft ein reichliches Material, und wenn wir bei den meisten Kirchen der Umgegend auch nicht so detaillirte historische Notizen besitzen, wie über die Schicksale der in Rede stehenden Schlosskirche, so werden uns doch die charakteristischen Eigenthümlichkeiten der bei ihnen angewandten Baustyle und der in diesen stattgehabten Veränderungen auf sichere Schlüsse leiten können. Es ist somit im Folgenden eine genaue Beschreibung einer Reihe von diesen Gebäuden gegeben worden, welche zu dem gegenwärtigen Vorhaben eine günstige Gelegenheit darbieten und welche dasselbe um so mehr unterstützen, als sie sämmtlich einem nur kleinen Kreise des sächsischen Landes angehören, somit im Allgemeinen die Gefahr ausschliessen, durch Motive, die nicht sowohl verschiedenen Zeitperioden als verschiedenen Localdistricten angehören, auf zweifelhafte Schlüsse geleitet zu werden. Zugleich sind diese Gebäude fast ohne Ausnahme bisher so wenig beachtet, dass auch aus diesem Grunde eine genauere Darstellung ihrer Eigenthümlichkeiten, im weiteren Bezuge zur Geschichte der deutschen Architektur, nicht überflüssig erscheinen dürfte.

Die Resultate, welche aus der Vergleichung dieser Gebäude hervorgehen, fassen wir bereits hier zusammen, indem wir zur näheren Rechtfertigung des Einzelnen auf die einzelnen Beschreibungen verweisen.

1) Als der alterthümlichste Baurest in diesen Gegenden, soviel uns bekannt, erscheint die Gruftkirche der St. Wipertikirche bei Quedlinburg.

2) In durchgebildeter Eigenthümlichkeit treten uns sodann zuerst die Schlosskirche von Quedlinburg (in den Haupttheilen ihrer Anlage) und die Kirche von Wester-Gröningen entgegen. Wollen wir auf die oben angeführten Verschiedenheiten zwischen den Säulen der Ober- und der Unterkirche zu Quedlinburg ein Gewicht legen und die letzteren als die Arbeit schon mehr ausgebildeter Künstler betrachten, so dürfte überhaupt die Kirche von Wester-Gröningen etwas älter sein als die von Quedlinburg, und in ihrer ganzen Anlage den Styl zu erkennen geben, dem man bei dem Bau des Schiffes der letzteren noch zu folgen für gut fand. Doch sind Unterschiede der Art vielleicht zu fein, um sie mit Sicherheit für historische Schlussfolgerungen benutzen zu können. — In dieselbe Bauperiode gehört auch die Schlosskirche (St. Cyriacus) zu Gernrode, über deren Alter, nach ihren verschiedenen Theilen, wir weiter unten jedoch noch einige besondere Muthmaassungen werden folgen lassen. — In diesen drei Gebäuden sehen wir den Basilikenbau, wenn auch nicht ohne mehr oder minder reiches Ornament, so doch noch in einfacher Ausbildung, im Einzelnen mit namhafter Nachbildung antiker, aber ohne alle Einwirkung byzantinischer Formen vor uns.

3) Eine freiere und bedeutsamere Entfaltung des Basilikenbaues spricht sich in der Kirche von Kloster Huyseburg aus. (Entscheidend ist vornehmlich die reicher gebildete Bogenstellung des Schiffes.) Eine ähnliche Anlage in den ältesten Theilen der Klosterkirche von Drübeck; doch ist bei letzteren eine gewisse Schlichtheit zu bemerken, welche vielleicht eine etwas frühere Zeit andeuten dürfte. — Ungefähr in dieselbe Periode, wie die ebengenannten, dürfte auch die Kirche von Frose gehören; bei ihr sind zwar die Bogenstellungen des Schiffes noch in der früheren Weise angeordnet, aber der grosse Reichthum ihres architektonischen Details (dem es gleichwohl noch an speziell byzantinischen Formen fehlt) deutet ebenso

auf diese spätere Entwicklungsperiode. Nimmt man auf die unten erwähnte Aehnlichkeit einiger ihrer Formen mit den alten Resten des Kreuzganges auf der Huyseburg Rücksicht, so dürfte sie etwa mit diesen gleichzeitig und somit vielleicht etwas jünger als die dortige Kirche sein.

Ungefähr in die in Rede stehende Periode gehört aber auch noch der in die Kirche von Wester-Gröningen eingefügte westliche Einbau, welcher in den Formen seines Ornamentes gewissen, in der Kirche der Huyseburg vorkommenden eigenthümlichen Formen entspricht. — Ebenso dürfte, seiner besonderen Beschaffenheit nach, der im südlichen Seitenschiff der Kirche von Gernrode befindliche Einbau ungefähr als gleich alt anzunehmen sein. (Die an beiden Einbauten vorhandenen Sculpturen, die ebenfalls für dieselbe Zeitbestimmung wichtig sind, können erst später in Betracht kommen.) — Auch der Zitter der Schlosskirche von Quedlinburg, der in den Deckgesimsen seiner Kapitäle von den übrigen Gliederungen dieser Kirche abweicht und denen der Huyseburg vollkommen entspricht, ist mit der letzteren als ungefähr gleichzeitig anzunehmen.

Indem wir nun die an den Kirchen der Huyseburg und Drübeck's hervortretende bedeutsamere Entfaltung des Basilikenbaues in Betracht ziehen, indem wir sodann auf die Art und Weise Rücksicht nehmen, wie namentlich der Einbau in der Kirche von Wester-Gröningen, die ältere, ursprünglich grossartige Einrichtung des westlichen Theiles derselben verdunkelnd, eingefügt ist, so werden wir genügend berechtigt sein, einen beträchtlichen Zeitraum zwischen jener früheren Bauperiode der Kirchen von Quedlinburg und Wester-Gröningen, und der in Rede stehenden anzunehmen; wir können auf keine Weise irren, wenn wir diese gesammten wesentlichen Veränderungen, die überdies in sich einen deutlichen Zusammenhang haben, um einen Zeitraum von ungefähr 70 Jahren später ansetzen, als jene augenscheinlich älteren Bauwerke.

4) Bei den eben genannten Gebäuden und Bautheilen finden sich aber die speziellen Formen des sogenannten byzantinischen Baustyles, namentlich des dabei angewandten Ornamentes, nur im einzelnen Fall oder wenigstens noch ganz unausgebildet; im Allgemeinen herrscht auch hier noch ein Nachklang antiker Formenbildung vor, wie er namentlich in der Unterkirche zu Quedlinburg sichtbar wird, zugleich findet sich mehrfach auch noch an den Ornamenten dieselbe Weise der einfachsten Sculptur. Ganz im Gegensatz gegen alles dies erscheint uns dagegen der in der Kirche von Drübeck angeordnete Umbau, welcher vollkommen bereits das Gepräge des entwickelten byzantinischen Styles trägt, und alle Erinnerung an die Motive des früheren Styles auslöscht. Die überraschend durchgreifende Weise, wie dieser Umbau unternommen wurde (vergl. unten die Beschreibung dieser Kirche), lässt wiederum auf einen bedeutenden Zeitabstand schliessen und wir werden denselben in diesem Falle gewiss auf einen Raum von ungefähr oder beinahe 100 Jahren ausdehnen müssen.

5) Doch zeigt dieser Umbau, trotz seines augenscheinlichen Reichthums, den byzantinischen Styl (vornehmlich in den Ornamenten) noch immer in derselben manierirten Weise, wie er insgemein an den bekannten Gebäuden dieses Styles gefunden wird. In einer ungleich schöneren, zarteren und geschmackvolleren Entfaltung, in einer vollkommen künstlerischen Durchbildung des Details und der Ornamente, — zugleich aber auch noch von allem späteren Einfluss frei, — erscheint derselbe an der Kirche der Conrads-

burg, einem der reizvollsten Denkmale deutscher Baukunst. Dieselbe ist somit wiederum jünger als der eben besprochene Neubau.

6) Verwandt mit der Formation der an der Kirche der Conradsburg vorkommenden Gliederungen ist der Unterbau der Thürme (und was hiezu gehört, namentlich das Portal) am Dome zu Halberstadt[1]). Im Uebrigen aber tritt hier zu den Motiven des byzantinischen Styles bereits ein fremdes Element, welches in den Hauptformen vorherrscht, hinzu: der Spitzbogen und die durch denselben motivirten Anordnungen. Auch die Säulenkapitäle haben hier nicht mehr byzantinische Grundform, sondern eine, dem neuen Style mehr angemessene, ja die Mehrzahl derselben ist bereits vollständig in derjenigen Form gebildet, welche die frühesten Gebäude des Spitzbogenstyles (des gothischen) charakterisirt. Wir haben hier einen bedeutsamen und an sich allerdings eigenthümlich anmuthigen Ueberrest des sogenannten Uebergangs-Styles vor uns, der somit wiederum später sein muss als der Bau der Conradsburger Kirche, in welcher noch nichts von dessen Motiven sichtbar wird.

7) Im entwickelt gothischen Baustyl tritt uns sodann zuerst der westlichste Theil des Schiffes des Halberstädter Domes (jenem Thurmbau zunächst) entgegen, nemlich die Reihen der drei westlichen Pfeiler, Strebepfeiler und der zwischen ihnen befindlichen Fenster. Doch zeigt dies Alles den gothischen Baustyl noch in seiner früheren Einfachheit und Schlichtheit, wenigstens noch ohne Ueberladung von mannigfach buntem Schmuck und ohne alle willkürlich geschweiften und gewundenen Formen. Die Stabverzierung der Fenster ist namentlich noch vollkommen in jener schönen, gesetzmässig organischen Weise gebildet, welche die Fenster des Kölner Domes (gegründet im Jahr 1248) zeigen.

8) Die übrigen Theile des Halberstädter Domes lassen dagegen eine ungleich spätere Entwickelung des gothischen Baustyles erkennen. Die Strebepfeiler sind reicher, aber zugleich auch willkürlicher gebildet; in den Fenstern hört jene einfach bedeutsamere Formation auf und macht einer minder strengen, im Einzelnen — trotz der bunten Mannigfaltigkeit — nicht mehr wahrhaft schönen Stabverzierung Platz; die Gewölbrippen bewegen sich, die gesetzmässige Kreuzform grossen Theils verlassend, ebenfalls in willkürlich zusammengesetzten Linien u. dergl. m. — Eine ähnlich willkürliche, wenngleich in der übrigen Ausführung nüchterne und zierlose, Stabverzierung bemerkten wir endlich an dem einen vollständig erhaltenen Fenster des Chores der Quedlinburger Schlosskirche, dessen Ausführung nicht bloss durch literarische Zeugnisse, sondern auch durch jene, am Untertheil des Gebäudes befindliche, vollkommen unverdächtige Inschrift auf das Jahr 1320 bestimmt wird.

Gehen wir nunmehr von dieser letzteren Bestimmung den Weg, den wir eben durchlaufen haben, wiederum rückwärts und suchen wir so die Zeitpunkte, in welchen das Einzelne ausgeführt sein dürfte, soweit es thunlich ist, näher zu bestimmen. Zunächst betrachten wir in dieser Rücksicht den Dom von Halberstadt.

Durch urkundliche Zeugnisse[2]) wissen wir, dass das früher vorhandene

[1]) Vergl. das Werk von Dr. F. G. H. Lucanus: Der Dom zu Halberstadt, seine Geschichte, Architektur, Alterthümer und Kunstschätze etc. Halberstadt 1837.

[2]) Wir folgen hier vornehmlich den in dem ebengenannten Werke von Lucanus gesammelten historischen Notizen, obgleich wir mit dem geschätzten Ver-

Gebäude, nach mancherlei vorangegangenen Unbilden, im J. 1179 zerstört und darauf im J. 1181 ein neues gegründet und dieses im J. 1220 eingeweiht (also wesentlich vollendet) wurde. Dieser Neubau dürfte hier möglicher Weise in Betrachtung kommen; von etwanigen Resten eines älteren Gebäudes ist, dem Style nach, bestimmt nichts am Dome vorhanden. Sodann wird, unter Semeca, der im J. 1237 zuerst als Dechant des Domstiftes genannt wird, neuer Bau-Unternehmungen, und zwar an der Westseite, wo die Thürme befindlich sind, gedacht. Im J. 1252 wird die Nothwendigkeit, die vor Alter schadhafte Kirche auszubessern, ausgesprochen; im J. 1258 wird gesagt, dass sie durch einen Brand zerstört worden sei und von Grund aus neu gebaut werden müsse. Nun folgen in den Jahren 1263—1276 reiche Zeugnisse anhaltender Bauthätigkeit, die sodann aber abbrechen und erst im Jahre 1341, 1354 und 1366, mit Bezug auf den Chorbau, wieder hervortreten. Wir haben hier also vier Bauperioden vor uns (die um 1200, die um 1237, die in der späteren Hälfte des dreizehnten und die in der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts). Das Gebäude selbst aber zeigt nur drei wesentlich verschiedene Style. Es muss also zunächst in Frage kommen, ob der älteste Theil desselben, der Unterbau der Thürme, ein Rest des um 1200 erbauten Domes, oder der um das J. 1237 begonnenen neuen Unternehmungen sei, welche letzteren höchst wahrscheinlich durch den urkundlich angeführten Brand nöthig geworden waren. Die Frage ist schwierig, aber nicht unbeantwortbar. Werfen wir nemlich einen Blick auf den gesammten Zustand der Entwickelung der Baukunst, welcher in Deutschland in den ersten Jahrzehnten des dreizehnten Jahrhunderts herrscht, so finden wir hier (bei Gebäuden, deren Datum feststeht) noch überall den byzantinischen Baustyl, dem nur erst einzelne Motive des Ueberganges zum Gothischen beigemischt sind [1]). In den in Rede stehenden Theilen des Halberstädter Domes aber, welche zwar gleichfalls das byzantinische Element noch nicht verläugnen, herrscht der Spitzbogen bereits wesentlich vor und wir können somit ein Gebäude der Art nicht bereits als im J. 1181 gegründet betrachten. — Hiemit steht sodann auch das historische Verhältniss der übrigen Bautheile im sichersten Einklange

fasser in ihrer Anwendung auf den vorhandenen Bau nicht gänzlich übereinstimmen. (Vgl. Museum, Blätter f. bild. Kunst, 1837, No. 14 und 18, — oben, S. 486 u. 489.) Für denjenigen unsrer Leser, welcher den Ansichten des Hrn. Lucanus folgt, oder vielleicht einzelnen Theilen des Halberstädter Domes ein noch höheres Alter zuzuertheilen geneigt ist, wird die gesammte Beweisführung, welche uns hier beschäftigt, eine ungleich grössere Leichtigkeit (vielleicht aber nicht dieselbe Sicherheit) haben, als wir ihr zu geben im Stande sind.

[1]) Um hier weitläufiger Anführungen und Untersuchungen überhoben zu sein, möge statt weiterer Belege auf die treffliche Schrift von J. Wetter: „Geschichte und Beschreibung des Domes zu Mainz," und zwar auf die Anmerkung S. 49 verwiesen werden, wo das gesammte Verhältniss bereits genügend und unwiderleglich auseinandergesetzt ist. — Auch ist es nicht überflüssig, bei dieser Gelegenheit wiederholt zu bemerken, dass die Ruine der Klosterkirche zu Memleben, welche man gewöhnlich als einen Rest des zehnten Jahrhunderts und somit, da sie in der That das entschiedene Gepräge des Ueberganges aus dem byzantinischen in den gothischen Styl trägt, als ein Zeugniss für die frühen Anfänge des Gothischen in Deutschland betrachtet, auf keinen Fall dies vorausgesetzte Alter haben kann. Vgl. Museum, Blätter für bild. Kunst, 1834, No. 21; 1837, No. 29; — oben, S. 174 u. 567, ff.

Zunächst ergiebt es sich, dass der westlichste Theil des Schiffes in die zweite Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts gehört, und auch das bei ihm angewandte System stimmt eben so mit jener noch strengen Ausbildung überein, welche der gothische Styl an den Gebäuden dieser Periode, deren Gründungszeit bestimmt ist, erkennen lässt. Die übrigen Theile des Domes endlich, welche den Charakter eines nicht mehr vollkommen reinen gothischen Styles tragen (wie letzterer im vierzehnten Jahrhundert, namentlich auch am Chor der Quedlinburger Schlosskirche, erscheint), gehören sonach der letzten Bauperiode an, was denn auch für den Chor durch die Urkunden vollkommen bestätigt wird.

Hiedurch gewinnen wir für den Uebergang aus dem byzantinischen in den gothischen Styl, in Rücksicht auf denjenigen Kreis, auf welchen sich unsere Untersuchung beschränkt, zunächst einen festen Fuss. Weiter rückwärts begegnet uns sodann zuerst die Kirche der Conradsburg, deren Bauzeit, bei ihrem nahen Verhältniss zu den ältesten Theilen des Halberstädter Domes, obgleich noch von aller fremdartigen Einmischung frei, auf die Periode um das Jahr 1200 bestimmt werden darf, eine Periode, die überall in Deutschland die zierlichste Ausbildung des byzantinischen Styles darlegt.

Wiederum etwas älter als diese erscheint der Umbau der Drübecker Kirche, dessen Zeit wir sonach ungefähr auf die Periode um 1170 — ebenfalls dem allgemeinen Style dieser Zeit vollkommen angemessen — fixiren dürfen.

Von dem Umbau dieser Kirche bis zu der Zeit ihrer ursprünglichen Anlage aber haben wir, in Rücksicht auf die angegebenen und wohl zu beachtenden Verhältnisse, einen bedeutenden Sprung rückwärts zu machen, den wir, wie bemerkt, kaum durch eine kürzere Zeit als den Raum von etwa hundert Jahren hindurchführen können. Wir werden hiedurch in der That genöthigt, die zweite Hälfte des elften Jahrhunderts als die Periode anzunehmen, in welcher die in Rede stehende Kirche, und somit auch die der Huyseburg, erbaut ist. Ungefähr gleichzeitig mit dem Bau dieser Kirchen erscheinen, wie angegeben, auch die Einbauten in den Kirchen von Gernrode und Wester-Gröningen; die auf diesen vorhandenen alten Sculpturen, welche dem Style der bildenden Kunst um das Ende des elften Jahrhunderts entsprechen, stimmen nicht minder für dieselbe Periode. Auch die Kirche von Frose gehört sonach ungefähr in diese Zeit.

Hiemit aber sind wir bis zu jener Periode vorgerückt, in welcher der Brand der Quedlinburger Schlosskirche und der angebliche Neubau derselben (1070—1129) erfolgt ist. Der einfache Vergleich dieses Gebäudes, in den wesentlichen Theilen seiner vorhandenen Anlage, mit den eben besprochenen aber zeigt uns eine so bedeutende Styl-Verschiedenheit, dass hier von einer gleichzeitigen Bau-Periode nicht die Rede sein kann. Ebenso nöthigt uns der Einbau in der Kirche von Wester-Gröningen, welche letztere der Schlosskirche von Quedlinburg wesentlich gleichzustellen ist, eine Zeit der Gründung anzunehmen, welche einem solchen, die alte Anlage so sehr beeinträchtigenden Einbau bereits fern steht. Auch hier werden wir somit genöthigt, einen neuen Sprung in die Vergangenheit zurück zu unternehmen, und wir können demnach für die Erbauungszeit der Schlosskirche von Quedlinburg keine andere, als die früher besprochene Bau-Periode von 999—1021 mit Ueberzeugung annehmen. Diese Annahme bestätigt nun vollkommen die bereits oben (S. 579) angeführten Umstände

(dass nemlich der Brand die Kirche nicht zerstört, sondern nur die angeführten Restaurationen nöthig gemacht habe), sowie sie selbst durch jene Umstände ebenfalls ein um so grösseres Gewicht erhält.[1])

Ungefähr in dieselbe Zeit scheint sodann auch die Schlosskirche von Gernrode zu gehören. Doch bietet diese, in Bezug auf die Zeitbestimmung ihrer einzelnen Theile, einige eigenthümliche Schwierigkeiten dar, die ohne die speciellsten Durchforschungen ihrer baulichen Beschaffenheit nicht gänzlich zu lösen sein dürften. Dass zunächst der in ihrem südlichen Seitenschiff vorhandene Einbau, welcher das Innere ihrer Erscheinung wesentlich beeinträchtigen musste und welcher ohne Zweifel in der späteren Zeit des elften Jahrhunderts ausgeführt ward, auch ihre Erbauung in eine ähnlich frühere Zeit zurücksetzt, wie denn auch der Charakter des Gebäudes im Allgemeinen mit dem der Schlosskirche von Quedlinburg und der von Wester-Gröningen übereinstimmt, — dieser Schluss scheint in sich genügend gerechtfertigt. Aber der Umbau, welcher hier ausserdem noch am westlichen Theil der Kirche Statt gefunden hat, macht die Sache verwickelter. An sich selbst nemlich scheint derselbe in der gohen Weise, in welcher er ausgeführt ist, schon in eine beträchtlich frühe Zeit zu gehören; dann aber finden wir hier (vergl. die Beschreibung der Kirche) gewisse Spuren, welche auf die beabsichtigte Anlage einer neuen Gruftkirche an dieser Stelle hinzudeuten scheinen. War nun jener Einbau im südlichen seitenschiff (welcher unstreitig zu einer zweiten Gruftkirche bestimmt war) bereits vorhanden, so dürfte die Absicht, noch eine dritte der Art anzulegen, allzu unwahrscheinlich sein; in diesem Betracht können wir nicht anders, als die Zeit dieses westlichen Umbaues vor die des eben angeführten Einbaues im Seitenschiff, d. h. in eine frühere Zeit des elften Jahrhunderts, setzen[2]; und wir müssen demzufolge die ursprüngliche Anlage der Kirche, die durch diesen Umbau so durchgreifend verändert ward,

[1]) Auffallend bleibt hiebei nur der Umstand, dass, wie oben (S. 549) in der Beschreibung der Unterkirche bemerkt wurde, die Säulen der letzteren mehrfache Zeugnisse einer nicht gänzlich vollendeten Arbeit enthalten. Jedoch reicht dies auf keine Weise hin, um deshalb die Richtigkeit der obigen Annahme zu bezweifeln. Wir können eine ganze Reihe von Möglichkeiten, durch welche ein solcher vorzeitiger Abschluss der Arbeiten veranlasst worden, ersinnen, ohne freilich, bei dem Mangel anderweitiger historischer Nachrichten, hiebei auf einen sichern Weg geleitet zu werden.

[2]) Bei dem sächsischen Annalisten und dem Chronikon von Quedlinburg findet sich (vergl. Erath, Cod dipl. Quedl. p. 67.) die Angabe, dass das „Monasterium Geronroth etc." im J. 1014 der Aebtissin Adelheid von Quedlinburg übergeben worden sei (obgleich freilich in den Urkunden über Gernrode bei Beckmann, s. unten, nichts der Art geäussert wird). Dürfte es erlaubt sein, sich auf diese Angabe zu stützen und in Folge eines solchen, vielleicht vorübergehenden Ereignisses neue rituelle Einrichtungen, welche den Bau eines zweiten Chores auf der Westseite nöthig gemacht, anzunehmen? — Leider ist noch immer so wenig über den eigentlichen Zweck der so häufig vorkommenden westlichen Chornischen bekannt! Doch mag beiläufig erwähnt werden, dass Rudolph, der Schüler des Rabanus Maurus, in seiner vita Hrabani, bei Gelegenheit der Kirchenbauten seines Meisters, mehrfach von einer „apsis orientalis" spricht, wo Altäre und Reliquienkasten aufgestellt wurden. Sollte diese ausdrückliche Bezeichnung vielleicht bereits in jener Zeit auf eine apsis occidentalis hindeuten?

wiederum weiter hinausrücken, sie demnach für namhaft älter als die Kirche von Quedlinburg, — vielleicht für das ursprünglich von Markgraf Gero gegründete Gebäude halten. Hiefür scheinen in der That die auffallend kleinen Dimensionen der alten Fenster des Mittelschiffes und die weite, leere Mauer, welche sich unter ihnen bis auf die Bogenstellung herab erstreckt, zu sprechen; ob aber die besondere Form der Säulenkapitäle einen solchen Schluss erlaubt, müssen wir dahingestellt sein lassen, — und um so mehr, als diese ganze Schlussfolgerung von einigen Anzeichen ausgeht, durch welche sie zwar als wahrscheinlich, doch noch nicht als vollkommen unwiderleglich dasteht [1]).

Gewiss beträchtlich älter als die Schlosskirche von Quedlinburg, möglicher Weise noch in das neunte Jahrhundert gehörig, ist endlich die Gruftkirche der dortigen Kirche St. Wiperti, wie sich dies in jeder Beziehung durch ihre besondere Beschaffenheit ergiebt. —

Wenden wir nach diesen Betrachtungen den Blick noch einmal auf die Schlosskirche von Quedlinburg zurück, welche in den gesammten Theilen ihrer alten Anlage ein so eigenthümliches Bild bedeutsamer Pracht und Majestät entfaltet, so darf es uns auf keine Weise befremden, ein solches in so früher Zeit, um den Anfang des elften Jahrhunderts, bereits vor uns zu sehen. Erfreute sich das sächsische Land doch gerade in dieser Zeit seiner höchsten Blüthe, war Quedlinburg doch der Stammsitz der sächsischen Kaiser, den sie häufig besuchten, in dessen geheiligten Mauern sie die höchsten Feste des Jahres feierten, für dessen Verherrlichung sie auf so mannigfache Weise bemüht waren. Aus diesen Umständen sind wir sodann auch schon an sich berechtigt, vorauszusetzen,

[1]) Beiläufig können wir hier noch eines andern, nicht fern gelegenen Gebäudes gedenken, dessen ursprüngliche Anlage ohne Zweifel in dieselbe Periode, wie die Schlosskirche von Quedlinburg und die Kirche von Wester-Gröningen, gehört, und welche zur Feststellung dieser Periode noch ein Gewicht mehr hinzufügt. Dies ist die Frauenkirche zu Magdeburg. Sie zeigt in ihrem Inneren ein eigenthümliches, jedoch nicht inconsequentes Gemisch von Rundbogen und Spitzbogen; bei näherer Betrachtung erkennt man indess, dass die gesammte spitzbogige Architektur des Inneren nur ein Ueberbau (aus dem dreizehnten Jahrhundert) ist. Die ursprüngliche Anlage wurde vornehmlich dadurch verdunkelt, dass man beträchtlich verstärkte, gegliederte Pfeiler, zur sicheren Unterstützung des spitzbogigen Gewölbes, anordnete; aber in den Ecken einiger dieser Pfeiler (namentlich der beiden, welche dem Kreuz der Kirche zunächst stehen) sieht man noch die Theile der umbauten alten Säulen und ihrer Kapitäle hervorragen, — letztere mit ruhen Bandverschlingungen geschmückt, welche ganz der Art und Weise eben dieser Verzierung, wie sie in Wester-Gröningen und Quedlinburg vorkommt, entsprechen. (Vgl. oben, S. 127.) Die Kirche wurde im Jahr 1014 durch Erzbischof Gero erbaut und zu einem Canonicat-Stifte bestellt; hundert Jahre später war das Stift sehr in Verfall gerathen und wurde, im Jahr 1129, durch den heiligen Norbert zu einem Praemonstratenser-Kloster reformirt. Uns sind die sehr ausführlichen Berichte über den Zustand des Stiftes und Klosters in dieser letzteren Periode aufbehalten, aber wir finden keine Spur, welche darauf hindeutete, dass gleichzeitig ein neuer Bau nöthig geworden wäre, so dass wir für die ursprüngliche Anlage nur das genannte Jahr 1014 in Anspruch nehmen können. Vergl. Leuckfelds Antiquitates Praemonstratenses, S. 4 u. 10.

dass die Kirche, welche von der Aebtissin Mathilde mit so grosser Pracht erneut ward und für deren Vollendung der, bei so günstigen Verhältnissen nicht kurze Zeitraum von vier und zwanzig Jahren nöthig war, nicht aus Holz, sondern von Hausteinen müsse erbaut gewesen sein. Allerdings zwar kommen vielfach Nachrichten vor, dass man in jenen frühen Jahrhunderten die Kirchen aus Holz erbaut habe, doch fehlt es auch auf keine Weise an Zeugnissen für das Gegentheil. Für das elfte Jahrhundert sind dieselben schon in bedeutender Anzahl vorhanden [1]), auch für das zehnte Jahrhundert finden sich deren mehrere von besondrer Bedeutung. Vornehmlich wichtig ist es uns in dieser Rücksicht, zu wissen, dass auch der etwas jüngere erste Bau des Domes von Mainz (978–1009), zu dem die sächsischen Kaiser in einem ähnlich nahen Verhältnisse standen wie zu der Schlosskirche von Quedlinburg, von Stein (vermuthlich ebenfalls als Basilika, und mit ähnlich ausgedehnter Gruftkirche) aufgeführt worden war [2]). So fehlt es auch nicht an Zeugnissen, dass man bereits im zehnten Jahrhundert begonnen habe, die Klöster mit steinernen Mauern zu umgeben [3]), was denn natürlich auch auf eine ähnliche Technik bei anderweitigen wichtigen Bau-Unternehmungen schliessen lässt. Demzufolge darf es uns ebenfalls nicht befremden, ausser der Quedlinburger Schlosskirche noch einige andre Gebäude vorzufinden, welche um den Schluss des zehnten Jahrhunderts, oder vielleicht noch etwas früher, aus Stein errichtet worden sind.

In gleicher Weise sind auch die Besonderheiten des Styles, welche uns an der Schlosskirche von Quedlinburg, ähnlich auch an den anderen ältesten Gebäuden dieser Gegend (unter denen, wie bemerkt, die Gruftkirche von St. Wiperti vorzüglich wichtig ist) entgegentreten, — jenes Gemisch aus Reminiscenzen antiker Kunst und eigenthümlichen, mehr oder minder barbarischen Formen, ganz dem Charakter angemessen, welchen die geistige Bildung des zehnten Jahrhunderts trägt. Vornehmlich gilt dies von dem Style der Malerei und Sculptur, welcher in dieser Periode, trotz mannigfach bedeutender Entartung, noch immer die überlieferte Darstellungsweise des klassischen Alterthums erkennen lässt. Zeugnisse für diese Erscheinung sind schon anderweitig bereits in genügender Anzahl aufge-

[1]) Vergl. z. B. Wetzera. O., S. 160, Anm. ff.

[2]) Ebendas. S. 3 ff.

[3]) In diesem Betracht ist vornehmlich eine Stelle aus jener, bereits oben erwähnten Handschrift der Bibliothek von Wolfenbüttel (mss. Guelpherbyt. 78. 14.), welche die Wunder des h. Wigpertus enthält, anzuführen. In einer darin vorkommenden Erzählung: „De ruina cuiusdam supra murum sedentis," heisst es nämlich p. 38, b. folgendermassen: „Nuper dirae calamitatis flagello super nos paganis concesso regali consensu regalisumque principum deutis (?) decreto sancitum est et insonum, honestorum virorum feminarumque conventiculis loca privata monitionibus firmis murisque circumdari. Quod ut et apud nos ita fieret ex omni abbatia familia convocata labori cotidiano huic operi instabat peragendo factumque est, ut propere quodam in loco et absque norma confuse paries constructus usque ad definitam consurgeret summitatem. Cunctis itaque recedentibus subito prolapsu dissolutus est murus uno tantum adhuc desuper remanente, quem secum ruitura moles vasto impetu detraxit atque fossae XII pessibus (am Rande ist pedibus verbessert) a muro distante iniecit." (S. Waitz zu der Stelle bei Pertz M. G. VI. p. 225.)

führt worden [1]; hier wollen wir noch der Siegel der deutschen Kaiser aus jener Zeit [2]) Erwähnung thun, welche eben dasselbe bestätigen und als vollkommen sichere Zeugnisse zu betrachten sind. In der That sind auf den Siegeln der Ottonen die Bildnisse der Kaiser noch immer in dem antik römischen Typus gebildet, während erst im elften Jahrhundert, mit denen Heinrichs II., der Styl der byzantinischen Kunst sich bemerklich macht, durch die Siegel der folgenden Kaiser hin — und keinesweges die Vorzüge jener antikisirenden Darstellungen erreichend — sich weiter fortbildet, bis er endlich in denen Friedrichs I., in der späteren Zeit des zwölften Jahrhunderts, noch vollendeter in denen Friedrichs II., in eigenthümlicher Entwickelung erscheint. Bei den letzteren zeigen sich die Motive des klassischen Alterthums wiederum neu und mit Absicht aufgenommen, und ihnen entspricht denn auch (wie bei den vorhergehenden) wiederum die allgemeine Kunstrichtung dieses Zeit, die in solcher Richtung ein sehr beachtenswerthes, im Einzelnen höchst überraschendes Beginnen hervorgebracht hat. Für alles dies, und namentlich für die letztgenannte Erscheinung, bieten uns u. A. die im Zitter der Quedlinburger Schlosskirche aufbewahrten Alterthümer die interessantesten Beispiele. Aber auch die Architektur des letzterwähnten Zeitraumes zeigt, ganz in gleicher Weise, ein höchst merkwürdiges neues Eingehen auf die Bildungsweise der Antike, ohne dabei jedoch ihre eigenthümliche Freiheit irgendwie einzubüssen, und sie hat in dieser Weise Werke hervorgebracht, welche, wie die reizvolle Kirche der Conradsburg, nicht minder das höchste Interesse in Anspruch nehmen.

1) Die St. Wipertikirche bei Quedlinburg

Die Gründung dieser Kirche wird, wie wir oben (S. 562 f.) sahen, dem neunten Jahrhundert unserer Zeitrechnung zugeschrieben; die Art ihrer Entstehung aber ist in Dunkel gehüllt. Wir finden sie zunächst in Heinrichs des Ersten Besitz, aus dem sie bei dessen Tode in den Besitz der Königin Mathilde überging, zu deren Wittwengut sie gehörte. Denn im Jahr 961, ehe sie noch durch Mathilden's Tod dem Könige wieder zufiel, schenkte sie Otto der Erste nach dem Willen seiner Mutter an das Stift, unter der ausdrücklichen Bedingung, in der Kirche nicht weniger als zwölf Geistliche auf eigene Kosten zu erhalten [3]). Bald darauf aber machte sie diese Geistlichen selbständiger; wir finden schon im Jahr 964 eine Urkunde Otto des Ersten, worin sie das Recht erhalten, sich einen Abt zu wählen, und das von Mathilde ihnen zugesicherte Eigenthum bestätigt wird. Ausdrücklich verleiht ihnen der Kaiser die Rechte der königlichen Abteien [4]).

[1]) v. Rumohr: Italienische Forschungen, I, S. 216 ff. — F. Kugler: Handbuch der Geschichte der Malerei etc. II, Buch I.

[2]) S. u. a. die Abbildungen bei Erath, Cod. diplom. Quedlinb.

[3]) S. Erath p. 12 „statuimus etiam, ut Abbatissa, quae monasterium in monte situm regere videbitur, in ecclesia, inferius in corte constituta haud minus quam duodecim clericos — toto victu et vestitu praevideat aevo."

[4]) S. Erath p. 13 „ut liberam inter se Abbatem seu Primicerium eligendi habeant potestatem, sicut in veteris Abbatiis regiae dominationi subiectis; praedia vero, quae praenominata venerabilis Regina Mathildis — concessit, concedimus.

denen sie von jetzt an, aber durchaus unter der Oberhoheit des Servatiusstiftes, beigezählt werden.

Von dieser Zeit an hat das Kloster bis zur Reformation ununterbrochen fortgedauert, und sich im Anfange seines Bestehens einer grossen Blüthe erfreut. Die Mönche, welche hier lebten, waren ursprünglich Benedictiner; vom J. 1148 an aber Prämonstratenser [1]). Das Kloster und die Kirche haben viele sehr bedeutende Veränderungen und Zerstörungen im Laufe der Zeit erlitten, von denen nur die wichtigsten hier angegeben werden können. Im 13. Jahrhundert unternahm der Propst des Klosters eine Erweiterung und Vergrösserung seiner Gebäude, ohne dass ein Unfall vorangegangen war. Aber im Jahr 1336, während des Krieges des Grafen Albert von Reinstein mit der Stadt Quedlinburg, hatte sich der Graf in Besitz des Klosters gesetzt, es befestigt und von den Thürmen aus die Bürger bedrängt. Nach der Gefangennehmung desselben am 22. Juli rächten sich die Bürger dafür an dem Kloster selbst, welches dem Grafen Vorschub geleistet hatte, und verwüsteten es mit Feuer und Schwert. Dies ist das grösste Unglück, welches die Kirche traf; sie wurde verwüstet und verbrannt, ihrer beiden Thürme beraubt, und zwar von den Bürgern selbst, aber sehr dürftig und dem vorigen Glanze durchaus unangemessen wiederhergestellt [2]). Nach Winnigstädt [3]) war „die Anzeigung des Brandes noch in jener Zeit an den alten Mauern zu sehen." Doch hatte schon das Kloster von Neuem durch die Verwüstungen der Bauern stark gelitten, die im J. 1525 auch die hiesige Gegend durchzogen und verheerten [4]).

Die Räume des Hauptbaues dieser Kirche genau zu untersuchen, wurden wir durch den gegenwärtigen Zweck derselben verhindert. Sie dient als Kornscheune und die darin aufgehäuften Vorräthe, zum Theil auch die neueren angefügten Gebäude gestatteten keine umfassende Besichtigung. Für den Zweck dieser Blätter dürfte es indess schon genügen, wenn wir anführen, dass die rundbogigen Arkaden des Schiffes keine Säulen enthalten, sondern, wie in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt, durch viereckige Pfeiler gebildet werden. Das Kämpfergesims dieser Pfeiler besteht aus Platte, scharf eingezogener Kehle und kleinem Wulst mit einigen Zwischengliedern; das Fussgesims ist attisch, von gutem Verhältniss der Glieder zu einander, doch wenig ausladend. — Im Aeusseren, namentlich der Seitenschiffe, bemerkt man mannigfache Veränderungen des Baues, zum Theil aus der früheren Zeit des gothischen Styles.

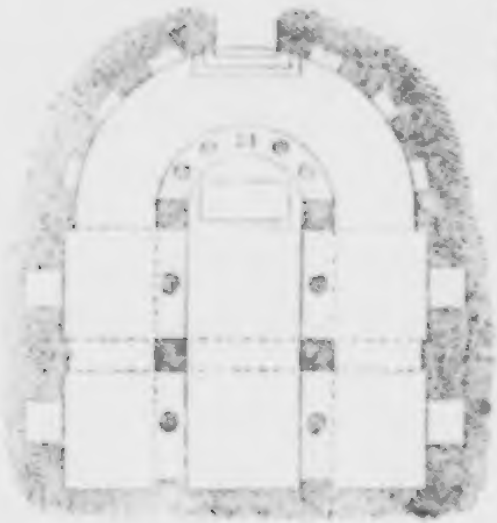
Kämpfergesims Fussgesims
der Pfeiler in der Oberkirche

[1]) S. Erath p. 99.

[2]) Der Chor, der Kreuzgang und die Thürme wurden wiederhergestellt s. Fritsch, Gesch. v. Quedl. I, 286.

[3]) Bei Abel, S. 502. Fritsch, I, S. 169.

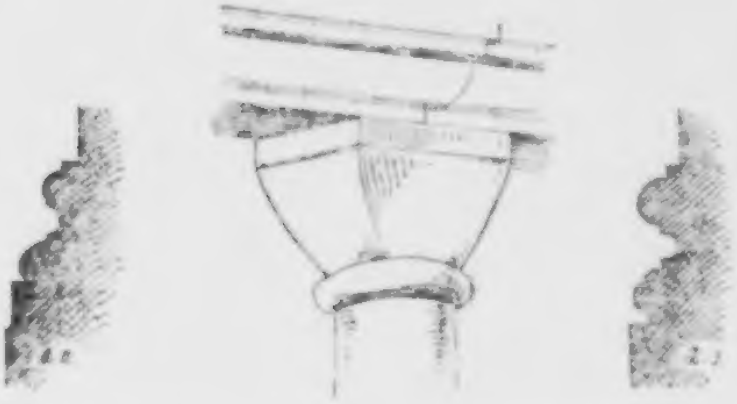
[4]) Fritsch, S. 294.



Von höchstem Interesse ist die kleine Gruftkirche dieser Kirche, der gegenwärtig sogenannte Altarkeller. Ihre ganze Einrichtung, sowie die Formation ihrer Details, lässt hier auf den ersten Blick das höchste Alter erkennen. Sie besteht aus einem kleinen Mittelschiff und fast eben so breiten Seitenschiffen, welche durch eine Stellung von je zwei Säulen und einem schweren viereckigen Pfeiler zwischen ihnen von einander gesondert werden. An das Mittelschiff schliesst sich, wie gewöhnlich, die Altarnische an, welche hier jedoch nicht durch Mauern, sondern ebenfalls durch eine Stellung von Pfeilern und Säulen (an den Ecken zwei schwere viereckige Pfeiler, dann auf jeder Seite zwei Säulchen und zwischen diesen, in der Mitte der Nische, ein kleinerer viereckiger Pfeiler) umfasst wird[1]). Hinter den letzteren zieht sich ein halbrunder Umgang als die Fortsetzung der Seitenschiffe umher. Diese sämmtlichen Pfeiler und Säulen, im Schiff und in der Nische, werden nicht, wie in der entwickelten Kunst des früheren Mittelalters, durch Halbkreisbögen, sondern, der Antike verwandt, noch durch ein horizontales Gesims verbunden, dessen Hauptform in der Altarnische ein Viertelstab, im Schiff ein, der Antike vornehmlich entsprechender Karnies ist. Von diesem Gesims ausgehend werden sämmtliche Räume sodann durch Tonnengewölbe bedeckt, nur die kleine Altarnische wie gewöhnlich, durch eine Halbkuppel. An den Wänden finden sich rings umher grössere und kleinere viereckige Nischen. Die Gesammtlänge der Gruftkirche beträgt 23 Fuss; die Breite 19 Fuss; die Höhe, im Mittelpunkt der Gewölbe, 9 Fuss. Die Säulen haben, bis an das Gesims, eine Höhe von 6 Fuss. — Die grösseren Pfeiler sind ganz roh, ohne Deck- und Fussgesimse. Der kleinere Pfeiler in der Altarnische hat ein ionisches Voluten-Kapitäl, doch ohne Eierstab, aber auch ohne fremdartige Verzierung; die Base desselben ist von leidlicher attischer Form. Die Säulchen zu den Seiten desselben sind mit einem höchst einfachen Kapitäl versehen, welches die später ausgebildete Form des abgestumpften Würfels vorzudeuten scheint, es bildet nur einen

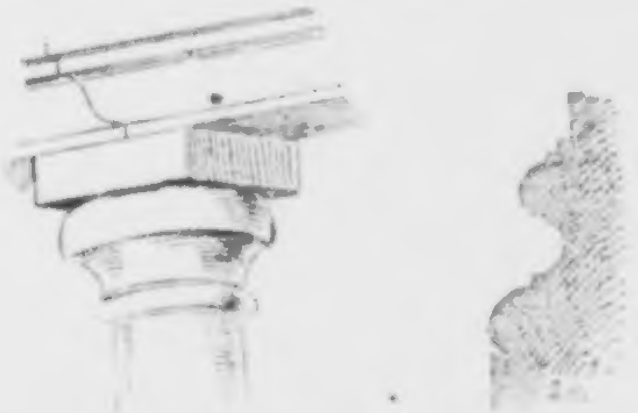
Von dem kl. Pfeiler in der Altarnische.

[1]) Diese Einrichtung, — halbrunde Nischen, von Säulen getragen, — die sich zuweilen bei Kirchen der späteren Zeit des byzantinischen Styles vorfindet, ist gleichwohl kein Gegenbeweis gegen das angenommene hohe Alter der Gruftkirche, da sich ganz Aehnliches bereits an der Sophienkirche zu Constantinopel, an S. Vitale zu Ravenna (vollendet im J. 547) u. a. O. vorfindet.



Von dem kl. Pfeiler in der Altarnische. Von den Säulen in der Altarnische.

rohen Uebergang aus der runden Form der Säule in die viereckige Form des Abakus. (Dieselbe Form findet sich häufig, wenn auch reicher ornamentirt, an den ältesten Kirchen des Mittelalters, wie z. B. vorherrschend an den Säulenkapitälen von S. Vitale zu Ravenna, von S. Marco zu Venedig u. s. w.) Die Basen derselben sind ebenfalls attisch, aber mit starken vortretenden Pfühlen und kleiner, eingezogener Kehle. — Die Säulenkapitäle des Schiffes endlich haben eine merkwürdige Form, deren Profil man mit dem eines umschlagenden Blattes vergleichen dürfte, und gewiss ist sie aus dem antiken Blattkapitäle entstanden, vielleicht durch Bemalung demselben ähnlicher gewesen; darüber ruht ein sehr schwerer Abakus. Die Basen dieser Säulen sind wiederum attisch, aber von einer Bildung, welche dem Geiste dieser Form noch wohl angemessen ist.



Von den Säulen im Schiff.

Alle diese Elemente, — die geradlinigen Gesimse, die theils der Antike nah verwandten, theils aus eigner Unbehülflichkeit entstandenen Formen, die Abwesenheit aller Motive, welche die mittelalterliche Kunst speziell charakterisiren, sodann die kindliche Rohheit der Gesammt-Aus-

führung, deuten auf eine sehr frühe Erbauungszeit zurück und machen es sehr wahrscheinlich, dass wir in dieser kleinen Grufthirche in der That einen Ueberrest aus der frühesten Zeit christlicher Kunstübung in den sächsischen Landen besitzen.

2) Die Kirche von Kloster- oder Wester-Gröningen.

(Jetzt Dorf Gröningen, bei dem Städtchen gleiches Namens.)

Stiftungs-Urkunde vom 26. Mai des Jahres 936, durch welche Graf Siegfried dem Convente von Corvey zur Errichtung eines Klosters übergiebt: „hereditatem suam in pago Hardgo, in loco cujus vocabulum est Westergroningen sito juxta fluvium Bade: hoc est *ipsam ecclesiam* cum clericis, quos ibi proprios habuit etc." Das Kloster von Westergröningen blieb, die Zeit seines Bestehens hindurch, dem Stifte von Corvey zugehörig; weitere Nachrichten über die Geschichte desselben sind nicht bekannt[1]). Ob die gegenwärtig vorhandene Kirche die in jener Urkunde angeführte sein möge, muss natürlich, in Ermangelung anderweitiger Zeugnisse, zweifelhaft sein; indess zeigt sie in den erhaltenen Theilen ihrer ursprünglichen Anlage, die durch die späteren Unbilden und Veränderungen, welche sie erlitten hat, nicht gänzlich vernichtet ist, mannigfache Motive, welche wenigstens an sich bereits auf ein beträchtlich hohes Alter zurückdeuten. Zu bemerken ist, dass die Details dieser ursprünglichen Anlage den roheren Theilen der Schlosskirche von Quedlinburg verwandt und einige der vorzüglichst charakteristischen Ornamente beiden gemein sind.

Die Kirche war eine Basilika mit einem Querschiff auf der Ostseite. Die Seitenschiffe sind gegenwärtig nicht mehr vorhanden und die Bogenstellungen, welche dieselben mit dem Mittelschiff verbanden, vermauert, so jedoch, dass zwischen den Bögen verschieden gestaltete Fenster offen gelassen sind. Die Fenster in den oberen Wänden des Mittelschiffes sind ebenfalls vermauert. Auch die Altarnischen am Chor und an den Kreuzflügeln sind abgerissen und vermauert, und nur von der des südlichen Kreuzflügels bemerkt man im Inneren noch die Spur. Die Kirche hatte keinen hohen Chor, somit offene Zugänge von den Seitenschiffen zu den Kreuzflügeln, welche letzteren zwar wiederum vermauert, doch im Inneren noch deutlich erkennbar sind. Ueber der Durchschneidung des Kreuzes erhebt sich ein achteckiger Thurm. Zur Unterstützung desselben sind die Kreuzpfeiler und die Schwibbögen, welche diese verbinden, neuerdings beträchtlich verstärkt worden (sie haben ein modern griechisches Kämpfergesims); doch bemerkt man in den Ecken noch die ursprünglichen Wandpfeiler des Kreuzes mit ihren Kämpfern, sowie auch die von ihnen getragenen, etwas vorspringenden Bögen.

In den Bogenstellungen des Schiffes wechseln zwei Säulen mit einem Pfeiler (auf jeder Seite nur vier Säulen, und ein Pfeiler in der Mitte). Die auf der südlichen Seite sind so vermauert, dass die Formen nicht mehr mit hinlänglicher Deutlichkeit zu erkennen sind; die auf der Nordseite

[1]) Vergl. u. a.: Leuckfeld, Antiquitates Gröningenses, S. 165 ff. Wigand, Corvey S. 148. — Die Urkunden von Kloster Gröningen sollen nach Corvey gekommen sein.

Wandpfeiler im westl. Theil der Kirche

treten dagegen etwas mehr hervor. Die Basen der Säulen und der Pfeiler, sowie sämmtlicher alten Wandpfeiler sind attisch, mit hoher Kehle und starkem unteren Pfühle; sie stecken meist tief in dem gegenwärtig erhöhten Boden der Kirche und nur die der Wandpfeiler im westlichen Theil der Kirche (von denen weiter unten gesprochen werden wird) sind noch ganz zu erkennen. Die Kapitäle haben die Form eines nach unten abgestumpften Würfels. Eins derselben ist ganz mit kleinen, roh gearbeiteten Sternblumen übersät, welche ohne sonderliche Symmetrie zusammengeordnet sind. An einem zweiten werden die vorderen Flächen des Würfels durch seltsame Doppelkrokodille, an einem dritten durch andre rohe Thierfiguren gebildet, die unteren Rundungen dieser beiden sind wiederum durch kleine Sternblumen ausgefüllt (deren an ähnlichen Stellen auch in der Schlosskirche zu Quedlinburg vorkommen). Das Deckgesims dieser Kapitäle besteht aus einem schrägen Gliede, welches von einer Platte gekrönt wird, und ist mit verschiedenen Ornamenten versehen: theils mit jenem Blattwerk, welches mit einer triglyphenartigen Verzierung abwechselt (wie zu Quedlinburg, oben, S. 560), theils mit andrer Rankenverzierung. Aehnliche Deckgesimse befinden sich auch als Kämpfer über sämmtlichen Pfeilern und Wandpfeilern der Kirche (nur der Kämpfer der ehemaligen Nische im südlichen Kreuzflügel zeigt eine gegliederte, aus Wulst und Hohlkehle bestehende Form), sowie auch das Gesims, welches über den Bogenstellungen hinläuft, dieselbe Form hat. Zumeist finden sich zur Verzierung dieser Gesimse rohe Bandverschlingungen angewandt, namentlich an dem Gesims über der südlichen Bogenstellung des Schiffes, wo sie nur an einer Stelle durch ein wunderlich gestaltetes Doppelkrokodill unterbrochen werden; das Gesims über der nördlichen Bogenstellung ist mit einem Rankenwerk verziert, welches mit Dreiblättern und

Trauben versehen ist. Alle diese Verzierungen an Gesimsen und Kapitälen sind übrigens von sehr unsicherer und schwungloser Bildung und wiederum nur mehr als eine ausgemeisselte Zeichnung, denn als wirkliche, hervorspringende Reliefsculptur zu betrachten. Die fast fingerdicke Tünche, welche dieselben gegenwärtig bedeckt, macht ihre Bildung noch unförmlicher erscheinen, als sie es schon an sich ist. Wenn man die Tünche wegschabt,

so bemerkt man allenthalben die, ohne Zweifel ursprünglichen Farben, mit denen diese Ornamente bemalt waren: Roth, Blau, Grün u. s. w.

Eigenthümlich ist die ursprüngliche Anlage des westlichen Theiles dieser Kirche. Hier treten nämlich zunächst Pfeiler nach dem Inneren des Schiffes vor, welche denen in der Durchschneidung des Kreuzes ganz entsprechend sind und in der Höhe, quer über das Kirchenschiff hin, mit einem ähnlichen grossen Schwibbogen verbunden werden; ihnen entsprechen, in den westlichen Ecken der Kirche, die Spuren ähnlicher Wandpfeiler. Ohne Zweifel bildete sich hiedurch eine Vorhalle mit freier Empore, wie sich eine Einrichtung der Art noch gegenwärtig in der Kirche von Wechselburg vorfindet[1]. Auch scheint es, dass dieselbe in der ganzen Höhe des Mittelschiffes (einem zweiten Querschiffe vergleichbar) vor die Seitenschiffe hinausgetreten sei; wenigstens ist der aus kleinen Rundbögen zusammengesetzte Fries, welcher im Aeusseren der Kirche, unter dem Dache des Mittelschiffes, hinläuft, nur bis zu der Stelle hingeführt, wo die ersten, so eben besprochenen Pfeiler bemerkbar werden, — so dass hier ein Ausbau, welcher die Fortsetzung dieses Frieses aufnahm, vorspringen musste.

Diese ganze westliche Anlage ist jedoch durch aufgeführte Querwände, in welche die genannten Pfeiler eingeschlossen sind, und durch eine, noch in die Periode des byzantinischen Styles gehörige, höchst interessante Umänderung verdunkelt worden. Es ist hier nämlich eine kleine Kapelle, in der Breitenausdehnung des Schiffes, eingebaut, welche nur durch kleine (nachmals vermauerte) Fensterchen ein geringes Licht empfing. Es scheint, dass diese Kapelle zunächst zu den Zwecken einer Gruftkirche bestimmt war, da die Kirche, nach ihrer ursprünglichen Anlage, keine solche besitzt und das Vorhandensein einer solchen durch die Bedürfnisse des kirchlichen Ritus nöthig geworden sein mochte. Dass sie ein späterer Einbau ist, geht daraus hervor, dass sie sowohl die eben besprochene Pfeilerstellung verdeckt, als sie selbst in die Bogenstellung des Schiffes vortritt und mit der Brüstung, wodurch sie bekrönt wird, das über jener Bogenstellung hinlaufende Wandgesims durchschneidet. An ihrer östlichen Seite hat sie eine, nach der Mitte des Kirchenschiffes hervortretende Altarnische, in welcher sich drei kleine (vermauerte) Fensterchen befinden; zu den Seiten der Nische zwei Thüren, von denen die eine ebenfalls vermauert ist; an der westlichen Wand wiederum drei (gleichfalls vermauerte) Fensterchen. Ein Tonnengewölbe, an welchem man Spuren von farbiger Verzierung bemerkt, überdeckt die Kapelle; die Altarnische ist, wie gewöhnlich, mit einer Halbkuppel überwölbt. Doch scheint dieser merkwürdige Einbau, ausser als Gruftkirche, auch noch zu einem anderen Zwecke gedient zu haben: — etwa zu dem einer Kanzel oder eines Singechores für den in der Kirche selbst abzuhaltenden Gottesdienst. Sie hat nämlich oberwärts, über dem Tonnengewölbe, einen ebenen, horizontalen Boden, welcher sich auch über den halbrunden Ausbau der Altarnische (so dass deren Kuppelgewölbe im Aeusseren nicht sichtbar wird) erstreckt und von einer hohen steinernen Brüstung, die sich somit auch um den genannten Ausbau herumzieht, eingefasst wird. Diese Brüstung ist auswärts mit grossen, in Stuck gearbeiteten Reliefiguren geschmückt, welche Christus und die zwölf Apostel darstellen. Christus sitzt in der Mitte auf dem Regenbogen, die Hände aus-

[1] Vergl. Dr. E. Puttrich: Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen, Abth. I, Lief. 1 und 2. (Taf. 7 u. 9.)

Kreuzungsgesims und Baldachin der Brüstung.

gebreitet, über jeden Arm ein lang herabhängendes Spruchband. Zu seinen Seiten sitzen die Jünger auf Bänken, mit Büchern in der Hand, je drei an dem halbrunden Ausbau, die übrigen an den geraden Wänden. Sämmtliche Figuren sind in dem etwas kurzen, schweren, sehr massigen Style gebildet, welchen die deutsche Sculptur um den Anfang des zwölften Jahrhunderts aufweist, und dürften demnach ungefähr diese Zeit als die Periode, in welcher der Einbau ausgeführt worden, bestimmen; sie sind noch ungeschickt, in der Gewandung noch streng stylisirt, aber ohne die Anzeichen jener Verkrüppelungen, welche in der früheren Zeit des elften Jahrhunderts so häufig gefunden werden, und auch nicht ohne ein gutes Gefühl in der Anordnung des Gefältes. Unter der Tünche, womit sie gegenwärtig überstrichen sind, zeigen sich auch an ihnen die deutlichsten Farbenspuren. Leider sind diese Figuren nicht von Beschädigungen frei geblieben; einigen sind die Köpfe abgehauen, und zwei von ihnen fehlen ganz, indem man die Brüstung durchbrochen hat, um hiedurch eine Verbindung des Raumes über der Kapelle mit dem schlechten Orgelchore, welcher gegenwärtig diesen gesammten Einbau verdeckt, zu gewinnen. Unterwärts ist die Brüstung von einer Art attischen Basamentes begränzt, oberwärts von einer Rankenverzierung, in deren Blättern man bereits Motive der eigentlich byzantinischen Kunst erkennt.

Der achteckige Thurm, welcher sich über dem Kreuz der Kirche erhebt, trägt ebenfalls das Gepräge einer mehr entwickelten Periode der byzantinischen Kunst und gehört nicht zu der ursprünglichen Anlage der Kirche (— vielleicht in dieselbe Zeit, in welcher der eben besprochene Einbau ausgeführt wurde). Die Kühnheit, eine solche Masse über den nicht starken Pfeilern und Bögen des Kreuzes zu errichten, die vermuthlich mit der Zeit für die gesammte Kirche gefahrbringend geworden war, hat die oben berührte Verstärkung dieser Pfeiler und Bögen veranlasst. Er ist, an seinen acht Wänden, mit zwei Reihen zierlicher Fenster geschmückt, von denen die unteren eine einfache, die oberen eine zusammengesetztere Umfassung haben. Jedes dieser Fenster ist in der Mitte mit einem Säulchen versehen, dessen Kapitäl, in mannigfach wechselnder Weise, mit geschmackvoll gearbeiteten Bandverschlingungen verziert ist. Die über den Kapitälen ruhenden abgeschrägten Deckplatten sind ohne eine Verzierung der Art. Das Kranzgesims des Thurmes ist nicht mehr vorhanden.

3) Die Schlosskirche zu Gernrode.

Die Gründung dieser Kirche und die reichliche Ausstattung des Jungfrauen-Stiftes, zu dem sie gehörte, durch Markgraf Gero, fällt in die Zeit des Jahres 960. Aus den nächsten hundert Jahren sind verschiedene

Urkunden aufbehalten, welche die Rechte und Freiheiten des Stiftes bestätigen [1]).

Die Kirche ist eine Basilika mit hohem Chor, in welchem ursprünglich das gesammte Querschiff der Kirche, wie in der Schlosskirche von Quedlinburg, mit eingeschlossen war und darunter sich ohne Zweifel eine Gruftkirche von ähnlicher Ausdehnung befand. Diese Erhöhung ist nachmals jedoch verändert worden und findet in der alten Weise nur noch in den Kreuzflügeln Statt. Der Mittelraum des Querschiffes ist gegenwärtig ohne alle Erhöhung und dem Boden der übrigen Theile der Kirche gleich. Der Raum des ehemaligen Hochaltars ist nur um einige Fuss niedriger geworden, als er ursprünglich war, und ruht über einem beträchtlich niedrigen Kreuzgewölbe, welches von viereckigen Pfeilern getragen wird. Die Kopf- und Fussgesimse dieser Pfeiler scheinen nicht mehr den Charakter byzantinischer Kunst zu verrathen. Die Stufen, welche aus dem Mittelraum des Querschiffes zu dem ehemaligen Altarraume (wo gegenwärtig ein Grabmonument des Gründers der Kirche aufgestellt ist) emporführen, gehören der, vor etwa fünf Jahren erfolgten Restauration der Kirche an, da der Fussboden derselben mit zierlichen Thonfliesen belegt wurde; sie sind aus den in der Kirche vorhanden gewesenen Grabsteinen (!!) zugehauen, und man erkennt, hie und da noch die Spuren vernichteter Inschriften.

Der südliche Kreuzflügel bewahrt noch einen Theil der ehemaligen Gruftkirche, welche hier durch ein Kreuzgewölbe, auf vier kleinen Säulen ruhend, gebildet wird. Die Säulen sind schlank, mit attischen Basen und abgerundeten Würfelkapitälen, welche von ziemlich gedrücktem Verhältniss und auf verschiedene Weise ornamentirt sind. Der Styl dieser Kapitäle scheint eine etwas spätere Zeit anzudeuten als die Hauptanlage der Kirche. Eine Bogenstellung mit zwei freistehenden viereckigen Pfeilern verband diesen Flügel der Gruftkirche mit den übrigen Theilen derselben; gegenwärtig führt sie zu dem offenen Raume der Kirche, ist jedoch mit Brettern verschlagen. Das Kämpfergesims dieser Pfeiler besteht einfach aus einer Platte mit schräger Schmiege. — Ueber diesem Gewölbe bildet der südliche Kreuzflügel einen offenen Raum; die Altarnische desselben ist abgebrochen, doch die Spur ihres früheren Vorhandenseins noch deutlich zu erkennen. — Der Theil der Gruftkirche, welcher sich unter dem nördlichen Kreuzflügel befindet, dient gegenwärtig als Grabgewölbe. Ueber demselben sind verschiedene gesonderte Gemächer angeordnet, welche sich, in Rücksicht auf die spitzbogigen Gewölbe, mit denen sie bedeckt sind, und die Stabverzierung eines Fensters auf der Nordseite, als ein späterer Einbau aus der Periode des gothischen Baustyles zu erkennen geben. Trotz dieses Einbaues ist hier jedoch noch die Altarnische erhalten, welche unter ihrem

[1]) Vergl. J. Chr. Beckmann: Historie des Fürstenthums Anhalt, S. 168 ff. (Ausführliche Mittheilungen und bildliche Darstellungen der Kirche zu Gernrode sind seit Abfassung des Obigen durch Puttrich, Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen, Abth. I., Bd 1., Lief. 4—6, gegeben. Nach seiner näheren Untersuchung haben sich über den Arkaden des Innern, an den oberen Wandflächen des Mittelschiffs, vermauerte Galiërien vorgefunden; auch ist durch ihn das Aeussere der, in das südliche Seitenschiff eingebauten Kapelle freigelegt und vollständig dargestellt worden. Ueber seine Mittheilungen ist mein Bericht, Kunstblatt vom 30. August 1842, der später folgen wird, zu vergleichen.)

Halbkuppel-Gewölbe mit einem Gesimse jener einfachsten Form (Platte und Schmiege) versehen ist. Ebenso sieht man hier, wie auch in dem offenen südlichen Kreuzflügel, oberwärts an den westlichen Wänden, die Spuren nachmals vermauerter grosser Doppelfenster, welche durch eine Arkade von zwei Bögen, die auf einem viereckigen Mittelpfeiler ruhen, gebildet werden; das Kämpfergesims dieser Arkaden gesellt jener einfachen Hauptform (Platte und Schmiege) noch einige kleinere Plättchen als Zwischenglieder zu.

Mit dem eben erwähnten Kämpfergesims in gleicher Höhe und von gleicher Form sind jene Kämpfergesimse, welche, über vorspringenden Wandpfeilern, die grossen Schwibbögen in der Durchschneidung des Kreuzes trugen. Doch sind von diesen, wie in der Quedlinburger Schlosskirche, nur noch der östliche und der westliche vorhanden. Der nördliche und der südliche fehlen; eben so sind auch die Wandpfeiler, welche diese letzteren unterstützten, in späterer Zeit weggehauen worden, aber man erkennt an der Wand noch die Spuren ihres ehemaligen Vorhandenseins. —

Das Schiff der Kirche wird durch Bogenstellungen, in welchen je eine Säule mit einem viereckigen Pfeiler wechselt, von den Seitenschiffen getrennt. Die Schäfte dieser Säulen haben eine eigenthümliche, sich konisch verjüngende Gestalt; ihre Basen sind von guter attischer Form, die Kapitäle sehr eigenthümlich gebildet. Sie haben einen Blätterschmuck, der mehr oder minder reich zusammengesetzt und mit Voluten versehen ist, so dass man sie noch immer als eine freie Nachahmung korinthischer Kapitäle bezeichnen darf. Das eine dieser Kapitäle hat menschliche Köpfe auf den Ecken. Die Deckplatte derselben ist verhältnissmässig nicht hoch, aber stark ausladend, unterwärts in einem scharfen Winkel abgeschrägt, und ohne weitere Gliederung. Die Wände und Bögen setzen in merkwürdiger Weise auf diesen Deckplatten auf, indem sie dieselben nur mit ihren äusseren Linien berühren, dazwischen aber eine dreieckige Vertiefung haben, so dass hiedurch, trotz der einfachen Form der Deckplatten, doch ein reicherer Uebergang vermittelt wird. — Die Pfeiler haben ebenfalls ein einfaches Kämpfergesims, aus einer Platte und flacher Hohlkehle bestehend, und ein Fussgesims von derselben Form, nur umgekehrt. An ihren Ecken sind sie ausgefalzt. — In geringer Höhe über diesen Bogenstellungen läuft, an der Seite des Mittelschiffes, ein Wandgesims hin, welches dieselbe Formation hat, wie das eben besprochene Kämpfergesims der Pfeiler. Darüber erheben sich die Wandflächen des Mittelschiffes, und in beträchtlicher Höhe erst sind die Fenster desselben, von auffallend kleinen Dimensionen, angeordnet. — Die Fenster des südlichen Seitenschiffes sind vermauert, indem zur Zeit des entwickelt byzantinischen Styles ein Kreuzgang mit Corridoren vor ihnen angelegt wurde. Die Fenster des nördlichen Seitenschiffes sind in neuerer Zeit erweitert.

Die Bogenstellungen des Schiffes bestanden ursprünglich nur, vom Querschiffe ab, aus je zwei Säulen und dem zwischen ihnen befindlichen Pfeiler. Hierauf folgt auf jeder Seite ein anders gestalteter Pfeiler (im Grundriss nicht viereckig, sondern ursprünglich von einer Kreuzform, — das Kämpfergesims aus einer Platte und stark ausladendem Wulst gebildet), welcher das Ende des Schiffes bezeichnete und dasselbe von einem hier befindlichen Vorraume schied. Noch sind die von diesen Pfeilern nach den Wänden der Seitenschiffe hinübergeschlagenen Bögen vorhanden; was zwischen ihnen im Mittelschiff lag, ist dagegen weggenommen. Doch sieht

man noch die deutlichen Spuren, dass an den Pfeilern selbst Vorsprünge und darüber etwa eine Wand, bis zur Decke des Mittelschiffes empor, befindlich gewesen sind; bis zu diesen Spuren reichen auch erst die Gesimse, welche über den Bogenstellungen des Schiffes hinlaufen. Wahrscheinlich also öffnete sich hier gegen das Schiff zu, ähnlich wie in Quedlinburg, eine Vorhalle und darüber die Bogenstellung einer Loge. Diese Halle stand aber hier mit den Seitenschiffen, durch noch gegenwärtig vorhandene Bögen, welche von den genannten Pfeilern in der Linie des Schiffes weitergehen, in Verbindung. Auch die Loge, deren ehemalige Existenz über dieser Halle anzunehmen ist, war hier in Verbindung mit anderweitigen Seitenräumen, wie sich aus andren (nachmals vermauerten) grossen Bogenöffnungen ergiebt, welche sich an den Seitenwänden über den eben erwähnten Bögen erkennen lassen; hienach musste sich also im Aeusseren ein eigenthümlich vorragender, die Westseite begränzender Bau ergeben.

Die Veränderung dieser gesammten Einrichtung wurde hervorgebracht, als man es, zu irgendwelchen gottesdienstlichen Zwecken, für nöthig fand, das Schiff noch um etwas zu verlängern und hier eine zweite grosse Altarnische, der auf der Ostseite correspondirend, anzulegen. Vermuthlich hatte man die Absicht, in dieser Nische und dem von den Seitenwänden eingeschlossenen Vorraume derselben einen zweiten hohen Chor (und unter diesem eine neue Gruftkirche) anzulegen; wenigstens sind an den Wandpfeilern, welche sich am Anfange dieses Raumes befinden, in nicht bedeutender Höhe die Ansätze von Bögen zu bemerken, durch welche eine gegenseitige Verbindung und über ihnen vielleicht ein erhöhter Raum bezeichnet gewesen sein dürfte. Gegenwärtig befindet sich eine etwas geringere Erhöhung dieses westlichen Raumes, welche aber erst etwas weiter zurück beginnt und mit einer Brüstung und einer kleinen Wendeltreppe in der Ecke versehen ist. Diese Erhöhung scheint wiederum später als der Umbau des westlichen Theiles und vielleicht auf ähnliche Weise zu einem Sänger-Chore bestimmt, wie bei jenem Einbau der Kirche zu Wester-Gröningen vermuthet wurde.

Dieser Umbau trägt übrigens durchweg das Gepräge eines ebenfalls noch wenig entwickelten byzantinischen Styles; ebenso auch die zu den Seiten der westlichen Nische befindlichen runden Thürme, welche mit der letzteren höchst wahrscheinlich zugleich aufgeführt wurden. Die untere Hälfte dieser Thürme ist mit rohen schmalen Wandpfeilern versehen, die obere Hälfte zerfällt in drei kleinere Geschosse, deren jedes über dem unteren ein wenig zurücktritt. Das unterste dieser kleineren Geschosse ist mit einer leichten Pilasterstellung geschmückt, welche an dem südlichen Thurm mit kleinen Rundbögen, an dem nördlichen mit giebelartigen Sparren verbunden sind; auch diese Dekoration ist sehr roh, ohne alle Genauigkeit und künstlerisches Gefühl ausgeführt. In den obersten Geschossen sind Fenster befindlich, mit einem byzantinischen Säulchen in der Mitte. Beide Thürme werden durch ein Glockenhaus verbunden, mit einer Art byzantinischer Fenster, die aber eine späte Nachahmung dieser Form zu sein scheinen.

Die eben besprochene Nische auf der Westseite der Kirche ist im Aeusseren ohne weitere Verzierung. Dagegen ist von der Hauptnische der Ostseite anzuführen, dass diese ausserhalb, zu den Seiten des Fensters, mit zwei schmalen Wandpfeilern und über diesen, durch ein durchlaufendes Gesims getrennt, mit niedrigen Halbsäulen geschmückt ist, über

denen das einfache Kranzgesims aufliegt. Das grosse Fenster, welches in dieser Nische befindlich ist, und ebenso vermuthlich die unteren Fenster an den Seitenwänden des Altarraumes (vor dem Querschiff) sind neu oder wenigstens erweitert. —

Ausser dem so eben besprochenen Umbau auf der Westseite dieser Kirche ist sodann noch ein höchst merkwürdiger Einbau im Inneren derselben zu erwähnen, welcher ebenfalls noch der Periode eines wenig entwickelten byzantinischen Baustyles angehört. Derselbe besteht aus zwei kleinen Gemächern, welche die östliche Hälfte des südlichen Seitenschiffes ausfüllen und ohne Zweifel mit dem an dasselbe anstossenden (noch erhaltenen) Flügel der Gruftkirche in Verbindung standen. (Vielleicht sind die oben besprochenen Säulen dieses Theiles der Gruftkirche aus der Zeit des in Rede stehenden Einbaues.) Das erste, der Gruftkirche zunächst gelegene dieser Gemächer, in welches man von dem Schiff der Kirche aus eintritt, ist gegenwärtig im Inneren ohne architektonische Ausbildung. Das zweite dagegen, welches mit diesem durch eine zierlich ausgebildete Thür in Verbindung steht, erscheint als eine eigene kleine Kapelle von reicher Architektur, doch empfängt sie ihr Licht nur durch ein kleines, rosettenförmiges Fensterchen, welches sich nach dem Kreuzgange hin öffnet; sie scheint somit wiederum zum Behuf einer Gruftkirche gedient zu haben. Sie ist von quadratischer Form, mit flachen Nischen an den Wänden, welche durch Halbsäulen eingeschlossen und durch Halbkreisbögen überwölbt sind. In den Ecken zwischen diesen Bögen treten kleine Gewölbkappen vor, durch deren Vermittelung der obere Raum der Decke eine achteckige Gestalt gewinnt; — ob über diesem Achteck ein Gewölbe oder eine flache Decke angeordnet war, ist bei dem gegenwärtigen Zustande der Kapelle nicht mehr zu erkennen. Die Kapitäle der Halbsäulen haben die Form abgestumpfter Würfel und sind mit einem seltsamen blätterartigen Ornament versehen, welches ganz in dem Style gehalten ist, wie man dergleichen häufig in den Federzeichnungen und Malereien byzantinischen Styles sieht und welches hier wiederum nur als eine sculptirte Zeichnung (ohne eigentliches Relief) erscheint. Die eine der erwähnten Nischen, dem Eingange gegenüber (also an der westlichen Wand), ist etwas vertieft; in ihr befindet sich eine kolossale Statue, der der Kopf fehlt, in dem Costüm eines Abtes (ob vielleicht der heil. Cyriacus, der Schutzheilige der Kirche?). Die Figur ist in einem leidlich ungeschickten byzantinischen Style gearbeitet. — Im Uebrigen scheint diese Kapelle mit Malerei geschmückt gewesen zu sein.

Beide Räume waren an ihren äusseren (nach dem Inneren der Kirche zugewandten) Wänden reich mit Sculpturen dekorirt. Doch sind sie durch hölzerne Gestühle u. A. so sehr verbaut, dass man von dieser Dekoration nur noch Weniges erkennen kann. Am Deutlichsten und Zusammenhängendsten sieht man einen Theil derselben an dem Aeusseren der westlichen Wand, im Seitenschiff der Kirche. Hier bildet sich, in der Mitte der Wand, eine halbrunde Nische, die flachgedeckt und von reicher Einrahmung umgeben ist. Es ist eine Art steinernes Täfelwerk: gewundene Stäbe, welche sich zu Cassetten verbinden, die mit Laubzügen und mannigfachen Thierfiguren ausgefüllt sind. Auch sieht man zuoberst einen wunderlichen Heiligen in diese Arabesken verwebt, der etwa nach Art des h. Onuphrius (d. h. ohne sonderliches Costüm) angethan ist. Alles dies ist nun zwar, besonders die Thiere und der Heilige, ungemein roh und schwerfällig aus-

geführt, ungleich mehr, wie die Ornamente des Inneren; jedoch trägt auch dies, trotz des stärkeren Reliefs, ganz den Charakter von Federzeichnungen des byzantinischen Styles, wie sich derselbe etwa gegen das Ende des elften Jahrhunderts ausgeprägt hatte. In der Nische bemerkt man, zur linken Seite, eine Säule, welche die Decke derselben stützt und welcher ohne Zweifel eine zweite Säule zur Rechten entspricht, die hinter einem an dieser Stelle vorhandenen späteren Vorbau versteckt sein dürfte. Sie hat ein Blätterkapitäl in der Art der einfacheren korinthisirenden Kapitäle in der Quedlinburger Unterkirche und dasselbe Deckgesims (mit ausgebauchtem Karnies, S. 549, Q. 2.), welches eben dort zumeist vorherrscht. — Sodann sieht man einen anderen Theil dieser äusseren Dekoration zu den Seiten der Thür, welche aus dem Schiff der Kirche in den ersten der beiden eingebauten Räume führt. Hier findet man wieder ähnliche Laubverzierungen, jedoch ist hier Manches zerstört, so dass die Anordnung des Ganzen nicht mehr deutlich ist. Zur Linken der Thür ist ein Feld mit weggemeisselten Figuren, deren Umrisse indess noch ungefähr zu erkennen sind. Zur Rechten der Thür aber sieht man die erhaltene Reliefügur eines Christus, seitwärts gewandt, sprechend oder segnend, in einem ziemlich ausgebildeten byzantinischen Style. Diese Figur scheint aus Stuck gearbeitet, während die Füllungen und die vorerwähnten Ornamente aus Sandstein bestehen; auch scheint sie hier, in Rücksicht auf die Weise, wie sie in die Füllung eingesetzt ist, nicht wohl an ihrer ursprünglichen Stelle. Weiterhin kann man, über die vorgebauten Gestühle emporragend, noch den Obertheil einer thronenden Christusfigur sehen, deren Kunstverdienst etwa dem der vorigen gleichkommt. — Im Inneren der eingebauten Kapelle finden sich endlich auch noch einige Relieffragmente, welche aus Stuck gefertigt und von dem Grunde, darauf sie befindlich waren, abgelöst sind. Das bedeutendste derselben enthält drei, leider sehr beschädigte, weibliche Figuren, etwa 3½ Fuss hoch: die beiden äusseren in starkem, die mittlere in flachem Relief. Sie sind sich vorwärts bewegend dargestellt und tragen ein Räuchergefäss in den Händen, — vermuthlich die drei Marien, die zum Grabe des Herrn wandeln. Sie zeigen eine Behandlung des byzantinischen Styles von hoher Vollkommenheit, der es nur noch an der letzten Belebung zu fehlen scheint; es spricht sich in ihnen, besonders in der einen, welche am besten erhalten ist, eine Zartheit und Innigkeit des Gefühles aus, wie selten in der byzantinischen Kunst. Die genannte Figur hat auch noch den zart gebildeten Kopf, welcher in sehr anmuthiger Weise auf die Seite geneigt ist. Ein andres Relieffragment stellt eine sitzende Figur dar und scheint, einer Schriftrolle zufolge, den Engel der auf dem Grabe des Herrn sitzt, vorzustellen und mit jenen Figuren zusammen ein Ganzes, in der althergebrachten Weise der Composition, auszumachen. Auf keine Weise ist nach alledem anzunehmen, dass diese sämmtlichen Stuckreliefs in gleicher Zeit mit den Ornamenten jener äusseren Dekoration dieser Räume verfertigt seien. Ihre Eigenthümlichkeit weist vielmehr mit Bestimmtheit auf den schönen Aufschwung hin, welchen die deutsche bildende Kunst um die Zeit des Jahres 1200 einnahm. —

Endlich ist noch jenes Grabmonument des Markgrafen Gero, des Stifters der Kirche, zu erwähnen, welches sich an der Stelle des ehemaligen Hochaltares, in der Hauptnische der Kirche befindet. Es ist eine Arbeit etwa aus dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts und in der, zu jener Zeit gewöhnlichen einfachen Sarkophag-Form gehalten. Oben, in

starkem Relief, liegt die Gestalt des Helden, mit einem Panzer im Charakter dieser späten Zeit angethan, die Füsse auf einen Hund gestützt. An den Seitenwänden umherlaufend sind kleine Figuren verschiedener Heiligen dargestellt. Die Arbeit ist, wenn auch nicht von höchstem Kunstwerth, so doch in männlicher Tüchtigkeit ausgeführt und sehr beachtenswerth. — In dem Halbkuppel-Gewölbe dieser Nische ist, durch die weisse Tünche hervorschimmernd, noch das riesige Gemälde eines thronenden Christus in byzantinischem Style zu erkennen. —

Von dem Kreuzgange, welcher sich südlich von der Kirche aus erstreckte, ist, ausser geringen Spuren, nur noch der an der Wand des südlichen Seitenschiffes hinlaufende Theil erhalten. Dass auch dieser neuerdings nicht das Schicksal des Uebrigen getheilt hat, verdanken die Freunde vaterländischer Monumente der thätigen Verwendung des thüringisch-sächsischen Alterthums-Vereines. Die Architektur desselben, durch welche, wie schon oben bemerkt, die Fenster des südlichen Seitenschiffes verbaut sind, gehört einer späteren Entwickelungszeit des byzantinischen Styles an. Hier ist, über der eigentlichen Halle des Kreuzganges, deren Bogenstellungen durch geschmackvoll gegliederte Pfeiler gebildet werden, ein oberer Korridor angeordnet, der sein Licht durch Fenster, von dem Hofe aus, empfängt. An diesen Fenstern ist eine besondere Eigenthümlichkeit zu bemerken; sie haben nemlich, wie insgemein die offenen Fenster der Art, eine kleine Säule in der Mitte, welche zwei Halbkreisbögen trägt; das auf dem Kapitäl dieses Säulchens ruhende Deckglied ladet sehr beträchtlich, in einer stark geschwungenen Hohlkehle, aus, um die Stärke der Mauer zu erreichen; da aber diese Ausladung gleichwohl noch nicht hinreicht, so sind unter der Deckplatte desselben noch zwei volutenartige Glieder hinzugefügt, — eine äusserst seltene Anordnung, welche, so viel wir wissen, nur an den Pilaster-Kapitälen der bekannten antiken Basilika von Paestum ihr entsprechendes Gegenbild findet. Die am Kreuzgange vorkommenden Säulenkapitäle sind übrigens von der Gestalt abgestumpfter Würfel, aber mit sauberen Blattverzierungen im Style der ausgebildeten byzantinischen Kunst geschmückt.

4) Die Kirche zu Frose, bei Hoym.

Das Jungfrauen-Stift von Frose war gleichzeitig mit dem von Gernrode, ebenfalls durch Markgraf Gero (doch einige Jahre früher), gegründet worden und stand zu diesem in nächster Beziehung, indem beide durch dieselbe Aebtissin regiert wurden [1]). Die gegenwärtig vorhandene Kirche ist bestimmt jünger, als die Gründung des Stiftes.

Basilika mit einem Querschiff auf der Ostseite, ohne irgend eine Spur vormaliger Erhöhung des Chores; die Dimensionen nicht bedeutend; der Styl auf eine reiche und feinere Ausbildung des Basilikenbaues hinweisend.

[1]) Vergl. J. Chr. Beckmann: Historie des Fürstenthums Anhalt, S. 184 f. In der Stiftungs-Urkunde von Gernrode vom J. 964, s. Beckm. S. 169, wird bereits, als zu Gernrode gehörig, erwähnt: „monasterium in Fruose cum ipsa villa et duabus parochiis positis in eadem." Es gehörte zu Gero's erblichem Eigenthum, s. Meibom. II. p. 426. (Weitere Mittheilungen über die Kirche zu Frose s. bei Puttrich, a. a. O. Abth. I., Bd. I., Lief. 7).

Säulenkapitäl auf der Nordseite des Schiffes.

Die Nische des Hochaltares, wie sie gegenwärtig vorhanden ist, erscheint als eine Erneuung aus späterer Zeit. Zwar hat sie die halbrunde Form des Grundrisses, doch nicht das Halbkuppel-Gewölbe und auch keine Spur von dem früheren Vorhandensein eines solchen. Auch im Aeusseren findet man Kennzeichen, die auf einen später erfolgten Umbau der Nische zu deuten scheinen. — Die Flügel des Querschiffes haben nicht mehr ihre ursprüngliche Höhe. Durch eingezogene Wände in der Flucht des Mittelschiffes sind sie so geschlossen, dass sie gegenwärtig nur noch als die Fortsetzungen der niedrigen Seitenschiffe erscheinen. Von den Schwibbögen in der Durchschneidung des Kreuzes sind demnach nur noch der östliche und der westliche zu sehen. Die Kämpfer der Wandpfeiler, über welchen sich diese erheben, bestehen aus Platte und schräger Schmiege, das letztere Glied mit einer eigenthümlichen Verzierung versehen, die mannigfach noch in andrer Anwendung in dieser Kirche vorkommt, einem vertikal laufenden Korbgeflechte nicht unähnlich. — Die Nischen der Kreuzflügel sind nicht mehr vorhanden; die Räume auf der Südseite sind durch die Sakristei u. dergl. verbaut; auf der Nordseite sieht man dagegen noch den Bogen dieser Nische und den Kämpfer derselben, ebenso gebildet, wie die eben besprochenen Kämpfer, nur ohne die genannte Verzierung. Denselben Kämpfer haben auch die Bögen, welche die Seitenschiffe mit den Kreuzflügeln verbinden.

In der Bogenstellung des Schiffes wechseln zwei Säulen mit einem

viereckigen Pfeiler (auf jeder Seite vier Säulen und der Pfeiler in der Mitte). Die Säulen haben attische Basen von guter Bildung, doch ist der untere Pfühl ziemlich stark; bei den meisten von ihnen zieht sich von den Ecken der Plinthe eine einfache Eckverzierung über diesen Pfühl empor, das spätere charakteristische Blatt der byzantinischen Säulenbasen vordeutend. Die Kapitäle haben der Mehrzahl nach die Form eines unten abgerundeten Würfels. Die auf der Südseite sind durchweg nur mit einfachen Verzierungen versehen, die auf der Nordseite dagegen sämmtlich ungleich reicher gebildet. Die Würfelkapitäle haben hier eine mehrfach gereifte Einfassung der Seitenflächen, und einige dieser Reifen wenden sich nach einwärts in der Form wohlgeschwungener Voluten; auch sorgfältig gearbeitetes Blattwerk in einer gewissen muschelartigen Bildung ist dabei, wiewohl nicht in starkem Relief, angewandt. Zwei Kapitäle auf dieser Seite sind nicht würfelförmig, sondern mit stark ausladenden gezackten Blättern versehen; das eine mit zwei Reihen, das andre mit einer Reihe von Blättern, aus denen sich starke Voluten erheben. Auffallend ist die grosse Verschiedenheit, welche sich hier in der Bildung der Deckglieder an den Säulenkapitälen und den Pfeilern zeigt. Während einige aus einer Platte und schräger Schmiege (letztere mit Blätter- oder Rankenwerk geschmückt) bestehen, sind andre aus einer Platte und starkem gedrücktem Wulst (dieser mit jenem vertikalen Korbgeflecht) gebildet, wieder andre in einer ähnlichen Hauptform, in der aber der Wulst wiederum in eine Reihe horizon-

Säulenkapitäl auf der Nordseite des Schiffes.

Deckglieder an Seitenkapitalen und Pfeilern im Schiff der Kirche.

tal übereinander liegender Pfühle zerfällt, noch andre endlich mehr architektonisch gegliedert und aus Pfühlen und Kehlen verschiedenartig zusammengesetzt. — Das Fussgesims der Pfeiler besteht einfach aus Schmiege und Platte. — Ueber der Bogenstellung läuft ein Wandgesims hin, welches aus einer Platte und starkem Wulst gebildet ist. — Die Fenster des Mittelschiffes sind, bis auf eins an jeder Seite, neu.

Ausser jenen auffallenden Eigenthümlichkeiten der Kapitäle ist diese Kirche vornehmlich interessant durch die an der Westseite erhaltene Einrichtung einer Vorhalle (in der Breite des Mittelschiffes) und drüber befindlicher Loge. Die Vorhalle ist zwar gegenwärtig nach der Seite des Schiffes zu vermauert, doch ist im Innern ihre Einrichtung noch deutlich zu erkennen. Sie öffnete sich durch zwei grosse Halbkreisbögen gegen das Schiff, welche in der Mitte von einem freien viereckigen Pfeiler, seitwärts von vortretenden Wandpfeilern getragen wurden. Das Kämpfergesims der Wandpfeiler ist einfacher, das des Mittelpfeilers reicher profilirt, beides im Styl der übrigen in der Kirche vorkommenden Gliederungen. — Die Loge hat eine eigenthümliche Einrichtung. Sie öffnet sich durch eine Bogenstellung von drei auf Pfeilern ruhenden Halbkreisbögen, von denen aber ein jeder (wie es in der mehr entwickelten byzantinischen Kunst häufig vorkommt) wiederum durch zwei kleinere Bögen ausgefüllt wird; die letzteren werden von je zwei Pilastern, die an den Seiten jener Pfeiler vorspringen, und einem Säulchen in der Mitte getragen. (In der mittleren Arkade ist jedoch diese Füllung, bei Gelegenheit der vorgebauten Orgel, deren Bälge in der Loge angebracht sind, weggebrochen.[1]) Die Pfeiler und Pilaster haben hier wiederum jenes häufig vorkommende Deckgesims (Platte und starken Wulst). Die Säulen sind mit eigenthümlichen Kapitälen versehen: vier breite, aber nicht stark erhabene Blätter auf den Ecken, die sich oberwärts zu grossen Voluten umrollen, mit verschiedenen kleinen scharfprofilirten Gliedern bekrönt; dann ein Deckgesims, fast von der Höhe des Kapitäls, welches wiederum aus

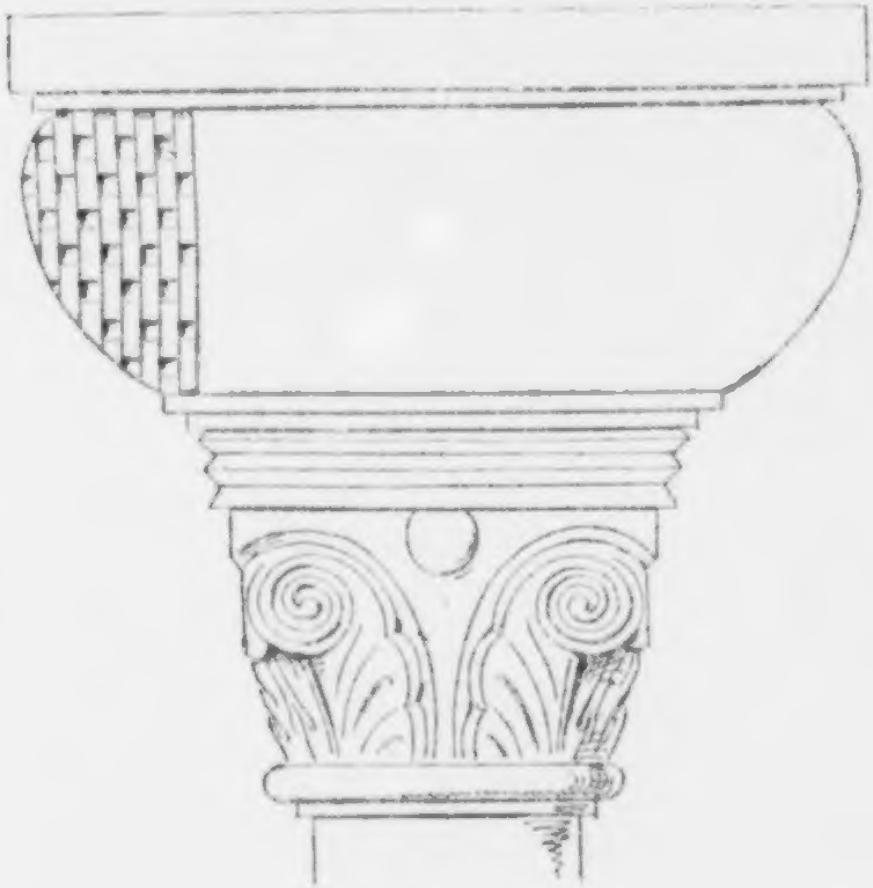
Kämpfergesims des Mittelpfeilers der Vorhalle.

[1]) Nach der Darstellung bei Puttrich erscheint die mittlere Arkade der Loge schmäler, so dass sie ursprünglich keine Füllung hatte.

Deckgesims der Pfeiler in der Lage.

hohem Wulst und Platten gebildet ist; an der einen Säule ist dieser Wulst unverziert, an der andern mit dem Korbgeflechte geschmückt. Die Säulenbasen sind attisch, wie die im Schiff, und ebenfalls mit jenem Eckvorsprung über dem unteren Pfühle versehen.

Zu den Seiten dieses westlichen Vorraumes steigen zwei viereckige Thürme empor, die im Aeusseren jedoch mit dem zwischen ihnen befindlichen hohen Zwischenbau so verbunden sind, dass sie erst in dem letzten Theil ihrer Erhebung über diesen Zwischenbau als Thürme zu erkennen sind. Unterwärts bieten sie an der Westseite nur eine einzige breite, formlose Wand. Der gesammte Obertheil dieser Westseite giebt sich als einen späteren Aufsatz zu erkennen, theils durch anders ausgeführtes Mauerwerk, theils und vornehmlich durch die in dem Zwischenbau



Säulenkapitäl in der Lage.

und in dem Obertheil der Thürme vorhandenen Fenster. Diese deuten nämlich auf die Uebergangsperiode aus dem byzantinischen in den gothischen Baustyl, indem sie in ihrer Hauptform von einem Halbkreisbogen überwölbt,

Säulenbasis in der Lage.

in letzterem aber mit kleinen spitzbogigen Arkaden ausgefüllt werden. Die Säulchen, welche diese kleinen Spitzbögen tragen, haben ebenfalls jenes einfache Blätterkapitäl, welches den frühesten gothischen Bauwerken eigen zu sein pflegt.

5) Die Kirche von Kloster Huysenburg.

Die erste Gründung der Kirche fällt in das Jahr 1080 [1]. — Es ist eine Basilika mit einem Querschiff, aber ohne eine Erhöhung des Chores, und einer späteren Entwickelung des Basilikenstyles angehörig. Sie ist, wie es scheint, im Inneren vollständig in ihrer ursprünglichen Gestalt erhalten, auch die einzige der sämmtlichen Basiliken dieser Gegend, welche nicht durch Priechen und dergleichen unpassende Einbauten moderner Zeit beeinträchtigt wird, indem sie noch gegenwärtig der Ausübung des katholischen Gottesdienstes bestimmt ist.

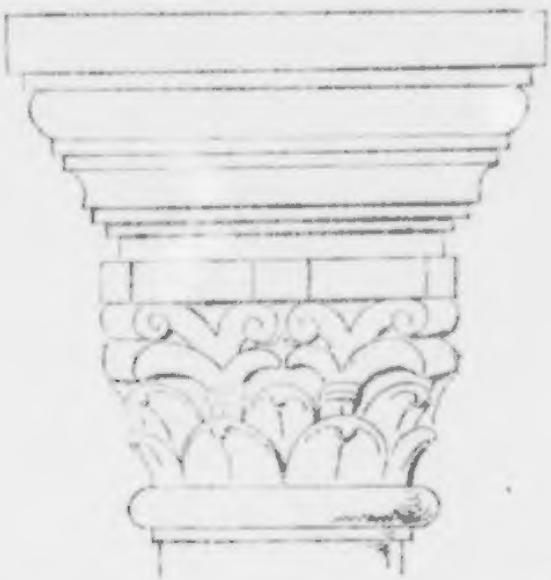
Die grossen Schwibbögen in der Durchschneidung des Kreuzes sind noch sämmtlich erhalten. Auffallend ist, dass der Chorraum (östlich vom Querschiffe) eine grössere Tiefe hat, als man es gewöhnlich bei den Basiliken findet, indem er die quadratische Grundform um ein Beträchtliches überschreitet, — dass aber gleichwohl der Beginn jenes quadratischen Raumes auch hier durch vorspringende, mit einem Schwibbogen verbundene Wandpfeiler, denen in der Durchschneidung des Kreuzes ganz gleich, bezeichnet wird. Doch scheint kein genügender Grund vorhanden, um dies als das Zeugniss einer stattgehabten Veränderung des Baues anzunehmen; vielmehr deuten die an diesen sämmtlichen Architekturtheilen angewandten Kämpfergesimse, welche überall gleichmässig aus Platte, Wulst und Hohlkehle, mit ein Paar kleinen Plättchen als Zwischengliedern, bestehen, auf eine gemeinsame Bauzeit hin. Auch ist zu bemerken, dass eben dasselbe Gesims bei den Pfeilern des Schiffes angewandt ist und auch den Kapitälen der Säulen (hier nur bei einigen noch durch ein Plättchen vermehrt) als Deckgesims dient, und dass es (mit Ausnahme der Zwischenglieder) vollkom-

Kämpfergesims.

[1] S. Fritsch, Gesch. v. Quedlinb. I, S. 302. — Erath, Cod. dipl. Quedl. p. 74. — Leuckfeld, Antiq. Halberst. p. 476 sq.

men jenen Deckgesimsen entspricht, welche wir bereits im Zitter der Quedlinburger Schlosskirche bemerkt haben. — Die grosse Nische des Hochaltares ist noch vorhanden; an den Flügeln des Querschiffes bemerkt man keine Nischen der Art, und es scheint fast, als ob hier überhaupt keine solche vorhanden gewesen sind.

Vornehmlich interessant ist hier die Bogenstellung des Schiffes, in welcher je eine Säule mit einem Pfeiler wechselt, und zwar so, dass auf jeder Seite drei Säulen und zwei Pfeiler zwischen ihnen vorhanden sind. Die Pfeiler erscheinen hier als die Haupttheile der Anlage, indem sie unter sich und mit den Wandpfeilern, welche auf jeder Seite die Bogenstellung beschliessen, durch grosse Halbkreisbögen verbunden sind; innerhalb dieser grossen Bögen, und um etwas vertieft, sind sodann erst die kleineren Bögen angeordnet, welche die Pfeiler mit den zwischen ihnen befindlichen Säulen verbinden, — eine Anordnung, die sowohl dazu dient, die schweren Massen der von den Bogenstellungen getragenen Wände leichter zu machen, als sie überhaupt dem ganzen Schiffe den Eindruck einer grösseren Kraft und Freiheit gewährt. Die Säulenkapitäle sind verschieden gestaltet, doch so,



dass immer die beiden gegenüberstehenden dieselbe Form haben. Die eine dieser Formen ist eine, etwas rohe Nachahmung des korinthischen Kapitäles (sogar mit den Kelchen, aus denen die Voluten emporsteigen), in jener Weise, wie die einfacheren Kapitäle der Quedlinburger Unterkirche gebildet sind; die zweite Form ist auf eine eigenthümliche Weise mit gewundenen, theils Voluten-artigen, theils Muschelähnlichen Verzierungen versehen; die dritte mit einem Ranken- und Blattwerk geschmückt, welches bereits an die Blattformen des byzantinischen Styles erinnert und namentlich dem Rankenwerk an der Brüstung des in der Kirche von Wester-Gröningen befindlichen Einbaues entspricht. Die Basen der Säulen und Pfeiler sind attisch mit stark erhöhtem unteren Pfühl (soweit sich dies bei dem gegenwärtig erhöhten Boden der Kirche erkennen lässt). Die Säulenbasen

haben einen Eckvorsprung, der sich von diesem Pfühl auf die Platte hinabsenkt und bereits die Gestalt eines ausgebildeten Blattes zu haben scheint. — Unfern über den eben besprochenen Hauptbögen dieser Bogenstellung, und in gleicher Höhe mit den Kämpfern der Kreuzpfeiler zieht sich das Wandgesims hin, über welchem unmittelbar die Fenster des Mittelschiffes befindlich sind. Letztere sind die der ursprünglichen Anlage, im Halbkreisbogen überwölbt, aber von einer beträchtlichen Dimension in Bezug auf Höhe und Breite, welche gleichwohl jedoch mit den vorherrschenden grösseren Formen der Bogenstellung in gutem Einklange ist. — Die Seitenschiffe sind mit kleinen Kreuzgewölben bedeckt, welche aber, wie sich aus dem Profil ihrer Gurte und dem Ansatz derselben über den Pfeilern ergiebt, einer späteren Zeit angehören.

Am westlichen Ende des Mittelschiffes ist eine grosse Nische, der gegenüberstehenden Nische des Hochaltares entsprechend, hinausgebaut. Ob dieselbe ursprünglich im Plane des Gebäudes lag oder später angebaut ist, lässt sich leider nicht mit Sicherheit entscheiden, da der in neuerer Zeit eingefügte Orgelbau hier Vieles verdeckt. In der Tiefe dieser Nische bemerkt man zwei vorspringende Halbsäulen mit Basen von attischer Form, aber von wenig ausladenden Gliedern; an ihren verbauten Kapitälen erkennt man den Ansatz eines feinen Blätterwerkes.

Die beiden Thürme, welche sich ausserhalb zu den Seiten dieser Nische erheben, sind eine rohe Arbeit des späteren Mittelalters. Hiemit stimmt die an dem einen derselben befindliche Inschrift des Jahres 1487 (in mittelalterlich arabischen Ziffern) überein, welche dies Jahr als die Erbauungszeit derselben zu bezeichnen scheint. — An der Spitze des

Basis der Halbsäulen in der westlichen Kirche.

südlichen Kreuzgiebels findet sich die Jahresbezeichnung 1413 (mit neugothischen Buchstaben geschrieben), mit welcher eine später erfolgte Restauration des Aeusseren bezeichnet sein dürfte. (Inschriften, welche die Gründungs-, überhaupt die eigentliche Erbauungszeit von Gebäuden nennen, findet man durchweg nur am Untertheil derselben.)

Der neben der Kirche befindlich gewesene Kreuzgang ist in neuester Zeit, sammt andern Gebäuden des weiland mächtigen Klosters, grösstentheils abgebrochen. Zunächst an der Kirche war er gothisch; gegenüber, neben dem ehemaligen Bibliothekgebäude, finden sich jedoch noch einige Reste desselben, welche der älteren Anlage angehören und in einigen Details an den Styl der Kirche von Frose erinnern. Die hier befindlichen Halbsäulen haben nämlich abgestumpfte Würfelkapitäle mit ähnlichen Volutenartig gekrümmten Reifen und an den Deckgliedern wiederum die Verzierung jenes eigenthümlichen Korbgeflechtes.

6) Die Klosterkirche zu Drübeck.

Das Kloster Drübeck ist im letzten Viertel des neunten Jahrhunderts von der Gräfin Adelbrin gestiftet und von deren Brüdern, den Grafen Thetti und Wikker ferner ausgestattet worden, worauf König Ludwig der Jüngere, am 26. Januar 877, zu Frankfurt eine Befreiungs- und Immunitäts-Urkunde für dasselbe ausfertigen liess. An späteren Urkunden über das Kloster ist für unsern Zweck nichts Bedeutendes vorhanden. Heinrich II. nennt es im Jahr 1001 „insigne monasterium." In der ersten Hälfte des zwölften Jahrhunderts stand Drübeck in dem Rufe grösserer Zucht und Ordnung, und der Landgraf von Thüringen sah sich bewogen, seine Tochter dahin zu geben (es war ein weibliches Stift), so dass es auch in dieser Zeit bedeutende Mittel besessen haben dürfte [1]).

Die Kirche, in jenem mehr entwickelten Basiliken-Styl erbaut, gehört, ihrer ursprünglichen Anlage nach, in die zweite Hälfte des elften Jahrhunderts (vergl. oben). Doch hat sie im Laufe der Zeit bedeutende Veränderungen erlitten. Zunächst nemlich ist mit ihr in der Periode des ausgebildeten byzantinischen Styles (in der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts) eine fast durchweg umgestaltende Veränderung vorgenommen worden, so jedoch, dass man hier immer noch das Ursprüngliche erkennen kann. Sodann ist der Chor in gothischem Style, jedoch einfacher Art, neugebaut, — endlich sind in neuerer Zeit die Seitenschiffe und die Flügel

[1]) Nach brieflichen Mittheilungen des Hrn. Reg.-Direktors Dellius zu Wernigerode, aus den im dortigen Archiv befindlichen Urkunden. (Weitere Mittheilungen über die Kirche zu Drübeck s. bei Puttrich a. a. O., Abth. II., Bd. II., Lief. 17, 18. Puttrich stimmt meiner Vermuthung bei, dass die Säulen der Krypta dem im 12. Jahrhundert vorgenommenen Umbau angehören. Die in seinem Werke enthaltenen Abbildungen der Kapitäle verstatten hierüber kein bestimmtes Urtheil).

des Querschiffes abgerissen und die entstandenen Lücken mit eingezogenem Mauerwerk (so dass die Bogenstellungen des Schiffes auf der einen Seite halb in diesen Mauern, auf der andern unmittelbar davor stehen) ausgefüllt worden.

Für die ursprüngliche Anlage dieser Kirche sind demnach vornehmlich nur noch die Bogenstellungen des Schiffes interessant. Hier wechselt je eine Säule mit einem viereckigen Pfeiler, so dass auf jeder Seite drei Säulen und zwei Pfeiler zwischen ihnen befindlich sind. Gegenwärtig sind nur noch die Pfeiler (unter sich und mit den Wandpfeilern, welche die Bogenstellungen beschliessen) durch grosse Halbkreisbögen verbunden; die Säulen stehen frei zwischen ihnen, ohne etwas zu tragen. Unstreitig deutet dies auf eine ähnliche Einrichtung wie die, welche sich im Schiff der Kirche der Huyseburg erhalten zeigt, und die Säulen waren gewiss in derselben Weise mit den nächststehenden Pfeilern durch kleinere Halbkreisbögen verbunden, welche den Raum unter dem grossen Bogen ausfüllten. Wie es scheint, wurden diese kleineren Bögen erst bei den letzten Veränderungen der Kirche herausgenommen, da man wenigstens auf der Nordseite in den somit gewonnenen grossen Bogenöffnungen Fenster angelegt hat. — Die Kapitäle dieser Säulen sind (soweit ihre ursprüngliche Gestalt erhalten ist) mit einem Blattwerk, zumeist auch mit kleinen Voluten, geschmückt, was noch immer an die Formen der antiken Kunst erinnert und nichts von speziell byzantinischer Verzierungsweise enthält; die Blätter sind wenig ausladend, von nicht sonderlich genauer Zeichnung, doch schon recht gut ausgearbeitet; an einigen dieser Blätter wird, was als besondere Eigenthümlichkeit zu bezeichnen ist, die mittlere Rippe derselben durch ein Kreuz von nicht starkem Relief gebildet. Das Deckgesims dieser Kapitäle hat durchweg dieselbe Form: eine Platte und eine grosse, scharf vorspringende Schmiege; letzteres Glied ist allenthalben mit einer, Voluten- oder Muschel-förmig gekrümmten Rankenverzierung geschmückt. —

Eine bedeutende Veränderung erhielt diese Anlage, wie bemerkt, in der späteren Zeit des byzantinischen Styles, und zwar zunächst durch die Bedeckung mit einem rundbogigen Kreuzgewölbe. Letzteres ist zwar (ebenso wie das spitzbogige Gewölbe des Chors) nicht mehr vorhanden, doch sind die Spuren seines Ansatzes an den Wänden noch deutlich zu erkennen. Dass dasselbe nicht ursprünglich zur Anlage der Kirche gehörte, geht, ausser andern Umständen, auch daraus hervor, dass die älteren, in regelmässigen Abständen angeordneten Fensterreihen an den oberen Wänden des Mittelschiffes (deren Spuren man noch am Aeusseren deutlich sieht), um dem Ansatz der Gewölbe genügenden Platz zu verschaffen, vermauert und statt ihrer andre, eben wie jene im Halbkreisbogen überwölbte Fenster in den Lünetten des Gewölbes eröffnet wurden. Erhalten sind von dieser Anlage nur noch die, oberhalb der Pfeiler des Schiffes vorspringenden Pilaster, welche die Gurte des Gewölbes unterstützten; sie ruhen auf Consolen, welche zierlich, im Style der entwickelt byzantinischen Kunst, ornamentirt sind; sie selbst sind auf eine geschmackvolle Weise, mit Halbsäulchen auf den Ecken, gegliedert. — Gleichzeitig mit diesen Umänderungen ist auch die Anlage der grossen Nische am West-Ende des Mittelschiffes, die in den reichen Gliederungen der Pfeiler, welche zu dieser Nische führen, und im Charakter des dabei angewandten Ornamentes ebenfalls den Styl der späteren byzantinischen Periode erkennen lässt.

Indem hiedurch der Kirche schon ein wesentlich verschiedenes Aussehen gegeben war, bestrebte man sich jedoch, auch den älteren Theilen derselben einen mit dem Style der neuen Theile harmonirenden Charakter zu geben, und man wandte dabei ein Mittel an, welches in der Geschichte der mittelalterlichen Architektur gewiss als ein höchst seltnes Beispiel erscheint. Man umgab nämlich die, wie es scheint, durchweg ganz wohl erhaltenen Kapitäle und Deckglieder der Säulen des Schiffes mit einem festen Stuck, in welchem sodann neue Ornamente, dem Style der Zeit gemäss,

Kapitäl der Schiffsäulen in seiner späteren Ausstattung.

aufgegraben wurden. So stehen noch gegenwärtig einige dieser umgewandelten Kapitäle in ihrer vollständigen Form, beträchtlich stärker als die älteren, da; bei den meisten jedoch ist der Stuck gänzlich oder in grösseren oder geringeren Massen wieder herabgefallen, und sie zeigen nun die alte Form und das darüber gezogene neue Gewand in friedlicher Ruhe nebeneinander. Die neu-byzantinischen Ornamente der Kapitäle bestehen in phantastischen Köpfen, mit Blattwerk arabeskenhaft verbunden, in üppig geschweiften Blattgewinden u. dgl.; ebenso sind die Deckgesimse zum Theil mit zierlich bunten Verzierungen versehen [1]). Wie aber dieses technische

[1]) Wir bedauern sehr, dass wir mit den Resten des Klosters von Ilsenburg, namentlich den grossartigen Säulenhallen daselbst, vermuthlich Kapitelsaal und Refektorium, deren Kapitäle ebenfalls von Stuck sein sollen, nicht bekannt geworden sind. Hier ist es geschichtlich bestätigt, dass in der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts Refektorium und Dormitorium neugebaut wurden. (Mittheilung des Hrn. Reg.-Direktors Dolius. — Einiges Nähere über die alten Klostergebäude von Ilsenburg, s. in den vorstehend genannten Lieferungen des inzwischen erschienenen Werkes von Puttrich.)

Kapitäl der Schiffsäulen mit Resten der späteren Umkleidung und der wieder hervortretenden ursprünglichen Arbeit.

Verfahren, so ist nicht minder der, dem Mittelalter sonst so fremde feindliche und bis zum Uebermuth gesteigerte Sinn, mit dem hier die alte, an sich ganz gute Form verdeckt ward, höchst auffallend und lässt schon hierin mit Bestimmtheit eine, von der Zeit der ersten Anlage wesentlich verschiedene Bildungsperiode, somit einen langjährigen Zwischenraum zwischen ihr und der ersten Bauzeit erkennen. Auch musste die Erinnerung an die Mühen und an die Freude des früheren Baues bereits lange im Gedächtniss der Menschen erloschen sein, wenn man eine so durchgreifende Veränderung durchzuführen keine Scheu mehr trug.

Gleichzeitig mit dieser Restauration sind endlich auch noch die beiden, zu den Seiten der westlichen Nische aufgeführten zierlichen Thürme. Der Unterbau derselben, welcher bis zur Höhe des Mittelschiffes reicht, ist viereckig, mit rundbogigem Fries, mit Lisenen auf den Ecken und Halbsäulchen zwischen diesen. Darüber erhebt sich ein achteckiges Obergeschoss, welches mit je drei schlanken Halbsäulchen auf den Ecken geschmückt ist. Ein hoher Zwischenbau verbindet beide Thürme. —

Der Schreiber dieser Zeilen, bei der zur Untersuchung vergönnten Zeit beschränkt, hatte nur Gelegenheit, die vorstehend genannten Gegenstände genauer zu besichtigen. Da der gegenwärtige Boden des Kirchenschiffes keine beträchtliche Erniedrigung gegen den Boden des Chores zeigte, so blieb es ihm unbekannt, dass unter letzterem noch die Reste einer Gruftkirche (zu welcher der Zugang von ausserhalb führt) vorhanden sind. Den gefälligen Mittheilungen des Hrn. Reg.-Direktors Delius verdankt er indess

einige Notizen über diese Gruftkirche, welche hier folgen mögen. Dieselbe, bei dem gothischen Umbau des Chores bedeutend beeinträchtigt, zeigt in ihren Umfassungsmauern nicht mehr die ursprüngliche Gestalt, wie namentlich die Altarnische fehlt. Aber sie hat (von Norden nach Süden) noch eine Breite von 32 Fuss und eine Tiefe von 21 Fuss, während der Chor nur 21¼ Fuss breit und 18 tief ist. Die nördliche Wand des Chores wird von einer Pfeilerstellung der Crypta getragen, woraus hervorzugehen scheint, dass der frühere Chor breiter und vermuthlich mit Seitenschiffen versehen war. Ausser dieser Pfeilerstellung werden die Kreuzgewölbe der Crypta noch von einer zwiefachen Reihe von je 3 Säulen und Pfeilern (ohne regelmässige Abwechselung) getragen, unter denen aber die Pfeiler nicht der ursprünglichen Anlage anzugehören scheinen. Nur zwei von diesen Säulen haben noch ihre alten Kapitäle; das eine ist ein Blätterkapitäl, ungefähr den Formen eines römischen Kapitäles verwandt; das andre hat die Grundform eines unten abgestumpften Würfels, dessen Seitenflächen mit sorgfältig ausgeführten und zum Theil frei vorspringenden Verzierungen, Arabesken und Thierfiguren, versehen sind. Von Stuck-Ueberzug findet sich keine Spur. Da es uns an eigner sicherer Anschauung fehlt, so wagen wir kein Urtheil über die Zeit, in welcher die Gruftkirche erbaut ist, auszusprechen; doch dürfte es als wahrscheinlicher anzunehmen sein, dass sie nicht der ursprünglichen Anlage der Kirche, sondern dem im zwölften Jahrhundert Statt gehabten Umbau angehört.

7) Die Kirche von Kloster Conradsburg bei Ermsleben.

Kleine Grund- und Aufrisse dieser Kirche nebst einer allgemeinen Beschreibung derselben von Hrn. v. Horn befinden sich in dem „Bericht vom Jahre 1834 an die Mitglieder der deutschen Gesellschaft zur Erforschung vaterländischer Sprache und Alterthümer in Leipzig, herausgegeben von K. A. Espe[1]." Dort wird, auf den Grund eines älteren Zeugnisses[2], das Jahr 1176 als das Jahr der Gründung des Klosters angegeben. Da indess bereits im J. 1151 eines Abtes zu Conradsburg erwähnt wird[3], so kann das Jahr 1176 nicht auf die eigentliche Stiftung des Klosters bezogen werden; und da die Edlen von Conradsburg, welche ihr Stammhaus dem klösterlichen Dienste übergeben hatten, sich bereits seit dem Jahre 1120 nach ihrem neuen Aufenthalte Falkenstein nennen, so ist es auch nicht wahrscheinlich, dass man erst in so viel späterer Zeit (1176) zur Gründung der Klostergebäude geschritten sein sollte. Die gegenwärtig vorhandene Kirche gehört aber nicht den, in eine frühere Zeit zurückzudatirenden ersten klösterlichen Anlagen, noch weniger dem ursprünglichen Schlosse von Con-

[1] Nähere Mittheilungen und ausführliche Darstellungen über die Kirche zu Conradsburg sind inzwischen bei Puttrich, a. a. O., Abth. II., Bd. II., Lief. 1—4. erschienen.

[2] Reimann, in seiner Idea Historiae Ascaniensis, p. 4: „Monast. Conradesburgense prope Ermslebiam a Nobilibus de Conradesburg in honorem S. Sixti conditum."

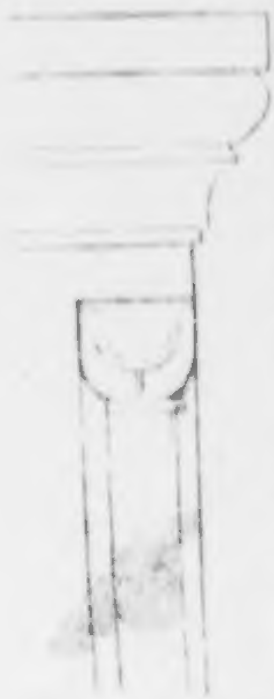
[3] In einer Urkunde bei Schöttgen u. Kreysig in den Diplomat. hist. Germ. II, 703.

radsburg an. Auch das Jahr 1176 (welches schon an sich auf einem Irrthume zu beruhen scheint und überdies in keinem speziellen Bezuge zu den eigentlichen Kirchengebäuden steht) dürfte der Kirche, wie bereits oben (S. 589.) bemerkt wurde, ein um einige Jahrzehnte zu frühes Alter zuertheilen. Sie ist ein Rest der anmuthigsten, reichsten und lautersten Entwickelung des byzantinischen Baustyles, besteht jedoch nur aus dem hohen Chor und der Unterkirche, indem das eigentliche Schiff der Kirche, welches gleichwohl im ursprünglichen Plane lag, gegenwärtig nicht vorhanden ist. Der Verfasser der oben angeführten Beschreibung irrt, wenn er das Gebäude als ein für sich abgeschlossenes und dem Grundplane nach vollendetes Ganze betrachtet; noch mehr C. L. Stieglitz (in seinen „Beiträgen zur Geschichte der Ausbildung der Baukunst." 1834. Th. II. S. 82.), welcher das vorhandene Gebäude in Eine Kategorie mit den Doppelkapellen setzt, wie deren auf den Burgen von Eger, Nürnberg, Freiburg a. d. Unstrut u. s. w. vorkommen.

Beide Theile der vorhandenen Anlage, Chor und Unterkirche, zerfallen in ein Mittelschiff von quadratischer Grundform und Seitenschiffe von gleicher Länge, aber nur halb so breit. Mittelschiff und Seitenschiffe schliessen mit halbrunden Nischen, von denen natürlich die des Mittelschiffes der Form und der Tiefe nach als vorherrschend erscheint.

In der Unterkirche werden die Seitenschiffe vom Mittelschiff durch Bogenstellungen mit je zwei viereckigen Pfeilern abgesondert; das Mittelschiff ist hier durch eine doppelte Bogenstellung (von zweimal drei Säulen und Pfeilern) ausgefüllt. Sämmtliche Säulen und Pfeiler werden unter sich und mit den ihnen correspondirenden Wandpfeilern an den Wänden und in der Nische des Mittelschiffes durch halbkreisrunde Gurtbänder verbunden, zwischen welchen kleine Kreuzgewölbe (ohne hervortretende Gewölberippen) eingelassen sind. Die Kämpfergesimse über den Pfeilern und Wandpfeilern sind aus den Hauptformen von Platte, Wulst und Hohlkehle, Alles fein profilirt und der Wulst einem Echinus sich annähernd, zusammengesetzt; an den in der Nische des Mittelschiffes befindlichen Wandpfeilern ist der ebengenannte Wulst in der Art eines antiken Perlenstabes ausgemeisselt, was freilich für die Stärke und das Profil dieses Gliedes nicht ganz passend erscheint. — Die Pfeiler, welche die Seitenschiffe vom Mittelschiff absondern, sind mit gegliederten Ecken, in denen Halbsäulchen mit verschiedengebildeten Kapitälen eingelassen sind, geschmückt. Unter den Pfeilern und Säulen, welche das Mittelschiff ausfüllen, sind stets die zusammengehörigen Paare von einander entsprechender Bildung. Zuerst nämlich, vor dem Beginn der Nische, findet man ein Paar Pfeiler, wiederum viereckig, mit gegliederten Ecken und Halbsäulchen, doch hier die Seitenflächen nicht breiter als diese Halbsäulchen. Dann folgen ein Paar Säulen, deren Schäfte mit verschiedenartig gebildeten, gewundenen Kanelluren versehen und deren Kapitäle mit reichem Ranken- und Blätterwerk geschmückt sind. Das dritte Säulenpaar besteht zum grösseren Theil aus einer neuen Restauration. Das hohe Deckgesims, welches diese Säulen und Pfeiler des Mittelschiffes bekrönt, ist wiederum mit dem mannigfaltig-

Kämpfergesims (Nische des Mittelschiffes der Unterkirche.)



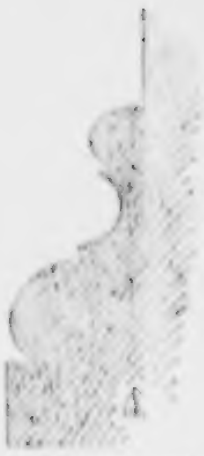
Von den Pfeilern zwischen Mittelschiff u. Seitenschiffen (Unterkirche).

sten Blattwerk verziert, welches zwar (wie auch das Ornament an den Säulenkapitälen) immer noch den eigenthümlichen Schwung und den Styl der byzantinischen Kunst bewahrt, denselben aber zugleich mit der anmuthigsten Freiheit und der vollendetsten Ausführung behandelt; Blätter und Ranken zeigen hier eine vollkommen plastische Durchbildung, welche den Organismus ihrer Formation mit feinstem Gefühle anschaulich macht. — Die Basen sämmtlicher Säulen und Pfeiler sind von attischer Form und ebenfalls schon trefflich profilirt; die Säulenbasen mit einem Blatt auf den Ecken des unteren Pfühles.

In der Unterkirche sind sämmtliche Räume, wie dies insgemein bei solchen der Fall ist, von gleicher Höhe. In der Oberkirche (dem Chore) hingegen sind die Seitenschiffe niedriger als das Mittelschiff; auch werden sie hier von letzterem durch eine Bogenstellung gesondert, welche nur aus Einem freistehenden Pfeiler (und den entsprechenden Wandpfeilern) besteht. Dieser Pfeiler wird also nicht durch einen der in der Unterkirche befindlichen Pfeiler, sondern durch die zwischen diesen angeordnete, mittlere Bogenwölbung getragen. Diese Einrichtung ist nicht willkürlich: sie stimmt vielmehr überall mit jenen Gebäuden eines entwickel-

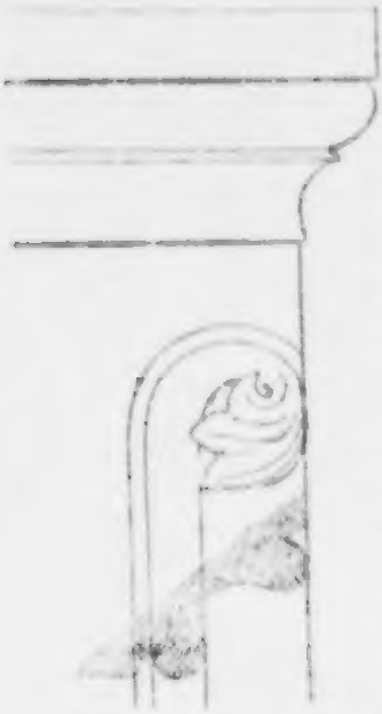
Deckgesims im Mittelschiff der Unterkirche.

ten und auf die Anwendung von Gewölben berechneten byzantinischen Styles überein, in welchen dem einzelnen Kreuzgewölbe des Mittelschiffes zwei kleinere Kreuzgewölbe in den Seitenschiffen entsprachen. So sind auch hier die Seitenschiffe mit zwei kleineren Kreuzgewölben bedeckt, während der quadratische Raum des Mittelschiffes nur mit einem überwölbt werden sollte. Letzteres ist zwar gegenwärtig nicht vorhanden (ist auch wohl nie



Basis (Unterkirche.)

vollendet gewesen) und statt dessen eine flache Decke eingelegt; doch sieht man oberwärts in den Ecken aufs Deutlichste die, mit der Mauer in Verband stehenden Anfänge desselben. Auf diese Einrichtung deutet auch der Umstand, dass die beiden Halbkreisbögen, welche das Mittelschiff von den Seitenschiffen absondern, an der nach ersterem zugekehrten höheren Wand von einem grösseren Bogen, der auf den entsprechenden Wandpfeilern ruht, umfasst wird, somit die Zweitheiligkeit der Seitenschiffe für das Mittelschiff aufhebt. Dieselbe Einrichtung war unstreitig auch für das, dem Chore vorzubauende Hauptschiff der Kirche beabsichtigt. — Die erwähnten viereckigen Pfeiler sind hier auf den Ecken ausgefalzt, mit einem trefflich geschwungenen Profil, welches eine Art gedoppelter Halbsäulchen hervorbringt, die oberwärts in ein umschlagendes Blatt ausgehen. Das Kämpfergesims der Pfeiler (und ebenso überall auch an den Wandpfeilern) hat dieselbe Form wie in der Unterkirche; die Basis derselben ist hier jedoch nicht attisch, sondern dem Kämpfergesims gleich, nur umgekehrt. — Die Nische des Hochaltares wird von zwei vorspringenden Eckpfeilern (mit den dazu gehörigen Bögen) eingefasst; die Eckpfeiler sind gegliedert und mit emporlaufenden Halbsäulchen versehen, welche letzteren mit zierlich byzantinischen Blätterkapitälen geschmückt sind.



Von den Pfeilern der Oberkirche.

Eine rohe Wand verschliesst gegenwärtig die westliche Seite des Chores. Im Aeusseren bemerkt man jedoch die gesammte Anordnung der Pfeiler und Bögen, welche den Chor mit dem Hauptschiff der Kirche verbinden sollten und welche scharf und deutlich in ihrer feineren Construction, mit den Kämpfergesimsen, ja mit den in Verband stehenden Ansätzen für die fortzusetzenden Gewölbe, aus jener roheren Wand hervortreten. Durch letztere führt gegenwärtig eine einfache, mit einer Vortreppe versehene Thür in den Chor, sowie tiefer seitwärts eine andre Thür in das Seitenschiff der Unterkirche führt. Es scheint, dass das Hauptschiff nie ausgeführt worden ist.

In den Seitenschiffen befinden sich je drei (vermauerte) im Halbkreisbogen überwölbte Fenster; ebenso sind in der Hauptnische — im Chore sowohl, wie in der Unterkirche — je drei, in den Seitennischen je ein Fenster befindlich. Die Seitenwände sämmtlicher Fenster bestehen aus einfachen Schmiegen. — Sehr zierlich ist das Aeussere der genannten drei Nischen. Sie sind mit horizontalen und vertikalen Gesimsen (Lisenen) reich umfasst und abgetheilt. Die Bildung dieser vertikal niederlaufenden

Ecke der Altarnische (Oberkirche).

Lisenenprofil.

Lisenen ist von vorzüglicher Schönheit und ganz im reinsten Geiste der Antike ausgeführt; sie bestehen aus einem flachen Bande, welchem sich zu beiden Seiten Wellen von höchst zart geschwungenem Profile anschliessen. — Der Giebel, der sich über den Nischen erhebt, ist unvollendet. Ein neu aufsetzendes, erhöhtes Dachwerk beeinträchtigt wesentlich den Eindruck des Aeusseren. Dies und ebenso die geringen Dimensionen des unvollendeten, versteckt liegenden Gebäudes lassen den Vorüberreisenden nicht erwarten, dass hier einer der edelsten und anmuthreichsten Punkte der deutschen Kunstgeschichte verborgen ist. Gegenwärtig dient der Chor als Kornscheune, die Unterkirche glücklicher Weise zu keinem ökonomischen Bedarf.

Nachträgliche Bemerkungen.

Vom J. 1851. — Ich habe die vorstehenden architekturgeschichtlichen Untersuchungen einer nochmaligen sorglichen Prüfung unterzogen. Im Allgemeinen kann ich nicht sagen, dass die Ergebnisse derselben mit meinen seitdem gewonnenen Erfahrungen in einem besonderen Widerspruche ständen. Aber die frühe Zeit, in welche hienach ein Theil jener Gebäude zu setzen ist, nöthigt jedenfalls zur Vorsicht. Vielleicht ist bei jenen Untersuchungen, — wie es bei der Besitznahme eines wissenschaftlichen Gebietes zu Anfange der Fall zu sein pflegt, — etwas zu strong systematisch verfahren; vielleicht ist auf die stylistischen Gleichklänge bei dem einen und dem andern Gebäude oder Bautheile ein etwas zu entschiedenes Gewicht gelegt, sind die kleinen Diversionen, die durch zufällige Einflüsse bewirkt werden können, nicht überall hinreichend vorweg in Anrechnung gebracht. Sehr entscheidend bleibt jene merkwürdige Bauveränderung der Kirche zu Drübeck aus der späteren Zeit des 12. Jahrhunderts, wonach die ursprüngliche Erbauung ihrer ältesten vorhandenen Bautheile ohne Zweifel in das 11. Jahrhundert hinaufrückt. Es ist möglich, dass gleichwohl die Kirchen zu

Huysaburg und zu Frose, der westliche Einbau der K. zu Wester-Gröningen, der südliche in der K. zu Gernrode, der Zitter in der Schlosskirche zu Quedlinburg, der ursprünglichen Bauzeit der Drübecker Kirche nicht unmittelbar nahe liegen, dass sie, in dieser oder jener Abstufung, um verschiedene Jahrzehnte jünger sind. Es liesse sich hienach auch die Schlussfolgerung anknüpfen, dass der Bau der Schlosskirche zu Quedlinburg später, als vorstehend angenommen, dass er in die Bauepoche von 1070–1129 falle und dass diese Gebäude somit der ursprünglichen Anlage der Drübecker Kirche gleichzeitig sei. Hiebei aber bleibt der befremdliche Umstand ungelöst, dass wir dann den mächtigen Kaiserbau bei all seinem Aufwande auf einer ungleich primitiveren Stufe erblickten, als jenes unfern gelegene Bauwerk; während andrerseits die Quedlinburger Schlosskirche, besonders durch Vermittelung der K. zu Wester-Gröningen, mit der Liebfrauen- (Marien-) Kirche zu Magdeburg in ungleich näherem Verhältnisse steht, für diese aber selbstständige Gründe auf die Frühzeit des 11. Jahrhunderts deuten. Ich sehe mich also einstweilen noch nicht veranlasst, in wesentlichen Punkten von den Ergebnissen der vorstehenden Untersuchungen abzugehen.

Vom J. 1852. — Die „Zeitschrift für Bauwesen," Jahrgang II. (Berlin 1852), bringt S. 113 ff. den ersten Artikel einer „Archäologischen Wanderung durch einige Romanische Kirchen am Harze, von v. Quast." Hierin wird besonders die Kirche von Huysaburg und das Geschichtliche derselben auf Grund des *Chronicon Anonymi Hulesburgensis monasterii* bei Meibom, *Script. rer. Germ., II, p. 533 ff.*, behandelt. Der erste Bau einer Kapelle an diesem Ort fiele hienach zwischen 1051 und 1059, — der eigentliche erste Kirchenbau, mit Beibehaltung eines vorhandenen westlichen Sanctuariums, an das Ende des 11. Jahrhunderts, — und der Abbruch desselben und ein Neubau schon einige Jahre später, indem der letztere im J. 1121 geweiht worden sei. Es wird den weiteren Mittheilungen des geschätzten Verfassers entgegen zu sehen sein.

F. K.

Beschreibung der Alterthümer, welche im Zitter der Schlosskirche zu Quedlinburg aufbewahrt werden.

Der sogenannte Wasserkrug von der Hochzeit zu Cana in Galiläa (No. 1).

Eine grosse steinerne Vase von schöner, stark gerundeter Form, leicht geschwungenem Sockel und kurzem, etwas verengtem Halse, zu den Seiten zwei schlangen-artige Doppelhenkel, von denen der eine abgebrochen ist; 16½ Zoll in der Höhe, 12 Zoll im Durchmesser, 8 Zoll an der Mündung messend. Der Stein, von gelblicher Farbe, gestreift, durchschimmernd, ist, nach den übereinstimmenden Zeugnissen einsichtiger Mineralogen, Travertin. (Vergl. Fritsch, Gesch. von Quedl. II, S. 263.) Ueber den geschichtlichen Werth dieses interessanten Gefässes sind bereits weitläuftige Untersuchungen angestellt worden. Der Rektor Wineke am Gymnasium zu Quedlinburg begann diese im J. 1761 und kam zu dem Geständniss, das wahre Vaterland des Kruges, was er für ein Gefäss sei und wie er an das Stift zu Quedlinburg gekommen, nicht angeben zu können. Wall-

mann (Abhandlung von den schätzbaren Alterthümern der hohen Stiftskirche zu Quedlinburg S. 35–82) glaubte glücklicher in Auffindung dieser Umstände zu sein und behauptet am Schlusse seines Versuchs, dass der berühmte Wasserkrug von Cana kein griechisches oder römisches, sondern ein von arabischem Onychmarmor verfertigtes jüdisches Gefäss, und zwar ein jüdischer Stantswein- oder Trinkwasserkrug sei, der auf der Hochzeit zu Cana mit dem wunderthätigen Weine aus den sechs grossen steinernen Wasserkrügen gefüllet und mit diesem Weine auf die Hochzeittafel gesetzt worden, u. s. w. Wir kehren, da alle diese gelehrten Forschungen Wallmann's nicht wohl einen Beweis liefern, gern zu dem Nichtwissen seines Vorgängers zurück. Nach Kettner's Bericht (Kirchen- u. Ref.-Historie, S. 99.) ist der Krug am zweiten Sonntage nach Epiphanias, wo das Evangelium von der Hochzeit zu Cana erklärt wurde, auf den Altar gesetzt, mit Weine gefüllt und dem Volke gezeigt worden.

Pergamenthandschriften.

1. Evangelistarium in gross Fol. (No. 65.), die vier Evangelien nach der Vulgata, vor diesen eine Harmonie der Evangelisten und hinter ihnen ein Calendarium Servatianum enthaltend. Es ist mit goldnen Buchstaben geschrieben, welche durchaus schön erhalten sind; einige in Silber geschriebene Buchstaben sind dagegen verblichen. Am Schlusse der Handschrift nennt sich der Schreiber mit folgenden Worten: „In nomine domini ego Samuhel indignus vocatus presbiter scripsi istum evangelium.“ (Eine spätere Hand hat über das m in dem Worte istum ein d geschrieben.) Die Ornamente der Initialen sind ganz in der Weise ausgeführt, wie in den bekannten Prachthandschriften, welche der karolingischen Periode (dem neunten Jahrhundert) angehören. — Jedes der in dieser Handschrift enthaltenen Evangelien ist mit dem Bilde des entsprechenden Evangelisten versehen. Die Evangelisten sind sämmtlich vor dem Schreibpulte sitzend dargestellt und über ihnen, wie zu ihnen herabschwebend und verkündend, die zugehörigen symbolischen Gestalten (Engel, Löwe, Ochs und Adler), welche Bücher in ihren Händen oder Klauen halten. Johannes ist, wie insgemein in den ältesten Bildern, noch im Greisenalter dargestellt. Der Styl in diesen Bildern entspricht ebenfalls den Arbeiten der karolingischen Periode, wie sich dies sowohl in der gesammten saftig pastosen Malerei (welche noch nichts von den trockenen Miniatur-Farben der byzantinischen Kunst zeigt) als insbesondere in der Zeichnung der Köpfe und Extremitäten, im Faltenwurf, in dem derberen Colorit der Köpfe zu erkennen giebt. Sie bewahren, trotz der grossen Rohheit in der Ausführung, wie die Malereien der karolingischen Zeit, noch immer eine Erinnerung an die letzten Eigenthümlichkeiten der antiken Kunst; jedoch tritt hier in der Zeichnung der Körper ein gewisses Element hinein, welches bereits als eine Vordeutung des speziell byzantinischen Styles, wie sich derselbe im elften Jahrhundert zeigt, betrachtet werden muss. In Rücksicht auf diese Verhältnisse dürfte das zehnte Jahrhundert als die Zeit, in der die Handschrift angefertigt worden, zu bestimmen sein. J. G. Eccard setzte dieselbe in die Zeit der Karolinger; der Rektor Tob. Eckhard hielt sie dagegen (der eben ausgeführten Ansicht im Allgemeinen entsprechend) für ein Geschenk Otto's I. an seine Tochter Mathilde, die erste Aebtissin des Stiftes. — Der

obere, schwere und reichverzierte Deckel des Buches [1]) gehört einer späteren Zeit als die Handschrift selbst an. Er ist mit einer vergoldeten Silberplatte belegt, in der Mitte vertieft und mit einem breiten Rahmen umgeben. In der Vertiefung sind, in getriebener Arbeit, eine Maria mit dem Kinde und darunter zwei Bischöfe dargestellt; der Styl dieser Figuren ist roh und von spät-byzantinischem Charakter, d. h. etwa dem Ende des zwölften Jahrhunderts angehörig. Die Umrahmung ist mit Filigran-Arbeit überzogen, darin rohe Edelsteine (unter diesen eine antike Gemme mit einem ziemlich roh gearbeiteten Hunde), Perlen und kleine Mosaikbilder eingelassen sind. Die letzteren sind nicht ohne Interesse. Die Linien der Zeichnung sind in ihnen mit feinen Goldlinien angedeutet. In der Mitte des oberen Rahmens sieht man, in solcher Weise, einen Christuskopf in byzantinischem Style, zu dessen Seiten die griechischen Charaktere *IC* und *XC* (*Ἰησοῦς Χριστός*) enthalten sind; in der Mitte des unteren Rahmens das Brustbild der Maria mit den Zeichen $\overline{MHP}$ und $\overline{\Theta Y}$ (*μήτηρ Θεοῦ*). Zu den Seiten beider sind mehrere ornamentistische Stücke angebracht, unter denen man das Symbol des geflügelten Ochsen, einen Vogel u. a. erkennt.

2. Evangelistarium in klein Fol. (No. 66.), die vier Evangelien nach der Vulgata enthaltend, denen die Tabellen der Harmonie vorangehen. Es ist schön geschrieben, doch nicht ganz vollendet, indem namentlich die Initialen nur angedeutet, nicht mit Gold ausgemalt sind. Schon früher ist davon die Rede gewesen, dass es am Ende des Evangeliums des Lukas ein Verzeichniss der Schätze der Kirche zu enthalten scheint. Auf dem ersten Blatte findet man folgende Namen: Hisico, Mome, Redburg, Redburg, Mazuke, Ibike, Bezeke, Cunice, Hildisin, Aebbe, Asc. Adda, Aizad, Athilger †, Hatheburg, Walin, Megingerd, Imice, Ode, Gerburg, von denen einige Gelehrte, z. B. Erath cod. dipl. p. 57 vermuthet haben, dass sie Jungfrauen des Stifts und andere Stiftspersonen zu bezeichnen scheinen. Ode und Gerburg werden wirklich im Chron. Quedlinb. als Stiftsdamen genannt (II. p. 294. Leibn.) und ihr Tod im Jahre 1023 berichtet; Athilger war der Name eines Halberstädtischen Geistlichen, von dem die Quedlinburgische Chronik (p. 291) berichtet, dass er im J. 1018 gestorben ist. Doch wird im J. 1020 der Tod von fünf Stiftsdamen berichtet, deren Namen wir hier nicht lesen, Emerita, Otholhulda, des Markgrafen Dietrich Tochter, Thieden, Heminkin und Lucia; so dass die Frage nicht vollständig gelöst erscheint. Hierauf folgt nun auf dem zweiten und den folgenden Blättern ein Gebet, mit der Aufschrift „Consecratio cerei edita a sancto Augustino dum adhuc Diaconus esset", doch sucht man in den Schriften Augustin's vergeblich etwas Aehnliches. Es schliesst mit folgenden Worten: „Precamur ergo te domine, ut nos famulos tuos, omnem clerum et devotissimum populum una cum famulo tuo papa nostro Silvestro et gloriosissimo imperatore nostro Ottone (am Rande mit schwarzer Tinte ein Zusatz „et antistite nostro") et famula tua abbatissa nostra Athelheida (daneben mit andrer Hand Beatrice, aber mit derselben Hand „nec non pia congregacione sibi commissa") quiete temporum concessa in his

[1]) Es ist bekannt, dass insgemein nur die oberen Deckel der Handschriften des Mittelalters reich geschmückt waren, indem die Bücher nicht, wie gegenwärtig, aufgestellt, sondern mit ihrem unteren Deckel (auf Pulte oder den Altar der Kirche) aufgelegt wurden. So sind auch die unteren Deckel der oben besprochenen Handschriften sämmtlich ohne Verzierung.

festis paschalibus conservare digneris" u. s. w. Da nun die Aebtissin Adelheid Michaelis 999 zur Aebtissin geweiht wurde, Otto der Dritte aber schon 1002 starb, und hier seine Anwesenheit im Stifte nicht undeutlich bezeichnet wird, so tragen wir kein Bedenken, das Osterfest des Jahres 1000 als die Zeit zu nennen, auf welches sich die Worte beziehen. Dieses hat nämlich wirklich Otto III. in Quedlinburg gefeiert. Chron. Quedl. II, p. 285 Leibn. Doch hat man das Gebet, wie der beigeschriebene Name Beatrix lehrt, auch später bei Einweihung der Wachskerzen benutzt.

Die Schrift des Codex ist übrigens nur in Correkturen schwarz, sonst schimmert sie überall ins Röthliche. Ein Paar Worte auf dem Titelblatte: „Dieses Buch hat der Apotheker Hans Walpurger mit Schanden wieder von sich geben müssen, den 4. Januar 1602" lehren, dass es einmal entwendet und glücklich wieder gerettet worden.

Wenn demnach die Zeit des Jahres 1000 für die Anfertigung dieser Handschrift fest steht, so dürfte jedoch wiederum der, in artistischer Hinsicht höchst interessante obere Deckel, wie es scheint, nicht als gleichzeitig, sondern als einer späteren Periode, etwa dem Ende des zwölften Jahrhunderts angehörig, zu betrachten sein. Derselbe besteht aus einer Elfenbeinplatte mit Relief-Darstellungen, welche von einem, mit vergoldetem Silberblech überzogenen breiten Rahmen umgeben wird; letzterer ist mit Filigran-Arbeit und Edelsteinen geschmückt. Die Elfenbein-Reliefs enthalten die vier Scenen der Geburt Christi, seiner Taufe, seines Todes am Kreuz und der Abnahme vom Kreuz. Sie sind fein gearbeitet und im Style der byzantinischen Kunst, manche Figuren noch starr und streng in der Zeichnung, doch ohne alle Verkrüppelung oder Geducktheit, welche den früheren Arbeiten dieses Styles häufig eigen ist. Im Gegentheil finden sich hier im Einzelnen bereits die trefflichsten Motive, wie z. B. die Maria auf der ersten Darstellung, welche neben der Krippe sitzt und das in Windeln eingewickelte Kind hineinlegt, eine hohe Gestalt von wirklich junonischem Charakter ist. Auch Joseph, der sich unterwärts nachdenklich mit der Hand stützt, ist sehr wohl gearbeitet. Ebenso hat Johannes, in der Taufe Christi, eine meisterhaft schöne Gewandung. So gehört diese Arbeit in ihren bedeutsameren Einzelheiten mit zu denjenigen, in Deutschland vorhandenen und neuerdings erst in nähere Betrachtung gezogenen Denkmälern mittelalterlicher Sculptur, in denen sich ein auffallendes Vorbild jener späteren wunderwürdigen Leistungen des Italieners Nicola Pisano zeigt, welche letzteren in der italienischen Kunstgeschichte noch ohne Uebergang zu den rohen Werken seiner Vorgänger dastehen. Wir werden weiter unten (an dem Reliquienkasten der Aebtissin Agnes) noch ein zweites wichtiges Werk derselben Art kennen lernen. Die an den in Rede stehenden Reliefs vorhandenen griechischen Inschriften dürften dieselben jedoch nicht wohl als die Arbeit eines deutschen Künstlers erscheinen lassen. Auch diese (mit Spiritus- und Accentzeichen versehen) sind an sich interessant. Sie lauten: ἡ γέννησις, ἡ βάπτισις, ἡ σταύρωσις, ἡ ἀποκαθήλωσις (die Geburt, die Taufe, die Kreuzigung, die Kreuzabnahme). Der Buchstabe Θ scheint hier durch ein blosses Kreuz + angedeutet zu sein, wiewohl Einige noch einen dunklen Rest der Umfassung O bemerken wollen. Das Kreuz scheint sonst nirgend als Zeichen für das Θ allein vorzukommen.

3. Evangelistarium in Fol. (No. 67.), die evangelischen Texte nach der Vulgata, wie sie im Kreislaufe des Jahres gebraucht werden, enthal-

tend und mit den Weihnachtstexten beginnend. Lange schrieb man (schon zu Kettner's Zeit, S. 4 a. u. Wallmann, S. 101.) dieses Buch der Aebtissin Agnes, die um das Ende des zwölften Jahrhunderts regierte, zu; allein der Charakter der Schrift und ebenso die zierlich gemalten blumigen Arabesken, womit die Initialen derselben geschmückt sind, widersprechen einer solchen Annahme und deuten vielmehr auf die Zeit um das Ende des funfzehnten Jahrhunderts. Den Styl eben dieser Periode trägt auch die Arbeit des starken mit Silberblech überzogenen vorderen Deckels. In der Mitte desselben sieht man nemlich die in Silber getriebene und mit vergoldetem Mantel versehene Gestalt Christi, in Haut-Relief und von tüchtiger Arbeit; auf dem Rahmen umher ein silbernes, reich und geschmackvoll gebildetes Rankengeflecht; in den Ecken die symbolischen Gestalten der Evangelisten mit den beigeschriebenen Namen der letzteren, und zwischen ihnen die Bilder der vier Kirchenlehrer in flachem Relief, diese in einem sehr tüchtigen Style ausgeführt. Alles aber, wie bemerkt, das Gepräge der Kunst um den Schluss des funfzehnten Jahrhunderts tragend. Hiemit stimmt endlich auch eine (gegenwärtig fragmentirte) Inschrift überein, welche auf den Silberplatten an den Rändern des oberen Deckels vorhanden ist; die Jahrzahl MVCXIII und die Worte: „Sub Laurentio prepósito", sowie ferner: „Awe Maria gratia plena dominus" ... sind von derselben noch erhalten. Und da wir wissen, dass im Jahr 1515 Laurentius Gobingk Probst des Klosters Wiperti war (s. Erath p. 597.), und hiemit jene Jahresbezeichnung 1513 übereinstimmt, so wird man kein Bedenken tragen, dies Buch für das Altar-Evangelienbuch jenes Klosters anzusehen.

Kleinere Reliquienkasten.

1. Der angebliche Reliquienkasten Heinrich's I. (No. 63), von länglich viereckigem Format, aus Holz, mit Elfenbeinplatten, welche geschnitzte Reliefs enthalten, und mit in vergoldetem Silberblech geprägten Darstellungen belegt; dazwischen Filigran-Arbeit mit eingesetzten Edelsteinen, namentlich einer bedeutenden Anzahl von Rubinen. Die Elfenbeinschnitzwerke sind hier von grossem kunsthistorischem Werth, aber sie gehören augenscheinlich zwei verschiedenen Stylen, somit zwei verschiedenen Epochen der Kunst-Entwickelung an. Die älteren und vorzüglich interessanten Reliefs sind auf den grösseren Platten befindlich, zwei auf dem Deckel, zwei an den schmaleren Seiten; jene stellen die drei Marieen am Grabe des Herrn und Christus, welcher die Jünger segnet, diese die Fusswaschung Petri und die Verklärung Christi, dar. Die letztere Darstellung, in der Weise, wie Christus mit Moses und Elias auf Wolken steht und unterwärts die drei Jünger in verschiedenartiger Stellung auf dem Boden liegen, entspricht vollkommen dem besonderen Typus, in welchem diese Scene durch die ganze Zeit christlicher Kunstausübung, von den ältesten Zeiten bis Giotto und bis auf Raphaels hohes Meisterwerk, behandelt worden ist. Die in Rede stehenden Reliefs sind übrigens sämmtlich von grösster Rohheit in der Ausführung, von einer ausserordentlichen Ungeschicklichkeit in der Handhabung des Messers, welche besonders der Formation der Köpfe, sowie den durch blosse Einschnitte hervorgebrachten Falten der Gewandung nachtheilig geworden ist; auch das kurze, plumpe Gesammt-Verhältniss der Figuren ist nichts weniger als angenehm. Bei

Aus der Darstellung der Verklärung Christi.

alledem aber erinnern sie mit vollkommener Entschiedenheit (wie die in dem Evangelistarium, No. 65, besprochenen Malereien) an den Styl der karolingischen Periode oder vielmehr gerade an die ältest-christlichen, in Nachwirkung des antiken Kunstgeistes ausgeführten Sarkophag-Sculpturen (im christlichen Museum des Vatikans zu Rom), denen sie in den technischen Bezügen auffallend ähnlich sind [1]. Auch die in diesen Reliefs dargestellten Architekturen — der Kuppelbau des Grabes auf der ersten,

das Tempelfronton, darunter Christus steht, auf der zweiten Platte — sind noch gänzlich in den Formen des klassischen Alterthums, ohne alle Hin-

[1] Auch die Weise, Christus nnbärtig darzustellen, erinnert an jene Sarkophag-Sculpturen.

deutung auf speziell mittelalterliche Kunstform, gearbeitet, sowie auch die Blättereinfassungen der einzelnen Platten noch die antike Akanthusform bewahren. Gleichwohl tritt in den Linien der Figuren, — ähnlich wie in den oben besprochenen Malereien, — ein gewisses Motiv hervor, welches, wie es scheint, den letzten Nachklängen des antiken Gefühles nicht mehr angemessen ist und sich bereits als den Uebergang zu späterer Bildungsweise ankündigt, so dass wir auch diese Arbeiten einer Uebergangsperiode der Art, d. h. ebenfalls dem zehnten Jahrhundert, zuschreiben dürfen. Hiedurch könnte die Tradition, welche diesen Reliquienkasten als ein Geschenk Heinrich's I. bezeichnet, einigen Grund erhalten; aber es könnten eben auch nur diese Tafeln als die Reste eines solchen bezeichnet werden, denn die übrigen Theile des Kastens deuten, wie gesagt, auf eine spätere Epoche. Die schmalen Elfenbeinplatten nemlich, welche an den Langseiten desselben angebracht sind und die sitzenden Gestalten der zwölf Apostel enthalten, tragen einen wesentlich verschiedenen Charakter; sie lassen eine ungleich feinere Handhabung des Messers erkennen, haben aber, trotz dieser grösseren Sauberkeit, keine Spur mehr von jenem Nachklange antiker Würde, sondern gänzlich das Gepräge eines barbarischen, unglücklich verzwickten Formensinnes, und deuten in dieser Eigenthümlichkeit auf die frühere Hälfte des elften Jahrhunderts. Ebenso auch die bei ihnen angewandten Architekturen. Noch späterer Zeit endlich gehören die erwähnten, in Silber getriebenen Darstellungen an, welche sich ebenfalls an diesem Kasten befinden. Sie enthalten an den vier Ecken der schmaleren Seiten, und in längeren Streifen über und unter den Elfenbeinplatten der Langseiten, eine Reihe von Brustbildern heiliger Personen, und in der Mitte des Deckels die Gestalt Christi, von den Symbolen der Evangelisten umgeben, letztere Figur in einer würdigen Ausbildung des byzantinischen Styles. Es erhellt aus diesen Umständen, dass der in Rede stehende Kasten nicht vor dem zwölften Jahrhundert seine gegenwärtige Gestalt erhalten haben kann.

2. Der angebliche Reliquienkasten Otto's I. (No. 7.). Wände und Deckel ganz aus Elfenbein gearbeitet, mit mannigfachen Goldzierraten und zum Theil sehr kostbaren Steinen (unter denen in der Mitte des oberen Randes ein grosser ovaler Karfunkel) besetzt, der Boden aus einer silbernen Platte bestehend. Die letztere ist auf ihrer unteren Fläche mit bildlichen Darstellungen und Inschriften in Niello verziert: in dem grösseren Mittelfelde die thronende Gestalt des Erlösers, zu dessen Seiten die griechischen Buchstaben *A* und *Ω* mit einem kleinen Kreuz über jedem eingegraben sind, unter dem Bilde Christi ein Altar, zu dessen Seiten, knieend und in kleinerem Massstabe zwei Frauen in geistlicher Tracht, wie sich aus der Umschrift ergiebt: die Aebtissin Agnes und die Pröpstin Oderade. Diese Umschrift, in welcher es heisst: „Tempore Agnetis Abbatissae et Oderadis praepositae facta est haec capsa", bestimmt auch zugleich die Zeit um den Schluss des zwölften Jahrhunderts als diejenige, in welcher der in Rede stehende Kasten angefertigt worden ist, und widerlegt die obige, fälschlich angenommene Meinung. Zu beiden Seiten dieses grösseren Mittelfeldes sind, in drei Reihen über einander, zwischen Nischen mit kleinen Säulen die Brustbilder von achtzehn Heiligen angebracht. Aus der Hauptumschrift der Platte geht endlich hervor, dass der Kasten Reliquien des h. Servatius, der Jungfrau Maria und der Heiligen, denen der Hochaltar der Kirche geweiht war, enthielt und die Bestimmung hatte, auf den Hochaltar gesetzt

zu werden; die erwähnten Reliquien werden, sammt vielen anderen, im Zitter noch gegenwärtig aufbewahrt. Die Zeichnung dieser Niello's lässt übrigens einen tüchtigen, bestimmten und ernsten byzantinischen Styl (wie in den besseren Miniaturen der Zeit) erkennen; im Faltenwurf findet sich an ihnen im Einzelnen manches schöne, lebendig bewegte Motiv.

Die aus Elfenbein gearbeiteten Seitenflächen des Kastens werden durch Bogenstellungen mit Pfeilern und Säulen in eine Reihe von Nischen (zwölf an der Zahl, je vier an den Langseiten, je zwei an den schmalen Seiten) abgetheilt. Die Basen dieser Pfeiler und Säulen sind von attischer Form, ihre Kapitäle mit Blätterwerk, zum Theil akanthusartig, zum Theil von eigentlich byzantinischer Bildung, geschmückt. Ueber ihnen läuft zunächst ein horizontales Gesims hin, von welchem nach hinten zu Vorhänge, die um die Säulen geschlagen sind, niederhängen. Darüber erheben sich, von Säule zu Säule, die halbrunden Bögen. In den Nischen stehen, in mannigfaltigsten Geberden, die Gestalten der zwölf Apostel. Die Figuren gehören wiederum zu den vorzüglichsten Zeugnissen des Aufschwunges, welchen die Kunst in Deutschland um den Schluss des zwölften Jahrhunderts genommen hat. Zwar fehlt ihnen hie und da die nothwendige Festigkeit der Stellung; durchweg aber haben sie in erfreulicher Weise Leben, Bewegung und freie Naivetät, und im Einzelnen sind die Motive des Faltenwurfes bei ihnen von einer hohen Schönheit und Anmuth, so dass sie mehr als einmal an die Formen der Antike erinnern. (Dieses bewusste Eingehen auf den Geist des klassischen Alterthums, wovon gerade jene Periode die merkwürdigsten Zeugnisse liefert, ist etwas wesentlich Verschiedenes von der unbewussten und rohen Nachahmung desselben, welche im Vorigen besprochen wurde.) Im Allgemeinen sind die Verhältnisse der in Rede stehenden Figuren leidlich, nur ein wenig kurz; die Hände sind meist gross; die Arbeit ist nicht gerade fein, aber ein lebendiges Gefühl in der Führung des Messers, vornehmlich in Rücksicht auf die Bildung der Hauptmassen. Ueber den Aposteln, in den Lünetten der Bogenstellung, sind die zwölf Figuren des Thierkreises angebracht, auch diese im Allgemeinen von tüchtiger Arbeit. Die Hauptumfassungen des Kastens sind von Goldblech mit feinem Filigran, in welchem an der Vorderseite des Kastens auch musivische Blumen angebracht sind; der Deckel ist ohne bildliche Verzierung und ausser den Goldzierden nur mit edlen Steinen und Glasflüssen in der angegebenen Weise geschmückt. — Doch ist auch hier dem älteren Schmuck des Kastens einiger spätere Zierrat angefügt, wie sich an der minder feinen Bearbeitung der goldnen Einfassungen erkennen lässt. Vornehmlich gehört hiezu eine an der Mitte der Vorderseite angebrachte grosse antike Camee, in Amethyst geschnitten, welche mit ihrer Einfassung die obere Hälfte der Mittelsäule und einen Theil der Thierfelder zu deren Seiten bedeckt. Es ist ein jugendlicher Kopf, fast vollständig herausgearbeitet, in den schönen Formen griechischer Gesichtsbildung, mit langem lockigem Haar, Stirnbinde und Epheukranz, also ein Bacchus oder eine Ariadne. Leider ist dieses treffliche Stück, welches in Rücksicht auf seine Grösse (es misst 1½ Zoll in der Höhe), wie auf die geistreiche Arbeit alle Beachtung verdient, nicht von Beschädigungen frei geblieben, welche gegenwärtig den Eindruck desselben auf den Sinn des Beschauers wesentlich beeinträchtigen; denn ausser einigen Brüchen auf der rechten Seite des Steines ist auch die Nase und der Mund verletzt worden, so dass vornehmlich nur noch die obere Partie des Gesichtes, Stirn und Augen,

sowie die Wangen und das Kinn den eigenthümlichen Werth desselben erkennen lassen.

3. Ein Reliquienkasten (No. 5.) von Holz, mit vergoldetem Silberblech überzogen, darauf getriebene Relief-Darstellungen. Die Hauptdarstellung befindet sich auf dem Deckel. Hier sieht man in der Mitte den gekreuzigten Heiland, das Haupt auf die Seite gesenkt, mit einem, bis auf die Kniee herabhängenden Schurz bekleidet, die Füsse auf ein Brett gestellt. Oberwärts, zu den Seiten des Kreuzstammes, Sonne und Mond, als zwei Köpfe in rundem Medaillon. Unter den Kreuzarmen stehen Maria und Johannes, beide in klagender Geberde. Zu deren Seiten, vor byzan-

Von dem dritten Reliquienkasten.

tinischen Architekturen (wie man deren auf älteren Siegeln findet) die Heiligen Petrus und Andreas, welche in der einen Hand Spruchbänder mit Inschriften tragen und mit der andern auf den Gekreuzigten hinweisen. Ueber den letzteren, in den oberen Ecken des Deckels, sieht man die Halbfiguren des Hiob und Esra, ebenfalls mit Spruchbändern in den Händen; sie sind durch ein Kreisstück, aus dem sie herabschauen, von der übrigen Darstellung abgesondert; hiedurch wird, wie sehr häufig in Darstellungen byzantinischen Styles (z. B. bei den Erscheinungen von Engeln) der himmlische Aufenthalt seliger Wesen angedeutet. Die künstlerischen Verdienste dieser Arbeit sind ebenfalls von grossem Werth; zwar herrschen hier noch die Motive des byzantinischen Styles in aller Strenge vor, was namentlich bei der Christusgestalt (in der die getriebene Arbeit leider sehr verrückt und somit verdorben ist) ersichtlich wird; aber es ist hiemit zugleich eine grossartige Würde, ein freier, lebensvoller Ausdruck des Gefühles verbunden, welche im Einzelnen die anziehendsten Resultate zu Wege bringen und die Zeit, in welcher diese Arbeit gefertigt wurde, wiederum auf die lebensvolle Periode um den Schluss des zwölften Jahrhunderts bestimmen. Vornehmlich die erhabene Trauer in den Gestalten der Maria und des Johannes ist sehr glücklich ausgedrückt und ihre Gewandung in würdevollen Linien angeordnet. Dieselben Verdienste haben auch die kleineren Darstellungen an den Seitenwänden des Kastens; an der einen der schmaleren Seiten sieht man hier nemlich die Gestalt des verklärten Erlösers in der Glorie, die rechte Hand zum Schwure des neuen Bundes aufgehoben und von den symbolischen Figuren der Evangelisten umgeben; an den übrigen Seiten die zwölf Apostel. Letztere sind sämmtlich, in verschiedener Geberde, auf langen Bänken mit byzantinisch verzierten Rücklehnen sitzend und Bücher in den Händen tragend dargestellt. — Die sämmtlichen Flächen des Kastens sind mit der saubersten und geschmackvollsten Filigranarbeit, sowie mit zierlich getriebenem Blattwerk eingefasst.

Verschiedene Gegenstände des früheren Mittelalters.

Der sogenannte Bartkamm König Heinrich's I. (Nr. 4.), ein starker Kamm aus Elfenbein mit hohem, doppelgehörntem Griff, mit ausgeschnitztem Ranken- oder Blätterwerk und Einfassungen von Gold und Edelsteinen. Die angenommene Bezeichnung desselben, und so auch die oben (S. 572.) mitgetheilte Vermuthung Quenstedt's: dass er im Sarge des Königes bei der ersten Untersuchung desselben gefunden worden sei, ist jedoch nicht passend, da König Heinrich, wie aus seinen Siegeln hervorgeht, keinen Bart getragen hat; auch deutet der Styl des Schnitzwerkes bereits auf eine spätere Periode. Nach der bequemsten Handhabung des Kammes zu urtheilen, war derselbe indess ohne Zweifel als Bartkamm benutzt worden.

Ein geistlicher Hirtenstab (No. 2.), zwei und eine viertel Elle lang, einen Zoll dick, am oberen Ende einfach gekrümmt. Er war ursprünglich mit schwarzem Sammt bekleidet, von dem jedoch nur noch geringe Reste erhalten sind; darüber, der Länge nach, vier breite Streifen von feinem Goldblech und diese in gewissen Abständen von ähnlichen Goldblech-Ringen umfasst; der ganze Goldüberzug mit einfachem Filigran

Der sog. Bartkamm [illegible]

geschmückt. Doch ist von diesem Goldschmuck bereits manches entwandt; auch war der Stab schon früh in der Mitte gebrochen, was später durch einen Beschlag von vergoldetem Silberblech restaurirt ist. Die ganze Beschaffenheit des Stabes deutet auf ein hohes Alter; und da Ditmar erzählt, dass Kaiser Otto III. im Jahr 999 durch einen Grafen Bezelin der Aebtissin Adelheid bei ihrer Einweihung zum Amte einen goldnen Stab übersandt habe (vergl. oben, S. 583, Anm. 1.), so liegt die Vermuthung nahe, dass eben dies der gegenwärtig vorhandene Stab sei. Im Jahr 991 hatte derselbe Kaiser der Domkirche zu Halberstadt ebenfalls einen goldnen Stab verehrt.

Drei Krystallflaschen mit darin eingeschlossenen Reliquien. Die einfachste derselben (No. 22.), in Gestalt eines kleineren Flacons, mit einigen Buckeln und Reifen ausgeschliffen und einige Haare enthaltend, hat auf ihrer alten, aus vergoldetem Silber gearbeiteten Umfassung die Worte: Capilla Marie Otto. T. Impr. (Otto tertius imperator). Sie gehört somit, als ein Weihgeschenk dieses Kaisers, der Zeit um den Schluss des zehnten Jahrhunderts an. —

Die zweite (No. 14.), in Gestalt eines Herzens, hat auf ihrer vergoldeten Einfassung ebenfalls eine Inschrift, welche die verschiedenen Heiligen namhaft macht, deren Reliquien darin bewahrt sind. Da diese Schrift dem Charakter der ebengenannten ganz gleich, auch das Gefäss selbst, wenn schon reicher dekorirt, im Style des vorigen gearbeitet ist, so muss auch dies derselben Epoche zugeschrieben werden. Die Verzierungen, die auf den Flächen desselben ausgeschliffen sind, bestehen in Ranken, welche in der Weise von Voluten geschwungen und gekrümmt

sind und ein palmetten-artiges Blattwerk zwischen sich enthalten (ungefähr im Charakter des Ornamentes auf apulischen Vasen, — also wieder den Formen des klassischen Alterthums verwandt). Die Zeichnung dieser Verzierungen ist gut, die Schleifarbeit aber noch ziemlich ungeschickt. — Das dritte Gefäss (No. 25.), von bedeutender Grösse und Stärke, hat wiederum die Gestalt eines Flacons; doch ist dieselbe hier noch reicher ausgebildet, indem die Seiten desselben in der Gestalt zweier, nach auswärts sitzender Vögel (vermuthlich Falken mit der Kappe) ausgeschliffen sind. Von dem einen dieser Vögel ist der Schnabel, sowie auch Einiges von dem unteren Theile des Gefässes, abgebrochen. Die in demselben aufbewahrten Reliquien (darunter auch ein Tropfen Milch von der Jungfrau Maria) befinden sich in drei eingebohrten Höhlungen. Die silberne Einfassung ist später und hat keine Schrift; aber die ausgeschliffenen Verzierungen, deren Detail denen des obengenannten Gefässes vollkommen entspricht, deuten mit Bestimmtheit auf eine gleichzeitige Ausführung. Auch an sich sind die Gefässe wegen der seltenen Grösse der Bergkrystalle, aus denen sie gearbeitet sind, kostbar und merkwürdig. — Wir haben in diesen drei Flaschen somit sehr interessante Ueberreste aus der Zeit Otto's III., und in ihnen, wie es scheint, wichtige Zeugnisse für den ornamentistischen Styl in den Sculpturen dieser Periode.

Eine Reliquientafel (No. 8.), von nicht bedeutender Grösse; von Holz, mit Silberblech überzogen. Auf der Vorderseite, wo die Reliquien eingelassen sind und offen daliegen, ist das Blech vergoldet und mit Inschriften versehen, welche die aufbewahrten Heiligthümer namhaft machen; es sind folgende: 1) Pauli Apostoli. — 2) De sepulcro Domini. — 3) Johannis Baptistae. — 4) De loco nativitatis. — 5) De ligno Domini. — 6) De monte Calvariae. — 7) Thomae Ap. — 8) De sepulcro S. Mariae. — 9) S. Bartholomaei Ap. — 10) Stephani Prothomartyris. — 11) S. Andreae Ap. — 12) Caro et os Georgii. — 13) Caro Martini. — 14) S. Nicolai Ep. — 15) S. Blasii Ep. — 16) S. Margarethae. — 17) Mariae Magdalenae. — 18) Danielis. — Die Platte der Rückseite ist mit Relief-Verzierungen versehen: Maria mit dem Kinde in einer Rosette und sechs Brustbilder von Engeln; dazwischen zierliche Blätterstreifen im Charakter der spätest byzantinischen Zeit. Die Arbeit hat insofern ein besonderes Interesse, als man deutlich sieht, dass das Einzelne hier mit Formen geprägt ist.

Ein Crucifix (No. 10.) von Holz, mit vergoldetem Silberblech überzogen. Die an demselben befindliche, frei ausgearbeitete Figur des Christus ist im byzantinischen Style gebildet. Ueber dem Crucifix noch ein kleineres Kreuz von Gold, in welchem eine Reliquie eingeschlossen ist, mit Filigran-Arbeit und Steinen verziert.

Ein kleines Kreuz (No. 16.) von Kupfer, ebenfalls zur Aufbewahrung einer Reliquie bestimmt. An der Vorderseite desselben befindet sich

das Bild des gekreuzigten Heilandes in Gold und Emaillefarben und im hochalterthümlichen Style der Kunst von Byzanz. Zu bemerken ist, dass zu oberst im Kreuz, über dem Haupte des Erlösers, die Sonne (in der Form eines weissen Kreises) und darunter, liegend, der Halbmond (in gelber Farbe) dargestellt ist. —

Teppiche.

Von bedeutendem Werth für die Kenntniss der Kunst des früheren Mittelalters sind die grossen Stücke in Wolle gewirkter Teppiche, welche neuerdings zur sicheren und fortan gefahrlosen Aufbewahrung in den Zitter niedergelegt sind, nachdem sie früher als Fussdecken in den Priechen der Kirche gedient hatten. Sie enthalten bildliche Darstellungen, welche sowohl in Rücksicht auf die schwierige Technik als auf den Styl der Zeichnung und den eigenthümlichen Inhalt ein vorzügliches Interesse gewähren. Im Allgemeinen tragen sie das Gepräge des byzantinischen Styles, wie sich derselbe gegen das Ende des zwölften Jahrhunderts (vornehmlich in den vielfach bekannten Miniaturbildern der Handschriften dieser Zeit) ausgebildet hatte; sie bestehen aus scharfen Umrisszeichnungen mit einfacher Farben-Ausfüllung, doch schon nicht ohne eine gewisse, wie angetuschte Schatten-Angabe. Dabei aber unterscheidet man hier, in Rücksicht auf die mehr oder minder geistreiche Weise der Zeichnung, die Arbeit zweier Hände, von denen die Cartons zu diesen Teppichen ausgeführt gewesen sein mussten. Während nemlich einige der vorhandenen Stücke sich nicht über die gewöhnlichen bildlichen Darstellungen der Zeit erheben und nur im Einzelnen bessere und lebendigere Motive erkennen lassen, tritt bei anderen, trotz der beibehaltenen, durchaus charakteristischen Eigenthümlichkeiten des byzantinischen Styles, eine Würde und Anmuth der Hauptformen, vornehmlich aber eine Durchbildung des Faltenwurfes hervor, welche bei den Werken so früher Zeit in der That das Erstaunen des Beschauers in Anspruch nimmt. Leider sind die Stücke gegenwärtig nicht mehr zu einem Ganzen zusammenzusetzen, und auch an sich haben sie, durch die Gleichgültigkeit, mit der sie behandelt worden sind, bedeutende Beeinträchtigungen erlitten.

Schon beim ersten Anblick erinnern diese Teppich-Stücke an die Rücklaken der Aebtissin Agnes, von welchen wir früher (S. 503) nach Chronisten-Angaben berichtet haben. Auch der Inhalt des Dargestellten scheint übereinzustimmen, indem jene nach dem Ausdrucke der Chronisten die ganze Philosophie dargestellt haben sollen, diese aber die von Marcianus Capella so eigenthümlich beschriebene Vermählung des Mercurius mit der Philologia, welche wohl mit jenem Namen bezeichnet sein soll [1]), enthalten. Auf der ersten Decke sieht man zunächst am Anfang eine männliche, bärtige Gestalt, sitzend, deren rechte Hand gehoben den Zeigefinger ausstreckt, deren linke aber ein Band hält mit der Aufschrift „Sors erit aequa tibi." Darüber liest man „cianus"; offenbar sind die vorhergehenden Buchstaben mit einem Theile der Decke abgerissen; es ist Marcianus Capella. Neben ihm steht zunächst Mercurius, wie schon die

[1]) Die Philosophia hat gewiss auch selbst in jenen Darstellungen nicht gefehlt, da sie Marc. §. 96. §. 131. § 576 erwähnt hat.

Ueberschrift lehrt: es ist der jugendliche, unvermählte Gott, fast wie ihn Marcianus schildert. „Ac iam pubentes genae seminudum eum incedere, chlamydeque indutum parva invelatumque cetera humerorum cacumen obnubere sine magno Cypridis risu non sinebant", lib. I. §. 5. p. 22. ed. Kopp. Er ist nur halb mit einer Art antiker Toga bekleidet, welche eine Schulter und — abweichend von der gewöhnlichen Darstellung, aber für die Darstellerin sehr passend! — den Vorderleib leicht bedeckt, und einen guten Faltenwurf bildet. In der Hand hält er ein Band mit der Aufschrift „Deprecor auxilium vestrum, sociae." Zunächst dem Mercurius findet sich eine Gruppe von drei Jungfrauen, die erste Manticen, die zweite Sichem (diese vornehmlich von einer hohen Schönheit und sehr trefflichen Gewandung), die dritte Sophia überschrieben. Es sind die drei von Marcianus erwähnten Jungfrauen, an welche man bei Mercurius Vermählung zuerst gedacht hatte. Die Sophia, sagt M., liebte er zwar sehr („Sophiam ipse miro quidem cupiebat ardore") wegen ihrer Klugheit, Sittenreinheit und Schönheit: konnte sie aber, ohne Pallas zu beleidigen, nicht aus dem Chore der Unvermählten hinwegnehmen. Aehnliche Liebe führte ihn zur Mantice. („Non dispar illum, sagt M., formae desiderabilis grataque luculentas in Manticen quoque succenderat." Man bemerke, dass sogar der Accusativus beibehalten ist) aber sie hatte sich eben mit dem Apollo vermählt. Auch Sichem ist trotz der Verbindung des Namens nicht zu verkennen; es ist Psyche, von welcher M. §. 7 sagt: „His igitur Ψυχὴν opimam superis ditemque muneribus, atque multa coelestium collatione decoratam in connubium Accas superiorum cultus optabat." Gerade an dieser Stelle hat die Göttinger Pergament-Handschrift aus dem 13ten Jahrhundert auf dieselbe Weise, p. 6, deutlich Sichem. Auch sie hätte Mercurius gern geheirathet, weil sie von den Göttern mit grösster Sorgfalt erzogen und mit den mannigfaltigsten Gaben geschmückt worden war. Allein Cupido hatte sie bereits mit diamantenen Fesseln umschlungen. — Hierauf folgt wieder eine männliche Gestalt mit thurmartiger Kopfbedeckung, mit der Ueberschrift Iminens, und einem Bande in der Hand

mit der Aufschrift „qua felix copia talis." Sie stellt offenbar den Hymenaeus vor, der in der Göttinger Handschrift immer Yvenaeus geschrieben wird. Darauf folgt dann das letzte Bild dieser Decke, eine männliche und eine weibliche Gestalt, die sich die Hände reichen, von denen jener Mercurius, diese Philologia überschrieben ist; wie man sieht, der Vermählungsact selbst. Bei allen diesen Figuren finden sich Bänder mit Inschriften, von denen bei Marcianus keine Spur ist; so hat Psyche ein Band mit den Worten: „constanter ivi"; der sich vermählende Mercurius „sum tuus"; hinter der Philologia steht „nitor astri."

Die übrigen Teppich-Stücke stellen ebenfalls Figuren ähnlicher Art, sämmtlich aus dem genannten Buche des Marcianus entlehnt, dar. Unter diesen ist, nächst dem eben Besprochenen, ein Fragment vornehmlich auszuzeichnen, welches ausser dem Brustbilde der Pudicicia die ganzen Figuren der Fortitudo (?) und Prudencia enthält, die beiden letzteren von eigenthümlicher Grossartigkeit: Fortitudo mehr in feierlicher Würde, Prudencia in einer mehr schlichteren Weise, aber mit einigen, für jene Zeit höchst merkwürdig durchgeführten Motiven der Gewandung. Auch dies nach Marc. II, §. 127 Kopp. „ecce quaedam matronae sobrio decore laudabiles, nec conquisitis figmentis circa faciem vultuosae, verum simplici quadam comitate praenitentes, in penates virginis thalamumque conveniunt. Quarum una intenta circumspectione cautissima et omnia rerum vigili distinctione discriminum dicebatur Prudentia vocitari." Dann folgen Justitia, Temperantia, und zuletzt Fortitudo §. 130. „Quae supererat fortissima ac tolerandis omnibus adversis semper infracta, subeundis etiam laboribus robore quoque corporis praeparata *Virum* vocabulum possidebat." Eigenthümlich ist das Brustbild der Pudicitia, welche bei Marc. II. §. 147 mit Concordia und Fides als Begleiterin der Pronuba erscheint. — Die Stücke, die ausserdem noch vorhanden sind, — das eine mit den Gestalten der Philologia, ihrer Mutter Prouesis §. 114. 217. (statt Phronesis, so auch in der Göttinger Handschrift) und Genius §. 49., das andre mit Cipris, Naiade, Kirne I. vis §. 17. und Ver; ein drittes mit anderen Gestalten, — haben, wie bereits oben bemerkt, nicht dieselben Vorzüge der Zeichnung.

Wir dürfen demnach nicht zweifeln, dass wir in diesen Stücken in der That die Ueberreste jener Teppiche besitzen, welche die Aebtissin Agnes, laut der oben mitgetheilten Berichte der Chroniken, hatte ausführen lassen. Sie stehen, ihren Kunstverdiensten nach, im entschiedensten Einklange mit den, in ihrer Art so beachtenswerthen Werken der Malerei und Sculptur, welche den Aufschwung der geistigen Bildung in Deutschland um die Zeit des Jahres 1200 charakterisiren und die man gegenwärtig einer günstigeren Aufmerksamkeit gewürdigt hat; ja, es erhält die Zeit ihrer Anfertigung durch die anderen, sicheren Kunstwerke zu Quedlinburg, welche derselben Epoche angehören (den Reliquienkasten der Aebtissin Agnes und ihren in der Kirche vorhandenen Grabstein), die genügendste und zureichendste Bestimmung. Auch haben die Inschriften auf dem ebengenannten Reliquienkasten mit denen der Teppiche, besonders was die merkwürdige Form des N anbetrifft, eine vollkommene Aehnlichkeit, so dass auch dies Verhältniss für die Richtigkeit der ausgesprochenen Zeitbestimmung bürgt.

Kleinere Reliquienbehälter des späteren Mittelalters.

Monstranzförmige Gefässe. Bei dem grösseren derselben (No. 3.) besteht der Behälter der Reliquien aus einem Straussenei, welches auf einem vergoldeten Fusse steht und mit einem sechseckigen vergoldeten Thürmchen, von gothischer Form und ein kleines Crucifix tragend, gekrönt ist. — Bei drei andern von geringerer Höhe (No. 11., 12., 13.) sind die Reliquien in einem gläsernen oder krystallenen Behälter bewahrt und kleine Edelsteine zum Schmuck angewandt.

Runde Kapseln von Silber, zum Theil vergoldet; die Deckel theils ebenfalls von Silber, theils von Glas oder Perlmutter. Zwei von ihnen No. 27. und 32., sind einfach in gothischer Weise ornamentirt, die letztere mit einem zweifachen Deckel, von denen der äussere eine Herzform hat. — Zwei andere, No. 30. und 35., sind mit dem Bilde des Lammes geschmückt, welches auf dem letzteren von den vier Symbolen der Evangelisten umgeben ist. (Dies gehört, älter als die übrigen, der Zeit um das Jahr 1300 an.) Auch mehrere der folgenden enthalten auf der einen Seite das Bild des Lammes. — Auf der Kapsel No. 26. findet sich das Bild des Gekreuzigten. — Auf der Kapsel No. 29. eine vorzügliche getriebene Darstellung der Leichnam Christi in den Armen von Maria und Johannes; sie gehört ihrem Style nach, der Zeit um das Jahr 1400 an. — Die Kapseln No. 23. und 24. sind mit Schnitzwerk in Perlmutter versehen. Das auf No. 23. stellt die Dreieinigkeit, sehr sauber gearbeitet, im Style des vierzehnten Jahrhunderts dar; das auf No. 24. die Geburt Christi im Style des funfzehnten Jahrhunderts, aber von roherer Arbeit. — Die Kapsel No. 31. hat eine gravirte Darstellung des Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes im Style des funfzehnten Jahrhunderts. — No. 33. endlich ist mit einem kleinen, ziemlich rohen Miniaturbilde, den h. Christophorus darstellend, versehen, im Style der Zeit um das Jahr 1400.

Kreuze von Silber, zumeist dem funfzehnten Jahrhundert angehörig. No. 21., wohl das älteste von ihnen, ist mit der erhaben aufgesetzten Figur des Heilandes versehen und mit Korallen an den Enden des Kreuzes besetzt. — Bei den übrigen ist die Figur Christi nur en relief dargestellt und bei No. 19. mit kleinen getriebenen, bei No. 15., 17. und 20. mit gravirten Bildern umgeben. — No. 18. enthält nur gravirte Figuren.

Grosse Reliquienkasten des späteren Mittelalters.

Es sind deren drei vorhanden, aus Holz gearbeitet, in der Form von gothischen Kapellen (so dass das Dach den Deckel bildet), an den Wänden von den Reliefgestalten verschiedener Heiligen umgeben und gänzlich vergoldet. An dem älteren derselben (No. 59.), welcher dem Ende des vierzehnten Jahrhunderts angehört, sind die Wände mit einer Bogenstellung von breiten Spitzbögen, unter denen die Heiligen stehen, umgeben; letztere in einem guten Style, nur von etwas kurzen Verhältnissen. — Der zweite Kasten (No. 58.), der Dimension nach der grösste, ist von einer ähnlichen Bogenstellung umgeben; doch sind es hier bereits Rundbögen mit spätgothischem Ornament und auf gewundenen Säulchen ruhend. Er gehört

somit dem funfzehnten Jahrhundert an. Die Heiligenfiguren sind von löblicher Arbeit. — Der dritte Kasten (No. 60), aus derselben Zeit, ist ohne eine Bogenstellung der Art und nur mit Pfeilern auf den Ecken versehen. Die Heiligenfiguren, in Hautrelief, stehen hier auf Consolen, sind aber roher als die an den vorigen gearbeitet; zu bemerken ist, dass ihre Gesichter mit natürlichen Farben bemalt sind, während bei jenen die Gesichter, wie alles Uebrige, vergoldet sind.

Die Gebeine der Heiligen, für deren Aufbewahrung diese Kasten bestimmt waren, sind noch in ihnen vorhanden, so z. B. in dem Kasten No. 60 die Gebeine der h. Corona. — Ausserdem wird noch eine grosse Menge von Reliquien in Kasten, Körben, Tafeln, Taschen, Büchsen u. s. w. im Zitter bewahrt, wie z. B. in einer runden hölzernen Büchse Reliquien von den Haaren der h. Maria Magdalena, von den hh. 11,000 Jungfrauen u. a., in einer Schachtel Reliquien des h. Ammonius u. a. befindlich sind. Auch dürfte zu diesen Mirakel-Geräthen eine viereckige rothe Tafel mit einer Steinplatte gehören, welche ganz und gar mit Ohren bemalt ist.

BESCHREIBUNG DER KUNSTSCHÄTZE VON BERLIN UND POTSDAM.

(Erster und zweiter Theil. Berlin, 1838.)

Es ist nicht thunlich erschienen, die beiden Bände des unter vorstehendem Titel im J. 1838 begonnenen Unternehmens der Sammlung meiner kleinen Schriften und Studien für Kunstgeschichte einzuverleiben. Da es jedoch im Interesse dieser Sammlung liegt, dass der beiden Bände an der entsprechenden Stelle gedacht werde, und da, was ich zur allgemeinen kunstgeschichtlichen Charakteristik der darin behandelten Sammlungen und über meine Weise der Behandlung gesagt, hier füglich am Orte sein wird, so lasse ich das Vorwort eines jeden der beiden Bände folgen.

1) Beschreibung der Gemälde-Gallerie des Königl. Museums zu Berlin.

Vorwort.

Der Zweck des Werkes, dessen erster Band hiemit dem Publikum übergeben wird, geht zunächst dahin: den Besuchern der zahlreichen und verschiedenartigen Kunstschätze von Berlin und Potsdam einen auf wissenschaftlicher Grundlage beruhenden Leitfaden vorzulegen; — sodann: der Erinnerung, wie an das Allgemeine, so namentlich an das einzeln Bedeutendere nähere Anknüpfungspunkte darzubieten und abwesenden Kunstfreunden ein übersichtliches Bild des an den genannten Orten Vorhandenen zu geben. Mit der Beschreibung der Gemälde-Gallerie des Königl. Museums ist der Anfang gemacht, sofern dieses Institut sich der lebhaftesten Theilnahme des grösseren Publikums erfreut und seine eigenthümliche Beschaffenheit zugleich eine nähere Verständigung über seine wissenschaftliche (historische) Bedeutung wünschenswerth gemacht hat.

Die Gemälde-Gallerie des Königl. Museums zu Berlin wird, was ihre gegenwärtigen Bestandtheile anbetrifft, von einigen andern berühmten Samm-

lungen durch reicheren Besitz an Werken eines höchsten Ranges übertroffen. Einer allmähligen Abhülfe dieses Mangels ist für die Zukunft entgegen zu sehen, indem die durch königliche Gnade angeordnete reichliche Dotirung des Museums stets neue Erwerbungen zulässig macht; und in der That sind, seit Eröffnung des Museums, die schätzenswerthesten Bereicherungen dieser Gallerie Jahr für Jahr erfolgt. Daneben aber besitzt die Gemälde-Gallerie des Museums den Vorzug, der sie von allen ähnlichen Sammlungen auf eine eigenthümlich bedeutsame Weise unterscheidet: den nämlich, dass sie sich nicht einseitig auf diese oder jene Epoche künstlerischer Thätigkeit beschränkt, sondern dass sie die ganze Periode christlicher Kunstübung, von den dunkleren Jahrhunderten des Mittelalters an bis in das zuletzt verflossene Jahrhundert hinab (also nur im Gegensatz gegen die neuen Bestrebungen der Gegenwart), mit einem Interesse umfasst, dessen grössere oder geringere Gleichmässigkeit bisher allein durch unabweisliche äussere Umstände bedingt zu sein scheint.

Die Gemälde-Gallerie bietet somit ein zusammenhängendes Ganzes, — ein bis auf wenige Punkte vollständiges und seltnes Bild der Geschichte der christlichen Malerei dar: ihre äussere Anordnung folgt den Gesetzen der geschichtlichen Entwickelung der Malerei und leitet somit schon von selbst den Beschauer zu einer Auffassung dieses Zusammenhanges an. Die stufenweise Ausbildung der Kunst, ihre Blüthe, der Verfall, das Emporraffen zu neuer Grösse u. s. w., alles dies tritt uns hier in mannigfachen Beispielen entgegen, — zugleich aber was von höherem und allgemeinerem Interesse ist: die Anschauungskraft, die Sinnes- und Gefühlsrichtung der vergangenen Tage selbst. Denn das eben ist das Grosse und Bedeutende aller Kunst, dass in ihren Werken das Leben und Sinnen der Zeit, in der sie entstanden sind, eine feste Gestalt gewonnen hat und dass sie noch den späten Nachkommen eine geheimnissvolle und doch so klar verständliche, so unmittelbare Kunde von dem, was die Geister ihrer Zeit erfüllte und bewegte, zu geben vermögen. Dies gilt nicht blos von denjenigen Epochen, in welchen die Kunst mit vollkommener Freiheit über die Mittel der Darstellung zu schalten ermächtigt war; dies gilt auch von den beschränkteren Zeiten, in denen die Darstellungen noch zu einseitige, mehr oder weniger conventionelle Formen gebunden erscheinen; eine solche Einseitigkeit ist nicht als das starre Gesetz zu betrachten, an welchem das geistige Leben zerschellt; sie ist im Gegentheil eben nur der Ausfluss der noch erst auf einen einzelnen Punkt hingerichteten und oft in dieser Richtung um so wirkungsreicheren Bestrebungen. Eine Kunstsammlung, wie die in Rede stehende, führt also durch die Werke, welche sie vereinigt, unmittelbar die Bilder der innerlichen, geistigen Entwickelung der Geschichte an uns vorüber; und wenn auch hier, wie überall bei geschichtlicher Betrachtung, nur die Höhenpunkte der Bildung unserm Gefühle eine wahrhafte Befriedigung gewähren, so werden nicht minder auch die dämmernden Träume aus den Tagen der Kindheit, das mächtige Ringen der lebhaft erwachten Kräfte, das kecke Spiel mit den sicher erworbenen Gütern unser Interesse, oft unsre Bewunderung in Anspruch nehmen.

Freilich ist es nicht überall leicht, die Sprache, welche diese Bilder sprechen, zu verstehen. Sie sind nur einzelne Momente aus grossen Lebensepochen, sie sind aus dem Zusammenhange, in den sie mit grösserer oder geringerer Energie eingriffen und durch den sie getragen wurden, herausgerissen. Sie sind nicht ursprünglich für eine solche Zusammenstellung,

wie sie gegenwärtig einnehmen, bestimmt. Treten wir in eine Kapelle, in einen Dom, dessen hehre Gewölbe unser Gemüth mit ehrfurchtsvollem Schauer erfüllen, da wissen wir, was die alten Bilder über den Altären sagen wollen; treten wir in einen fürstlichen Prunksaal, dessen bunte Wände noch von den Klängen des Festreigens zu widerhallen scheinen, da ist uns der freudige Glanz, mit welchem die Bilder von den Wänden auf uns herabblicken, nicht fremd. Und mehr noch als dies: — jedes einzelne Werk der Kunst hat wiederum seine Individualität für sich, jedes will für sich beschaut und aufgefasst sein, während das Auge, über die bunte Mannigfaltigkeit des Verschiedenartigen hinschweifend, so leicht abgestumpft wird und die Fähigkeit und die Lust verliert, sich dem Einzelnen, in seiner stets eigenthümlichen Forderung zu bequemen. Dies beides aber ist eine unumgängliche Bedingung, der wir uns bei der Anschauung von Kunstwerken einer vergangenen Zeit und von Sammlungen solcher, — soll sie uns anders einen wirklichen Genuss gewähren, — unterwerfen müssen: wir müssen die Interessen und die Bestrebungen der Gegenwart vergessen, um uns denen der Vergangenheit willig hingeben zu können, und wir müssen das Einzelne mit derjenigen Musse betrachten, die überhaupt zur Erkenntniss einer jeden Individualität nöthig ist. Dann gewinnen wir durch den engen Raum, den das Kunstwerk einnimmt, einen Blick in ein weites Gebiet des Lebens; dann, Schritt vor Schritt fortschreitend, werden wir auch den Fortschritten des Lebens mit stets deutlicherem Bewusstsein folgen können.

Eine solche Absicht zu unterstützen, ist, wie bereits oben bemerkt, der Zweck dieses Buches. Der Leser findet hier den reichen Vorrath der Gemälde-Gallerie nach seinen geschichtlichen Beziehungen in übersichtliche Gruppen gesondert, das Allgemeine der wechselnden kunsthistorischen Verhältnisse angedeutet und die einzelnen Werke, mit mehr oder minder ausführlicher Charakteristik, namhaft gemacht. Natürlich konnte bei einer Anzahl von 1232 Gemälden — dies ist der gegenwärtige Bestand der Gallerie — nicht eben erschöpfend auf alles Einzelne eingegangen, konnte Manches nicht anders als nur in der grössten Kürze berührt werden: es lag dem Verf. vorzugsweise eben daran, die Gesichtspunkte für die eigne Betrachtung, für das eigne Urtheil des Beschauers hinzustellen. So macht der Verfasser auch keinen Anspruch darauf, dass seine Ansicht über ein jedes Einzelne als die allein gültige angenommen werden solle; das Wesentliche der Kunst ist eben nur mit dem subjectiven Gefühl aufzufassen, für dessen Richtigkeit ausserhalb desselben kein weiterer Massstab vorhanden ist. An einigen Stellen ist der Verf. von den Bestimmungen des von dem Direktor der Gemälde-Gallerie, Hrn. Dr. Waagen, verfassten Verzeichnisses abgewichen; zu seiner Rechtfertigung muss der Verfasser sich theils auf jenes subjective Gefühl, theils aber auch auf die Gelegenheit berufen, die ihn mit einigen besondern Punkten der Kunstgeschichte näher vertraut gemacht. Jedenfalls dürften diese Abweichungen dazu dienen, den in der Kunstgeschichte minder Erfahrenen zu vorsichtiger Betrachtung gewisser Punkte, die theils noch minder erforscht, theils schwieriger zu erforschen sind, anzuleiten. Dass im Uebrigen der Verf. dem genannten Verzeichniss, welches bei den Kunstfreunden längst als eine vorzügliche Autorität anerkannt ist, für die vorliegende Beschreibung vielfache und höchst wesentliche Förderung verdankt, braucht, wie es scheint, wohl kaum hinzugefügt zu werden.

In Bezug auf manche, in der folgenden Beschreibung vorhandene Bemerkungen über allgemeine oder besondre Gegenstände erlaubt sich der

Verf. hier auf sein, im Jahr 1837 erschienenes „Handbuch der Geschichte der Malerei etc." hinzudeuten, in welchem eine weitere Ausführung, auch im Einzelnen eine nähere Begründung seiner Ansichten zu finden sein wird. Die vorliegende Arbeit bildet gewissermaassen eine Anwendung des dort Mitgetheilten für eine Reihe bestimmt gegebener Fälle. Einige der im Handbuch gegebenen Beschreibungen vorzüglich merkwürdiger Gemälde des Berliner Museums sind hier wiederholt; doch hat sich der Verf., wo es zulässig war, bemüht, sich ausführlicher und bestimmter auszusprechen, als es früher geschehen, und dem neu Mitgetheilten ein verbessertes Gepräge zu geben. Auch sind in der Gesammt-Anordnung der vorliegenden Arbeit einige Punkte anders gestellt, als es im Handbuche der Fall ist, um solchergestalt eine leichtere Uebersicht der geschichtlichen Verhältnisse zu begünstigen.

Die angehängten Schlussregister sind für den Handgebrauch des Buches bestimmt. Dem Inhalts-Verzeichniss ist eine Uebersicht der interessantesten Gemälde beigefügt, um den in seiner Zeit beschränkten Besucher zunächst auf die vorzüglich hervorragenden Punkte hinzuführen. Doch bemerkt der Verf. wiederum, dass, bei dem grossen Reichthume des Gesammt-Vorrathes, die Aufstellung dieser Auswahl nicht durchweg als letzte Instanz gelten kann und dass auch für sie, mehr oder minder, der subjective Geschmack entscheiden musste.

2) Beschreibung der in der Königl. Kunstkammer zu Berlin vorhandenen Kunst-Sammlung.

Vorwort.

Die Kunstsammlung, welche die Königl. Kunstkammer in sich einschliesst, besteht aus verschiedenartigen, den Zeiten der christlichen Kultur angehörigen Arbeiten. Zu einem Ganzen vereinigen sich diese, sofern sie, vorherrschend, dem Boden desjenigen Kunstbetriebes entsprossen sind, in welchem die Kunst minder um ihrer selbständigen Bedeutung willen, als zur edelsten Gestaltung und Ausschmückung des feineren Bedürfnisses gepflegt wird. Sie beziehen sich demnach auf diejenigen technischen Elemente, in welchen Kunst und Handwerk einander berühren. Geräthe der mannigfachsten Art, für den Schmuck des öffentlichen (besonders des kirchlichen) wie des häuslichen Lebens gearbeitet, theils durch das verfeinerte Handwerk kunstreich ausgebildet, theils mit wirklichen Kunstwerken in grösserem oder geringerem Reichthum versehen, — Kunstgegenstände, welche ursprünglich für die letztere Bestimmung gefertigt sind oder deren äussere Beschaffenheit sich vorzugsweise in den Grenzen einer solchen Bestimmung hält, — diese sind es demnach, was den Kern der in Rede stehenden Sammlung ausmacht. Doch ist dabei nicht ausser Acht zu lassen, dass in der angegebenen Beziehung die Grenze sowohl gegen das gewöhnliche Handwerk als gegen die vollendet freie Kunst nicht immer mit Sicherheit zu ziehen sein kann; dass Manches von Gegenständen des Handwerkes, bei denen nicht sowohl die Form als vielmehr die Ueberwindung technischer Schwierigkeiten die Hauptsache ist, Manches von selbständigen Kunstarbeiten, in deren technischer Behandlung allein ein näherer

Zusammenhang mit dem entsprechenden Handwerke hervortritt, von dem Kreise dieser Anschauungen nicht ausgeschlossen werden darf. So umfasst denn die Kunstsammlung der Kunstkammer, nächst den wirklichen Prachtgeräthen, eine Reihe von plastischen und der zeichnenden Kunst angehörigen Arbeiten, Beides aber von vorherrschend kleinerer Dimension. Nur einige wenige grössere Werke reihen sich diesen, als besondre Ausnahmen, an.

Die Begründung dieser Sammlung gehört in die zweite Hälfte des siebzehnten und in den Anfang des achtzehnten Jahrhunderts, in die Zeiten des grossen Kurfürsten von Brandenburg, Friedrich Wilhelm, und seines Nachfolgers Friedrich III. (nachmaligen Königes Friedrich I.). Viele der vorzüglichsten Stücke unter den gegenwärtig noch vorhandenen sind in dieser Periode der Kunstkammer einverleibt worden; doch eröffnen dieselben, bis auf einzelne Ausnahmen, keinen sonderlich weiten Ueberblick über das Ganze der kunsthistorischen Entwickelung, indem sie zumeist in der genannten Periode selbst oder in der nächst vorangegangenen gefertigt sind. Was ihnen in historischer Beziehung mangelte, ist durch Ankäufe der neuesten Zeit, welche man der Gnade Sr. Majestät des jetzt regierenden Königes verdankt, auf die grossartigste Weise ausgefüllt worden. Unter diesen ist als der wichtigste Ankauf der der Sammlungen Sr. Excellenz des Staats-Ministers und General-Postmeisters Herrn von Nagler anzuführen; für die Kunstkammer haben letztere eine grosse Anzahl vorzüglicher Schnitzwerke aus Elfenbein, den verschiedensten Epochen christlicher Cultur angehörig, den grössten Theil der merkwürdigen Holzschnitzwerke aus dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts, mannigfach andre plastische Arbeiten, sämmtliche so äusserst seltne Email-Malereien des sechzehnten Jahrhunderts, sowie die Mehrzahl späterer Emaillen, die grössere Mehrzahl der kunstreichen Glasgeräthe, u. a. m. geliefert. Unter diesen Verhältnissen steht die genannte Sammlung gegenwärtig in einer Bedeutung für die Geschichte der Kunst und des Kunstbetriebes da, welche es schwer machen würde, ihr eine zweite Sammlung von ähnlicher Ausbreitung des Ganzen und ähnlicher Trefflichkeit des Einzelnen an die Seite zu stellen. Ihre Betrachtung gewährt durchweg die wichtigsten Aufschlüsse über das Kunstleben der verschiedenen Epochen.

Ausser dieser Kunstsammlung schliesst die Kunstkammer noch einige andre Sammlungen in sich ein, auf welche indess, da sie wesentlich verschiedene Zwecke haben, die folgende Beschreibung im Allgemeinen nicht näher eingehen durfte. Doch scheint es zweckmässig, dem Besucher der Kunstkammer durch einige kurze Notizen über dieselben wenigstens den Gesichtspunkt für die Zusammensetzung des Ganzen vorzulegen.

Die eine dieser Sammlungen wird als die „Abtheilung für Geschichte" bezeichnet; sie umfasst Gegenstände, deren Interesse nicht sowohl in ihrer besonderen Bildung, nicht in der Rücksicht auf das etwaige künstlerische Vermögen ihres Verfertigers als vielmehr darin beruht, dass sie, was ihre ursprüngliche Bestimmung, ihren früheren Gebrauch anbetrifft, mit namhaften Erinnerungen an denkwürdige Zeiten und berühmte Personen, vornehmlich an das Königliche Herrscherhaus und das Vaterland, verknüpft sind. Auch unter ihnen finden sich die unschätzbarsten Stücke [1]).

[1]) Den bedeutenderen Theil dieser Abtheilung für Geschichte hat der gegenwärtige Direktor der Kunstkammer, Hr. L. v. Ledebur, in dem von ihm herausgegebenen „Allgemeinen Archiv für die Geschichtskunde des Preuss. Staates,"

Einzelne derselben haben indess zugleich eine kunsthistorische Bedeutung; da aber diese Sammlung von der „Abtheilung für Kunst" gegenwärtig nicht durchgehend (durch gesonderte Aufstellung) getrennt ist, so finden sich im Folgenden einige Gegenstände mit aufgeführt, die — im Fall einer solchen Trennung — vielleicht nicht zu der Kunstsammlung geschlagen werden dürften.

Eine andre Sammlung von höchster Wichtigkeit besteht aus Siegelabdrücken, welche von der früheren Zeit des Mittelalters bis in die Gegenwart herabreichen und im Ganzen eine Anzahl von 24,000 Stück umfassen. Die Bedeutung, welche diese Sammlung für strengere historische Forschungen hat, ist zu einleuchtend, als dass es hierüber noch einer näheren Erläuterung bedürfte. Im Einzelnen gewinnen aber auch diese Arbeiten ein, mehr oder minder hervorstechendes, kunsthistorisches Interesse; vornehmlich für die dunkleren Epochen der Kunstgeschichte sind sie, als die sichersten Leitpunkte für die Feststellung des Entwickelungsganges der Kunst, von sehr eigenthümlichem Werthe. Es ist somit in der folgenden Beschreibung die Vereinigung dieser Sammlung mit der Abtheilung für Kunst in dem Einen Lokale der Kunstkammer benutzt und eine Reihe von Siegelabdrücken mit in den Kreis der Betrachtung gezogen worden.

Eine dritte, wiederum abweichende Sammlung wird durch die „Abtheilung für Völkerkunde" gebildet. Diese umfasst die mannigfachste Auswahl von Geräthen, Waffen, Kleidungsstücken u. dergl. m., welche den, ausserhalb der europäischen Civilisation stehenden Völkerschaften angehören. Der Zweck dieser Sammlung ist der: von der Cultur, der Sitte, vornehmlich von dem eigenthümlichen Stande der Kunstfertigkeit dieser verschiedenen Völkerschaften Kunde zu geben. Es liegt in der Natur der Sache, dass sich hier wiederum einzelne Gegenstände vorfinden, an denen eine wirklich künstlerische Durchbildung, wenn auch die einer mehr oder minder untergeordneten Stufe, bemerklich wird; da diese ganze Sammlung aber nicht in den Entwickelungsgang der europäisch-christlichen Kunst eingreift, so ist sie im Folgenden gänzlich unberührt geblieben. Hier mögen, als vorzüglich interessant für die künstlerischen Verhältnisse, nur einige Punkte dieser Abtheilung hervorgehoben werden. So ist z. B. an plastischen Arbeiten hindostanischer Kunst, in Stein, Elfenbein, Bronze, welche jene wundersamen Gestalten der indischen Mythe mit ihren vielen Armen, ihren weichlich-schwülstigen Formen, ihren phantastischen Gebärden vorstellen, eine bedeutende Anzahl vorhanden. Anziehender sind einige indische Malereien, unter ihnen ein grosses Bild, auf welchem man einen Fürsten mit seinem Hofstaate vorgestellt sieht; drei andre, auf denen Jungfrauen im Bade sich ergötzen und von Jägern belauscht werden, u. s. w. Vorzüglich zahlreich sind die Arbeiten chinesischer Kunst: grosse und kleine Statuetten, von Speckstein und andrem Material, alle in dem wunderlichen, fast sentimentalen Charakter, der dem chinesischen Wesen eigen ist; einige naturgemäss bemalt und an Kopf und Händen beweglich. Eine grosse Menge chinesischer Malereien grösserer und kleinerer Dimension, zum Theil, und besonders die naturhistorischen Darstellungen, mit ungemeiner Zierlichkeit ausgeführt. Zierlichst durchbrochene chinesische Elfen-

Bd. XII. S. 3—34 und 289—319 beschrieben, unter dem Titel: „Wanderung durch die Königl. Kunstkammer in Berlin mit besonderer Rücksicht auf Erinnerungen an das hohe Herrscherhaus."

beinarbeiten, unter denen einzelne mit dem grössten Raffinement des Kunsthandwerkes ausgeführt sind; kostbare Stickereien; mannigfaches Geräth, besonders merkwürdige Bronzegefässe von fabelhaften Formen (wohl zu Tempel-Räucherungen bestimmt) u. dergl. m. Von reiner Schönheit und dem wohlthuendsten Eindruck auf das Auge des Beschauers sind einige Metall-Gefässe arabischer und persischer Kunst; sie sind sämmtlich reich ornamentirt, zum Theil mit niellirten Verzierungen auf silbernem Grunde, zum Theil mit in Bronze eingelegtem Silber; hier zeigen sich die schönsten Bandverschlingungen, das zierlichste Blattwerk, wie diese Gegenstände der Kunst der genannten Nationen so besonders eigenthümlich sind. Von australischen Völkerschaften sieht man kunstreiche Federarbeiten, Webereien, Flechtwerke, mannigfaches Waffengeräth, etc.; Vieles von alten und neuen Arbeiten der Bewohner Mexico's, u. s. w., u. s. w. —

Die Vereinigung dieser heterogenen Sammlungen zu dem Einen Ganzen der „Kunstkammer," welche gegenwärtig noch Statt findet, erklärt sich durch die Geschichte dieses Instituts[1]). Schon oben ist der Periode der Begründung desselben, in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts, gedacht worden. Dies Jahrhundert war es, in welchem überhaupt zuerst Sammlungen von grösserer Bedeutsamkeit und weiterem Umfange angelegt wurden; aber ohne einen tieferen, wissenschaftlichen Plan ging man hiebei vorzugsweise darauf aus, alles Merkwürdige, Interessante, die Neugier und das Nachdenken Fesselnde, soviel man dessen habhaft werden konnte, — Erzeugnisse der Natur nicht minder wie Arbeiten menschlicher Hand, — auf einem und demselben Schauplatze zusammenzustellen. So war auch die Kunst- oder „Raritäten"-Kammer von Berlin aus den verschiedensten Gegenständen: Prachtgeräthen, Curiositäten, Antiken, Münzen, Naturalien, ethnographischen Merkwürdigkeiten, mathematischen und physikalischen Instrumenten u. dergl. mehr zusammengesetzt. Erst in neuerer Zeit, bei dem mehr anwachsenden Reichthume der einzelnen Abtheilungen, bei dem gesteigerten Bedürfnisse nach wissenschaftlicher Behandlung, ist die wirkliche Trennung der den verschiedenen Disciplinen Angehörigen erfolgt. Nachdem zunächst die genannten Instrumente, sodann die Naturalien-Sammlung, als das zumeist Abweichende, ausgeschieden waren, erfolgte Aehnliches bei der Errichtung des neuen Museums, indem auch verschiedene Fächer der Kunstgegenstände an dessen verschiedene Abtheilungen übergingen und das, was in der Kunstkammer zurückblieb, dem umfassenden Institute des Museums untergeordnet wurde.

Die Kunstkammer ist demnach, trotz der so ausserordentlichen neueren Bereicherungen ihrer einzelnen Abtheilungen, in dem Ganzen ihrer gegenwärtigen Zusammensetzung noch immer als ein Rest ihrer ursprünglichen Beschaffenheit zu betrachten. Wenn dies nun allerdings kein Hinderniss sein kann, die einzelnen Abtheilungen der Kunstkammer in ihrer selbständigen Bedeutsamkeit aufzufassen, so dürfte es für den vorliegenden Fall — in Rücksicht auf die „Abtheilung für Kunst" — gleichwohl nicht zu übersehen sein, dass einige der von ihr getrennten und in das Lokal

[1]) Vergl. „Geschichte der Königl. Kunstkammer in Berlin, von L. v. Ledebur. Berlin 1831." (Aus dem Allg. Archiv für die Geschichtsk. des Pr. Staates besonders abgedruckt); — und über die früheren Kunstkammern im Allgemeinen: „Zur Geschichte der Sammlungen für Wissenschaft und Kunst in Deutschland, von Dr. G. Klemm. Zerbst 1837."

des Museums übergegangenen Kunstfächer, ihrer wesentlichen Bedeutung nach, ebendemselben Kreise des Kunstbetriebes angehören und bei einer Gesammt-Anschauung des letzteren nicht übergangen werden dürfen. Dies sind vornehmlich die, in den Neben-Sälen der Sculpturen-Gallerie des Museums aufgestellten Majoliken und Glasmalereien. Beide Fächer gehören, wie es oben in Rücksicht auf die Kunstsammlung der Kunstkammer ausgesprochen wurde, denjenigen Elementen des Kunstbetriebes an, wo Handwerk und Kunst einander berühren. Beide stehen ausserdem zu andern, auf der Kunstkammer vorhandenen Arbeiten in nächster verwandtschaftlicher Beziehung: die Majoliken zu den Emaillen des sechzehnten Jahrhunderts, die Glasmalereien zu der Sammlung bemalter Glasgefässe, von welchen die folgende Beschreibung nähere Nachricht geben wird. Ausser den Majoliken und Glasmalereien sind sodann ein Paar einzelne, in denselben Räumen des Museums aufgestellte Werke zu nennen, die nicht minder der Richtung der in der Kunstkammer bewahrten Sammlung angehören. Das eine von ihnen ist eine mit Schnitzwerken verzierte hölzerne Truhe[1]), eine italienische Arbeit, welche für die Art und Weise italienischer Prachtgeräthe ein merkwürdiges Beispiel gewährt und mit den in der Kunstkammer vorhandenen deutschen „Kunstschränken" interessante Vergleichungspunkte darbietet; das andre ist ein geschliffenes, dem Valerio Vicentino zugeschriebenes Krystall-Gefäss[2]), welches den ähnlichen Arbeiten der Kunstkammer angereiht werden muss. Beide Stücke finden zugleich in anderweitigen, der italienischen Plastik angehörigen Arbeiten, die sich auf der Kunstkammer befinden, mannigfache Berührungspunkte. — Auch verschiedene der, im Antiquarium des Museums aufbewahrten Gegenstände, — mittelalterliche Schnitzwerke in Elfenbein, moderne Gemmen und in Krystall geschliffene Darstellungen, — fallen demselben Kreise des modernen Kunstbetriebes anheim.

Was nunmehr die Abfassung der folgenden Beschreibung anbetrifft, so hat der Verfasser das Ganze der Sammlung vorzugsweise aus dem Gesichtspunkte der kunsthistorischen Entwickelung betrachtet. Die Haupteintheilung folgt den vorzüglichsten Stadien dieser Entwickelung, wie sich dieselben durch die Eigenthümlichkeiten des vorhandenen Vorrathes bestimmen; in den Unter-Abtheilungen sind sodann die verschiedenen Kunst-Fächer, soviel es möglich war, auseinandergehalten. Der Verfasser gesteht, dass diese Anordnung (wie eine jede synchronistische Behandlung) ihre Schwierigkeiten hat, dass die Abschnitte zwischen der einen und der andern geschichtlichen Periode nicht immer mit Genauigkeit festzustellen sind, und dass es für eine nur äusserliche Uebersicht des grossen Vorrathes gewiss günstiger gewesen wäre, die verschiedenen Fächer, von den frühsten Entwickelungszeiten bis auf die neusten Leistungen herab, gänzlich gesondert zu betrachten. Gleichwohl scheint die befolgte Anordnung Vortheile darzubieten, welche die genannten Mängel bei weitem überwiegen; denn durch die Zusammenstellung dessen, was der Zeit nach gleichartig ist, wird sich eben das Wesentliche, — der innere Charakter, die Sinnes- und Gefühlsweise der einzelnen Perioden, — ungleich deutlicher erkennen lassen, als bei andrer Betrachtungsweise möglich ist. Für die angeregten Miss-

[1]) Verzeichniss von Werken der della Robbia, Majolica, Glasmalereien u. s. w., welche in den Neben-Sälen der Sculpturen-Gallerie des Königl. Museums zu Berlin aufgestellt sind, von F. Tieck. Berlin, 1855; S. 9. O.

[2]) Ebendaselbst, S. 87.

stände hofft der Verfasser durch die angehängten, nach dem Material und der Beschaffenheit der Gegenstände angeordneten Register zu entschädigen.

Da der Verf. sonach nicht die Absicht hatte, ein Verzeichniss des betreffenden Theiles der Kunstkammer zu liefern, so konnte es auch nicht in seinem Plane liegen, alles Einzelne namhaft zu machen. Verschiedene, zum Theil zahlreich besetzte Fächer, deren Ausdehnung ebenso wie ihre Beschaffenheit, für die Periode, der sie angehören, bezeichnend ist, waren mit verhältnissmässig kurzen Worten zu charakterisiren; bei manchen schien sogar die blosse Andeutung ihres Vorhandenseins genügend. Je bedeutender indess das künstlerische Element in den einzelnen Werken hervortrat, um so mehr war eine ausführliche Darstellung ihrer Eigenthümlichkeit nothwendig, auch wenn sie äusserlich von untergeordnetem Werthe scheinen mochten. So sind namentlich auch Abgüsse plastischer Werke, die, zum grösseren Theile wenigstens, nicht als die Originale gelten können, mit aufgeführt, in einzelnen Fällen einer speciellen Untersuchung gewürdigt worden. Diese bestehen sowohl in Bronze-Abgüssen (indem der Fall nicht selten ist, dass mehrfach vorhandene Exemplare auf Ein, wiederholt benutztes Original zurückdeuten), als vornehmlich in Blei-Abgüssen; in dem letzteren Material wurden in früherer Zeit gewöhnlich verschiedene Abgüsse genommen, und sie sind häufig, bei dem Untergange der Originale, von grosser Wichtigkeit für die Kenntniss der betreffenden Kunstzweige. Unter diesen Umständen durfte der Verfasser auch keinen Anstand nehmen, einige wenige vorhandene Gyps-Abgüsse plastischer Arbeiten an der nöthigen Stelle einzureihen, indem sie den Kreis der Anschauungen auf belehrende Weise erweitern halfen. Im Gegentheil scheint es ebenso wünschenswerth wie leicht ausführbar, dass mit der in Rede stehenden Sammlung zugleich eine möglichst vollständige Sammlung von entsprechenden Gyps-Abgüssen eingerichtet werden möchte; hiedurch würde man alles Vorzügliche, alles historisch Wichtige, was an andern Orten vorhanden ist, in vollkommen getreuer Nachbildung vereinigen und eine so umfassende Uebersicht für ein ganzes Fach der Geschichte der Kunst gewinnen können, wie solche, in andrer Beziehung, allein durch die Kupferstichsammlungen dargeboten wird. Den Kunstwerken des classischen Alterthums ist diese Gunst schon häufig genug zugewandt worden; für Werke des Mittelalters und der neueren Zeit würde sie gewiss von nicht minder erfreulichem Erfolge sein.

Der Verfasser hat den eben besprochenen Punkt mit Absicht hervorgehoben, indem ihm, bei der Abfassung der nachfolgenden Beschreibung, bei der historischen Anordnung des reichen Vorrathes, bei dem Wunsche, die einzelnen Werke auf bestimmte Zeiten und Lokale, auf namhafte Meister und Schulen zurückzuführen, die eigenthümlichen Schwierigkeiten einer solchen Arbeit in ihrer vollen Ausdehnung gegenüber getreten sind. In der That gehören die Kunstfächer, aus denen die Sammlung der Kunstkammer besteht, zu den noch am wenigsten aufgeklärten Theilen der Kunstgeschichte; die literarischen Zeugnisse über dieselben sind gering, zumeist in unerspriesslicher Allgemeinheit gehalten; die Arbeiten selbst sind selten mit dem Namen oder der Chiffre des Meisters und mit der Jahrzahl versehen; die vorhandenen Chiffren sind grossen Theils unbekannt[1]). Der

[1]) Diejenigen Monogramme und Künstlerzeichen, die sich in der neuen Ausgabe von Brulliots' Monogrammen-Lexicon gar nicht oder nicht in gleicher Form vorfinden, sind auf der angehängten Monogrammen-Tafel mitgetheilt.

Styl, die Behandlungsweise, die besondre Richtung des Gedankens waren es, was in den meisten Fällen — in Analogie mit andern Fächern der Kunst — allein zu einer mehr oder minder genauen Feststellung des Einzelnen hinführen konnte. Mehrfach auch kam es darauf an, vorhandene Traditionen über den besondern Ursprung dieses oder jenes Werkes zu prüfen; — zumeist aber haben sich dieselben, einer solchen Prüfung gegenüber, als wenig haltbar ausgewiesen und somit auch von ihrer Seite für das Dunkel, welches über diesen Fächern ruht, ein Zeugniss abgegeben. Bei vielen Werken darf es vorausgesetzt werden, dass sie einer nachahmenden Kunst angehören, dass zu ihrer Herstellung vorzüglich die Kupferstiche und Holzschnitte namhafter Meister, mehr oder minder frei, nachgebildet sind. Bei verschiedenen ist es geglückt, den vorhandenen Bezug auf Originale der Art nachzuweisen.

Bei alledem aber hofft der Verfasser, dass seine Arbeit nicht als überflüssig betrachtet werden wird. Sie dürfte eines Theils — wozu sie zunächst bestimmt ist — Gelegenheit geben, eine der merkwürdigsten Sammlungen ihrer Art mehr, als es bisher geschehen ist, in gebührendem Maasse zu würdigen und eine genauere Bekanntschaft mit den Schätzen derselben zu vermitteln; andern Theils dürfte sie, nach den Bestimmungen, welche der Verfasser dem Einzelnen zu geben im Stande war, der neueren Kunstgeschichte ein nicht unwichtiges Material zuführen, auch manche nicht unwesentliche Lücke derselben, wenigstens theilweise, auszufüllen geeignet sein. Eine vorzügliche Unterstützung in dieser Arbeit ward dem Verfasser durch mannigfache gütige Mittheilung von Seiten des gegenwärtigen Direktors der Kunstkammer, Herrn L. v. Ledebur, — namentlich durch die Erlaubniss zur Einsicht in die von ihm verfassten (gegenwärtig bis auf die Erwerbung der v. Nagler'schen Sammlung hinabgeführten) Kataloge zu Theil, welche letzteren durch ihre reiche allgemein-historische Grundlage vielfache Belehrung darboten. Indem der Verfasser sich hiebei verpflichtet sieht, dem Direktor der Kunstkammer für diese Förderung seinen Dank zu sagen, muss er jedoch zugleich bemerken, dass letzterer nicht ebenfalls die sämmtlichen, in der folgenden Beschreibung enthaltenen kunsthistorischen Ansichten vor dem Publikum zu vertreten habe. Der Verfasser ist in diesen nur der Ueberzeugung gefolgt, welche er sich durch eigne Studien erworben hat; ob dieselben einen weiteren Beifall und Bestätigung finden werden, muss er für jetzt dahingestellt sein lassen. —

In Bezug auf die äussere Einrichtung der Beschreibung ist endlich noch zu bemerken, dass es, da die sämmtlichen Werke der Sammlung gegenwärtig noch nicht mit durchlaufenden Nummern versehen sind, dem Verf. zweckmässig geschienen hat, die namhaft gemachten Arbeiten durch fortlaufende Nummern, am Rande der Seiten, zu bezeichnen. Diese Bezeichnungen dienen indess lediglich nur zum bequemeren Handgebrauche des Buches. Aus gleicher Rücksicht sind die, schon genannten Register ausgearbeitet.

Dem Inhalts-Verzeichniss ist (ebenso, wie in der Beschreibung der Gemälde-Gallerie des Museums) eine Uebersicht der vorzüglichst interessanten Gegenstände beigefügt, um auch hier den in seiner Zeit beschränkten Besucher in der Kürze auf das Wichtigste der Sammlung aufmerksam zu machen.

Nachträgliche Bemerkung.

Plan zur Einrichtung einer historischen Gallerie.

Ein dritter Band sollte den Kunstschätzen der Königlichen Schlössser zu Berlin und Potsdam gewidmet sein. Was mir darüber an Materialien aus jener Zeit vorliegt, ist nicht zur Veröffentlichung geeignet; doch erlaube ich mir, hier eine Notiz über eine besondre Arbeit zu geben, auf welche ich durch die künstlerische Umschau in den Schlössern geführt wurde.

Durch eine Weisung, die mir aus dem Kabinet des hochseligen Königs zuging, wurde ich veranlasst, zunächst den Bildnissen der Personen des königlichen Hauses eine grössere Aufmerksamkeit zu widmen, als es ohnedies vielleicht geschehen wäre. Ich fand deren und andrer Bildnisse von fürstlichen Personen und berühmten Männern eine überaus grosse Folge, zum guten Theil zugleich Arbeiten von vorzüglichem künstlerischem Werthe. Ich konnte mich gegen die seltene, besonders historische Bedeutung eines solchen Materiales nicht verschliessen; je mehr ich mich mit demselben vertraut zu machen suchte, um so lebendiger wurde in mir der Wunsch, dass daraus eine eigenthümliche historische Gallerie gebildet werden möchte, die Hoffnung, dass sich dies ohne allzu grosse Schwierigkeit werde ausführen lassen. Zunächst schien es mir nöthig, eine möglichst genaue Uebersicht des Vorhandenen aufzustellen. Zu diesem Behuf arbeitete ich, in historischer und genealogischer Folge geordnet, ein „Verzeichniss der Bilder und historischen Darstellungen (Gemälde, Zeichnungen und Sculpturen), welche sich in den Königlichen Schlössern und Palais zu Berlin, zu Schönhausen, zu Charlottenburg, zu und bei Potsdam, zu Paretz, zu Schwedt, zu Königsberg in Pr., sowie im Gemälde-Vorrath befinden; nebst einem Anhange, ein Verzeichniss der in den Königlichen Kunst-Sammlungen befindlichen Bildnisse und historischen Darstellungen enthaltend." aus. Das Verzeichniss umfasste im Ganzen 2367 Nummern und zerfiel in folgende Unterabtheilungen: — 1) Die Kurfürsten von Brandenburg und die Könige von Preussen mit ihren Vorfahren, Seitenlinien und Nachkommen (782 Nummern); — 2) Römische, römisch-deutsche und österreichische Kaiser (53 Nummern); — 3) Die übrigen deutschen Fürstenhäuser (196 Nummern); — 4) Fürstenhäuser ausserhalb Deutschlands (213 Nummern); — 5) Personen in Diensten des kurbrandenburgischen und königl. preussischen Hauses (323 Nummern); — 6) Personen ohne dienstliche Beziehung der Art (137 Nummern); — 7) Bildnisse unbekannter Personen, welche eine historische Bedeutung zu haben scheinen (360 Nummern); — 8) Historische Scenen, allegorisch-historische Darstellungen und alterthümliche Prospecte (122 Nummern); — Anhang (180 Nummern). Das Verzeichniss wurde dem Könige zu Anfang des J. 1839 vorgelegt, und ich hatte, in Folge weiterer Weisung, Gelegenheit, mich ausführlicher über die Bedeutung einer der-

artigen historischen Gallerie, über ihre Aufstellung (wozu mir damals die Festräume des Schlosses zu Berlin und die an dieselben sich weiter anschliessenden Lokalien besonders passend erschienen), über den künstlerischen Werth der einzelnen Bilderfolgen, über falsche Benennungen, die mehrfach den Bildern gegeben waren, über die Feststellung der Persönlichkeiten unter den bisher unbekannt gebliebenen Bildnissen (unter denen ich z. B. ein vortreffliches Portrait Friedrichs d. Gr. aus dessen zweitem Lebensjahre nachzuweisen vermochte) u. s. w. auszusprechen. Die Sache blieb jedoch ohne weitere Folge. Das Manuscript des Verzeichnisses dürfte in die Bibliothek des königl. Hofmarschallamtes gekommen sein.

Nach einer Reihe von Jahren wurde die Idee auf's Neue angeregt. Es wurde zugleich dargethan, wie es in vielfacher Beziehung angemessen scheine, mit einer solchen historischen Gallerie auch die historischen Reliquien, und besonders die des Königlichen Hauses zu verbinden, deren einige in den Schlössern zerstreut sind und die der überwiegenden Mehrzahl nach sich in der Kunstkammer — in einer, ihrer tieferen Bedeutung doch nur wenig entsprechenden Sammlung — befinden. Soviel mir bekannt, haben indess auch diese Vorschläge zu keinen weiteren Maassnahmen geführt.

POMMERSCHE KUNSTGESCHICHTE.

Nach den erhaltenen Monumenten dargestellt. Stettin, 1840.

(Baltische Studien. Herausgegeben von der Gesellschaft für Pommersche Geschichte und Alterthumskunde. Achten Jahrganges, erstes Heft.)

Einleitung.

Die Arbeit, welche ich hier unter dem Titel einer pommerschen Kunstgeschichte dem Publikum übergebe, ist das Resultat einer Reise, die ich im Sommer 1839 durch Pommern gemacht habe. Die Reise geschah im Interesse und auf Veranlassung der Gesellschaft für pommersche Geschichte und Alterthumskunde, deren Mitglied zu sein ich die Ehre habe; der grössere Theil der dazu nöthigen Mittel war, auf den Antrag der genannten Gesellschaft, durch die Gnade Sr. Majestät, des hochseligen Königes, huldreichst bewilligt worden. Bereits seit längerer Zeit war es nämlich zur Sprache gekommen, wie es in mehr als einer Beziehung höchst wünschenswerth sei, von den in Pommern etwa vorhandenen Kunstmonumenten eine nähere Kunde zu besitzen; wie man, wenn eine solche vorliege, um so genügender für die Erhaltung und für die Bekanntmachung der Monumente werde wirksam sein können, und wie hiedurch die Culturgeschichte des Vaterlandes ein vielleicht nicht unbedeutendes Material gewinnen dürfe. Diese Ideen fanden in mir einen um so lebhafteren Anklang, als es mir stets höchst wünschenswerth erschienen war, die, für den ersten Anschein zwar unübersehliche Zahl der öffentlichen Kunstdenkmäler in Deutschland, und zunächst die des preussischen Staates, — die in ihrer Gesammtheit als ein colossales Museum von eigenthümlichster und grossartigster Bedeutung zu betrachten sind und die für den Entwickelungsgang der Culturgeschichte so überaus mannigfaltige und noch so wenig benutzte Anknüpfungspunkte darbieten, — in einer gründlichen Weise untersucht und verzeichnet zu sehen. Es schien mir doppelt interessant, eine solche Arbeit mit einem Lande zu beginnen, über dessen Kunstmonumente noch gar wenig bekannt war, und es schmeichelte — ich will es gern gestehen — meinem vaterländischen Sinne, dass mit Pommern, dem Lande meiner Heimat, ein solcher erster Versuch gemacht werden sollte.

Die Reise hatte förmlich den Charakter einer Entdeckungsreise. Manches Einzelne hatte ich wohl früher an einem oder dem andern Orte des

Vaterlandes gesehen und eine dunkle Erinnerung daran bewahrt; über Manches war mir eine mehr oder weniger bestimmte Nachricht zugekommen, so dass sich wohl schliessen liess, der Versuch werde nicht gerade fruchtlos ablaufen; einen, nur irgendwie bestimmten Wegweiser hatte ich gleichwohl nicht vor mir. Aber der Erfolg übertraf die Erwartungen bei Weitem. Fort und fort stiess ich auf neue und eigenthümliche Werke der Kunst, und hatte ich zuweilen auch Tagereisen ohne Ausbeute zurückzulegen (in Gegenden, die, entfernt von den Schauplätzen des historischen Lebens, auch keine Erinnerung an ein solches bewahren konnten), so fanden sich doch stets in kurzer Frist wiederum neue Ueberraschungen. Der Reichthum meiner Notizen schien mir endlich zu bedeutend, als dass es zweckmässig gewesen wäre, sie als blosses Verzeichniss, nach den Lokalen geordnet, auszuarbeiten; es schien mir im Gegentheil doppelt vortheilhaft, die Kunstmonumente, soviel es sich irgend bestimmen liess, nach dem Gange der historischen Entwickelung aufeinander folgen zu lassen. Denn eines Theils liess sich aus solcher Zusammenstellung ungleich klarer, als es ohne dies möglich gewesen wäre, eben dieser Gang der historischen Entwickelung, somit das verschiedene Alter der Monumente, darstellen; andern Theils aber gestaltete sich meine Arbeit in solcher Art zu einem ungleich besser benutzbaren Material für die weiteren historischen Forschungen. So durfte ich es denn auch wagen, da die vorhandenen Monumente eben die einzigen namhaften Urkunden für das frühere Kunstleben in Pommern sind, meine Arbeit mit dem Titel einer „pommerschen Kunstgeschichte" zu versehen und sie als ein Glied der allgemeinen Geschichte der Kunst hinzustellen.

Ich kann es mir indess vorstellen, dass der Titel, den ich gewählt, von manch Einem — und wohl nicht allein von solchen, die mit Pommern unbekannt sind, — werde belächelt und eines in ihm selbst enthaltenen Widerspruches bezüchtiget werden. Wann hat man je von einer pommerschen Kunst gehört! und wann gar von einer so eigenthümlichen Gestaltung derselben, dass sich ihre Geschichte hätte schreiben lassen! Was Fiorillo auf zwei Seiten seiner vierbändigen „Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland" über Pommern zusammengetragen, lässt hier nichts der Rede Werthes vermuthen; und unter den Millionen der Künstlernamen, welche Füssly's grosses Künstler-Lexicon enthält, findet sich nur ein einziger Pommer, der Baumeister Heinrich Brunsberg von Stettin, angeführt, dessen Name eben auch nur dadurch bekannt ist, dass er ausserhalb seiner Heimat, in Brandenburg, baute [1]). Im Gegentheil gefällt man sich in herkömmlicher Weise darin, die edlere Geschmacksbildung ebenso wie die feinere Lebenssitte für unvereinbar mit dem pommerschen Namen zu halten.

[1]) Es ist die schöne Katharinenkirche von Brandenburg, welche durch den Stettiner Meister aufgeführt wurde, wie dies eine Inschrift an der Nordseite der Kirche bezeugt. Sie lautet: „Anno domini MCCCCI constructa est hec ecclesia in die assumtionis Marie virginis per Magistrum Hinricum Brunsbergh de Stettin." — Ein Paar Jahre später erscheint auch noch ein zweiter Stettiner Baumeister zu Brandenburg. An dem Thorthurme, welcher neben dem Mühlenthor, auf der Nordseite der Neustadt, steht, findet sich nämlich die folgende Inschrift: „Anno domini MCCCCXI edificata est hec turris per Magistrum Nicolaum craft d' Stettin." — Die Bedeutung, welche beide Meister etwa für die heimischen Bauunternehmungen haben, vermag ich leider nicht nachzuweisen.

Es mag sein, dass die Natur des pommerschen Volkes minder geschmeidig organisirt ist, als die mancher anderen Stämme; daraus folgt aber gewiss nicht, dass es auch müsse arm gewesen sein an Sinn für Schönheit und Poesie, die allein dem Leben seine edlere Gestalt geben, und dass es keine genügende Kraft besessen habe, Beides zu einer höheren Vollendung zu entwickeln. Tritt doch schon in der allgemeinen Geschichte von Pommern poetisches Element genug hervor! Jene Kaufherren, deren Flotten die nordischen Meere beherrschten; jene Städte, vor deren Mauern die verbündete Macht von Fürsten und Herren vergeblich lagerte; die humoristische Laune, mit der so oft die kleinen Abenteuer in Krieg und Frieden ausgeführt wurden; die tragischen Verwickelungen, die sich häufig genug durch den unzähmbaren Freiheitsdrang des Bürgerthums bereiteten, — dies und vieles Andere sind Erscheinungen, die sich bei keinem Volke finden, dem der höhere Gehalt des Lebens fremd geblieben ist. Und wie lange eine solche Sinnesrichtung angehalten, zeigt vor Allem das Beispiel Stettins; die heldenmüthige Ausdauer, mit welcher die Bürgerschaft dieser Stadt die furchtbare Belagerung des Jahres 1677 ertrug, wird durch keine politischen Gründe genügend erklärt, wohl aber durch den poetischen Geist, der allein zu so denkwürdigen Thaten treiben konnte.

Aber auch in Sprache und Wort kündigt sich mannigfach die poetische Auffassung und Gestaltung des Lebens an. Konnte Pommern an dem wundersamen Aufschwunge der deutschen Poesie im dreizehnten Jahrhundert nur auf untergeordnete Weise Theil nehmen, — denn dies war die Periode, in welcher hier deutsches Wesen und deutsche Cultur erst gegründet wurden, — so finden sich gleichwohl mancherlei Zeugnisse, dass es diesem Aufschwunge nicht müssig und theilnahmlos zugesehen. Die schöne Nachblüthe des Minnegesanges in der späteren Zeit und am Schlusse des dreizehnten Jahrhunderts, die vornehmlich dem nordöstlichen Deutschland angehört, reicht auch nach Pommern herüber. Fürst Wizlav der Junge, von Rügen, der letzte seines Geschlechtes, trat selbst in den Reigen der Minnesinger ein und beschloss den Kreis der Fürsten, welche die edle Kunst des Minnegesanges geübt, auf würdige Weise. Die Jenaer Minnesinger-Handschrift führt 17 Lieder unter seinem Namen auf; die ganze Holdseligkeit und ebenso auch der tiefe Ernst, welche die lyrische Poesie Deutschlands im dreizehnten Jahrhundert charakterisiren, klingen wunderbar anregend durch seine Lieder. Dazu kommt, dass auch seine für einen hellen Tenor componirten Melodieen — die Dichter erfanden damals die musikalische Form des Liedes zugleich mit der poetischen — sich in anmuthvollem Wohllaute bewegen und sich selbst durch lebendigen Fluss und durch die Andeutung individueller Stimmung, vor der Mehrzahl der bekannten Minnesinger-Melodieen vortheilhaft auszeichnen. Andre Minnesinger jener Zeit lassen den Preis des „jungen Helden in Rügenland" laut erschallen. Der Goldener erzählt von einem Kranz, der im Ehrengarten von allen Tugenden gewunden und durch den Ausspruch edler Frauen für Wizlav bestimmt ward; Meister Frauenlob rühmt ihn in kunstreicher Canzone als die Blume aller Zucht und Tugend, und berichtet, dass sein Lob bei den fahrenden Singern weit verbreitet sei. — Aber auch andre pommersche Herren werden von gleichzeitigen Minnesingern höchlich gepriesen und erscheinen dadurch ebenfalls in persönlichem Verhältniss zu den Dichtern und ihrer Kunst. So rühmt Hermann Damen mehrfach den Johann von Gristow und seinen Bruder. Verwandte des

rügischen Fürstenhauses. So singt Meister Rumeland von den Tugenden des milden Fürsten Barnim (I.) von Stettin und fordert Herren, Ritter und Singer auf, seiner nicht zu vergessen, obschon der Herzog, als Rumeland das Lied dichtete, bereits verstorben war. So wird, durch den Meisner, Bischof Hermann von Cammin als Diener der Frau Ehre bezeichnet und seinem Namen durch zierliches Wortspiel (Heer, Ehr, Herr und Mann) ein bedeutsamer Inhalt gegeben [1].

Dann muss des Volksliedes gedacht werden, das vorzugsweise die poetische Neigung des Volkes erkennen lässt. Mancherlei Bruchstücke und Reimverse, die uns aus mittelalterlicher Zeit erhalten sind, bezeugen es, wie frisch und lebendig das Volk den öffentlichen Ereignissen im Lande zugeschaut, wie es dieselben durch Klang und Rhythmus der Erinnerung aufbewahrt, sie mit humoristischer Derbheit aufgefasst und sich zu eigen gemacht habe. Auch bis in die spätere Zeit hält diese poetische Thätigkeit des Volkes an; manch ein fliegendes Blatt des siebzehnten Jahrhunderts giebt uns davon erfreuliche Kunde. Ich kenne fast kein schöneres deutsches Lied jener Zeit, das sich auf öffentliche Ereignisse bezöge, als das Lied, welches den Heldenmuth Stettins im Jahre 1677 feiert; es hat ganz die frische Kraft, welche in jenem Jahrhunderte nur einem Martin Opitz eigen war [2]. — Meistersingerzünfte hatten sich in den pommerschen Städten nicht ausgebildet; aber ich weiss nicht, ob dies, wo es sich um den lebendigen Erguss des Gefühles handelt, sonderlich zu beklagen sei. Dagegen findet sich Anderes, was ganz im Style eines Hans Sachs gedichtet ist. Ich meine hier namentlich ein komisches Drama: „Tetzeleramis, das ist, Eine lustige Comoedie von Johann Tetzel's Ablasskram etc." — welches zum Beschluss der Reformations-Jubelfeier im Jahr 1617 zu Stettin aufgeführt wurde. Es ist von dem damaligen Conrector des herzoglichen Pädagogiums zu Stettin, Heinrich Kielemann, gedichtet und zeichnet sich, ohne sich zwar in seiner Gesammt-Composition über den Kreis der Dramen des Hans Sachs zu erheben, in vielen einzelnen Stellen durch eine frische, lebendige Laune aus, sowie sich auch Momente einer wirklich ergreifenden tragischen Kraft darin finden.

Das vorzüglichste Zeugniss des poetischen Geistes in Pommern aber ist ohne Zweifel Kantzow's Chronik, die, wenn auch in Prosa geschrieben,

[1] Vergl. über alles dies von der Hagen's so eben vollendete grosse Ausgabe der Minnesinger. Wizlav's Gedichte Bd. III, S. 78, ff.; seine Biographie Bd. IV, S. 717, ff.; seine Melodieen ebendas. S. 809, ff. Zwei seiner Lieder, von Prof. Fischer in neue Notenschrift übertragen, ebendas. Bd. IV, im Anhang, No. 1 u. 2. (Ein drittes Lied Wizlav's ist, schon vor längerer Zeit, von mir in moderne Notenschrift übertragen und mit Accompagnement versehen; s. mein „Skizzenbuch, 1830", Beilage zu S. 60, No. 4. — Gegenwärtig, bei Herausgabe dieser Sammlung meiner kleinen Schriften zur Kunstgeschichte, habe ich zwei seiner Lieder, in Wort und Weise erneut, meinen „Liederheften", deren Herausgabe ebenfalls im Gange ist, einverleibt.) — Die erwähnten Stellen vom Goldener s ebendas. Bd. III, S. 52, 4; von Frauenlob, ebendas., S. 128, 58; von H. Damen, S. 166, 9 und S. 164, 10 (über letztere Stelle vgl. Bd. IV, S. 748); von Rumeland, Bd. III, S. 55, 14 u. 15; vom Meisner, ebendas., S. 99, 4.

[2] Abgedruckt in der „Beschreibung der Stadt und Festung A. Stettin, 1678." (Wiederholt in meiner Geschichte des Preussischen Staates und Volkes, von 1660 bis 1786, — Bd. IV, des von E. Heinle unter diesem Titel begonnenen Werkes.)

doch die Begebenheiten und Personen in einer so vollendeten plastischen Klarheit darzustellen weiss, dass sie den Leser wie ein unabhängiges Erzeugniss dichterischer Phantasie fesseln. Wesentlich trägt hiezu freilich die unübertreffliche Anmuth bei, mit welcher Kantzow den niederdeutschen Dialekt behandelt, so dass seine Sprache sich wie in herodotischem Flusse bewegt. Gewiss ist diese Chronik das schönste von allen Werken ähnlicher Art, welche Deutschland besitzt. Auch muss der Umstand hervorgehoben werden, dass viele der einzelnen Erzählungen, welche sich theils bei Kantzow selbst, theils bei seinen späteren Bearbeitern finden, auf eine Weise gefasst sind, dass sie durchaus dem Trefflichsten, was die italienische Novellenliteratur hervorgebracht hat, zur Seite stehen.

Ich will indess gern zugeben, dass die eben angeführten poetischen Momente, — wenn sie auch nicht anders, als aus einem dazu geeigneten Boden hervorgehen konnten, — doch nur als vereinzelte Zeugnisse dastehen. Ungleich reicher tritt uns der Sinn für eine edle und würdevolle Gestaltung des Lebens in den zahlreichen Werken der Kunst entgegen, die sich in Pommern, trotz so vielfacher verheerender Stürme, erhalten haben und denen die vorliegende Arbeit gewidmet ist. Denkt ihrer die bisherige geschriebene Kunstgeschichte nicht, findet sich auch sonst in den vorhandenen Nachrichten der pommerschen Geschichte, selbst in den bekannt gewordenen Urkunden, kaum eine oder eine andre flüchtige Notiz über diese Werke oder über ihre Meister, tragen die Werke selbst nur in seltenen Fällen ein schriftliches Zeugniss über ihren Ursprung an sich, so genügt doch — und mehr als alle diese äusseren Vermittelungen — ihre blosse Existenz hinreichend, um in ihnen den belebenden Prometheusfunken zu erkennen, der auch in diesem germanischen Grenzlande gezündet und die Gemüther für höhere und innigere Zwecke des Lebens erwärmt hatte. Bald nach der Einführung des Christenthums in Pommern, und vornehmlich seit der Umwandlung des Landes zu seiner ursprünglichen Bestimmung — seit seiner neuen Germanisirung — entwickelt sich hier eine künstlerische Thätigkeit, die den Kunst-Unternehmungen des übrigen Deutschlands ebenwohl zur Seite steht. Zwar wird auch schon in slawischer Zeit, durch verschiedene Missionsberichte, mancher künstlerischen Werke gedacht; die Tempel der Hauptgötter erglänzten in bunten Farben, die Götterbilder waren zum Theil auf kunstreiche Weise zusammengefügt; auch hat der getreue Boden des Landes viele Arbeiten der heidnischen Vorzeit bewahrt. Die letzteren indess stehen noch auf so einfacher Culturstufe, jene Berichte sind so wenig genügend und scheinen auch gerade keine höhere Kunstbildung zu verrathen, endlich trägt Alles, auch das Früheste, was von eigentlichen Werken der Kunst vorhanden ist, so entschieden das Gepräge des deutschen Geistes, dass man eben nur mit dem neuen Auftreten des letzteren die erfolgreiche Darstellung eines wirklichen Kunstlebens beginnen kann.

Der Anfang einer wirklichen pommerschen Kunst fällt demnach in die Zeit um den Schluss des zwölften Jahrhunderts. Es ist dies jene merkwürdige Krisis, die gerade die Entwickelungsmomente eines höheren Aufschwunges der Kunst in sich begreift; es ist die Zeit, in welcher die Arbeiten eines sogenannten byzantinischen Styles in ihrer höchsten Vollendung und in ihrem Verfall erscheinen, während sich gleichzeitig ein neuer, die Blüthe des germanischen Mittelalters bezeichnender Styl (den man in der Baukunst als den gothischen benennt) aus ihnen zu entwickeln beginnt.

Pommern nimmt diese Entwickelungsmomente in sich auf; es gestaltet von ihnen heraus eine eigenthümliche Weise der Kunst, die, wenn auch in gleichmässigem Fortschritt mit den Werken des übrigen Deutschlands, doch alsbald das Gepräge einer besondern Nationalität gewinnt, die Selbständigkeit des künstlerischen Schaffens mit Entschiedenheit bekundend. Zahlreiche Werke der Architektur wurden aufgeführt, in grösster Anzahl von jener Epoche ab, da die Städte ihre selbständige Macht erworben hatten. Das feste Material, das der felsenlose Boden versagte, erschuf sich das Volk selbst, indem es die Erde zum Stein brannte. Nur bei den Bauwerken früherer Zeit findet man das schwerzubehandelnde Material des Granits, wie derselbe als grosses Gerölle über Pommern verstreut ist, angewandt; später erscheint der Granit nur bei Fundamenten, sowie schwedischer Kalkstein bei den Gesimsen der Fundamente. Einfache, ernste und mächtige Formen wurden in den Hauptmassen der Architektur, besonders im Aeusseren, vorgezogen; aber ein lebendiger organischer Hauch erfüllte die Formen des Inneren; und wo das Innere in das Aeussere übertrat, vornehmlich an Thüren und Portalen, entwickelte sich ein reichgestaltetes Leben architektonischer Glieder. Mit der ernsten und ruhigen Grundstimmung der pommerschen Architektur, obwohl sich ihr in späterer Zeit mannigfacher Schmuck zugesellte, hängt es sodann zusammen, dass sie fast nirgend mit Bildwerk geziert erscheint; es sollte die Darstellung des individuellen Lebens von derjenigen, welche die allgemeinen, die festen und unveränderlichen Grundgesetze des Lebens zu vergegenwärtigen hat, getrennt bleiben. Um so eigenthümlicher und freier aber gestaltete sich die Kunst der Bildnerei, die nun zum prachtvollen Schmuck des Inneren verwandt wurde. Es sind dies Schnitzwerke in Holz, mit architektonischen Zierden und mit farbiger Bemalung versehen, die in grösstem Reichthum angewandt, in mannigfach wechselnder Weise ausgebildet erscheinen und unter denen sich Werke von höchster Schönheit vorfinden. Es scheint, dass alles bildende Vermögen so ganz in diese Gattung der Kunst aufgegangen war, dass für andre Zweige künstlerischer Darstellung nur wenig Kräfte übrig bleiben konnten. Wenigstens ist von selbständigen Werken der Malerei nur sehr Vereinzeltes zu nennen.

Bis zum Schlusse des Mittelalters, bis zu den Zeiten der Reformation, hielt dieser rüstige künstlerische Verkehr an; auch noch das nächste Jahrhundert sah, trotz vielfacher Veränderungen in den öffentlichen Zuständen des Landes, manches treffliche und geistreiche Werk entstehen. Aber, soviel sich auch aus den vier Jahrhunderten eines glücklichen und bewegten Volkslebens erhalten hat, so ist doch Vieles, gar Vieles verloren, und wir sehen heutiges Tages nur Fragmente jener grossen Tage vor uns. Keine einzige der Hauptkirchen Pommerns ist in ihrer ursprünglichen Gestalt oder mit der ganzen Fülle ihrer früheren Einrichtungen erhalten. Die mächtig emporstrebenden Thürme wurden häufig durch die Orkane, welche von der See hereinbrausten, gebrochen oder durch die Flammen des Himmels verzehrt. Die schönen Zierden, welche die Gotteshäuser schmückten, wurden an mehr, als an einem Orte durch die Wuth der Bilderstürmer vernichtet. Furchtbarer als alles dies aber war das Elend des Krieges, welches fast das ganze siebzehnte Jahrhundert hindurch Pommern heimsuchte, so dass diese Zeit eine nur zu fühlbare Scheidewand zwischen seiner alten und seiner neuen Geschichte ausmacht. Pasewalk ward in einen Aschenhaufen verwandelt, Stettin ebenso, Ueckermünde war so hart

heimgesucht worden, dass nach dem Ende der Qualen des dreissigjährigen Krieges nur acht Menschen in der Stadt übrig blieben; viele andre Orte theilten mehr oder weniger ein solches Schicksal. Auch das achtzehnte Jahrhundert führte noch manche harte Prüfungen herauf. Da darf es uns nicht befremden, wenn heutiges Tages viele kirchliche Gebäude, von denen wir anderweitig Kunde besitzen, gänzlich verschwunden sind; wenn die erhaltenen Kirchen noch gegenwärtig oft genug einen wüsten Eindruck auf uns machen, oder wenn sie ihrer freieren Zierden, ihrer Thürme, ihres reicheren Fensterschmuckes, der Thürmchen über den Strebepfeilern und ähnlicher Dinge entbehren. Da müssen wir es im Gegentheil bewundern, dass noch so viel Herrliches sich erhalten hat. Und wenn wir aus dem Vorhandenen einen Schluss auf den ursprünglichen Zustand machen, wenn wir uns die alten Gotteshäuser in der Reinheit ihrer Formen vergegenwärtigen, wenn wir sie, wenigstens die bedeutenderen, uns mit einem ähnlichen Reichthum an Bildwerken ausgefüllt vorstellen, wie z. B. die Nikolaikirche zu Stralsund noch heute besitzt, so tritt uns freilich das Bild einer künstlerischen Vollendung und eines Lebens im Genusse der Kunst vor Augen, das wohl geeignet ist, dem Bedeutendsten an die Seite gestellt zu werden.

Das mannigfache Verderben, welches über die Werke der pommerschen Kunst heraufgeführt ist, mag zum Theil wohl an den oben berührten Vorurtheilen Schuld haben. Die traurige Periode, von der ich eben gesprochen, vernichtete zugleich grösstentheils, nicht blos die Mittel, das Zerstörte zu ersetzen und würdig auszubessern, sondern auch die Fähigkeit dazu. Das edlere Handwerk musste unter jenen Stürmen mit zu Grabe getragen werden, und es konnte sich wohl nur selten mehr, als die roheste Geschicklichkeit, deren der Mensch zur Herstellung eines sicheren Obdaches einmal bedarf, erhalten haben. So ward, indem man zu den Ausbesserungen des Beschädigten schritt, auch nur auf eine roh handwerksmässige Weise verfahren, und so musste sich, indem man das Schlechte neben dem Edeln ertragen lernte, auch der Sinn für das letztere mehr und mehr abstumpfen. Und leider, — ich muss es hinzufügen, so schmerzlich es ist, denn vielleicht können diese Zeilen zur Beseitigung der Uebelstände beitragen, — leider ist es auch noch heute, einzelne bedeutsame Ausnahmen abgerechnet, nicht gar viel anders. Gedankenlos wird in den Kirchen noch immer Tünche über Tünche gestrichen, so dass die feinen Formen der Gliederungen oft fingerdick verschmiert sind; gedankenlos wirft der Maurergesell, den man zur Ausbesserung etwaniger Schäden bestellt, unförmliche Kalklagen über die Bautheile, die von hoher Meisterhand geformt und mit sinnigem Fleisse ausgeführt wurden. Solche Erscheinungen stossen denn freilich das feinere Gefühl ab, und leicht trägt derjenige, der seinen Abscheu vor diesen Barbareien nicht überwinden und sich nicht zu weiterer Forschung anstrengen mag, seinen Unwillen auf das ursprünglich Vorhandene über. Aber auch von andern, noch schlimmeren Barbareien habe ich hier zu berichten. Der Werth der mittelalterlichen Schnitzwerke, die sich in unsern Kirchen vorfinden, in denen sich eine so eigenthümliche, in vielen Erscheinungen eine so hoch vollendete Kunstblüthe offenbart, scheint noch gar wenigen Augen einzuleuchten. Es tritt öfters — wie sich das zwar heutiges Tages auch in andern Gegenden bemerken lässt — eine Art von Manie hervor, die alten Kirchen im Inneren recht glatt und kahl und inhaltlos zu sehen, und da wird man

denn das alte Schnitzwerk eben ohne Weiteres hinaus. Mehrere Kirchen, die jetzt so ganz leer erscheinen (z. B. die Marienkirche zu Stargard) sollen noch vor wenig Jahrzehnten einen grossen Reichthum solcher Bildwerke besessen haben. Auch war es mir selbst beschieden, ein Beispiel dieser Barbarei mit eigenen Augen zu sehen. Die Kirche von F.....e wurde gerade restaurirt, als ich dieselbe besuchte. Man hatte hier ebenfalls alles Bildwerk aus der Kirche entfernt; man hätte das mit geringer Mühe, wollte man doch einmal ein kahles Haus haben, irgendwo zusammenstellen und für Freunde der Kunst und der historischen Erinnerung aufbewahren können; es war aber für zweckmässiger befunden worden, Alles auf dem kleinen Boden der Sakristei übereinander zu werfen, so dass Vieles verdorben war und dass das zierliche Ornament in reichen Trümmerhaufen den Boden bedeckte. Und es handelte sich hier nicht etwa um Arbeiten von untergeordnetem Werth; vielmehr war Alles, was ich noch ans Licht ziehen konnte, von guter, zum Theil sogar von sehr ausgezeichneter Arbeit. Das einfache Volk theilt aber, Gott sei Dank, eine solche Barbarei nicht; die Frau im Gasthofe zu Freienwalde, wo ich eingekehrt war, sagte mir, es habe sie schon manche Thräne gekostet, dass sie nun die lieben alten Bilder, die, so lange sie denken könne, in der Kirche gestanden, nicht wieder sehen solle. —

Möge es mir verstattet sein, an diese Darstellung des gegenwärtigen Zustandes einige besondere Bemerkungen anzuknüpfen. Zunächst über die Restauration der Kirchen, in künstlerischer Beziehung. Mir scheint, dass deren Ausführung überall, wo es sich nicht um die Ergänzung bedeutender Theile handelt, auf sehr einfachen Principien beruhe. Es kann dabei eben nur die Absicht zu Grunde liegen, das Ursprüngliche in seiner eigenthümlichen Gestalt wieder ans Licht treten zu lassen; also vor Allem: vollkommene Reinigung der architektonischen Formen von all dem Unwesen, welches eine spätere rohe Zeit darüber gehäuft hat, und Wiederherstellung der etwa beschädigten Theile im Style der erhaltenen. Als Anstrich des Inneren würde ich statt des kalten Weiss und statt der nicht minder nüchternen, hier und da beliebten Rosafarbe eine warme sandsteinartige Färbung (aus lichten, gelb-bräunlich-grünlichen Tönen gemischt) vorschlagen, die dem Auge vorzüglich wohlthut und die mit dem ernsten Charakter unserer Kirchen am Besten übereinstimmt [1]). Was von mittelalterlichen Gegenständen in den Kirchen vorhanden ist, dürfte ganz ungestört an seiner, in der Regel sehr zweckmässigen Stelle zu erhalten sein; Gemälde und Schnitzwerke würde man höchst vorsichtig zu reinigen und vor aller Restauration, wenn nicht ein vorzüglich anerkannter Restaurator dafür zu gewinnen wäre, zu hüten haben (damit nicht etwa ähnliche Unbilden vorfallen, wie in der Colberger Marienkirche über die Cranach'schen Bildnisse und über den schönen Schlieffen'schen Kronleuchter ergangen sind). Auch gegen die Denkmale späterer Zeit, die sich in unsern alten Kirchen vorfinden, möchte ich durchaus kein Anathem aussprechen: denn das eben ist das Grossartige an diesen Kirchen, dass sie viele Geschlechter in sich haben vorübergehen sehen, und dass sie, ohne an dem Eindruck ihrer Grösse zu verlieren, die Spuren dieser verschiedenen Geschlechter in sich

[1]) Noch besser freilich wird es sein, wenn man den Anstrich ganz entfernen und die reinen Ziegellagen, wie sie wenigstens bei den älteren Kirchen ursprünglich jedenfalls erscheinen, wieder zum Vorschein bringen kann.

aufzunehmen sehr wohl geeignet sind. Nur wo diese späteren Werke die architektonischen Formen gewaltsam beeinträchtigen, wo z. B. bunte Epitaphien an den Pfeilern emporgebaut sind und so das Gerüst der Architektur verdecken, da dürfte es günstig sein, sie mit Sorgfalt von solcher Stelle wegzunehmen und in die mehr untergeordneten Räume der Seitenschiffe zu versetzen. Hiemit geschieht, wie es mir scheint, diesen Denkmalen der späteren Zeit auch kein Unrecht; im Gegentheil bleibt ihr Zweck ungestört derselbe, und nur die Anmassung, deren sie sich selbst schuldig gemacht haben, wird wiederum aufgehoben. Anders aber verhält es sich mit denjenigen Gegenständen, die nicht den Werth der Denkmale haben, sondern die nur, um den Bedürfnissen späterer Bequemlichkeit zu genügen, errichtet worden sind; ich meine besonders, mit jenen Emporen (oder Chören, wie man sie in Pommern nennt, — Priechen im Sächsischen), die mehr oder minder den architektonischen Eindruck gänzlich verderben; diese würden, soviel es nur irgend möglich ist, ganz zu beseitigen sein; oder sollten die vorhandenen Bedürfnisse allzu hartnäckig widerstreben, so müsste man sie jedenfalls soweit hinter die Pfeiler des Hauptschiffes der Kirchen zurückrücken, dass wenigstens der Eindruck der Hauptformen der Architektur ungestört bliebe.

Es liegt jedoch in der Natur der Sache, dass manch ein Stück von den Bildwerken, welche den alten Schmuck der Kirchen ausmachen, aus diesen oder jenen Gründen — sei es, dass man sich einmal mit seinem Style nicht mehr befreunden könne, sei es, dass man seine Darstellung in anderer Beziehung für unpassend zum Schmucke des Gotteshauses halte, — aus den Kirchen verschwinden wird; es ist auch nicht zu erwarten, dass statt der bisherigen, häufig genug gegebenen Beweise von Theilnahmlosigkeit plötzlich eine allumfassende Pietät gegen diese alten Denkmale eintrete. Es dürfte somit sehr wünschenswerth sein, für solche Werke ein gemeinsames Asyl gestiftet zu sehen, wo ihnen ein sicherer Schutz zu Theil würde, wo sie der Anschauung kommender Geschlechter erhalten blieben. Nicht minder dürfte es wünschenswerth sein, manche alterthümliche Kunstwerke hohen Ranges, die sich jetzt an Orten befinden, wo ihr Werth entschieden verdeckt und unbeachtet bleibt, an Stellen zu versetzen, wo ihnen eine umfassende Würdigung zu Theil werden könnte. Es käme somit, um solchen Zwecken zu genügen, auf die Gründung eines vaterländischen Museums, oder vielleicht mehrerer Institute dieser Art, an. Mir scheint, dass ein solches Museum sich aufs Nächste mit den Sammlungen vereinigen liesse, welche von der Gesellschaft für pommersche Geschichte und Alterthumskunde angelegt sind, und die sich gegenwärtig durch einen beträchtlichen Reichthum, besonders an Denkmalen heidnischer Zeit, bereits auf erfreuliche Weise auszeichnen. Würde aber bei solchen Museen entschiedene Rücksicht auf alles dasjenige genommen, was die gesammte Culturgeschichte des Vaterlandes berührt, so liesse sich mit Zuversicht erwarten, dass auch vieles Einzelne, was hie und da im Privatbesitz befindlich ist, in dieselben überginge. Und dehnte man ihren Zweck zugleich auf die Interessen einer allgemeinen Kunstbildung aus, vereinigte man mit ihnen z. B. Abgüsse der vorzüglichsten Antiken (durch deren Gegenüberstellung die Eigenthümlichkeit der vaterländischen Werke sich nur um so klarer herausstellen dürfte), nähme man Rücksicht auf die Erzeugnisse der Malerei und auf die Wiederholung classischer Werke durch den Kupferstich, öffnete man endlich die Sammlungen zu gewissen

Stunden dem Besuche des Publikums, so dürfte man sich ohne Zweifel einer sehr regen Theilnahme versichert halten. Auch lässt sich erwarten, dass, bei einer so ausgedehnten Rücksicht auf die allgemeineren Interessen, die nöthigen ausgedehnten Räume ohne gar grosse Schwierigkeit zu beschaffen sein würden. Von belebender Wechselwirkung dürfte es freilich sein, wenn diese Räume selbst ein historisches Interesse hätten, und, als Ueberbleibsel einer ältern Zeit, auch äusserlich mit jenen Denkmalen der Vorzeit in Einklang ständen. So wüsste ich z. B. in Stettin keinen Raum zu nennen, der für solche Zwecke schicklicher wäre, als den grossen Prachtsaal des Schlosses, der von Herzog Bogislav X. erbaut ist, der unmittelbar die Tage dieses glänzendsten Helden der pommerschen Geschichte vergegenwärtigt, und dessen vortreffliche Erhaltung schon an sich eine, den grossartigen historischen Erinnerungen entsprechende Bestimmung sehr wünschenswerth macht.

Mit der Sorge für die Erhaltung der Monumente hängt endlich ihre sorgfältigere Untersuchung in historischem und artistischem Bezuge nah zusammen. Ich darf hoffen, dass die Arbeit, die ich hier dem Publikum vorlege, für Untersuchungen dieser Art eine umfassende Grundlage darbieten wird. Gleichwohl verkenne ich es auf keine Weise, so redlicher Anstrengung ich mich auch rühmen darf, dass diese Schrift nur erst als eine Vorarbeit gelten kann. Eine Entdeckungsreise, — und eine solche, in der ich zugleich, anderweitiger Pflichten halber, auf möglichste Zeitersparniss bedacht sein musste, in der ich auch nicht eben willkürlich die erforderlichen Mittel zu bestimmen hatte, — konnte natürlich nicht zu Resultaten führen, wie sie da vorliegen, wo mehrfach wiederholte Forschungen auf einen und denselben Punkt zurückgekehrt sind. Vielleicht giebt aber meine Schrift Veranlassung zu weiteren Untersuchungen der Art, wobei auch das Unscheinbare, das oft zu einem wichtigen Gliede einer grösseren Kette werden kann, nicht zu übersehen sein dürfte; vielleicht finden sich, bei weiterer Forschung in den Archiven, manche Urkunden auf, die da, wo ich nur vermuthen konnte, ein bestimmtes und sicheres Licht geben. Sehr wichtig aber würde es in diesem Bezuge sein, wenn man eine würdige Bekanntmachung der vorhandenen Monumente durch Zeichnungen veranstaltete, indem natürlich nur die Anschauung und unmittelbare Vergleichung zu vollkommen befriedigenden Schlüssen führen kann. Grund- und Aufrisse der Architekturwerke nach sorgfältiger Vermessung, Darstellung der architektonischen Gliederungen im Profil-Durchschnitt (und zwar in einer genügenden Grösse), malerische Ansichten, die besonders bei den reicheren Architekturwerken der spätern Zeit, bei denen eben auf einen malerischen Effekt hingearbeitet ist, wünschenswerth sein dürften, — sodann Abbildungen der Bildwerke, in denen Styl und Charakter der Originale sich getreu ausspräche, — dies dürften etwa die Hauptbedingungen sein, nach welchen eine solche Herausgabe einzurichten wäre. Gewiss hätte dieselbe auch auf eine lebhafte Theilnahme eines grösseren Publikums, nicht blos der Forscher im Gebiete der Geschichte und der Kunst, zu rechnen; und vielleicht könnte eine solche Theilnahme wesentlich erhöht werden, wenn man theils malerische Ansichten der historisch wichtigsten Orte (im Gesammt-Ueberblick), theils Darstellungen andrer Gegenstände von historischer Bedeutung, namentlich Bildnisse merkwürdiger Personen, beifügte.

Ich schliesse hiemit diese, vielleicht schon zu weit ausgedehnten einleitenden Bemerkungen. Ueber die Einrichtung meiner Arbeit habe ich

nur noch das Folgende zu bevorworten. Sie begreift die in Pommern vorhandenen Monumente nach den heutigen Grenzen des Landes; nur einige wenige Orte von untergeordneter Bedeutung, zu denen meine Reise mich nicht geführt, sind unberührt geblieben. Ueber die Grenzen des Landes, auch nur zur Betrachtung derjenigen Nachbardistrikte, die zu Zeiten mit Pommern verbunden waren, hinauszugehen, schien mir nicht zweckmässig, da eben eine bestimmte Grenze gezogen werden musste. Freilich steht die pommersche Cultur nicht als eine isolirte Erscheinung da; sie wird wesentlich durch die Culturverhältnisse des gesammten östlichen Niederdeutschlands bedingt sein. Diesen gegenseitigen Verkehr aber genügend zu begreifen und darzustellen, dürfte es sehr nöthig sein, auch die Monumente sämmtlicher Nachbarländer ähnlich umfassend zu untersuchen. Bezieht man sich nur auf eine oder die andre vereinzelte Erscheinung, so kann man leicht zu einseitigen Schlüssen verleitet werden. So hielt ich es für das Beste, die etwa vorhanden gewesenen Wechselwirkungen für jetzt ganz unberücksichtigt zu lassen und, statt zwiefach Unvollständiges zu liefern, meine ganze Aufmerksamkeit nur dem Inlande zuzuwenden.

Die Abtheilungen, welche ich meiner Arbeit gegeben, sind durch die Beschaffenheit des vorhandenen Materials bedingt worden. Die Betrachtung der Architektur liess sich um so leichter von der der bildenden Kunst trennen, als beide Fächer, wie bemerkt, hier mehr als anderswo unabhängig von einander sich entwickelt haben. In der bildenden Kunst liessen sich aber die verschiedenen Gattungen nicht gleich scharf von einander sondern, da sie in der Regel zu gemeinschaftlichen Zwecken zusammenwirken. Hier suchte ich in der Zusammenstellung besondrer Gruppen dem allgemeinen Gange historischer Entwickelung zu folgen.

Wenn ich in den Zeitbestimmungen, die ich aufgestellt, mancher hergebrachten Meinung widersprochen habe, so hoffe ich, dass man darin nicht ein willkürliches Besserwissen, sondern die Resultate einer kritischen Forschung erkennen wird. Es ist freilich schwer, wenn wir von dem, was alte Ueberlieferung und oft der poetische Hauch der Sage uns werth gemacht, uns lossagen sollen; gerade die dunkeln, unbewussten Eindrücke, die wir in der Jugendzeit empfangen haben, haften am Festesten in uns, als seien sie mit unserm Dasein verflochten, und oft suchen wir später allerlei Sophismen hervor, um ihnen eine scheinbare Begründung zu geben. Aber das Gebiet der Geschichte verlangt Klarheit; hier kommt es nicht auf unser subjektives Gefühl, sondern auf die unbefangene Darstellung des organischen Entwickelungsganges, den der menschliche Geist zurückgelegt, an. Diesen organischen Entwickelungsgang in den Kunstmonumenten unseres Vaterlandes nachzuweisen, war das Hauptbestreben, welches mich bei der historischen Gestaltung meiner Reisenotizen leitete; ich hoffe, dass mein Bestreben nicht als ein erfolgloses erscheinen wird [1].

[1] Seit Abfassung meiner pommerschen Kunstgeschichte sind manche von den kirchlichen Gebäuden des Landes einer mehr oder weniger umfassenden Restauration unterzogen. Hiebei werden mit ihrer baulichen Beschaffenheit und mit ihrer Ausstattung an bildnerischen Denkmälern vielleicht nicht ganz unerhebliche Veränderungen vorgenommen sein. Ich bin indess ausser Stande gewesen, in Bezug auf derartige Vorkommnisse den Text meiner Schrift zu überarbeiten. Nur in einigen Anmerkungen habe ich auf solche Veränderungen, von denen mir eine Nachricht zugekommen war, hindeuten können. (1852.)

ERSTER HAUPTABSCHNITT.

ARCHITEKTUR.

I.

KIRCHLICHE ARCHITEKTUR.

---

1. Byzantinischer Styl und Uebergang aus dem byzantinischen in den gothischen Styl.

Unter den Kirchen von Pommern und Rügen, an denen Reste des byzantinischen Baustyls enthalten sind, ist zunächst die Marienkirche zu Bergen auf Rügen zu bemerken. Ueber die Zeit ihrer Erbauung besitzen wir eine ziemlich bestimmte Nachricht. In einer Urkunde vom Jahre 1193 erklärt nämlich Jaromar I., Fürst von Rügen, dass er auf ihm zugehörigem Boden eine Kirche von Ziegelsteinen (opere latericio) erbaut und durch den Bischof Peter (von Roskild) der h. Jungfrau habe weihen lassen; dass er, damit in seiner neuerbauten Kirche die Verehrung der Mutter Gottes gebührend abgewartet werde, beschlossen habe, an ihr Nonnen von der Marienkirche zu Roskild aufzunehmen, dass er die nöthigen Einrichtungen zum Unterhalt und zur Verpflegung der letzteren getroffen habe, u. s. w. [1]) Längere Zeit vor Ausstellung dieser Urkunde kann die Kirche nicht füglich erbaut sein, indem mit dem Jahre 1193 eben nur erst ein Viertel Jahrhundert seit der gewaltsamen Bekehrung der Rügianer zum Christenthum verflossen war; im Gegentheil scheint aus der Fassung der Urkunde hervorzugehen, dass der Fürst den Bau gleich in der Absicht, klösterliche Einrichtungen mit demselben zu verbinden, unternommen habe, dass somit seine Vollendung und Einweihung erst kürzlich vor sich gegangen war. Späterer Zeit aber können die alten Bautheile der Kirche auch nicht angehören, da sie eben das Gepräge jener Zeit tragen, und da das ausdrücklich genannte, feste Material des Ziegelsteines (im Gegensatz gegen den Holzbau) den Gedanken ausschliesst, dass schon in den nächsten Jahren ein Neubau dürfte nöthig geworden sein.

Die ursprüngliche Anlage der Kirche entspricht vollständig den anderweitig bekannten Gebäuden eines entwickelt byzantinischen Styles: ein hohes Langschiff mit zwei niedrigen Seitenschiffen, auf der Westseite begrenzt durch eine eigenthümlich gebildete Halle, auf der Ostseite durch ein Querschiff (Kreuzschiff) von der Höhe des Langschiffes; dann weiter östlich der Chor, als Fortsetzung des Langschiffes, der durch eine, im Halbkreis

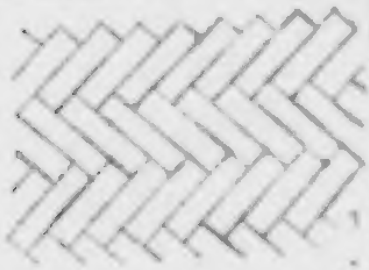
[1]) Grümbke: Gesammelte Nachrichten zur Geschichte des ehemaligen Cistercienser Nonnenklosters St. Maria in Bergen auf der Insel Rügen. S. 191.

gefühlte Altarnische beschlossen wird; endlich an den östlichen Wänden des Querschiffes (zu den Seiten des Chores) zwei kleine Altarnischen von ähnlicher Form. Hiervon sind aber nur einzelne Theile erhalten, nämlich die Wände des Querschiffes und des Chores mit ihren Fenster- und Thür-Oeffnungen; der halbrunde Unterbau der grossen Altarnische, bis zu einer Höhe von etwa zwölf Fuss über dem gegenwärtigen Boden des Chores, während der obere Theil dieser Altarnische gothisch, in dreiseitiger Form, gebildet ist; die (vermauerten) Einfassungen der kleinen Altarnischen an den östlichen Wänden des Querschiffes, während diese Nischen selbst abgerissen sind; die vier grossen, im Halbkreis geführten Schwibbögen, welche in der Durchschneidung von Querschiff und Langschiff den Zusammenhalt des Gebäudes bilden, während alle Gewölbe in Chor und Querschiff spitzbogig, in späterer gothischer Form erscheinen; der niedrige Zugang aus dem Querschiff in das nördliche Seitenschiff und der Untertheil des ersten Schiffpfeilers an der Nordseite, während der ganze Bau des Langschiffes und der Seitenschiffe — welche letzteren mit jenem gegenwärtig gleich hoch sind — ebenfalls in spätgothischer Form ausgeführt ist. (Das Langschiff wird von den Seitenschiffen durch zwei Reihen von je 4 achteckigen frei stehenden Pfeilern getrennt.) Endlich gehört zu den alten Bautheilen noch der Unterbau der Halle auf der Westseite der Kirche, wo gegenwärtig sich der Thurm erhebt, das Portal der Westseite und die südliche Giebelwand jener Halle. Aeltere und spätere Bautheile erscheinen also an dieser Kirche gemischt; auch an denjenigen Stellen, wo die älteren Theile vorherrschen, drängen sich die spätern gewaltsam ein. Eine durchgreifende Beschädigung des alten Baues muss hiezu die Veranlassung gegeben haben. In der That finden wir eine solche in den Berichten der Chroniken angeführt, indem bemerkt wird, dass im Kloster zu Bergen im Jahre 1445 ein grosser Brand stattgefunden habe, durch den die Klostergebäude, die Kirche, das Städtchen selbst grossen Schaden erlitten hätten [1]). Wir dürfen nicht zweifeln, dass die gothischen Theile der Kirche von Bergen dem nach diesem Brande erfolgten Neubau angehören, indem ihre rohe Form mit andern, dieser späten Zeit angehörigen Gebäuden übereinstimmt.

Was das Detail der byzantinischen Bautheile anbetrifft, so ist dasselbe in ziemlich einfachen Formen gebildet, doch so, dass man an den verschiedenen charakteristischen Stellen, der Gründungszeit der Kirche gemäss, die Motive spät-byzantinischer Architektur erkennt. Die grossen Schwibbögen in der Durchschneidung von Quer- und Langschiff bestehen aus einem breiten, starken Bande; sie werden von flach vorspringenden Wandpfeilern und Halbsäulen getragen. Die Kapitäle der letztern (1.) haben eine gewisse kelchartige Form, indem der Uebergang aus der halbrunden Säule zu der viereckigen Deckplatte einfach durch einen schrägen Abschnitt der Ecken hervorgebracht wird. Die Deckplatten

[1]) Grümbke, a. a. O., S. 37. — Vgl. Berckmanns Stralsundische Chronik herausgeg. von Mohnike u. Zober, S. 185.

sind schmal und ohne weitere Gliederung; die Scheidung des Kapitäls vom Säulenschaft bildet ein Rundstab. Etwa in halber Höhe werden die in Rede stehenden Wandpfeiler sammt den Halbsäulen durch ein wohlgegliedertes Band (2.) umgeben. In den Formen eben dieses Bandes sind die Kämpfer gebildet, welche den halbrunden Bogen der (vermauerten) Altarnischen im Querschiff tragen. Die kleinen Fenster und das Portal an der Südwand des Querschiffes sind von einfacher Form und wiederum im Halbkreis überwölbt. — Das Portal der Westseite hat dieselbe Form; nur ist es, mehrfach wechselnd, aus Pfeilerecken und Halbsäulen zusammengesetzt. Die Halle im westlichen Theil der Kirche wird von dem übrigen Raum durch zwei starke Pfeiler gesondert, deren Gliederung im Einzelnen den erwähnten Eckpfeilern in der Durchschneidung von Quer- und Langschiff vollständig entspricht; aber die, offenbar alten, Bögen, welche hier von den Halbsäulen getragen werden, haben nicht mehr die Form des Halbkreises, sondern — den Beginn des Ueberganges aus dem byzantinischen Baustyl in den gothischen vordeutend — bereits die eines gedrückten Spitzbogens. (Die zwischen diese Bögen eingesetzten Gewölbe gehören dem späteren Umbau der Kirche an.) Die Halle hat übrigens keine bedeutende Höhe. Ohne Zweifel war über ihr eine zweite Halle, eine Loge oder Empore, die sich nach dem innern Raume der Kirche durch eine Pfeiler- oder Säulenstellung öffnete, befindlich, wie wir solche Einrichtung nicht selten an andern Kirchen älterer Zeit wahrnehmen [1]. Denn die Seitenwände dieser Halle erheben sich, über solcher Einrichtung gemäss, in der Art, dass sie bei der äussern Ansicht der Kirche den Eindruck eines zweiten Querschiffes gewähren. Und dass wenigstens die hohe südliche Giebelwand der Halle der ursprünglichen Anlage angehöre, bezeugt der aus kleinen, sich durchkreuzenden Halbkreisbögen gebildete Fries, welcher im Aeussern das Giebeldreieck von der darunter befindlichen Wandfläche sondert. — Die Aussenwände des wirklichen Querschiffes sind oberwärts durch einen, aus einfachen Halbkreisbögen zusammengesetzten Fries, der von senkrecht laufenden Wandstreifen (Lisenen) ausgeht, begränzt. Merkwürdig ist die Anordnung des südlichen, wie auch des nördlichen Giebeldreieckes am Bau des Querschiffes. Hier liegen nämlich, an der untern Hälfte, die Steine nicht horizontal, sondern schräg, aber schichtenweise wechselnd, so dass dadurch eigenthümliche Zickzacklinien entstehen (3.); an der obern Hälfte dagegen sieht man horizontale Lagen, doch so angeordnet, dass Reihen übereck gestellter Steine mit glatten Steinlagen wechseln. Diese Giebel scheinen später zu sein, als der ursprüngliche Bau, doch dürften sie nicht in eine bedeutend ferne Zeit fallen, da ähnliche Zickzacklagen der Steine sich an den ältern Theilen des Domes von Cammin finden. (Vergl. unten.) — Endlich ist noch zu bemerken, dass im Aeussern an dem alten Theil der grossen Altarnische



[1] Beispiele der Art s. in der von F. Ranke und mir verfassten Beschreibung u. Geschichte der Schlosskirche zu Quedlinburg etc.

zierlich gebildete Halbsäulchen in gewissen Entfernungen voneinander (ursprünglich die Räume der höher gelegenen Fenster von einander sondernd) niederlaufen.

An den spätgothischen Theilen der Kirche ist, wie bereits angedeutet, nichts Bemerkenswerthes vorhanden; auch nicht an dem Thurme, der sich in einfach viereckiger Masse über der Mitte der Westseite erhebt. Die älteren Theile dagegen sind sehr interessant, indem sie, wie gesagt, die Elemente des byzantinischen Baustyles in dem letzten Stadium seiner Entwickelung, und nur erst ganz im vereinzelten Maasse (rücksichtlich der gedrückten Spitzbögen der westlichen Halle) das Eintreten neuer architektonischer Motive erkennen lassen [1]. Sie sind, da ihre Bauzeit feststeht, als ein willkommener Anknüpfungspunkt für weitere Forschungen zu betrachten. —

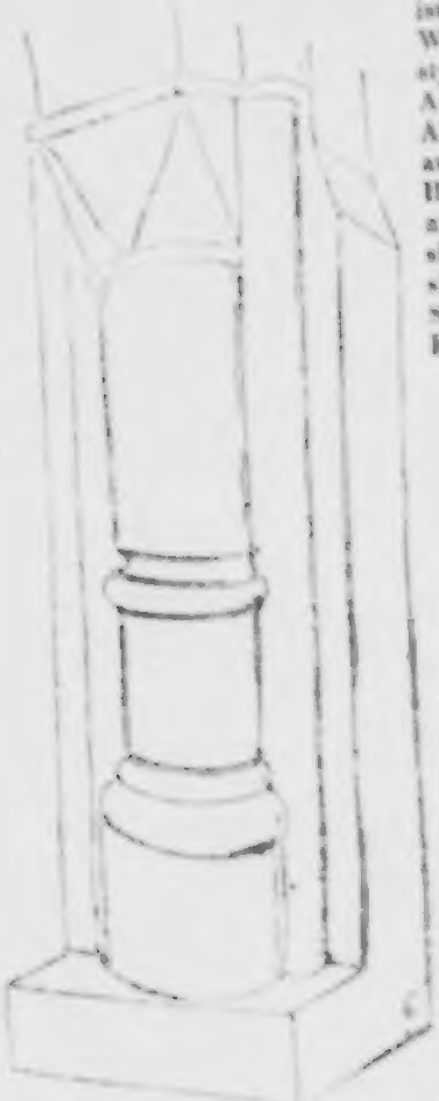
War an der Kirche von Bergen einer der wichtigsten Bautheile der ursprünglichen Anlage, die grosse Altarnische, grösstentheils zerstört, so finden wir eine solche, derselben Bauperiode angehörig, an der Kirche von Altenkirchen, auf der rügischen Halbinsel Wittow, erhalten. Ueber die Erbauung dieser Kirche ist keine Nachricht vorhanden; man meint, dass das erste christliche Gotteshaus, welches nach dem Bericht des Saxo Grammaticus von dem Holzwerk des Arkonischen Swantevit-Walles aufgeführt wurde, zu Altenkirchen gestanden habe [2]. Wäre diese Meinung, die übrigens nichts Unwahrscheinliches hat, historisch gesichert, so würde schon sie genügen, um in den ältesten Theilen der gegenwärtigen Kirche von Altenkirchen Reste eines Baues vom Ende des zwölften Jahrhunderts zu erkennen, da der Holzbau doch ohne Zweifel wenigstens für die Dauer von ein Paar Jahrzehnten ausreichen musste. Der architektonische Styl dieser ältesten Theile entspricht der eben angedeuteten Zeit; erheblich jünger können dieselben auch nicht füglich sein, da das byzantinische Element an ihnen völlig rein und unvermischt erscheint.

Die Kirche ist von einfacher Anlage: ein Langschiff mit niedrigen Seitenschiffen, ohne Querschiff, der quadrate Altarraum (Chor) in der Breite des Langschiffes, und an diesen die grosse, im Halbkreis gebildete Nische sich anschliessend. Nur der Altarraum, mit den ihm unmittelbar verbundenen Bautheilen, ist es, was der ursprünglichen Anlage des Gebäudes angehört. Vom Schiff wird derselbe durch einen, aus mehreren breiten Bändern bestehenden, im Halbkreisbogen geführten und von Wandpfeilern getragenen Schwibbogen getrennt; ähnlich ist die Einfassung der Altarnische gebildet. An beiden Stellen ist das Kämpfergesims der Wandpfeiler wohlgegliedert (und entspricht dem Gesims an der Einfassung der kleinen Nischen in der Kirche

[1] Die westliche Halle wird, wie dieser Fall sich so häufig findet, als ein der ursprünglichen Anlage nicht ganz gleichzeitiger, vielmehr etwas später ausgeführter Bautheil zu betrachten sein.

[2] Grümbke: Darstellungen von der Insel und dem Fürstenth. Rügen II. S. 6.

von Bergen. Die Nische (4.) ist mit einer Halbkuppel überwölbt. In ihrer halbcylinderförmigen Wand befinden sich drei im Halbkreis überwölbte Fenster, die im Innern eine einfache, aber geschmackvolle Gesammt-Umfassung haben, während im Aeussern jedes Fenster auf eine gesonderte Weise von Säulchen und Bogen umfasst wird. — Der eine Wandpfeiler zur Seite des Altarraumes, welcher mit der südlichen Pfeilerstellung des Schiffes correspondirt, gehört ebenfalls noch dem byzantinischen Bau an (5 u. 6.); aus ihm treten drei Halbsäulen hervor, von denen die mittlere stark und schwer gebildet ist, in ihrem Kapitäl Aehnlichkeit mit den byzantinischen Halbsäulen zu Bergen hat, auch — trotz ihres kurzen Verhältnisses — in der Mitte durch ein Band umgürtet ist, welches an solcher Stelle den Werken des spätbyzantinischen Baustyles eigen zu sein pflegt. — Im Aeussern läuft an den Wänden des Altarraumes, unter dem Dache, ein aus kleinen, sich durchkreuzenden Halbkreisbögen gebildeter Fries hin; am Aeussern der Altarnische aber sieht man statt dessen geradlinige, sich kreuzförmig durchschneidende Streifen, deren Spitzen von kleinen Köpfchen getragen werden (7.).



Das Schiff wird von den Seitenschiffen durch zwei Reihen von je 5 einfachen kurzen Pfeilern getrennt, auf denen schwere massige Spitzbögen ruhen. Diese Anlage gehört ohne Zweifel dem dreizehnten Jahrhundert (und zwar dessen früherer Zeit), der Periode des Ueberganges aus dem byzantinischen in den gothischen Baustyl, an. Ob dieselbe als ein Umbau der Kirche, oder ob sie als unmittelbare Fortsetzung des byzantinischen Baues bezeichnet werden muss, möge unentschieden bleiben. Vermuthlich aber hatte die

Kirche bis dahin, mit Ausnahme der Altarnische, kein Gewölbe; durch gegenwärtig vermauerte, Fenster über jener Pfeiler- und Bogenstellung fiel grösseres Licht in das Mittelschiff. Das Gewölbe, welches gegenwärtig über dieser Bogenstellung aufsetzt, ist, wie Styl und Anordnung desselben erkennen lassen, erst in späterer gothischer Zeit ausgeführt.

Sonst ist an der Architektur der Kirche nicht eben Bemerkenswerthes hervorzuheben; die Westseite hat nichts Eigenthümliches; ein Thurmbau fehlt ganz, ein hölzerner, isolirt stehender Thurm ersetzt denselben. Vielfaches Interesse aber hat bereits das an der Kirche eingemauerte Swantevitsbild (8.) erregt. Dasselbe besteht bekanntlich aus einer Steinplatte, auf

der man in schwachem Relief und in beträchtlich roher Arbeit die Figur eines Mannes ausgemeisselt sieht, der vor der Brust ein grosses Trinkhorn hält, das Gesicht mit einem grossen Schnurrbarte geschmückt, das Haupt mit einer spitzen Mütze bedeckt, bekleidet mit einem weiten Rocke, unter dem unförmlich kleine Füsse sichtbar werden [1]. Der Styl dieser Arbeit hat so wenig Charakteristisches, dass er, bei ihrer rohen Behandlung, für jede beliebige Zeit passend sein könnte. Der Stein ist so eingemauert, dass die Figur liegend erscheint; er befindet sich unterwärts an der Aussenseite derjenigen Wand, die den östlichen Abschluss des südlichen Seitenschiffes bildet, innerhalb eines kleinen Vorbaues, der hier in spätergothischer Zeit errichtet ist. Dass dieser Stein jedoch nicht zur Zeit der ursprünglichen Anlage der Kirche hierhergesetzt ist, geht daraus hervor, dass die Fussgesimse des Altarraumes, die sich an der in Rede stehenden Wand fortsetzen, in seiner Nähe plötzlich und unharmonisch abgebrochen sind. Es ist somit keine äussere Wahrscheinlichkeit vorhanden, dass das Bild aus jener frühen Zeit herrühre. Dagegen ist es älter, als der an dieser Stelle aufgeführte Vorbau, indem durch letzteren ein Theil des Steines verdeckt wird. Er dürfte somit gleichwohl in einer nicht gar späten Zeit unseres christlichen Mittelalters an seine Stelle gesetzt und in der That nicht ganz bedeutungslos sein. Ich erkläre es mir so, dass man auf ihm wirklich habe das berühmte Götzenbild von Arkona darstellen wollen (freilich nur nach der Tradition, so wie diese sich ein- bis zweihundert Jahre

[1] Vgl. Grumbke, a. a. O., II. S. 219.

nach Zerstörung des wirklichen Swantevit erhalten haben mochte), und dass man das Steinbild liegend in das Fundament der Kirche von Altenkirchen eingemauert habe, um dadurch anzudeuten, dass gerade diese Kirche, als eine siegende, an die Stelle des Götzentempels getreten sei. Hiedurch könnte denn auch die oben besprochene Meinung, dass an diesem Orte das erste christliche Gotteshaus errichtet worden sei, einiges Gewicht mehr erhalten.

Verwandte Motive mit den byzantinischen Bautheilen der beiden genannten Kirchen, namentlich der Kirche von Bergen, zugleich aber einen Schritt zu weiterer Entwickelung, finden wir in den älteren Theilen der Kirche des ehemaligen Klosters Colbatz in Hinterpommern. Ueber die Gründungszeit dieses Klosters schwanken die Angaben zwischen den Jahren 1159, 1163 und 1173 [1]. Des Kirchenbaues geschieht, so viel ich weiss, keine Erwähnung, nur die Bemerkung, dass die Kirche bereits dem Stifter des Klosters, Wartislav II. (gest. 1186 oder 1188) zur Ruhestätte gedient habe [2], dürfte darauf schliessen lassen, dass dieselbe in den zuletzt genannten Jahren auf eine würdige Weise ausgebaut gewesen sei und dass die vorhandenen ältesten Theile die Reste dieser ersten Anlage seien.

Der Baustyl dieser ältesten Theile der Kirche von Colbatz scheint indess, so viel ich zu urtheilen im Stande bin, ein um einige Jahrzehnte jüngeres Alter zu bezeichnen. Entwickelt sich nämlich an ihnen das byzantinische System zum Theil zwar in reiner Ausbildung, so treten doch zugleich, und zwar auf consequente Weise durchgeführt, die Motive desjenigen spitzbogigen Systems hinzu, welches man als den Uebergang von der byzantinischen zur eigentlich gothischen Bauweise bezeichnen muss. Mir ist aber kein sicheres Beispiel bekannt, dass, wenigstens in der deutschen Baukunst (in der französischen dürfte es schon anders sein), dieser Uebergangsstyl vor dem Beginn des dreizehnten Jahrhunderts anders als in zufälligen Einzelheiten erschienen sei [3], während im Gegentheil mehrfache Beispiele vorhanden sind, aus denen es hervorgeht, dass der wirkliche byzantinische Baustyl bis in das dreizehnte Jahrhundert hinein zur Anwendung gekommen ist. Und um so mehr bin ich geneigt, die ältesten Theile der Colbatzer Kirche für etwas jünger zu halten, als die von Bergen, als sie eben in den wirklich byzantinischen Elementen mehrfache Aehnlichkeit mit dieser hat. Gegen die Anwendung dieses Vergleiches und die daraus zu ziehenden Schlussfolgerungen dürfte sich zwar bemerken lassen, dass es sich hier um den Formensinn verschiedener Nationen (somit um eine historisch verschiedenartige Entwickelung der Baustyle) zu handeln scheine, indem die Baumeister der Kirche von Bergen, bei dem dort ausgesprochenen Verhältnisse zu Dänemark, vermuthlich aus dänischer Schule herstammten. Hierauf mag aber die Erwiderung erlaubt sein, dass Pommern überhaupt um den Beginn des dreizehnten Jahrhunderts in einem abhän-

[1] Vgl. J. J. Stenzel: Geschichte der Klöster in Pommern etc. S. 40.
[2] Ebend. S. 57.
[3] Wo solche Ansichten bis jetzt aufgestellt sind, ermangeln sie durchweg noch einer bestimmten und zureichenden historischen Begründung.

gigen Verhältnisse zu Dänemark stand, dass hiedurch auch leicht weitere Culturverbindungen hergestellt sein können, und dass es selbst nicht ausser dem Bereiche der Möglichkeit liegt, dass dieselben Arbeiter, die zu Bergen gebaut, auch in Colbatz thätig gewesen sein dürften. Wie sich indess dies verhalten möge, so scheint es jedenfalls sicherer, den Beginn des Baues der gegenwärtigen Kirche von Colbatz in die Zeit um den Anfang des dreizehnten Jahrhunderts zu setzen, als sie für gleich alt mit der Stiftung des Klosters zu halten. Dass dieser Neubau (denn als einen solchen hat man ihn zu fassen) statt fand, wenn auch die frühere — vielleicht unansehnliche — Kirche eine fürstliche Grabstätte enthielt, darf nicht befremden, indem ähnliche Beispiele auch an anderen Orten vorkommen [1], und um so weniger, als Colbatz schnell an Einkünften zunahm.

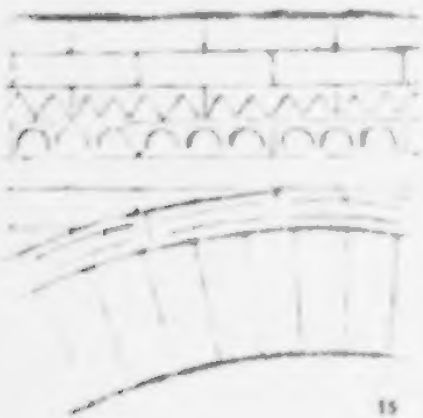
Die Kirche ist wiederum als eine Kreuzkirche angelegt, d. h. sie bestand ursprünglich aus einem hohen Langschiff mit niedrigen Seitenschiffen, einem Querschiff in der Höhe des Langschiffes, und aus einem Chorbau als Fortsetzung des letzteren. Die Seitenschiffe sind gegenwärtig abgerissen und die Pfeilerstellungen des Schiffes vermauert (doch so, dass ihre architektonische Gliederung ausserhalb deutlich vortritt); der innere Raum des Langschiffes, das schon in späterer mittelalterlicher Zeit von den übrigen Theilen der Kirche durch eine Quermauer getrennt wurde, ist zu ökonomischen Zwecken verbaut. Die ältesten Bautheile bestehen aus dem Querschiffe und den an dasselbe zunächst anstossenden Theilen des Chores und des Langschiffes. Der übrige Theil des letzteren gehört dem ersten Entwickelungsstadium des gothischen Styles, im weiteren Verlauf des dreizehnten Jahrhunderts, der Haupttheil des Chores dem vierzehnten Jahrhundert an.

Die Eckpfeiler in der Durchschneidung des Quer- und Langschiffes (8) sind denen in der Kirche von Bergen ziemlich ähnlich gebildet; als Hauptunterschied (schon an sich eine feinere Ausbildung bekundend) dürfte hervorzuheben sein, dass das Deckgesims über den Kapitälen der Halbsäulen, welches zugleich über die Pfeilerecken sich herumzieht, in einer reicheren und geschmackvolleren Form gebildet ist (10). Die vier grossen Schwibbögen, welche von diesen Pfeilern ausgehen und im Halbkreise geführt sind, bestehen aus mehreren starken Bändern. An den Seitenflügeln des Querschiffes treten aber nicht, wie es in Bergen der Fall war, kleinere Altarnischen hervor. Vielmehr sind in der Mitte ihrer Seitenmauern Wandpfeiler ähnlich gebildet, wie jene Eckpfeiler) angeordnet, von denen die einander gegenüberstehenden wiederum durch halbrunde Schwibbögen verbunden werden. Zwischen diesen Schwibbögen ist in den Seitenflügeln des Querschiffes das ursprüngliche Kreuzgewölbe erhalten, dessen Gurte von eigen-

[1] So wurde z. B. die Schlosskirche von Quedlinburg, welche den Gebeinen König Heinrichs I. zur Ruhestätte dient, 80 Jahre nach ihrer Erbauung und nach dem Tode des Königes gänzlich umgebaut.

thümlicher Bildung sind (11.), wie solche wohl nur in der Periode des Ueberganges aus der byzantinischen in die gothische Bauweise vorkommt. Das Gewölbe in der Mitte des Querschiffes gehört dagegen der spätesten Zeit des Mittelalters an; es hat eine sehr nüchtern gebildete Sternform. Im eigentlichen Chor fehlt das Gewölbe. — An die östlichen Wände der Seitenflügel des Querschiffs waren, statt jener Altarnischen, verhältnismässig niedrige Kapellen angelehnt und durch offene Zugänge mit dem Querschiff verbunden. Von diesen Kapellen ist die auf der Südseite belegene abgerissen. Die Zugänge — auf jeder Seite zwei und durch jene Wandpfeiler in der Mitte der Mauern gesondert — sind in dem schweren, den Uebergangsstyl bezeichnenden Spitzbogen überwölbt. Pfeiler und Halbsäulen, die den Spitzbogen tragen, entsprechen jedoch in ihrer Ausbildung den übrigen Formen des Querschiffes, wenn auch in Deck- und Fussgesimsen (12 u. 13.) manche kleine Eigenthümlichkeiten sichtbar werden. Auf dieselbe Weise sind die Zugänge aus dem Querschiff zu den Seitenschiffen gebildet, auf dieselbe Weise auch die ersten beiden Bogenstellungen, welche, auf jeder Seite der Kirche, das Langschiff von den Seitenschiffen sondern (d. h. die Bogenstellungen, welche dem alten Theil des Langschiffes angehören). In all diesen kleineren Bogenstellungen sehen wir demnach, wie bemerkt, das Element des Uebergangsstyles bestimmt und consequent durchgeführt. — Die Fenster in der Höhe des Querschiffes, sowie die in der Höhe der alten Theile des Chores und des Langschiffes, haben dagegen die reine byzantinische Form; ebenso die Portale an den Giebelwänden des Querschiffes. Von den letzteren hat das Portal auf der Südseite eine einfachere, das auf der Nordseite eine etwas reicher gebildete Form. Dies (14.) ist aus Pfeilerecken und Halbsäulchen zusammengesetzt und ausserhalb durch einen breiten Vorsprung der Mauer umgeben; reicheres Ornament im Style der byzantinischen Kunst (wie solches an dem Hauptportale des Domes von Cammin sichtbar wird) fehlt der Thür zwar, doch ist sie durch eigenthümlich feine Verzierung auf der Fläche der Ziegelsteine merkwürdig (15.). Um die Keilsteine nämlich, welche die äussere Einwölbung des Portals bilden, legen sich zunächst gebogene Steine umher, auf denen man flache

13.



15

Reifen eingedrückt sieht; die nächste horizontal laufende Steinlage über dieser Wölbung ist glatt; dann folgen aber, nah unter der Bedachung und gewissermassen die Bekrönung bildend, zwei Lagen von Steinen, von denen die unteren mit leis erhabenen kleinen Halbkreisbögen (je drei auf einem Steine nebeneinander stehend), die oberen mit einem ähnlich gebildeten Zikzak-Ornament versehen sind. Die ganze, so bescheiden gehaltene Verzierung giebt hier der strengen technischen Construction das Gepräge eines heiteren Spieles. — Ueber dieser nördlichen Thür ist in später mittelalterlicher Zeit ein hohes und breites spitzbogiges Fenster eingebrochen; doch sieht man auch hier noch die Reste vermauerter byzantinischer Fenster. Beide Giebel des Querschiffes hatten ursprünglich die dem byzantinischen Baustyl angemessene Höhe, den Seiten eines gleichschenkligen Dreiecks ungefähr entsprechend; später sind sie erhöht, doch kann man die ursprünglichen Linien noch deutlich verfolgen. — Endlich ist zu bemerken, dass unter den Dächern der alten Bautheile, als obere Bekrönung der Mauern, der aus kleinen Halbkreisbögen zusammengesetzte Fries hinläuft.

Der gesammte Chor war ursprünglich ohne Zweifel in demselben Style, wie jene alten Bautheile und gleichzeitig mit diesen gebaut; die später gothischen Formen desselben sind unbedenklich einer Erneuung des Baues zuzuschreiben. Die späteren, beträchtlich ausgedehnten Theile des Schiffes, halte ich dagegen nicht für eine Erneuung, sondern für eine Fortsetzung des Baues, die nach der Pause von einigen Jahrzehnten erfolgt sein mag. Im Allgemeinen ist ein solcher Fall nicht selten, und namentlich bei Kirchen, bei denen der Gottesdienst der Geistlichen oder Mönche, nicht der der Laien, die Hauptsache war, findet man es häufig genug, dass die zum Chor gehörigen Räume vorläufig gesondert aufgeführt wurden, indem man das Weitere, die Erwerbung neuer Mittel oder sonstige günstige Verhältnisse von der Zukunft erwartend, dahingestellt sein liess. Im gegenwärtigen Falle tritt aber zugleich der Umstand als ziemlich entscheidend hinzu, dass, wenn auch in den neuen Theilen des Schiffes ein neues Princip der Architektur vorherrscht, doch in einzelnen Motiven ein so nahes Anschliessen an die Form jener alten Bautheile gefunden wird, dass eben kein sehr bedeutender Zeitabstand zwischen beiden angenommen werden kann. Wäre aber das ganze Schiff ursprünglich in der Weise der alten Bautheile (somit auch in deren solider Technik) ausgeführt gewesen, und wäre schon nach einigen Jahrzehnten eine Erneuung nöthig geworden, so hätten sich, wie es scheint, gewiss mehrfache Reste der älteren Anlage erhalten müssen.

Charakteristisch für die Anlage der späteren Theile des Schiffes sind die Bogenstellungen, welche hier die Trennung des Mittelschiffes von den Seitenschiffen ausmachten. Im Allgemeinen, in der Anordnung und Behandlung der Hauptformen, sind sie den entsprechenden Bogenstellungen der älteren Theile ähnlich, tragen auch sie noch das Gepräge des Uebergangstyles; doch hat der Spitzbogen an ihnen ein höheres Verhältniss und ist, sowie auch die Pfeiler, die ihn tragen, etwas feiner gegliedert (16.) An die Stelle der starken Halbsäule tritt hier ein halber achteckiger Pfeiler, dessen Kapitäl indess dem der Halbsäulen in den älteren Theilen entsprechend bleibt. (Der spätere Theil des Schiffes hat auf jeder Seite 6 solcher Bogenstellungen, so dass die Gesammt-Ausdehnung des Schiffes, mit Einschluss jener älteren Bogenstellungen, die bedeutende Anzahl von 8 Bogenstellungen auf jeder Seite umfasst). — Wesentlich verschieden aber von der Einrichtung der älteren Bautheile ist die Beschaffenheit der Fenster über

den genannten Bogenstellungen, welche dazu bestimmt waren, Licht in das Mittelschiff fallen zu lassen. Byzantinisches Element wird an ihnen nicht weiter sichtbar. Auch sie sind in spitzbogiger Form gebildet. Doch unterscheiden sich die Fenster der Nordwand auffällig von denen der Südwand, indem jene wiederum noch an die Motive des Uebergangsstyles erinnern, diese hingegen bereits in rein gothischer Formation erscheinen, so dass man nicht wohl umhin kann, auch bei Erbauung dieser oberen Wände eine einfache (wenn auch nicht sonderlich bedeutende) Zeitverschiedenheit — bei dem Bau der oberen Südwand vielleicht den Eintritt eines neuen Meisters — anzunehmen. Die Fenster der Nordwand (17.) sind einfach, schmal und hoch, ausserhalb von einem feinen Säulchen umgeben (18.), und zu den Seiten eines jeden zwei noch schmalere Fensterblenden. Die Fenster der Südwand (19.) dagegen sind breiter, ihre Umfassungen von mehreren Säulchen und Ecken gebildet (20.); in der Mitte jeden Fensters ist ein Stab (21.) angebracht, der seine gesonderten kleinen Spitzbögen trägt,

zwischen denen und dem grösseren Spitzbogen eine kleine Rundöffnung eingeschlossen wird. — Nicht minder interessante Eigenthümlichkeiten bietet die westliche Façade der Kirche dar. Die Anordnung derselben ist unregelmässig, was indess insofern minder auffallen dürfte, als sie hier — der gewöhnlichen Einrichtung der Klosterkirchen gemäss — keinen Haupteingang, ursprünglich vielleicht gar keinen Eingang, hatte. Möglich auch, dass diese Unregelmässigkeit durch besondre Einrichtungen im Inneren der Kirche an dieser Stelle bedingt war. Zu beiden Seiten der Façade springen Strebepfeiler hervor, von denen der zur Linken breiter ist, als der zur Rechten. In der Mitte, doch mehr nach der linken Seite zu, ist ein hohes spitzbogiges, in neuerer Zeit vermauertes Fenster. Zu den beiden Seiten desselben sind gleich hohe Fensterblenden, eine schmale zur Linken, eine breitere zur Rechten. Das Fenster und die beiden Blenden werden in ihren Ecken durch ein zierlich gebildetes Säulchen umfasst. Die Blende zur Rechten aber hat ein vollständiges feines Fensterstabwerk, indem an ihr, in der Mitte, noch zwei ähnliche Säulchen emporlaufen, über denen kleine Spitzbögen ruhen; zwischen den letzteren und dem grossen Spitzbogen, der die

Blende abschliesst, ist eine dreiblättrige Rose angebracht. Unter diesen Fenstern und Blenden läuft sodann ein aus Halbkreisbögen zusammengesetzter Fries (22.) hin, der auch an den Strebepfeilern sichtbar wird; erinnert dieser wiederum an die byzantinischen Formen (und giebt er somit das, wenigstens nicht ferne Verhältniss der in Rede stehenden Bautheile zu jenen älteren aufs Neue zu erkennen), so ist er doch so eigenthümlich reich und zierlich ausgebildet, dass man in ihm jedenfalls eine ganz neue Behandlungsweise alter Formen ausgesprochen sieht. Endlich hat auch der Giebel dieser Westfaçade eine sehr eigenthümliche Decoration. Dieselbe besteht aus einer grossen, im Relief gebildeten Fenster-Rose, wie solche an den gothischen Kirchen westlicher Länder, doch auch schon an spätbyzantinischen Gebäuden, vorkommen (23.). Sechzehn Säulchen, je 2 übereinander, durch ge-

Vierter Theil der Rose.

brochene Bögen und Giebelchen verbunden, gehen von dem Mittelpunkt der Rose aus und begegnen einem Kreise von sechszehn sechsblättrigen Rosetten, welche an der Umfassung des Ganzen hinlaufen. So reich diese Decoration erscheint, so ist ihr Detail doch noch ziemlich einfach gehalten und unterscheidet sich in mehrfacher Beziehung von jenen bunten Rosetten-

verzierungen, die im Verlauf des vierzehnten und im funfzehnten Jahrhundert an unsern Backsteinkirchen vorkommen (vergl. unten). Ich nehme somit keinen Anstand, sie mit den spätesten Theilen des Kirchenschiffes (namentlich den Fenstern der Südwand) für gleichzeitig zu halten.

Die späteren Theile des Chores der Colbatzer Kirche gehören, wie bereits bemerkt, dem entwickelten Baustyl des vierzehnten Jahrhunderts an. Historische Zeugnisse sind auch für diese Bestimmung nicht weiter vorhanden, aber die Formen des Baues geben dafür hinreichenden Beleg. Die Anlage des Chores ist einfach gothisch, mit dreiseitig gebildetem Schluss. Zwischen den hohen und weiten spitzbogigen Fenstern sind im Aeusseren starke Strebepfeiler angebracht, die aber zugleich auch gegen das Innere der Kirche in Etwas vortreten und hier, als Einschluss der Fenster, Nischen mit zierlich gegliederten Ecken bilden. Sodann springen, an diesen inneren Seiten der Streben (24.), drei durch breite Einkehlungen gesonderte Halb-

säulen von guter Formation vor, welche schlank in die Höhe laufen und dazu bestimmt waren, die Gurte des Kreuzgewölbes zu tragen. Diese Gurtträger sind es vornehmlich, was zur Zeitbestimmung der späteren Chortheile berechtigt. (Vergl. unten, über die weitere Entwickelung des gothischen Styles). Sonst ist an der Architektur des Chores nichts Bemerkenswerthes hervorzuheben; dass die Gewölbe desselben nicht mehr vorhanden sind, ist schon oben gesagt. —

Von den mannigfachen Gebäulichkeiten, die ausser der Kirche den Glanz des weiland mächtigen und durch seine Lebensfreuden selbst im Mährchen berühmten Klosters bekundeten, ist wenig mehr vorhanden, das höhere architektonische Bedeutung hätte. Eine Reihe von Säulen-Kapitälen, etwa 11 an der Zahl und gegenwärtig vor der Amtswohnung aufgestellt, dürfte dem Refectorium oder einem ähnlichen Prachtraume angehört haben. Sie sind sämmtlich aus Kalkstein (von grau und röthlich gemischter Farbe) gearbeitet, — demjenigen Material, welches vorzugsweise bei freistehenden Säulen, wie sonst auch bei andern architektonischem Detail, angewandt wird. Die Grundform dieser Kapitäle ist die des Kelches: einige sind ohne besondere Zierde; andre haben jene breiten Blätter an den Ecken, welche in der früheren Entwickelungszeit des gothischen Styles vorzukommen pflegen, andre (25. u. 26.) sind mit frei gebildetem Blattwerk geschmückt, noch andre endlich mit figürlichen Darstellungen versehen. An dem einen der letzteren sind vier Mönchsfiguren auf den Ecken angebracht; an einem zweiten (27.) aber sieht man, um das Kapitäl

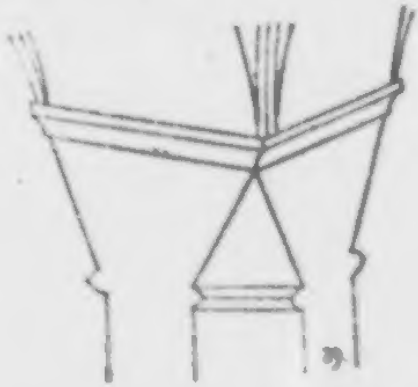
umherlaufend, eine fabelhafte Geschichte dargestellt: — ein Priester steht oder kniet anbetend vor einem Altar, auf dem Kelch und Hostie befindlich sind; hinter ihm steht ein Mönch, ein zweiter kniet anbetend hinter diesem; dem Priester gegenüber, dem Altar zugewandt, steht ein dritter Mönch, der ein Buch in der Hand hält; dann aber folgt die phantastisch frazzenhafte Figur des Teufels, der einen vierten Mönch an der Kapuze festhält; Geberde und Mienen des letzteren drücken das grösste Entsetzen aus. Diese Darstellung erinnert an ein Bild, das sich früher in der Kirche befunden haben soll, den Teufel vorstellend, der einen Mönch bei dem Halse ergriff [1]), beide aber, wie es scheint, an jenes Mährchen von dem Colbatzer Abte,

[1]) Steinbrück, a. a. O., S. 56. — Doch scheint es fast, als ob die Nachricht von dem Bilde in der Kirche nur durch ein Versehen entstanden und nur die Eine Darstellung am Säulenkapitäl vorhanden gewesen sei. Wenigstens führt Hainhofer (Reise-Tagebuch vom J. 1617.) die Inschrift, die dem Gemälde zugeschrieben wird, als dem Kapitäl zugehörig an, indem er (S. 89.) sagt: „In meines Herrn (des Herzogs Philipp II.) Schlafkammer zu Colbatz noch observiert einen steinerin Pfeiler, in den der böse Geyst eingehawen, welcher einen Mönch bey der Kutten fasset, und darüber geschrieben stehet: Redde rationem villicationis tuae" (Bei Hainhofer, S. 85., findet man auch die vollständige Inschrift, die früher neben dem Altare der Kirche befindlich war, und die Steinbrück, a. a. O., nur zur Hälfte mittheilt.)

der dem Teufel seine Seele für ein Gericht Muränen verschrieben hatte und nur durch die Geistesgegenwart seines Guardians vom ewigen Verderben gerettet ward. Was die Arbeit an den Figuren des letztgenannten Säulen-Kapitäles anbetrifft, so sind sie von sehr kurzen und plumpen Verhältnissen, die Behandlung ist aber nicht unsauber; der Styl, besonders in der Gewandung, entspricht ziemlich bestimmt der Darstellungsweise vom Schlusse des dreizehnten Jahrhunderts, welcher Zeit somit dieses Kapitäl, wie auch die übrigen, angehören dürfte.

Unter den für ökonomische Zwecke aufgeführten Gebäuden ist besonders der Keller, unter dem ehemals sogenannten Triglahsaal (dem Gebäude, welches an der Westseite der Kirche gen Süden hin liegt), beachtenswerth. Er hat schöne gothische Gewölbe, die aber nicht im Spitzbogen, sondern in dem spätgothischen Rundbogen gebildet sind und deren Gurte (28., — eben-

falls von spätgothischer Form) von vier kurzen achteckigen Pfeilern (29.) ausgehen,



welche in der Mitte des Kellers hinlaufen [1]). Während die übrigen Oekonomie-

[1]) Die Kapitäle dieser Pfeiler haben übrigens eine gewisse Verwandtschaft mit denen in den ältesten Theilen der Kirche. Es dürfte die Bestimmung über das Alter des Kellers hienach in Frage zu stellen sein.

Gebäude von Colbatz, die aus klösterlicher Zeit herrühren, zwar massiv und für die Dauer einer halben Ewigkeit gegründet, doch aller weiteren architektonischen Ausbildung ermangeln, so zeigen sich hier, an Pfeilern und Gewölbgurten, die Detailformen so wohlgebildet, das Ganze so schön und präcis ausgeführt, dass man in dem Keller wohl eine Bestimmung für höhere Zwecke vermuthen darf. Ohne Zweifel versammelten sich hier, wenn des Tages Last und Mühen vorüber waren, die frommen Brüder des Klosters, aus stattlichen Fässern den Trank zu schöpfen, der die müden Geister erquicken und zu neuem Thun kräftigen mochte. Die Bauzeit des Kellers darf man nicht füglich früher als in das funfzehnte Jahrhundert setzen.

Einen nicht minder wichtigen Platz unter den ältesten pommerschen Baudenkmalen, als die Klosterkirche von Colbatz, nimmt die Domkirche von Cammin ein. An ihrer Stelle war, bereits im Jahr 1124, eine der ersten pommerschen Kirchen durch Bischof Otto von Bamberg gegründet und dem Täufer Johannes gewidmet worden. Im J. 1175 wurde diese durch Herzog Casimir I. dem Bischofe und Domkapitel von Julin, nachdem letzteres durch die Dänen zerstört war, als neuer Sitz des Stiftes, welches fortan in Cammin blieb, übergeben. Dass die älteren Theile der gegenwärtig vorhandenen Domkirche Reste jener Kirche seien, welche von Bischof Otto erbaut wurde, ist, bei der Bedeutsamkeit ihrer Anlage, auf keine Weise denkbar[1]. Dass im Verlauf von funfzig Jahren ein neuer Bau an die Stelle jenes ursprünglichen Kirchengebäudes getreten war, ist möglich, doch fehlt es, soviel mir bekannt, an aller näheren historischen Bestimmung. Dass aber das Kapitel gleich nach seiner Versetzung zu einem Neubau der Kirche geschritten sei, ist nicht eben wahrscheinlich, da demselben eine vorhandene Kirche für seine Zwecke übergeben ward. Im Gegentheil dürfte es sicherer sein, anzunehmen, dass das Kapitel und der Bischof in den ersten Jahrzehnten nach jener Versetzung gar mancherlei mit der Regulirung äusserer Verhältnisse zu thun hatten, und dass man erst, nachdem diese in Ordnung gebracht und bedeutendere Einkünfte gesichert waren, auch zur Ausführung eines stattlichen, der geistlichen Residenz würdigen Kirchenbaues schritt. Mit solcher Annahme stimmen wenigstens die älteren Bautheile der Domkirche von Cammin, was ihren Styl anbetrifft, überein; nur ein einzelner Theil des vorhandenen Gebäudes (das grosse Portal auf der Nordseite) gehört, wie es scheint, in das zwölfte Jahrhundert; die übrigen Theile können nicht füglich vor dem Beginn des dreizehnten aufgeführt sein.

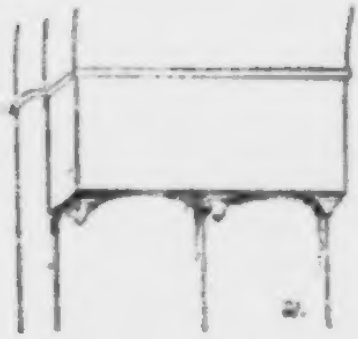
Die Domkirche von Cammin hat wiederum die Gestalt einer Kreuzkirche: ein Langschiff mit niederen Seitenschiffen, Querschiff und Chor in der Breite des Langschiffes. Querschiff und Chor unterscheiden sich von den übrigen Theilen durch Formen, die das Gepräge eines höheren Alters

[1] Vergl. Böhmer, in den neuen Pom. Prov. Blättern, I. S. 293.

tragen. Wir betrachten diese Theile, wie bisher, zunächst für sich allein. — Die Portale an den Giebelseiten des Querschiffes sind im byzantinischen Halbkreisbogen überwölbt; die grosse Altarnische hat im Grundriss ebenfalls die Form eines Halbkreises. Im Uebrigen jedoch herrscht die Form des Spitzbogens vor, aber jene schwerere strengere Form, welche den Uebergangsstyl bezeichnet. In dieser Weise sind die grossen Schwibbögen über der Durchschneidung vom Mittel- und Querschiff gebildet, ebenso der Bogen, welcher zur Einfassung der Altarnische gehört, und die Bögen an den Wänden der in Rede stehenden Räume, an die sich die Gewölbe anlehnen. Doch ist das ganze spitzbogige System hier bereits auf eine reichere Weise durchgebildet. An den Wandpfeilern tritt nicht Eine Halbsäule hervor, sondern es sind deren zwei nebeneinander als Träger des breiten Hauptbandes jener Schwibbögen angeordnet (30.); neben diesen und in den übri-

Eckpfeiler von Chor und Querschiff.

gen Pfeilerecken laufen feinere Säulchen empor, die sich theils als Rundstäbe zu den Seiten der Gewölbbänder fortsetzen, theils als Träger der Kreuzgurte des Gewölbes dienen. Alle diese feineren Säulchen sind zweimal durch einfache Ringe umgürtet. Die Träger der Kreuzgurte haben verschiedengeformte Kapitäle im Style der spätbyzantinischen oder frühgothischen Kunst; sonst sind keine Kapitäle vorhanden und über der ganzen Pfeilermasse bildet nur ein schmaler Stab die Scheidung von den darauf ruhenden Bögen. Auch die grossen Halbsäulen sind ohne Kapitäl; doch ruht über ihnen (unter dem obengenannten Stabe) eine starke, architrav-ähnliche Platte (31.), welche eine Art Vermittelung zu jenem breiten



Bogenrande zu Stande bringt, aber freilich von gar schwerem Eindrucke ist; den Uebergang von den Halbsäulen zu dieser Platte vermitteln kleine Consolchen unter den Ecken der letzteren. Die Kreuzgurte im Gewölbe des Querschiffes haben eine Form, deren Durchschnitt (32.) sich bereits dem in der gothischen Bauweise üblichen und gesetzmässigen birnenartigen Profil annähert; im Gewölbe des Chores scheinen sie noch aus Rundstäben zu bestehen [1]). — Die Ueberwölbung der halbrunden Altarnische hat eine eigenthümliche Anordnung. Durch

den grossen Spitzbogen, der ihre Einfassung beschliesst, muss ihre Halbkuppel nach oben zu natürlich die Form der Kugelfläche allmählig verlassen. Diesen Widerspruch aber zu maskiren, oder richtiger: harmonisch auszugleichen, laufen vom Beginn des Kuppelgewölbes, zwischen den Fenstern, sechs Gurtbänder nach dem Mittelpunkte des Spitzbogens empor, so dass die Wölbung eine fächerartige Erscheinung darbietet. Auch dies darf man wieder als einen Uebergang zum gothischen System bezeichnen; doch ist zu bemerken, dass nicht bereits, wie bei ähnlichen Anordnungen des Uebergangsstyles, Strebepfeiler an dem Aeusseren der Halbkuppel hinaustreten, so wenig, wie diese sonst an den älteren Theilen der Domkirche gefunden werden. — Die Fenster sind von hoher, nicht breiter Form und vorherrschend ebenfalls im schweren Spitzbogen überwölbt. In der Altarnische sind deren sieben angebracht, die mit ihrer Spitze in den Beginn der Kuppelwölbung hinreichen; sie sind mit feinen Säulchen umfasst. An den Wänden der alten Bautheile sind überall je drei ähnliche Fenster nebeneinander angebracht, von denen das mittelste jedesmal höher ist als die beiden zu den Seiten.

Bei der Schönheit der gegenseitigen Verhältnisse, bei der harmonischen Durchbildung der Formen, bei dem Umstande, dass Nichts durch spätere Veränderungen entstellt ist, gewährt das Innere der alten Bautheile solcher Gestalt einen edlen, befriedigenden Eindruck und scheint dem Auge der historischen Forschung als ein Ganzes von gleichmässigem Gusse, als Eins in Anlage und Vollendung gegenüber zu stehen. Dies ist aber nicht der Fall; eine weitere Untersuchung, namentlich des Aeusseren, lehrt, dass auch hier verschiedene Meister thätig waren, dass nicht Alles in dem Sinne aufgeführt ist, in welchem es begonnen wurde, dass eine längere Reihe von Jahren, vielleicht nicht ganz ohne Unterbrechung, über der Herstellung dieser Bautheile hingegangen sein muss.

Der untere Theil der nördlichen Wand des Querschiffes giebt sich zunächst als ein völlig abweichendes Baustück zu erkennen. Während im Uebrigen das Material des gebrannten Steines durchgehend gefunden wird, ist dieser Theil aus Granit aufgeführt, der in ziemlich regelmässig behauenen

[1]) Ich kann mich in der letzteren Angabe irren; die abgeschmackte Bemalung der Gewölbgurte erschwerte es mir trotz meines Fernglases ungemein, alle Formen ganz sicher zu erkennen.

Quadern übereinander lagert. In der Mitte desselben befindet sich ein schweres byzantinisches Portal, ebenfalls aus Granitquadern gebildet, die Seitenwände und der Bogen desselben aus vier einfachen Pfeilerecken zusammengesetzt (33.). Kämpfer- und Fusegesimse (34.) ebenfalls sehr einfach gearbeitet. Dieser Theil ist unbedenklich als der älteste des Baues zu betrachten, da es auf keine Weise wahrscheinlich ist, dass man den feineren Formen des Uebrigen diese schweren und rohen, hätte man sie nicht bereits vorgefunden, mit Absicht würde zugefügt haben.

An dem Aeusseren der Altarnische sodann ist es auffallend, dass ihre obere Hälfte der unteren nicht vollständig entspricht. Die Fenster der Nische (35, 36.) sind mit Säulchen umfasst, von denen etwa das untere Drittel aus schwarz glasirten Ziegelsteinen besteht, während das Obertheil aus gewöhnlichem rothem Backstein gebildet ist. Jeder dieser schwarzen Schäfte besteht aus Einem Stück; die des Mittelfensters bilden gewundene Säulchen (37.), eine Verzierungsweise, die an ihrem Obertheil ebenfalls nicht

35.

37.

fortgesetzt wird. Sie sind oberhalb durch einen Ring begränzt und haben unterhalb schwere attische Basen; Kapitäle, die diesen Basen entsprochen und ihrer Last ein Gegengewicht gegeben hätten, sind an den rothen Obertheilen nicht vorhanden, vielmehr gehen diese unmittelbar in die Bogenwölbung über. Ferner sind am Untertheil der Nische zwischen den Fenstern Lissenen (vertikale Wandstreifen) angeordnet, wie sie in der spätbyzantinischen Kunst gewöhnlich vorkommen; mit ihnen sind in den Ecken, wo die Nische an den östlichen Giebel der Kirche anstösst, Halbsäulchen verbunden; aber beide, Lissenen und Halbsäulchen, brechen genau in der Höhe jener schwarzen Säulenschäfte ab, und werden nicht weiter fortgesetzt. (Dass oberhalb nichts zerstört ist, sondern die Lagen der Backsteine in regelmässigem Wechsel aufeinander folgen, sieht man auf's Deutlichste.) Diese übereinstimmenden Missverhältnisse nöthigen zu der Schlussfolgerung, dass, als die untere Hälfte der Nische aufgeführt war, eine Pause in der Arbeit eingetreten sein muss und dass man, als der obere Theil hinzugefügt ward, den Bau einer andern Leitung übertragen hatte.

Ferner hat die südliche Wand des Querschiffes mancherlei abweichende Eigenthümlichkeiten. Zunächst ist sie durch ein, in einem Vorbau befindliches, reiches und geschmackvolles Portal byzantinischen Styles — das einzige, welches in Pommern von solcher Beschaffenheit gefunden wird

— ausgezeichnet. Das Portal (38.) hat drei schlanke Säulen auf jeder Seite, zwischen Pfeilerecken, über denen sich die reich gegliederten Halbkreisbögen erheben. Die Säulen haben zierlich geschmackvolle Blätterkapitäle in der Kelchform, sind in der Mitte mit fein gebildeten Ringen (39.) umgeben und ruhen auf nicht minder wohlgebildeten attischen Basen (40.).

an deren unteren Ecken sich die in der spätbyzantinischen Kunst gewöhnliche Blattverzierung findet. (Auch die, freilich viel schwereren Basen der schwarzglasirten Säulenschäfte an den Fenstern der Altarnische haben diese Blattverzierung.) Die Bögen über der Thür sind zum Theil mit zierlich byzantinischem Rankenwerk geschmückt. Diese, sowie die Säulenkapitäle, sind aus Stucco gearbeitet, die Säulenbasen bestehen aus glasirtem Ziegel, die Ringe dagegen aus einfach gebranntem Stein[1]). Vor diesem Portal ist eine Vorhalle aufgeführt worden, die in ihren Hauptformen ebenfalls noch dem spätbyzantinischen Style entspricht. Das im Halbkreisbogen gebildete Portal der Halle ist ausserhalb durch ein einfaches Säulchen umgeben; auch im Innern ist die Halle in derselben Form gewölbt, und als Träger der Gewölbgurte sind in den Ecken Säulchen angeordnet, durch welche sich die Säulen des im vorigen besprochenen Hauptportales der Kirche auf jeder Seite um zwei vermehren. Dass die Halle aber, trotz ihres scheinbar übereinstimmenden Charakters, später ist als das Portal der Kirche, geht augenscheinlich aus dem Umstande hervor, dass der Ansatz ihres Gewölbes über dem Portal in einem entschieden disharmonischen Verhältnisse zu dessen äusseren Theilen (dem Eckpfeiler und der ersten Säule) steht, was gewiss nicht der Fall sein würde, wenn beides unter der Leitung ein und dessel-

[1]) Dass all diese feinen Formen gegenwärtig (1839), durch mehrhundertjährige Uebertünchung, aufs Eckelhafteste entstellt sind, versteht sich leider von selbst; nur wenn man die letztere mit dem Messer fortschabt, erkennt man den Sinn und Geist des edeln Meisters, durch den sie gefertigt wurden. — (Seit Abfassung des Obigen hat eine vollständig durchgreifende Restauration des Domes statt gefunden.)

ben Meisters ausgeführt wäre. Ueberhaupt beeinträchtigt auch die Halle, namentlich durch das in ihr herrschende geringere Ebenmaass, den Eindruck des schönen Portales. Die Kreuzgurte im Gewölbe der Halle sind ebenso gebildet, wie die im Querschiff der Kirche. Diese Uebereinstimmung lässt ein ungefähr gleiches Alter der Halle mit dem Gewölbebau des Inneren vermuthen (ja, es scheint, da der Rundbogen an der Halle vorherrscht, dass man sie noch für älter halten müsse), woraus denn hervorgehen würde, dass das Portal in eine, wenn auch nicht eben bedeutend frühere Zeit gehöre.

Aber auch die oberen Theile dieser südlichen Wand des Querschiffes (41.) haben mancherlei Abweichendes von den übrigen älteren Bautheilen der Domkirche, und scheinen nicht minder auf ein etwas höheres Alter hinzudeuten. So bewahren zunächst die drei Fenster über dem Portale in ihrer Ueberwölbung noch den reinen Halbkreisbogen[1]). Zu ihren Seiten sind grosse Fensterblenden angebracht, die ebenfalls nicht im Spitzbogen, sondern in dem gebrochenen Rundbogen der spätbyzantinischen Kunst schliessen. In ihren Ecken laufen feine Halbsäulchen als Einfassung empor. Aehnliche Blenden endlich befinden sich in dem Giebeldreiecke, welches durch ein Gesims und den aus kleinen Halbkreisbögen zusammengesetzten Fries von der übrigen Mauerfläche getrennt wird; eine grössere in der Mitte, zwei kleinere zu den Seiten, durch zierlich gekuppelte Halbsäulchen verbunden, die in ihrer Mitte durch Ringe umgürtet sind und byzantinische Blätterkapitäle in der Kelchform tragen. In den oberen Rundungen dieser Blenden sind Reliefsculpturen angebracht; in der mittleren sieht man zwei Engel, die ein Lamm in verehrender Geberde emportragen; in denen zur Seite einzelne Heilige. Soviel ich von diesen Sculpturen deutlich erkennen konnte, schienen sie mir dem bildnerischen Style der Zeit um den Anfang des dreizehnten Jahrhunderts zu entsprechen. In den Mauerflächen innerhalb der Blenden liegen die Mauersteine nicht horizontal, sondern, wie an den Giebeln der Kirche von Bergen, in schichtenweise wechselnder Schräge, was dem Auge hier, bei dem festen Einschluss dieser Theile, den Eindruck eines anmuthigen Linienspieles gewährt. Der Mauertheil dieser Südwand unterhalb der Fenster scheint eine andre, ebenfalls durch das einfache Material hervorgebrachte Dekoration zu haben, indem die rothen Steine wechselnd durch Lagen heller gebrannter Steine unterbrochen werden; die Bedachung der Halle vor dem Portal verhindert es, diese Einrichtung vollständig zu übersehen.

[1]) Bei dem grösseren Fenster in der Mitte ist dies ziemlich bestimmt auszusprechen; bei den kleineren Seitenfenstern kann möglicher Weise eine leise Neigung zum Spitzbogen stattfinden, was mit Gewissheit zu erkennen, bei der Entfernung des Beschauers von diesen Fenstern, natürlich seine Schwierigkeiten hat.

Auch die verschiedenartige Form der Friese, welche unter den Dächern der älteren Bautheile hinlaufen, scheinen Unterschiede in den Zeiten ihrer Ausführung anzudeuten. An dem südlichen Flügel des Querschiffes haben diese die Form, in welcher sie gewöhnlich im byzantinischen Baustyl und in dem der Uebergangsperiode vorkommen; ebenso an der Südwand des Chores. (Ein kleiner Unterschied ihrer Formation, der zwischen den letzteren, welche denen der Ostwand des südlichen Kreuzflügels gleich sind, und zwischen denen der südlichen und der westlichen Wand eben desselben Kreuzflügels stattfindet, scheint unerheblich.) Die Altarnische hat einen ähnlichen Fries; aber die kleinen Rundbögen stehen hier mehr von einander entfernt und das Ganze ist flacher ausgeführt, so dass es einen matteren Eindruck hervorbringt. Die nördliche Wand des Chores endlich und der gesammte nördliche Flügel des Querschiffes haben einen Fries von abweichender Formation, indem nicht durch Halbkreisbögen, sondern — gewissermaassen in roherer Benutzung des Materials — durch übereinander vorkragende eckige Steine die kleinen Nischen desselben gebildet werden (42.). Einen ebenso gebildeten Fries sieht man an der genannten Vorhalle des südlichen Portals.

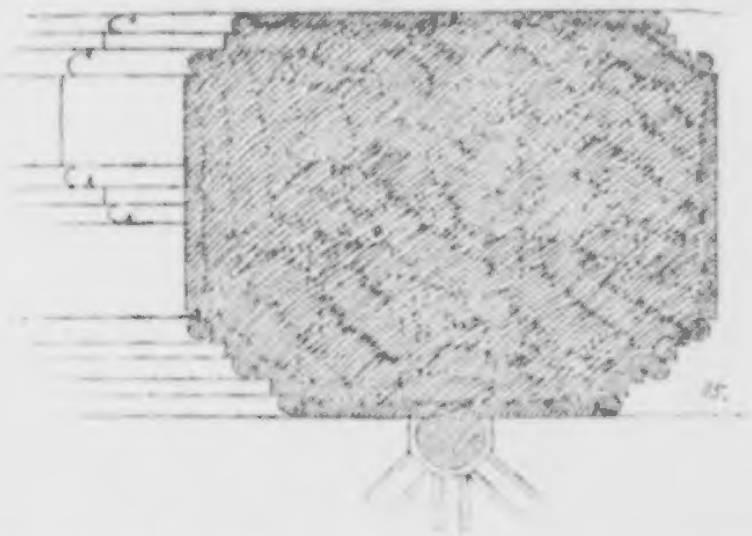
Endlich ist unter den älteren Bautheilen des Domes noch die Sakristei zu besprechen, die zur Seite der nördlichen Chorwand steht. Zu ihr führt vom Chor aus eine geschmackvoll gearbeitete Thür (43.), die in ihrer Hauptform halbkreisbogig, innerhalb jedoch im gebrochenen Rundbogen überwölbt ist. Sie hat auf jeder Seite eine Säule mit einem Blätterkapitäle und attischer Base. (Letztere, durch den erhöhten Fussboden zum Theil verdeckt, scheint von guter Bildung.) Ueber den Säulen steigt ein mit Blättern geschmückter Bogenwulst empor, auf Löwen ruhend, die kleinere Thiere (etwa Schafe) zwischen ihren Klauen halten. Alles Ornamentistische ist auch hier, wie an dem grossen Portal, aus glasirtem Stein, leider zum Theil, namentlich die Löwen, beschädigt. — Die Sakristei selbst ist in demselben Style ausgeführt, wie das Innere der übrigen älteren Bautheile. Sie hat eine kleine, im Grundriss halbrunde Altarnische, deren Ueberwölbung ebenfalls halbrund erscheint. Das Band des kleinen Bogens, der die Nische einfasst, wird von zwei kauernden menschlichen Figuren getragen, die aus glasirtem Stein bestehen und vortrefflich gearbeitet, leider jedoch auch zum Theil beschädigt sind. Ihr Styl gehört bestimmt bereits dem dreizehnten Jahrhundert an. Ausserhalb hat die Nische, schon merkwürdig von der byzantinischen Weise abweichend, eine dreiseitige Form, an ihrem Halbgiebel, der an die Kirche sich anlehnt, zieht sich ein aus Halbkreisbögen gebildeter Fries empor.

Aus alledem geht hervor, dass wir an den älteren Theilen der Domkirche mindestens drei von einander verschiedene Bauzeiten zu bemerken haben. Das älteste Stück, wie bereits bemerkt, ist der Unterbau der nördlichen Wand des Querschiffes mit dem dort befindlichen Portale. Ohne

Zweifel gehört dasselbe noch dem zwölften Jahrhundert an. Als ein Ueberrest des Ottonischen Baues vom J. 1124 kann es jedoch nicht gelten, da dieser, bei dem Mangel an Zeit und Mitteln, unbedenklich nicht auf so massive und mühsame Weise ausgeführt war. Ob das in Rede stehende Baustück von einer etwanigen Erneuerung der Kirche v o r dem Auftreten der Chorherrn herrühre, oder ob es deren erstes Auftreten in Cammin bezeichne, muss, da keine weitere historische Nachricht vorhanden ist, zur Zeit unentschieden bleiben. Aus den Detailformen des Portales selbst lässt sich über sein Alter nicht eben etwas Näheres bestimmen, da der Granit überall, auch bei Anwendung des Spitzbogens, sehr einfach behandelt erscheint. — Sodann kommt die Altarnische in Betracht. Ich vermuthe, dass ihre untere Hälfte auf eine regelmässig byzantinische Anlage berechnet war. Ich schliesse dies besonders aus der Form des älteren Theiles der Fenster. Denn da jene schwarzglasirten Säulenschäfte, der ursprünglichen Idee nach, genau als die unteren Hälften der Fenstersäulen betrachtet werden müssen (wozu der Ring, mit dem sie oberwärts schliessen, nöthigt), so würden die Fenster, wären sie nach dieser Idee vollendet, ein breites, minder hohes Verhältniss erhalten haben, wie solches mit dem System der reinen byzantinischen Kunst, nicht aber mit den spitzbogigen Theilen des Uebergangsstyles übereinstimmt. Dabei aber ist zu bemerken, dass die sämmtlichen Detailformen dieses unteren Theiles der Nische, auf eine Weise ausgebildet sind, die nur der spätesten Entwickelungszeit des byzantinischen Systemes angehört. Ungefähr gleichzeitig dürfte sodann die ganze südliche Wand des Querschiffes sein. Diese trägt noch ungleich entschiedner das Gepräge des spätest byzantinischen Styles, wie solcher (z. B. bei vielen niederrheinischen Bauten) sogar bis tief in das dreizehnte Jahrhundert hinabreicht. Zugleich ist nicht wohl anzunehmen, dass die halbe Altarnische und die obengenannte Wand beim Beginn des Neubaues der Kirche ganz isolirt für sich aufgebaut worden seien, dass man nicht gleichzeitig mit ihnen auch die übrigen Theile des gesammten Chorbaues werde wenigstens angelegt und begonnen haben; ja, die Sakristeithür, welche dem südlichen Portale nah entspricht, scheint dafür einen bestimmten Beleg zu geben. Aus dieser Annahme folgt aber, dass auch die Formation des Inneren (ich meine besonders die reiche Formation der Pfeiler in der Durchschneidung von Quer- und Mittelschiff) schon durch die ursprüngliche Anlage bedingt war; und da diese Formation soviel mehr ausgebildet erscheint, als die entsprechenden Theile derjenigen Kirchen, an denen wir bisher byzantinisches Element bemerkten (an denen von Bergen und Colbatz), so sind wir, wie es mir scheint, genöthigt, auch der ursprünglichen Anlage der älteren Theile der Camminer Domkirche (etwa mit Ausnahme des nördlichen Portales) ein jüngeres Alter als jenen zuzuschreiben, sie somit bereits in das dreizehnte Jahrhundert zu setzen. (Dass die Vorhalle vor dem südlichen Portale, die später als dieses ist, noch den Halbkreisbogen hat, ist kein Gegenbeweis, indem, wie eben angedeutet, byzantinische Formenweise sich mehrfach lange neben den späteren erhielt.) Noch jünger endlich ist der, in consequent spitzbogiger Weise aufgeführte Oberbau der älteren Theile der Domkirche. Nehmen wir auf die disharmonische Vollendung der Altarnische Rücksicht, so können wir nicht füglich umhin, einen, wenn auch nicht allzubeträchtlichen Zeitabstand dieses Oberbaues von den früheren Theilen anzunehmen, durch welchen die regelmässige Fortsetzung des Baues unterbrochen wurde. So werden wir denn genöthigt sein, diese

späteren Theile noch weiter in das dreizehnte Jahrhundert hinabzurücken. Eine nähere Zeitbestimmung dürfte sich durch eine Gesammt-Uebersicht ergeben, die weiter unten erfolgen soll. —

Das Schiff der Domkirche von Cammin ist entschieden später als die bisher besprochenen Bautheile, obgleich es sich ihnen in einer nicht unharmonischen Weise anschliesst. Es hat ausgebildet gothische Formen und giebt für die schönste Entwickelung des gothischen Styles im Backsteinbau einen sehr interessanten Beleg. Auf eigenthümliche Weise ist die Bogenstellung zwischen dem hohen Mittelschiff und den niedrigen Seitenschiffen angeordnet, indem stärkere Pfeiler, als die Hauptträger des Ganzen, mit schwächeren abwechseln (44.). Zwei dieser stärkeren Pfeiler stehen auf jeder Seite frei zwischen den Pfeilern des Querschiffes und der westlichen Kirchenwand, in Abständen, welche der Breite des Mittelschiffes gleich sind. In der Hauptform sind die Pfeiler achteckig, aber ihre schrägen Seiten sind mit feinen Halbsäulchen gegliedert (45.); diese Gliederungen laufen bis zum Gewölbe empor und bilden unter demselben einen nischenartigen Einschluss der oberen Wände des Mittelschiffes. An die vordere Fläche der Pfeiler lehnt sich ein stärkeres Halbsäulchen (eigentlich zu Dreivierteln vortretend), das mit einem gothischen Blätter-Kapitäl gekrönt ist und die Kreuzgurte des Gewölbes trägt. Die Bildung der letzteren ist den Kreuzgurten des Quer-



schiffes entsprechend. In dieser, nicht gerade reichen, aber vortrefflich organischen Gliederung der Pfeiler beruht eine der Hauptschönheiten dieses Bautheiles. Kleinere und einfach achteckige Pfeiler treten zwischen jene grösseren und bilden die eigentliche, niedrigere Bogenstellung, welche den Zugang vom Mittelschiff zu den Seitenschiffen ausmacht und auf der die oberen Wände des Mittelschiffes ruhen. Die Fenster in diesen oberen

Wänden und die der Seitenschiffe sind von einfach gothischer Form. Auch im Aeusseren zeigen sie eine einfache, aber geschmackvoll gothische Profilirung (46.). Eine im südlichen Seitenschiffe vorhandene Thür entspricht in ihrer ziemlich reichen Gliederung (47.), obwohl die Ausführung nicht eben zu rühmen ist, den Formen eines ausgebildeten, aber noch wohlgemessenen gothischen Geschmackes. — Was die Zeit der Ausführung dieses Bautheiles anbetrifft, so halte ich dafür, dass auch er noch dem dreizehnten Jahrhundert, doch der späteren Zeit desselben, angehört. Dies ergiebt sich aus der grösseren Reinheit und Einfalt, selbst Strenge der Formenbildung, verbunden mit dem lebenvollen Organismus, der hier im Gegensatz gegen die Werke des vierzehnten Jahrhunderts hervortritt, und der in verwandter Weise überall bei den wirklich gothischen Gebäuden des dreizehnten Jahrhunderts sichtbar wird. Ich glaube selbst, dass zwischen der Aufführung der älteren Theile der Domkirche und der des Schiffes nicht eben ein sehr bedeutender Zeitabschnitt verflossen sei, und dass diese somit als eine wirkliche Fortsetzung des Baues betrachtet werden müssen. Für dies nicht allzu entfernte Verhältniss giebt schon die übereinstimmende Bildung des Gewölbes (der Gewölbgurten) einen Beleg; mehr noch die vortrefflichen übereinstimmenden Gesammtverhältnisse, durch die in der That das ganze Innere der Domkirche den schönsten Eindruck hervorbringen würde, wäre dasselbe gegenwärtig nicht durch abgeschmackte Einbauten und sinnlose Bemalung auf eine widerwärtige Weise entstellt.

Doch ist auch bei den Schiffstheilen einer späteren, ausserhalb sehr in die Augen fallenden Erneuung des Baues zu gedenken. Diese betrifft das südliche Seitenschiff. Im Inneren erkennt man hier eine Umänderung, sofern das Gewölbe desselben nicht, wie an den übrigen Theilen der Kirche, durch Kreuzgurte gebildet wird, sondern in der späteren Sternform erscheint. Im Aeusseren erhebt sich über dem Dachgesims dieses Seitenschiffes eine Giebelreihe, an der sich das dekorative Element des gothischen Backsteinbaues, durch bunte Zusammensetzung zierlicher, grossentheils glasirter Ornamente, im reichsten Maasse entwickelt. Jeder Giebel ist mit reichgebildeten Rosetten, die sich reliefartig auf die Mauerfläche auflegen, geschmückt. Vor dem unteren Theile der Giebel, auf der Schräge des Gesimses stehend, treten freie kleine Tabernakel-Architekturen vor. Gesondert werden diese Giebel durch je zwei fein gestaltete Thürmchen, die wiederum durch schmalere, durchbrochen gearbeitete Giebelchen verbunden sind. Alles Detail des ausgebildeten gothischen Freibaues, wie derselbe in den westlichen Ländern erscheint, zeigt sich an diesem kleinen Prachtstücke nachgeahmt, obgleich Einzelnes hier und da gegen die Einwirkungen der nahen nordischen See nicht Stand gehalten hat; Spitzen und Ecken

steigen frei und selbständig empor, Blumen laufen überall an den Giebelgesimsen hinauf und bekrönen ihre Spitzen, sowie die Spitzen der Thürmchen. Gleichwohl gewährt das Ganze keinen künstlerisch reinen Eindruck; die Zusammensetzung der Formen ist mehr oder weniger willkürlich, die Uebergänge sind oft mangelhaft, der lebendige, klare Organismus, der im Inneren der Kirche so wohlthuend wirkte, fehlt grossentheils. Unbedenklich ist diese Dekoration, was die Zeit ihrer Ausführung anbetrifft, den ähnlichen Arbeiten zuzuzählen, die etwa in der späteren Zeit des vierzehnten Jahrhunderts, besonders aber im funfzehnten erscheinen, und bildet mit ihnen einen charakteristischen Beleg für die Gesammtrichtung dieser späteren Zeit.

Der Thurm der Domkirche ist ganz unbedeutend. Er springt an ihrer westlichen Wand in der Breite des Mittelschiffes vor und hatte früher, wie sich aus vorhandenen Mauerresten ergiebt, eine quadrate Grundfläche. Gegenwärtig hat er nur die Tiefe eines halben Quadrats und schliesst, nah über dem Dach der Kirche, mit einer stumpfen Spitze [1]).

Endlich ist noch der, auf der Nordseite belegene Kreuzgang zu erwähnen. Er ist gegenwärtig zum Theil abgerissen, zum Theil verbaut, doch sind noch Reste des Stabwerkes, mit welchem seine nach dem Hofe zugekehrten Oeffnungen ausgesetzt waren, vorhanden (48.). Dasselbe ist, wenn im Detail auch einfach geformt (49.) doch auf eine geschmackvolle Weise im Style der spätgothischen Kunst zusammengesetzt und bildet nach oberhalb eine durchbrochene Rosette. Der Styl scheint mehr dem vierzehnten als dem funfzehnten Jahrhundert zu entsprechen.

Ein Paar Kirchengebäude untergeordneten Ranges, beide in Vorpommern belegen, enthalten wiederum noch Elemente der byzantinischen Architektur, mit dem Spitzbogen des Uebergangsstyles wechselnd.

Das eine von diesen ist die Kirche von Loitz, die aus einem seltsam barbarischen Gemisch der Bauformen aller Jahrhunderte besteht. Sie hat ein breites Mittelschiff und sehr schmale Seitenschiffe. Aus dem, der Westseite vorgebauten Thurme führt eine niedrige byzantinische Thür, deren Gliederung einfach aus einigen Pfeilerecken besteht, in die Kirche. Der Kämpfer der Thürpfeiler hat die Form eines Wulstes. Dann folgen auf jeder Seite zwei sehr breite Pfeiler, die durch hohe, weite und schwere Spitzbögen von einfachster Form verbunden sind. (Das sehr zerstörte Kämpfergesims dieser Pfeiler scheint ebenfalls aus einem dicken Wulste bestanden zu haben.) An der Wand des südlichen Seitenschiffes bemerkt man kleine vermauerte byzantinische Fenster, die aber so niedrig stehen dass der Kämpfer jener Pfeiler noch um Einiges höher liegt, dass es mithin zweifelhaft bleibt, ob diese Fenster mit der Anlage jener Spitzbögen

[1]) Bei der neuerlich erfolgten Restauration des Domes ist derselbe zugleich mit einem neuen, schlank aufsteigenden Thurmbau versehen.

gleichzeitig sind, auch wenn man (was anderweitig öfters vorkommt) annehmen wollte, dass unter den letzteren ursprünglich noch eine doppelte Pfeiler- und Bogenstellung angebracht war. An derselben südlichen Wand befindet sich zugleich ein kleines einfach gebildetes Portal im Spitzbogen, letzterer wiederum auf einem Kämpferwulst ruhend. Ueber der genannten Pfeilerstellung ist das Mittelschiff mit einem spätgothischen Sterngewölbe überspannt; was von ihr aber nach dem Altare zu liegt, ist in verschiedenartigen Formen der modernen Bauperiode ausgeführt. Es scheint, dass die (gegenwärtig mit Kalk beworfenen) Mauern der Kirche ganz aus Feldsteinen (Granit oder dergleichen) bestehen; die Einfassung der Thüren ist aus grossen Ziegeln gebildet.

Die zweite dieser Kirchen ist die des Dorfes Tribohm, unfern der Reknitz, auf der Strasse zwischen Dammgarten und Tribsees belegen. Sie ist ganz aus Feldsteinen erbaut und von höchst einfacher Anlage. Das Schiff (natürlich ohne Pfeilerstellung) ist länglich viereckig, der Altarraum schmaler und ebenfalls von viereckiger Form (ohne Nische); beide werden durch einen schweren einfachen Spitzbogen von einander gesondert. Die Thüren sind ebenfalls im einfachen Spitzbogen, mit mehreckiger Gliederung, gebildet; die sehr schmalen Fenster sind durch Halbkreisbögen überdeckt. Je drei Fenster finden sich an den Wänden des Schiffes, je eins an den Seitenwänden des Altarraumes (eins der letzteren ist später erweitert), zwei an der östlichen Wand und zwischen diesen ein kleines Rundfenster. Die Einfassungen von Thüren und Fenstern bestehen hier nicht aus Ziegelstein. — Es ist leicht möglich, dass noch mehrere Dorfkirchen dieser Art vorhanden sind.

In einer Weise des Uebergangsstyles, welche dem Chore und Querschiffe des Domes von Cammin verwandt ist, erscheinen die älteren Theile unter den Resten der Kirche von Kloster Eldena bei Greifswald. Gestiftet wurde dies Kloster durch den Gründer der Kirche von Bergen, Fürst Jaromar I., in den ersten Jahren des dreizehnten Jahrhunderts, etwa zwischen 1208 und 1207. (Nach Steinbrück's Angabe[1] ist es wahrscheinlich, dass die Stiftung noch vor 1203 falle.) Die ersten Mönche des Klosters kamen, ebenso wie die Nonnen zu Bergen, aus Dänemark; so dass auch in diesem Fall die Culturverbindung mit letzterem Lande ausgesprochen ist. Es scheint, dass man sich diesen Umständen gemäss, die Kirche von Eldena, falls sie ursprünglich nicht etwa von Holz gebaut war, in ähnlichen Formen aufgeführt denken muss, wie die älteren Theile der Kirche von Bergen. Da dies aber bei den vorhandenen Resten nicht der Fall ist, da im Gegentheil wesentlich abweichende Formen erscheinen und — soweit wenigstens die alten Bautheile erhalten sind — von speziell byzantinischer Weise nichts weiter erscheint, als jener rundbogige Fries unter dem Dache, so dürfte die Annahme nicht allzu gewagt sein, dass die Kirche erst einige Zeit nach der Gründung des Klosters in derjenigen bedeutsameren Weise angelegt wurde, welche uns aus ihren Resten entgegentritt. — Leider ist die Kirche gegenwärtig eine Ruine, und erst in neuerer Zeit dem gänzlichen Untergange entzogen worden. Rasenflächen und grünes

[1] Geschichte der Klöster in Pommern, S. 76.

Gebüsch breiten sich neben den ehrwürdigen rothen Bautrümmern hin und bilden mit ihnen ein Ganzes, in dem sich Ernst und heiteres Naturleben auf anziehende Weise mischt, das aber mehr malerischen Reiz als Gegenstände für die historische Forschung darzubieten scheint. Doch sind auch noch für die letztere sehr interessante und belohnende Einzelheiten übrig geblieben.

Die Gesammtanlage der Kirche war wiederum den bisher besprochenen Hauptkirchen gleich. Zu den älteren Resten gehören die, noch immer nicht unansehnlichen Ueberbleibsel des Querschiffes, die daran anstossenden Pfeilerpaare zu den Seiten des Mittelschiffes und das Wenige, was vom Chore vorhanden ist. Die Pfeiler an den Ecken von Chor und Querschiff (50) haben hier eine ganz eigenthümliche Formation, indem an ihnen auf jeder Seite drei Halbsäulen von gleicher Stärke nebeneinander vortreten. Ich möchte diese dreimalige Wiederholung schon als eine gewisse Ausartung des Princips bezeichnen. An den Ecken von Querschiff und Langeschiff ist jedoch die Formation anders (51); es springt hier nur Eine Halbsäule von bedeutender Stärke vor, indem feine Säulchen von untergeordnetem Verhältniss zu ihren Seiten angeordnet sind. Letztere sind, etwa 7 Fuss über dem Boden, durch Ringe umgürtet. Die älteren Bogenstellungen des Schiffes sind im schweren Spitzbogen gebildet, als dessen Träger auf jeder Seite zwei nebeneinanderstehende Halbsäulen aus den Pfeilern vortreten; diese Halbsäulen werden unter dem breiten Bande des Spitzbogens in derselben Gestalt, als Wulste, emporgeführt; statt eines besonderen Kapitäls sind Halbsäulen und Bogen nur

durch ein einfaches Glied in der Form eines Rundstabes gesondert. Die an den Wänden des Querschiffes erhaltenen Fenster sind ebenfalls in dem Spitzbogen des Uebergangsstyles überwölbt und durch Säulchen umfasst. Oberwärts an den Aussenmauern des Querschiffes, wo diese bis zu der Dachhöhe erhalten sind, sieht man jenen rundbogigen Fries, der auch am Giebelgesimse emporläuft. Die Neigung des Giebels ist steiler, als sie bei byzantinischen Gebäuden gefunden wird.

Im Schiff sind, ausser jenen älteren Bogenstellungen, noch die Reste achteckiger Pfeiler erhalten, welche das Mittelschiff von dem nördlichen Seitenschiff trennten. Offenbar gehören sie einer beträchtlich späteren Bauperiode an. (Wiederum in späterer Zeit sind sie durch Zwischenmauern verbunden.) Gleichzeitig mit diesen Pfeilern scheint die westliche Giebelwand des Mittelschiffes zu sein, die noch hoch emporragt und mit dem weiten Fensterbogen des grossen gothischen Fensters, das in ihr sich öffnet, den malerischen Eindruck der ganzen Ruine wesentlich verstärkt.

Die Einfassung dieses Fensters (52) ist in einfacher, ausgebildet gothischer Weise gestaltet. Zur linken Seite des Fensters steigt ein Treppenthürmchen in die Höhe, das mit bunten Fensterblenden und Rosettenverzierungen von glasirten Ziegeln versehen ist; zur Rechten des Fensters steht ein Strebepfeiler, der eine ähnliche, doch minder reiche Decoration hat. Diese späteren Theile der Kirche scheinen gegen das Ende des vierzehnten Jahrhunderts erbaut zu sein. —

Von der südlichen Wand des Querschiffes erstreckt sich sodann ein Theil des alten Klosterhauses, ebenfalls eine Ruine. Man sieht dort verschiedene Formen des Spitzbogens, zum Theil auch diejenige, die ebenfalls noch der früheren Entwickelungszeit angehören dürfte. —

Eine ähnliche Weise des Uebergangsstyles, wie an den älteren Theilen der Kirche von Eldena, zeigt sich ferner an der Kirche von Lassan, und zwar an dem Altarraume derselben, der die einfache Gestalt eines Viereckes hat. Von dem (späteren) Schiffe wird der Altarraum durch einen breiten und schweren Spitzbogen getrennt. An seiner östlichen Wand befinden sich drei schmale spitzbogige Fenster, welche an der inneren wie an der äusseren Seite mit Säulchen umfasst sind. Die Fenster stehen aber so nahe nebeneinander, dass sie durch stärkere Halbsäulen, die zwischen ihnen (zwischen den obengenannten Säulchen eines und des andern Fensters) vortreten und die ihre Hauptbögen tragen, zu Einer Gruppe verbunden werden (53). An der Aussenseite läuft über ihnen ein rundbogiger

Fries hin, und über diesem, im Giebel, sieht man Gruppen ähnlich gebildeter Fensterblenden. Diese ganze östliche Wand gewährt für das Auge einen wohlthuenden Eindruck. — Im Inneren hat der Altarraum eine später gothische Ueberwölbung. Das Schiff hat auf jeder Seite zwei einfache achteckige Pfeiler, die die Seitenschiffe

vom Hauptraume sondern. Es ist ungewölbt. Ueber der Westseite erhebt sich ein einfacher Thurm, dessen innere Halle, wie es bei den Gebäuden des vierzehnten Jahrhunderts sehr häufig ist, mit dem Schiff der Kirche in Verbindung steht. Die Details der Portale an Schiff und Thurm (54. und 55.) entsprechen ebenfalls den Formen des vierzehnten Jahrhunderts.

Das Rundstabprofil sechsmal wiederholt.

Dreimal wiederholt.

Auch an dem, gleichfalls viereckigen Altarraume der Kirche des Dorfes **Reinberg**, zwischen Greifswald und Stralsund, gewahrt man eine verwandte Formenbildung. Besonders eigenthümlich ist das an der Nordseite dieses Altarraumes befindliche Portal, das durch sechs nebeneinanderstehende kleine Halbsäulen gebildet wird (56.). Unter dem Dach des Altarraumes, als horizontale und neben der Dachschräge emporlaufende Gliederzierde, findet sich auch hier der rundbogige Fries. Die einfache Kirche selbst ist von roher spätgothischer Form. Neben ihr steht die bekannte uralte Linde, die mindestens gewiss nicht jünger ist als der Altarraum.

Endlich ist noch der Kirche des Dorfes **Vilmnitz** auf Rügen (unfern vom Putbus) zu gedenken. Ein einfach gothisches Gebäude, und ausser einigen Monumenten im Inneren (von denen später) nur durch die malerische Lage auf der Anhöhe zwischen Bäumen ausgezeichnet, bewahrt auch sie an ihrem viereckigen Altarraume jenen rundbogigen Fries, der hier nicht minder die Reste einer frühen Anlage erkennen lässt.

Einige aus Feldsteinen gebaute Kirchen, die der Anlage nach sehr einfach sind, haben bei ihren Ueberwölbungen die Form des dem Uebergangsstyle angehörigen Spitzbogens, während dasjenige Element, welches bei den zuletzt genannten Kirchen immer noch die bestimmte Nachwirkung byzantinischer Bauweise erkennen liess — der aus kleinen Halbkreisbögen zusammengesetzte Fries — bei ihnen nicht mehr gefunden wird.

Zu diesen gehört zunächst die Nikolaikirche von **Pasewalk**. Sie hat vollständig die Form eines einfachen, fast gleichschenkligen Kreuzes, ursprünglich ohne Seitenschiffe und mit geradem Abschluss der Altarwand; vor der westlichen Wand erhebt sich der Thurm. Die Seitenflügel des Querschiffes werden von dem Hauptraume durch Schwibbögen in der

schweren Spitzbogenform abgesondert; in derselben Form sind die, übrigens nicht kleinen Fenster überwölbt, ebenso das aus ein Paar einfachen Pfeilerecken zusammengesetzte Portal des Thurmes. — In späterer Zeit ist aber mit dieser Kirche eine bedeutende Umwandlung vorgenommen. Im Inneren sind auf jeder Seite drei Pfeiler hineingesetzt und hiedurch schmale Seitenschiffe von dem Hauptraume abgesondert. Ueber diesen Pfeilern steigt sodann ein ganz eigenthümliches spätgothisches Fächergewölbe mit scharfen Graten (Gurte kann man sie nicht mehr nennen, da sie sich nicht als ein selbständiges architektonisches Glied gestalten), empor. Uebereinstimmend mit dieser

späten Anlage sind dann auch die Giebel des Querschiffes und der Altarwand mit buntem, sich durchkreuzendem und durchschneidendem Blendenwerk versiert. Ohne Zweifel zu gleicher Zeit haben ferner die beiden Portale des Querschiffes (57) ihre spätgothische, ziemlich manierirt gebildete Gliederung erhalten. Endlich dürfte auch der Oberbau des Thurmes, der aus dem Viereck ins Achteck übergeht, derselben Umwandlung des Baues angehören. Soviel ich zu urtheilen im Stande bin, scheinen mir all diese Formen die letzten Aeusserungen des mittelalterlichen Formensinnes, d. h. die frühere Zeit des sechzehnten Jahrhunderts, zu bezeichnen *).

Vielfache Aehnlichkeit mit dem eingenannten Gebäude hat die Nikolaikirche zu *Greiffenhagen*. Auch sie hat die vollständige Kreuzform mit gerader Altarwand und den Thurm der Westseite vorgebaut; nur lehnen sich hier an das erste Quadrat des Schiffes (vor dem Querschiff) noch schmale Seitenschiffe an, die bereits zu der ursprünglichen Anlage gehören. Bedeckt ist die Kirche mit einem der späteren Zeit angehörigen Sterngewölbe; doch sind die grossen Schwibbögen in der Durchschneidung des Kreuzes noch in der ursprünglichen schweren Form erhalten. Die Thür an der Nordseite des Querschiffes hat dieselbe Form, ebenso auch die grossen thürartigen Blenden, die, in sehr eigenthümlicher Anlage, am Unterbau des Thurmes angebracht sind. Sonst ist freilich auch an dieser Kirche viel verändert und umgebaut, so dass sie einen

*) Mir ist später mitgetheilt worden, dass jene Umwandlung der Nikolaikirche zu Pasewalk im Wesentlichen nicht der spätmittelalterlichen Zeit, sondern einer modernen Restauration, etwa vom J. 1825, angehöre. Ob überhaupt und wie weit dies der Fall, bin ich gegenwärtig nachzuweisen ausser Stande. In Betreff der Gewölbgurte oder Rippen bemerkt mein Freund von Quast, dass deren auffällige Form lediglich durch dicken Kalküberzug bei der genannten modernen Restauration hervorgebracht und dass unter diesem Ueberzuge noch ihre ursprüngliche Gestalt in Form eines Rundstabes vorhanden sei, dem nebenstehenden Doppelprofil (58.) entsprechend.

ziemlich wüsten Eindruck gewährt. Die Fenster namentlich, die eine rohgothische Formation haben, gehören späteren Umänderungen an. — Der Thurm steigt einfach viereckig in die Höhe, hat oberwärts einen offenen Umgang, und über diesem, zurücktretend, eine gemauerte achteckige Spitze.

Ferner gehört hieher die Kirche von Bahn, deren Anlage jedoch abweichend ist. Sie hat kein Querschiff. An den viereckigen Altarraum stösst unmittelbar das Schiff, dem sich zu den Seiten Nebenschiffe anschliessen. Letztere werden von jenem durch eine Pfeilerstellung von je zwei rohen viereckigen Pfeilern mit entsprechenden schweren Spitzbögen gesondert. Mittel- und Seitenschiffe waren auf gleiche Höhe berechnet und in Verbindung mit ihnen die Halle des Thurmes auf der Westseite angelegt. Auch soll die Kirche früher ein schönes, mit Malereien geschmücktes Gewölbe gehabt haben. Dies fehlt jetzt, und die Decke der Seitenschiffe ist beträchtlich niedriger angelegt. Im Altarraum sieht man hohe, schmale Fenster von alter Form; die Thüren, besonders die aus mehreren Pfeilerecken gebildete Thurmthür, haben ebenfalls den frühen Spitzbogen; die Fenster der Seitenschiffe haben rohe spätgothische Form. Ueberhaupt ist das ganze Gebäude von roher, unerfreulicher Erscheinung und wird, wenn es auch durch Brände sehr gelitten hat [1]), ohne Zweifel auch früher nicht eben von sonderlicher Bedeutung gewesen sein.

Auch einige, aus Feldstein gebaute Kirchen in der Gegend von Greifenhagen und Bahn, die nur aus einem einfach oblongen Raum bestehen, gehören in diese Kategorie, so namentlich die Kirche von Fiddichow. Das Thurmportal dieser Kirche und zwei Portale auf der Südseite zeigen die Form des frühen Spitzbogens. Die Fenster sind in moderner Zeit erneut. Die Kirche hat nur eine flache Decke. — Dann mehrere Dorfkirchen, unter denen mir besonders die von Lindow, eine Meile östlich von Fiddichow, bemerkenswerth schien. Diese Kirche war vor einem Jahr ausgebrannt, doch standen die Mauern noch, und die hohen und schmalen Fenster der Seitenwände liessen dieselbe alte Formation erkennen. —

Endlich sind, zum Schlusse des genannten Abschnittes, noch ein Paar Kirchen zu erwähnen, die aber beide ebenfalls keine sonderliche Bedeutung haben. Die eine ist die Kirche von Sagard auf Rügen. An ihr ist entsetzlich viel durcheinander gebaut, verbaut und verschmiert, dass es kaum möglich sein dürfte, aus ihrer gegenwärtigen Erscheinung die Geschichte ihres Baues zu entwickeln. Bogenstellungen von kurzen viereckigen Pfeilern, die durch schwere massige Spitzbögen verbunden werden, trennen das Mittelschiff von den Seitenschiffen. Aber, was höchst befremdend ist, die Bögen auf der Südseite sind höher, als die auf der Nordseite. Das Mittelschiff ist ursprünglich jedenfalls hoch gewesen, davon sieht man noch deutliche Spuren; später ist dasselbe mit einem niedrigeren gothischen Kreuzgewölbe überspannt worden. Das südliche Seitenschiff ist so hoch wie das Mittelschiff, das nördliche ist niedriger. Der (ungewölbte) Chor gehört zur ursprünglichen Anlage; dann sieht man an ihm rohe Gothicismen aus späterer Zeit. Auch am Unterbau des Thurmes sieht man die Form des frühen Spitzbogens; der einfache, schwere Oberbau ist später. Am Aeussern der Kirche findet man nur rohe spätgothische Formen.

[1]) Brüggemann' Beschreibung des K. Pr. Herzogth. Vor- und Hinter-Pommern, II. S. 84

Die Kirche von Dammgarten erscheint ebenfalls meist roh und mehrfach verbaut. Ihre Anlage ist einfach; sie besteht nur aus einem oblongen Schiffe ohne Pfeilerstellungen und aus einem quadraten Altarraume, beides gegenwärtig ohne Ueberwölbung. An den vier Seiten des Altarraumes treten vier grosse, starke Spitzbögen in jener frühen Form hervor; zwischen ihnen sind an den drei Wandseiten die Mauern eingesetzt, so dass es fast den Anschein gewinnt, als ob hier die Ueberreste der Durchschneidung von Quer- und Langschiff eines grösseren Kirchengebäudes vorhanden seien; auch finden sich in den Ecken zwischen diesen Bögen die Ansätze eines früher vorhanden gewesenen Gewölbes. Im Aeusseren des Altarraumes sieht man jedoch nur Eine ursprüngliche, gleichmässige alte Wandfläche. Was hier an alter Fenstereinfassung sichtbar wird, hat ebenfalls frühe Form. Das Schiff ist roh gothisch und ohne Bedeutung; doch macht sich unter dem Dach desselben ein Fries (59) bemerklich, der dem an dem nördlichen Flügel der Domkirche von Cammin ähnlich ist.

59.

Wir haben bisher die kirchlichen Gebäude Pommerns betrachtet, an denen die Elemente derjenigen architektonischen Systeme, welche dem reinen gothischen Baustyl vorangehen, sichtbar wurden. Da die Gebäude aber, was ihre einzelnen Theile betrifft, aus mannigfach verschiedenen Bauperioden herrührten, so war es, ohne bedeutende Verwirrung in die Darstellung zu bringen, nicht wohl möglich, sie genau nach den einzelnen Entwickelungsstadien, somit in der chronologischen Folge der einzelnen Theile, zu ordnen. Eine solche Anordnung jedoch ist nöthig, wenn man den Entwickelungsgang genauer beobachten und zu einer ungefähren Zeitbestimmung gelangen will. Die folgende Uebersicht möge zu einer bestimmteren Anschauung dieser Verhältnisse dienen. Ich bemerke dabei nur, dass die Gründe für die Stellung, die hier jedem Einzelnen gegeben ist, in dem Vorigen enthalten sind; dass die hinzugefügten Jahrbestimmungen eben nur als ungefähre gelten sollen; dass in der Wirklichkeit leicht kleine Abweichungen stattgefunden haben mögen, indem es sehr wohl denkbar ist, dass an dem einen Orte die Schritte der Entwickelung schneller vor sich gegangen sind, als an dem andern, — dass aber gleichwohl in dem allgemeinen Entwickelungsgange solche Stadien, somit auch eine, den letzteren entsprechende Zeitfolge, mit einer gewissen Nothwendigkeit bedingt sind

12. Jahrh. Nordportal der Domkirche von Cammin.

Um 1190. Die älteren Theile der Kirche von Bergen, als fester Ausgangspunkt für diese chronologischen Bestimmungen.
Der Altarraum der Kirche von Altenkirchen.

Um 1200. Das Querschiff und die zunächst anstossenden Theile der Kirche von Colbatz.

Um 1210. Die älteren Theile am Chor und Querschiff der Domkirche von Cammin (mit Ausschluss des vorgenannten Portales).
Die alten Theile der Kirche von Loitz.
Die Kirche von Treptow.

Um 1220. Die späteren Theile am Chor und Querschiff der Domkirche von Cammin.

Um 1230. Die älteren Theile der Kirche von Eldena.
Die älteren Theile der Kirchen von Lassan, Reinberg, Vilmnitz.

Um 1240. Die Hauptheile des Schiffes der Kirche von Colbatz.
Die Nikolaikirchen von Pasewalk und Greifenhagen in ihrer ursprünglichen Anlage. Die Kirchen von Bahn, Fiddichow, Lindow. Das Schiff der Kirche von Altenkirchen. Die älteren Theile der Kirchen von Segard und Dammgarten.

Um 1250. Die oberen Theile an der Südwand des Schiffes der Kirche von Colbatz, vielleicht auch deren westliche Giebelwand.

Es ist möglich, dass in dieser Uebersicht die Zeitabschnitte etwas zu kurz angenommen sind, dass somit (auch abgesehen von den oben berührten Schwankungen) die zuletzt genannten Gebäude und Bautheile schon mehr in die zweite Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts hinabreichen. Das Umgekehrte aber ist auf keine Weise wahrscheinlich. Wir werden somit, da uns an den zuletztgenannten Theilen der Kirche von Colbatz die ersten Elemente des eigentlichen, gein gothischen Baustyles — hier aber noch immer in grosser Strenge — entgegentreten, die Gebäude, welche das Gepräge der vollkommenen Ausbildung des gothischen Baustyles in dem ersten Stadium seiner Entwickelung an sich tragen, in keine frühere Zeit als in die zweite Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts und spätestens etwa in den Beginn des folgenden setzen können [1]). In eine spätere Zeit dürfen wir sie nicht hinabrücken, da schon mit den ersten Decennien des vierzehnten Jahrhunderts sich andre Motive der Entwickelung des gothischen Baustyles über ganz Pommern verbreiten. Zu diesen Bauwerken gehört

[1]) Was sich hier durch unabhängige Betrachtung und Vergleichung der pommerschen Gebäude unter einander herausstellt, stimmt vollkommen mit dem überein, was anderweitig über die Entwickelung des gothischen Baustyles in deutschen Landen feststeht. Soweit wir sichere Beispiele haben, beginnt diese selbständige Entwickelung fast überall erst um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts. Als eins der sichersten Beispiele ist namentlich, soviel mir bekannt, der Chor der Kirche von Schulpforte anzuführen, welcher, zu Folge einer, an seinem Unterbau befindlichen Inschrift, im Jahr 1251 gegründet und urkundlich (ohne Zweifel mit Einschluss des im Schiff erfolgten Umbaues) im J. 1268 eingeweiht wurde. Dieser Chor aber trägt durchaus das Gepräge der ersten Entwickelung des gothischen Styles, sogar noch mit gewissen Reminiscenzen an den Uebergangsstyl. (Vergl. Dr. L. Puttrich: Schulpforte, seine Kirche und sonstigen Alterthümer; und meine Aufsätze im Museum, Blätter f. bild. Kunst, 1834. No. 20, oben, S. 173) und in den Hallischen Jahrbüchern, 1839, No. 68 (in Bd. II. der Kl. Schriften). — (Vgl. ferner den vortrefflichen Aufsatz von v. Quast „Zur Charakteristik des älteren Ziegelbaues in der Mark Brandenburg, mit besonderer Rücksicht auf die Klosterkirche zu Jerichow", im deutschen Kunstblatt, 1850. No. 29—31. Hierin werden auch einige der oben aufgeführten Kirchen, namentlich die von Colbatz, besprochen. Wenn v. Quast die Daten etwas weiter hinabrückt, so habe ich im Allgemeinen um so weniger etwas dagegen, als im Obigen auch schon von mir ein mögliches Erforderniss der Art angenommen, sowie zugleich auf die nicht unbedingte Gleichartigkeit des Fortschreitens der Entwickelung hingedeutet war.)

unter den bisher besprochenen, das Schiff der Domkirche von Cammin; einige andre Kirchen, zu denen wir uns im Folgenden wenden, reihen sich ihr an.

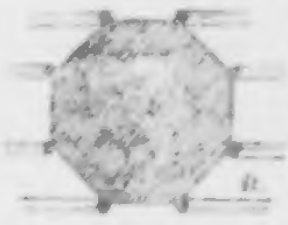
Diejenigen Bautheile der bisher besprochenen Gebäude, die in das vierzehnte, funfzehnte oder sechzehnte Jahrhundert fallen, werden sich, sofern sie überhaupt nähere Beachtung verdienen, später an passender Stelle aufs Neue einreihen lassen.

2. Gothischer Styl der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts.

Die kirchlichen Gebäude, die, nebst dem Schiff der Domkirche von Cammin, in die zweite Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts fallen, tragen, wie bemerkt, das vollständige Gepräge des gothischen Baustyles: in der Anwendung der Strebepfeiler, in dem mit diesen und mit der ganzen Gewölbeeinrichtung übereinstimmenden, eckig gebrochenen Schluss der Altarnische (falls nicht statt deren ausnahmsweise eine gerade Wand erscheint), in der Einführung grosser weiter Fensteröffnungen und in der gesammten Formation der architektonischen Details. Zugleich findet sich bei diesen Kirchen zuerst eine eigenthümliche Ausdehnung der räumlichen Dimension, indem die Seitenschiffe gleiche Höhe mit dem Mittelschiff gewinnen. Es sind vorzugsweise städtische Kirchen, die uns jetzt in dieser Weise entgegentreten, während die bedeutenderen der bisher betrachteten Gebäude, als Kloster- oder Stiftskirchen, vorzugsweise der Geistlichkeit angehörten und die städtischen Kirchen durchweg so wenig durch räumliche Ausdehnung wie durch architektonische Ausbildung sich auszeichneten. Der Grund dieser Erscheinung liegt in den allgemeinen geschichtlichen Verhältnissen klar ausgesprochen. Denn da die Gründung deutscher Gemeinwesen in Pommern (durch die eben Pommern aufs Neue zu einem deutschen Lande und der Entwickelung germanischer Cultur theilhaftig gemacht wurde) erst mit der späteren Zeit des zwölften Jahrhunderts beginnt, da sie erst im weiteren Verlauf des dreizehnten Jahrhunderts sich festsetzen und eigenthümlich ausbilden konnten, so ist es natürlich, dass sie nicht eben früher als in der späteren Hälfte dieses Jahrhunderts das Bedürfniss empfanden und die Mittel zur Hand hatten, ihren Städten durch emporragende Kirchenbauten dasjenige Gepräge der Würde zu geben, nach welchem der edle Sinn des mittelalterlichen Bürgerthums fort und fort strebte. Ja, es würde auffallend sein, in dieser Zeit schon so grossartigen Gebäuden, wie z. B. der Marienkirche von Pasewalk (vergl. unten) zu begegnen, wüssten wir nicht, wie schnell und mächtig die pommerschen Städte sich, nachdem sie einmal eine feste Stellung gewonnen, zu ihrer Entwickelung emporgerungen haben.

Zunächst dürfte unter den Gebäuden dieser Zeit die Marienkirche von Anclam in Betracht kommen, oder vielmehr die in ihr vorhandenen älteren Theile, indem die grössere Masse des Baues, wie dieser gegenwärtig erscheint, auch hier wiederum späteren Zeiten angehört. Die Kirche ist ein

grosses weites Gewölbe. Mittelschiff und Seitenschiffe gleich hoch. Es zerfällt in zwei Haupttheile, indem die westliche Hälfte durch Pfeilerstellungen von fünf achteckigen Pfeilern auf jeder Seite gebildet wird, während in der östlichen Hälfte ungleich breitere Pfeiler zur Scheidung des Mittelschiffes von den Seitenschiffen angeordnet sind (60.). Diese östlichen Pfeilerstellungen erscheinen eigentlich nur als durchbrochene Wände, und sie sind es in der That. Sie bildeten ursprünglich die Seitenwände der Kirche. Noch treten an ihren Aussenflächen (die jetzt den Seitenschiffen zugekehrt sind) Strebepfeiler hervor; noch sieht man an ihren inneren Seiten die Ansätze eines weitgesprengten spitzbogigen Gewölbes, welche den Formen einer früheren Zeit entsprechen, während die Gewölbe, die sich gegenwärtig über diesem Bautheile hinziehen, mit den übrigen Theilen der Kirche übereinstimmen; noch ist selbst das Portal dieses alten Baurestes, welches gegenwärtig in das südliche Seitenschiff führt, erhalten. Die Gliederung dieses Portals (61.) ist besonders charakteristisch für die erste schöne Entwickelungszeit des gothischen Baustyles; sieben Halbsäulchen, durch tiefe Einkehlungen von einander gesondert, springen an seinen Seitenwänden hervor und tragen den ähnlich reich gebildeten Spitzbogen; sie haben eigenthümliche Kapitälchen, die aber so verschmiert und verdorben sind, dass ihre Formation nicht mehr deutlich zu erkennen war. Auch sonst scheinen die Einzelheiten dieses alten Bautheiles in ähnlich feiner Weise gebildet gewesen zu sein. — Die ostwärts vorhanden gewesene Verbindung dieser Wände, deren Ansätze man noch sieht, ist weggebrochen und das Kirchenschiff auch hier noch weiter geführt, indem auf jeder Seite noch eine Rundsäule gesetzt ist. Dann folgt der gerade Abschluss des Altarraumes, in dessen Fläche sich ein grosses Fenster öffnet. Für den Eindruck des Aeusseren ist aber hier der im Gothischen gewöhnliche dreiseitige Abschluss insofern angedeutet, als man die Seitenschiffe schräg abgeschnitten hat. Die Pfeiler im westlichen Theil der Kirche (62.) sind



von einfacher Form, doch springen auf ihren acht Ecken eckige Stäbchen vor, welche bis zum Ansatze der Schwibbögen, die die Pfeilerstellungen in der Flucht des Kirchenschiffes verbinden, emporlaufen; ganz in derselben Weise sind auch diese Schwibbögen gebildet. An den schrägen Flächen der letztern sieht man die Spuren gemalter gothischer Rosetten; auch an den Pfeilern scheinen Farbenspuren durch die weisse Tünche vorzuschimmern. Eigenthümlich ist es, dass an der Südseite die Strebepfeiler nach dem Inneren der Kirche vortreten und somit kapellenartige Räume zwischen sich einschliessen, während an der Nordseite die Strebepfeiler frei nach Aussen hinaustreten. All diese späteren Theile der Kirche, somit den gesammten mit ihr vorgenommenen Umbau, dürfte man am besten, wie es scheint, der späteren Zeit des vierzehnten Jahrhunderts zuschreiben. — Noch jünger erscheint der Thurm der Kirche. Dieser erhebt sich, in einfach viereckiger Gestalt, in mehreren Geschossen rohe Fensterblenden enthaltend, vor dem südlichen Theile der Westwand; ihm entsprechend sollte ein zweiter Thurm auf der Nordseite, wo jetzt rohe kapellenartige Vorbauten aus der spätesten Zeit des Mittelalters stehen, aufgeführt werden. (Oder ist ein solcher zweiter Thurm vielleicht wirklich vorhanden gewesen und früh zerstört worden?) Interessant ist es übrigens, dass auch die Giebel über den vier Wänden des Thurmes erhalten sind, über denen sodann sich eine schlanke Spitze erhebt.

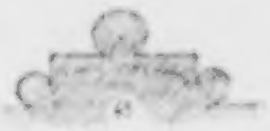
Ein sehr zierliches Portal, dem an den alten Bautheilen der Marienkirche von Anclam entsprechend, somit gewiss aus derselben Periode, bemerkte ich an der Kirche des Dorfes Hohen-Mocker, zwischen Demmin und Treptow a. d. T. belegen. Das Aeussere dieser Kirche erschien gothisch modernisirt. —

Als ein vollständig erhaltenes Kirchengebäude aus der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts dürfte die Katharinen-Klosterkirche in Stralsund zu betrachten sein. Doch kann ich über sie nur allgemeine Andeutungen geben, indem ihre Untersuchung durch ihre gegenwärtige Bestimmung — sie dient als Arsenal und ist im Innern verbaut — sehr erschwert wird. Das Mittelschiff wird von den gleich hohen Seitenschiffen durch Pfeilerstellungen von je 7, theils runden, theils achteckigen Pfeilern getrennt. Der Chor verlängert sich in der Breite des Mittelschiffes und hat einen mehreckigen Schluss. An den Halbsäulchen, die im Chore als die Träger der Gewölbgurten emporlaufen, bemerkte ich gothische Blätterkapitäle, die in den pommerschen Kirchen des vierzehnten Jahrhunderts nicht weiter vorkommen, wie auch die Rundform der Pfeiler im Langschiff hier nur dem dreizehnten Jahrhundert eigenthümlich zu sein scheint. Eine alte Nachricht bestimmt für den Anfang des Baues dieser Kirche das Jahr 1251, für ihre Vollendung und den Beginn des Gottesdienstes in ihr das Jahr 1317 [1]. — Die neben der Kirche belegenen Klostergebäude gehören einer späteren Zeit an. Sie bestehen aus einer Reihe heiterer Räume, die

[1] Nachrichten über die Stralsundischen Kirchen. (Aus einem alten Manuscript unter den Charisiana auf der hiesigen Rathsbibliothek.) Mitgetheilt in der Sundine, 1835, Nro. 92, S. 367. — Ein Grundriss der Kirche, nebst dem der anstossenden Klostergebäude, findet sich in dem „Ersten Beitrage zur Geschichte des Stralsunder Gymnasiums"; doch ist zu bemerken, dass dort die sämmtlichen Pfeiler der Kirche fälschlich in runder Form und, nicht minder unrichtig, der Chorschluss in seiner Hauptform als Halbkreis erscheinen.

sich, sehr wohlgeordnet, um zwei Höfe gruppiren. Es sind grössere und kleinere Säle, Zimmer und Corridore, theils mit Kreuzgewölben, theils mit sehr zierlichen Sterngewölben überspannt, die in den grössern Räumen von einzeln oder in Reihen gestellten schlanken Säulen getragen werden. Letztere haben eine achteckige Gestalt und sind aus grauem Kalkstein (sogenanntem schwedischem Stein) gebildet. Ihre Kapitäle und Basen gehen in einer kelchartigen Form, durch schräge Abschnitte auf den Ecken, aus dem Achteck in die viereckige Deck- und Fussplatte über. Sämmtliche Räume dürften der späteren Zeit des vierzehnten Jahrhunderts, oder, was mir noch wahrscheinlicher ist, dem funfzehnten Jahrhundert angehören. Sie sind gegenwärtig dem Gymnasium, zum Theil auch dem städtischen Waisenhause überwiesen und fast sämmtlich wohl erhalten. Nur der eine der zierlichsten Säle ist durch eine Mauer in zwei Theile (gegenwärtig die Classen Prima und Sekunda des Gymnasiums enthaltend) getrennt; und nur der grösste durch zwei Reihen von Säulen ausgefüllte Saal ist für die Zwecke des Waisenhauses verbaut. —

Der späteren Zeit des dreizehnten Jahrhunderts gehört ferner die Jakobikirche zu Greifswald an. Ihre Anlage ist der der vorgenannten Kirche ähnlich. Hier sind es je 4 runde (nicht mit achteckigen wechselnde) Pfeiler, welche die Seitenschiffe vom Mittelschiff sondern, und dem letzteren ist auf der Westseite ein viereckiger Thurm vorgebaut. Den Pfeilern des Schiffes, die mit einfachen Deckgesimsen versehen sind, correspondiren die an den Seitenwänden vortretenden Gurtträger des Gewölbes (63.), die aus schmalen Pilastern mit Halbsäulchen an der Vorderfläche und auf den

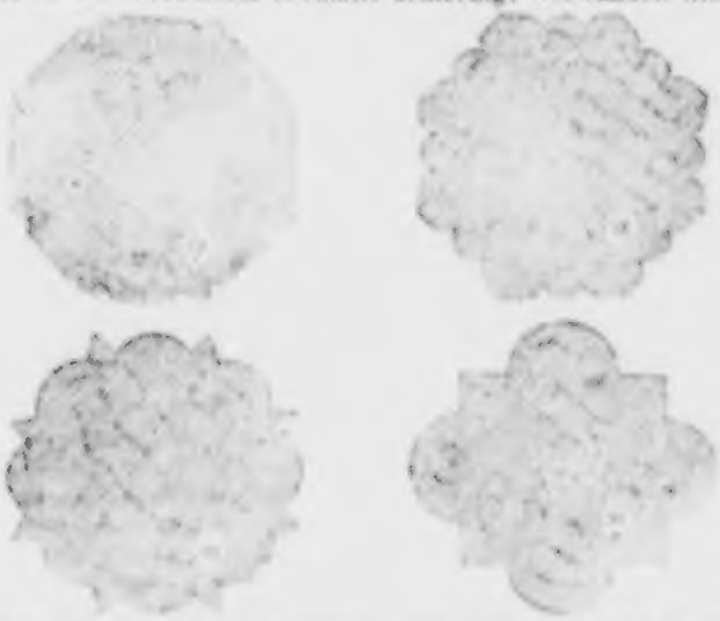


Ecken bestehen; die Gurtträger im Chor (64.) bestehen aus einem dickeren Bündel stärkerer und schwächerer Halbsäulchen. Diese Formen, namentlich die der Gurtträger des Schiffes, entsprechen wiederum der ersten Ausbildung des gothischen Styles. Die Gewölbe der Kirche rühren aus späterer Zeit her, wie sich deutlich insbesondere daraus ergiebt, dass an jenen Gurtträgern des Schiffes die drei Hauptsäulchen (deren jede auf einen der drei Gurte des Kreuzgewölbes berechnet ist) etwas unter dem Ansatz des Gewölbes abbrechen und dass dessen Gurte sodann einzig von dem Pilaster getragen werden. Doch ist eine Besonderheit in der Einrichtung des Gewölbes ohne Zweifel der ursprünglichen Anlage zuzuschreiben. Während nämlich im Allgemeinen bei Kirchen, deren Seitenschiffe dem Mittelschiff an Höhe gleich sind, durchgehend aber bei denen des vierzehnten Jahrhunderts, starke in der Regel reich gegliederte Schwibbögen von Pfeiler zu Pfeiler (in der Flucht des Langschiffes) geschlagen sind, so ist dies hier nicht der Fall; die Pfeiler werden auch in dieser Richtung nur durch Gurte verbunden, welche den übrigen Kreuzgurten des Gewölbes ganz entsprechend sind. Unbedenklich würden aber, wären solche Schwibbögen bei der ersten Anlage der Kirche aufgeführt worden, sich diese oder wenigstens einzelne von ihnen erhalten haben, wie es sonst überall, selbst bei Kirchen, über die eine mehrfache Zerstörung des Gewölbes hingegangen,

der Fall ist. Es scheint, dass man demnach auch diese Einrichtung als ein Zeugniss für die in Anspruch genommene Bauperiode (in der eine Uebereinstimmung in der Bauanlage der Kirchen sich noch nicht ausgebildet haben konnte) zu betrachten hat. Ich weiss leider nicht, ob dieselbe Einrichtung sich nicht vielleicht auch an der Katharinenkirche von Stralsund zeigt. — Der Thurm der Kirche steigt in einfach viereckiger Masse empor, in mehreren Geschossen, die mit ziemlich einfach gebildeten Fensterblenden versehen sind. Doch zeigt sich an ihm schon ein besonderer Schmuck, sofern die Abtheilungen der Geschosse aus breiten Streifen schwarzglasirter Steine, reich zusammengesetzte Rosettenformen bildend, bestehen. Eigenthümlich und wiederum charakteristisch für das dreizehnte Jahrhundert ist das Portal des Thurmes. Die Seitenwände und der Bogen desselben sind reich gegliedert, doch haben diese Gliederungen (65.) noch eine sehr einfach wiederkehrende Grundform, indem eine Art von Halbsäulchen durch Einkehlungen getrennt, dreizehnmal auf jeder Seite vorspringen. (Doch sind es nicht mehr eigentliche Halbsäulchen; sie haben im Durchschnitt vielmehr schon das birnenförmige Profil, welches von der Form der gothischen Bogengliederung entnommen, an den mannigfaltiger zusammengesetzten Portalen des vierzehnten und folgenden Jahrhunderts vorherrschend ist.) Die Steine, aus welchen diese Gliederung des Portales zusammengesetzt ist, wechseln in rother und schwarzer Farbe; nicht aber — wie es im vierzehnten Jahrhundert durchaus vorherrschend ist — in horizontalen Lagen, welche die Formen, unästhetischer Weise, durchschneiden, sondern nach richtigerem Gefühle vertikal, so dass immer ein Säulchen roth, das andere schwarz ist. Zugleich haben die Säulchen eine eigne durchlaufende Kapitälverzierung (66.), welche von Sandstein gearbeitet und mit grossen Weinblättern geschmückt ist. Auch diese Einrichtung, die Kapitäle aus anderem Material als dem Backstein zu arbeiten, gehört der früheren Zeit des Backsteinbaues an, während dies später nur ganz ausnahmsweise der Fall ist und in der Regel gar keine Kapitäle mehr erscheinen. —

Auch die Marienkirche von Greifswald gehört dieser Bauperiode an, wenn sie auch, bei reicherer Durchbildung ihrer Theile, als eine der letzten, somit etwa dem Schlusse des dreizehnten Jahrhunderts angehörig, betrachtet werden dürfte. Ihrer Gründung nach ist die Marienkirche die älteste der Stadt; sie wurde in der früheren Zeit des dreizehnten Jahrhunderts, von Seiten des Klosters Eldena, als eine Feldkirche angelegt und ungefähr im Jahr 1233 vollendet, die vielbesuchten Messen, die in ihr gehalten wurden,

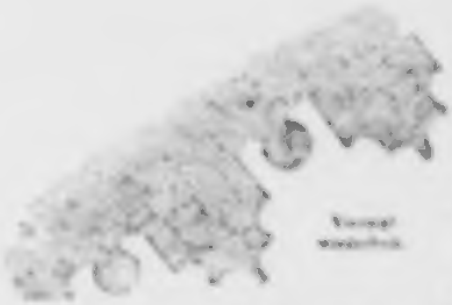
gaben den Anlass zur Aufführung anderer Gebäude um sie her, aus denen die Stadt Greifswald erwuchs [1]). Als eine Feldkirche hatte sie jedoch ohne Zweifel keine bedeutende Ausdehnung, so dass, schon aus diesem Grunde, die gegenwärtig vorhandene Kirche nicht von jener frühsten Anlage herrühren kann; da aber Greifswald sich in grosser Schnelligkeit zu einer bedeutenden Stadt ausdehnte, so scheint es natürlich, dass man auch nach nicht gar langer Zeit an die Stelle des kleineren Gebäudes ein grösseres, den gesteigerten Bedürfnissen entsprechendes setzte. — Die Kirche ist zunächst insofern von der Jakobikirche verschieden, als sie keinen Chor hat, und Mittel- und Seitenschiffe auf der Ostseite durch eine gerad durchlaufende Wand mit grossen Fensteröffnungen begrenzt werden. Die abweichende Anlage, die sie auf der Westseite hat, ist durch eine spätere Veränderung hervorgebracht. Die Pfeiler des Innern, 4 auf jeder Seite, haben nicht die Rundform, sondern sind auf verschiedenartige Weise gebildet, und zwar so, dass stets das Paar der einander gegenüberstehenden Pfeiler einander entspricht. So ist das erste Pfeilerpaar (67.) achteckig, aber mit feinen Halbsäulchen, welche in die Ecken eingelassen sind; das zweite Paar (68.), in der Grundform ebenfalls achteckig, verwandelt diese Form



in eine eigenthümliche Zusammensetzung von Halbsäulen; das dritte (69.) ist aus acht Halbsäulen und acht scharfen Pfeilerecken zusammengesetzt, das vierte Paar (70.) ist von viereckiger Grundform mit starken Halbsäulen, die aus den vier Seitenflächen heraustreten. Nach meiner Ansicht deutet schon diese verschiedenartige Bildungsweise darauf hin, dass die Kirche eher gebaut ist, als die geregelten Systeme des vierzehnten Jahrhunderts sich festgesetzt hatten. Die Pfeiler sind durch Schwibbögen in der Flucht des Schiffes verbunden. Die Gewölbe sind später, indem der Ansatz ihrer Gurte über den Seitenschiffen wiederum zu den Gurtträgern nicht passt; vielmehr stehen die letztern, wie in der Jakobikirche, in

[1]) Vergl. Gesterding, Beitrag zur Geschichte der Stadt Greifswald. S. 2

grösserer Stärke vor. Im Uebrigen zeichnet sich das Innere der Marienkirche durch ansprechend weite und hohe Verhältnisse aus. — An der Südseite der Kirche sind zwei Portale (das eine derselben innerhalb einer später vorgebauten Kapelle), deren Gliederungen (71.) nach ähnlichem Princip, nur feiner und leichter gebildet sind, wie die des Thurmportals der Jakobikirche; auch bei ihnen haben die durchlaufenden Kämpfergesimse besondere Blattverzierungen. Der Thurm springt auf der Westseite der Kirche frei vor; die hier befindlichen Nebenräume sind später. Das Portal an der Vorderseite des Thurmes (72.) ist ziemlich einfach gebildet; dasjenige hingegen, welches aus dem Thurm in die Kirche führt, ist von sehr reicher Formation (den Thüren auf der Südseite verwandt); die an letzterem befindlichen Halbsäulchen haben reich verzierte Kapitäle, mit phantastischen Thierfiguren u. dgl., die aber sehr verschmiert und verdorben sind. All diese Portalbildungen sind wiederum noch charakteristisch für das dreizehnte Jahrhundert. Im Thurm selbst gestaltet sich zwischen beiden Portalen eine ansprechende kleine Vorhalle, deren Seitenwände mit zierlich gothischen Bogenstellungen geschmückt sind; aber auch diese sind zum Theil sehr verdorben. Der Thurm steigt in einfach viereckiger Masse empor; an seinem oberen Geschosse ist er mit Fensterblenden versehen, die bereits etwas reicher als die am Thurm der Jakobikirche gebildet und mit schwarzglasirten Rosetten geschmückt sind. — Eine wesentliche Veränderung im Verhältniss des Thurmes zur Kirche ist, etwa hundert Jahr nach Erbauung der letzteren, dadurch hervorgebracht worden, dass man, die frühere Einrichtung auf eine, zum Theil unharmonische Weise verändernd, die Seitenschiffe der Kirche bis an die Westwand des Thurmes hinausgeführt und sodann der ganzen Westseite eine niedrige, mit dem Thurm und mit den Seitenschiffen zusammenhängende Vorhalle vorgebaut hat. Die Formen, die an diesen neueren Theilen erscheinen, tragen den Charakter der spätgothischen Kunst. Zierlicher ist die Kapelle, welche dem Hauptportal der Südseite vorgebaut ist (73.). Sie erscheint im Innern ziemlich geräumig und hat, auffallender Weise, an ihrer Ostseite zwei nebeneinander gestellte, fünfseitig geschlossene Absidennischen (eine Einrichtung, die übrigens durch besondere liturgische Bedürfnisse veranlasst sein könnte). In der Mitte ist die Kapelle durch ein einfaches, länglich schmales Kreuzgewölbe überspannt; aus Veranlassung jener Nischen aber verbindet sich mit diesem ein eigenthümlich zusammengesetztes sternartiges



Gewölbe. Das Portal, welches von aussen in die Kapelle führt, hat eine reiche, aber schon manierirte Gliederung (74.1; an den Strebepfeilern im Aeusseren der Kapelle (75.) sind die Ecken oberwärts durch Rundstäbe gebildet, was einen vortrefflichen Eindruck hervorbringt; leider nur sind die freien Thürmchen über diesen Strebepfeilern, wie fast überall, nicht mehr vorhanden. Anlage und Ausbildung der Kapelle scheinen der späteren Zeit des funfzehnten Jahrhunderts zu entsprechen; sie dürfte den feineren Architekturen dieser Zeit als eins der interessantesten Beispiele zuzuzählen sein.

Endlich muss den Kirchen des dreizehnten Jahrhunderts noch die Marienkirche von Pasewalk zugezählt werden, ein Gebäude, welches rücksichtlich der schönen freien Verhältnisse seines Inneren und rücksichtlich der darin durchgeführten edeln, groetzmässig organischen und klaren Formenbildung als eins der schönsten Denkmale des pommerschen Mittelalters zu betrachten ist. Leider nur hat die Kirche, wie ich gleich von vornherein bemerken muss, durch die Verwüstung, die über Pasewalk im siebzehnten Jahrhundert hingegangen, manche Beschädigungen erlitten, indem die, dem Pfeilerbau ursprünglich entsprechenden gothischen Gewölbe fehlen, (statt deren eine moderne Einwölbung, etwa aus dem Ende des siebzehnten Jahrhunderts erscheint, und indem nicht minder auch von den schönen Details dieser Pfeiler Vieles zerstört ist [1]). — Die Kirche ist, wie es scheint, schon in der ersten Hälfte oder etwa um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts begonnen worden. Am Unterbau des Thurmes nämlich, der wiederum in der Breite des Mittelschiffs vortritt und dessen ganze untere Hälfte sehr massiv aus Feldsteinen erbaut ist, sieht man ein, ebenfalls aus Feldsteinquadern gebildetes Portal in der Form jenes alterthümlich schweren Spitzbogens, einfach nur durch vier breite Pfeilerecken gebildet. Auch der Unterbau der Giebelmauern der Seitenschiffe besteht aus Feldstein. Alles Uebrige hingegen scheint wesentlich aus Einem Guss zu sein. — Ein geräumiges Mittelschiff, dem sich zwei Seitenschiffe von gleicher Höhe anschliessen, bildet auch hier das Innere der Kirche; sehr eigenthümlich aber ist die Einrichtung des Chorschlusses, indem nicht blos das Mittelschiff jenen mehrseitig gebrochenen Schluss hat, sondern auch jedes Seitenschiff in ähnlicher Weise ausgeht, aber in so reicher Entwickelung der Form, dass ihre Nischen, fast wie gesonderte Kapellen, über die Seitenwände der Kirche hinaustreten. Ich weiss nicht, ob man nicht wiederum auch dies Motiv (wie die Pfeilerbildung in der Marienkirche zu Greifswald) als charakteristisch für eine Anlage, die den mehr gregelten, aber auch mehr nüchternen Bauten des vierzehnten Jahrhunderts vorangeht,

[1]) Wie ich (1852) höre, ist die Marienkirche zu Pasewalk neuerlich einer umfassenden Restauration unterzogen worden. Der Thurm ist dabei mit einer massiven achteckigen Spitze versehen. Zugleich aber sollen bei dieser Gelegenheit die oben erwähnten merkwürdigen Treppenthürme zu den Seiten des Chores wesentlich verändert worden sein.

bezeichnen muss. Vortrefflich ist hier die (durchweg gleichmässige) Bildung der Pfeiler (76.). Sie sind in der Hauptform achteckig; an den Ecken aber

treten gedoppelte feine Hallsäulchen vor, welche dem Ganzen der Pfeilermasse ein regeres Leben geben; ganz in ähnlicher Weise sind dann auch die Schwibbögen gebildet, welche die Pfeilerreihen verbinden. (Die einfach schrägen Flächen dieser Fügen waren vielleicht mit gemalten Ornamenten versehen.) Die den Schiffräumen zugewandten Seiten der Pfeiler sind etwas breiter; an ihnen laufen stärkere Halb- oder richtiger Dreiviertelsäulchen, zum Tragen der Gewölbgurte bestimmt, in die Höhe; diese, sowie auch jene kleineren Hallsäulchen, sind mit gothischen Kapitälen in der Kelchform, doch ohne Blätterschmuck, versehen (77.). Den Pfeilern correspondirend treten an den Seitenwänden der Kirche Wandpfeiler (78.

— eigentlich die Rückseite der in ihrer Hauptmasse nach innen gewandten Strebepfeiler von, in deren Ecken feine Halbsäulchen eingelassen sind und an denen ebenfalls Dreiviertelsäulen als Gurtträger emporlaufen. Im Chor sind die letzteren in gewisser Höhe durch einen Ring umfasst, eine Form, die, wie in spätbyzantinischer Zeit und in der des Uebergangsstyles, nur in der früheren Entwickelungsperiode des Gothischen gefunden wird. Diese Ringe vornehmlich, zugleich aber auch die Anwendung der reinen einfachen Säulenform als Gurtträger und die selbstständige Kapitälform der letzteren, bezeichnen mit Bestimmtheit die Periode, der das Gebäude angehört. Die erwähnten Wandpfeiler schliessen spitzbogige Nischen ein, innerhalb derer die hohen gothischen Fenster angebracht sind (79.). Unter den Fenstern läuft (die Wandpfeiler durchbrechend) ein erhöhter Umgang umher, der von einer doppelten Bogenstellung, im Einschluss jeder Nische, getragen wird; im Chor sind diese Bogenstellungen durch zierliche Gliederungen (80.) eingefasst. Diese ganze Anordnung belebt das Innere der Seitenwände auf eine sehr ansprechende Weise. — Zwei Portale auf der Südseite sind reich gegliedert, doch den im Inneren der Kirche angewandten einfachen Detailformen

entsprechend. An dem einen Portal (81.) ist zwischen den Gliedern ein breites Band angeordnet, auf dem man die Reste einer gemalten gothischen Blätterverzierung sieht. Die Umfassungen der Fenster (82.) sind einfacher, aber harmonisch mit den Formen dieser Portale gebildet. Ein Fenst

auf der Nordseite dagegen ist in seinen Gliedern bunter gestaltet und willkürlicher zusammengesetzt (83.) zugleich sind die Steine roher geformt und minder sorgfältig gemauert, als es an den südlichen Portalen der Fall ist, so dass man dasselbe als eine spätere Erneuerung, nicht aber als ein Merkzeichen für den Styl und die Zeit der Gesammtanlage, betrachten muss. — Ueber den Strebepfeilern, die an den Giebelecken der Seitenschiffe stehen, erheben sich zierlich gothische Thürmchen; doch rühren sie, wie sie gegenwärtig erscheinen, aus späterer Zeit her; auch ist die Maurerarbeit an ihnen wiederum minder sorgfältig, als an dem übrigen Bau. Zwei Treppenthürme dagegen, die zu den Seiten jener reichgeformten Altarnischen der Seitenschiffe in achteckiger Grundform vortreten, haben noch ihre ursprüngliche geschmackvolle Bekrönung (84.), die nur an einzelnen Stellen beschädigt ist. Oberhalb nämlich, nah unter dem Dachgesims der Kirche, läuft um sie ein Rosettenfries hin, und über diesem ist jede Seite mit einem zierlichen, von Halbsäulchen getragenen Giebel versehen; über den Giebeln ragt sodann die kegelförmige gemauerte Spitze der Thürme empor. Da so selten von den frei emporsteigenden Theilen unserer Kirchen etwas erhalten ist, so dürften diese Thürme, bei denen zugleich der ganze Schmuck in vortrefflich harmonischer Weise angeordnet ist, eine um so grössere Beachtung verdienen.

3. Gothischer Styl des vierzehnten Jahrhunderts.

Der Beginn des vierzehnten Jahrhunderts bezeichnet den Eintritt derjenigen Periode, in welcher die pommerschen Städte zu Kraft, Ansehen und Selbständigkeit gelangt waren und nach allen Seiten hin eine frische Lebensthätigkeit entwickelten. Dem vierzehnten Jahrhundert gehört auch die bei weitem grössere Mehrzahl der in den pommerschen Städten vorhandenen kirchlichen Gebäude an, die ebenso, wie die grossartigen Unternehmungen in Krieg und Handel, von der Bürgermacht jener Zeit und von dem Bewusstsein dieser Macht Zeugniss geben. Ein gemeinsamer Sinn hat

diese Denkmale des ehrenhaftesten Selbstgefühles, das aber nicht sich, sondern dem Herrscher im Himmel die Ehre giebt, aus dem Schooss der Städte hervorgerufen, eine gemeinsame Weise der Formenbildung, — ob auch Unterschiede im Einzelnen durch die verschiedenen Gegenden des pommerschen Landes und durch die verschiedenen Jahre des Baues bedingt seien, — tritt an diesen Werken hervor. Es ist sehr natürlich, dass eine solche Uebereinstimmung in den Hauptformen eintreten musste, sobald das Bedürfniss zur Aufführung bedeutender Bauten allgemein wurde; Kunst und Kunst-Handwerk mussten nun von Ort zu Ort getragen werden; mannigfach vermehrte gegenseitige Mittheilung, Ausbildung des Befähigteren zur Meisterschaft, Beobachtung der Lehren des Meisters von Seiten der minder Begabten waren die Folge davon. Aber ebenso natürlich ist es, dass sich, bei all diesen Umständen, dem künstlerischen Schaffen allmählig ein mehr handwerksmässiger Betrieb beimischte, dass hier und dort an die Stelle des freien, lebendigen Gefühles eine trockne Regelrichtigkeit trat, dass zuletzt nur eben noch die von dem Künstler vorgeschriebene Hauptform übrig blieb und statt der organischen Klarheit des Einzelnen theils nüchterne, in sich mehr oder weniger bedeutungslose Formen, theils willkürlich phantastische Zusammensetzungen der Formen erscheinen. Das haben wir aber nicht als einen künstlerischen Mangel auf Seiten unserer Vorfahren zu betrachten, das ist überall, zu allen Zeiten und in allen Schulen, — selbst die Wundererscheinung des griechischen Geistes macht nicht gänzlich eine Ausnahme, — der Fall gewesen. Das edelste Gefühl für architektonische Formenbildung finden wir an einzelnen Theilen der im vorigen besprochenen Baureste, am Vollständigsten in der Marienkirche zu Pasewalk und im Schiff der Domkirche zu Cammin, so einfach auch diese Anlagen gehalten sind; aber auch in den Gebäuden, die dem Anfange des vierzehnten Jahrhunderts angehören, entwickeln sich noch grosse, zum Theil überraschende Schönheiten. Als das merkwürdigste unter diesen nenne ich besonders die Nikolaikirche zu Stralsund, die weiter unten beschrieben werden soll. Als eine sehr grossartige und schöne Anordnung aber, die mit dem Beginn des vierzehnten Jahrhunderts erscheint und fortan in den pommerschen Kirchenbauten, bis auf wenig einzelne Ausnahmen, beibehalten wird, ist die Einrichtung zu bezeichnen, dass die Thürme nicht mehr als isolirte Bautheile an die Kirchen anlehnen, sondern sich im hohen Bogen gegen das Innere öffnen, dass solchergestalt eine weite Vorhalle des inneren Raumes vorhanden ist, die auf verschiedene Weise (je nachdem Ein Thurm oder zwei Thürme angebracht sind) mit dem Mittelschiff sowohl, wie zumeist auch mit den Seitenschiffen in Verbindung steht. Leider wird diese Halle gegenwärtig meist überall durch die Orgelbauten ausgefüllt, so dass ihre Wirkung für das Innere verloren geht.

Jene Unterschiede der lebendigeren und der mehr nüchternen oder willkürlich phantastischen Formenbildung werden als maassgebend für das verschiedene Alter der Gebäude des vierzehnten Jahrhunderts zu betrachten sein. Andre Unterschiede dürften in Rücksicht auf die Zeitfolge nicht in Betracht kommen. So ist z. B. bei den kirchlichen Gebäuden des vierzehnten Jahrhunderts, welche Vorpommern angehören, grösseren Theils eine eigenthümliche Weichheit der Formenbildung an gewissen charakteristischen Details vorherrschend, während man bei den hinterpommerschen Bauten eine grössere Strenge und Gemessenheit des Details wahrnimmt, ohne dass jedoch weder durch das Eine noch durch das Andre die schöne

Durchbildung des Ganzen an sich berechtigt erscheinen. Noch mehr in die Augen fallend ist der Unterschied, dass die Theil der Kirchen dieser Zeit (gleich den zuletzt genannten des dreizehnten Jahrhunderts) aus gleich hohen Schiffen besteht, während bei einem andern Theile (dem ursprünglichen Bausystem des Mittelalters gemäss) die Seitenschiffe niedriger gehalten sind, als das Mittelschiff. Beide Bauweisen geben zu der Entwickelung eigenthümlicher Schönheiten Anlass; aber weder ist, was die in Rede stehende Periode anbetrifft, die eine von ihnen der Zeit nach vorangehend, noch ist ihre Anwendung durch umfassende lokale Unterschiede bedingt. Nur das dürfte zu bemerken sein, dass sich hier und da einzelne Gruppen von Gebäuden bilden, die der einen oder der andern Gattung angehören, und dass namentlich die Strecke Hinterpommerns von Belgrad bis Stolp ausschliesslich Hauptkirchen mit niedrigen Seitenschiffen besitzt. Die Pfeiler der beiden Gattungen der pommerschen Kirchen haben fortan überall die Grundform des Achtecks.

Für die bequemere Uebersicht der vorhandenen Kirchenbauten scheint es indess am Zweckmässigsten, sie nach dem zuletzt genannten Unterschiede gesondert zu betrachten, indem natürlich durch die eine oder die andre Hauptform ein verschiedener Bildungsgang bedingt ist. Wir wenden uns zunächst zu den Kirchen mit gleich hohen Schiffen.

A. Gebäude mit gleich hohen Schiffen.

Die **Marienkirche zu Colberg** (Maria gloriosa genannt)[1]) scheint unter den pommerschen Kirchen des vierzehnten Jahrhunderts eine der ältesten zu sein. Sie hat die seltne, in Pommern die einzige Form, dass sie nicht aus drei, sondern aus fünf Schiffen, und zwar von wenig verschiedener Höhe, besteht; dem Mittelschiff schliesst sich sodann der, in der Länge ziemlich ausgedehnte Chor als der Sitz des mit der Kirche verbundenen Domkapitels an. Das Ganze ist somit von eigenthümlich freiem und grossartigem Eindrucke, und man hat nur zu bedauern, dass die Länge der Schiffe ihrer Gesammtbreite nicht angemessen ist. Doch ist diese grosse Breitenausdehnung der fünf Schiffe nicht ursprünglich; die beiden äussersten Seitenschiffe sind eine Hinzufügung spätester Zeit. Der ursprüngliche Bau gilt gewöhnlich als eine Anlage sehr früher Zeit; schon vor dem Jahre 1230, in welchem das Colberger Domkapitel an diese Kirche versetzt wurde, sollen die drei mittleren Schiffe gestanden haben und unmittelbar nach dem J. 1230 der Chor angefügt worden sein. Beides ist aber unzulässig, in Erwägung des Baustyles, der mit dem, was wir im Obigen über die pommerschen Kirchenbauten bis zur Mitte des dreizehnten Jahrhunderts ermittelt haben und was sonst über die Entwickelung des Baustyles jener Zeit fest steht, auf keine Weise übereinstimmt. Vielleicht ist die Kirche, was die gegenwärtige Erscheinung ihres Hauptbaues anbetrifft, in der spä-

[1]) Vergl. über dieselbe: J. F. Wachs, Geschichte der Altstadt Colberg etc., bei welchem Werke zugleich Grund- und Aufrisse der Kirche (doch in nicht sonderlich genügender Darstellung) enthalten sind; — und: J. G. W. Masse, Geschichte und Beschreibung der St. Marien-Domkirche zu Colberg.

teren Zeit des dreizehnten Jahrhunderts gegründet worden; urkundlich wissen wir, dass sie im J. 1316 noch im Bau begriffen, aber wie es scheint ihrer Vollendung schon nahe war, indem Ablassbriefe für diejenigen, die zur Vollendung des Baues etwas beitragen wollten, erlassen wurden. Die Vollendung scheint bald erfolgt zu sein, denn im J. 1321 wird, gleichfalls urkundlich, bereits der Abhaltung des Gottesdienstes in der Kirche gedacht[1]). Das südliche Seitenschiff (welches den Namen des „Baden-Ganges" führt) ist in der späteren Zeit des vierzehnten Jahrhunderts hinzugefügt und wird im J. 1379 als vorhanden erwähnt; das nördliche Seitenschiff (der „Holken-Gang" genannt) ist noch jünger und wurde im J. 1410 vollendet[2]). Alle fünf Schiffe werden durch ein einziges hochgegiebeltes Dach überdeckt, welches im J. 1450 mit kupfernen Platten belegt wurde und dessen riesenhafte Masse noch gegenwärtig mit diesem glänzenden Ueberzuge versehen ist.

Unter den alten Bautheilen scheint der (dreiseitig geschlossene) Chor etwas früher gebaut zu sein, als die Schiffe. An ihm sieht man noch jene schöne und klare Formation, die am Inneren der Wände der Marienkirche von Pasewalk bemerkt wird; auch hier treten die Rücktheile der Streben als Wandpfeiler nach innen vor, sind auf den Ecken ähnlich mit feinen Halbsäulchen versehen, und eine stärkere Halbsäule läuft an ihnen als Gurtträger empor; zwischen den Wandpfeilern bilden sich Nischen, durch welche unterhalb der Fenster, ebenfalls wie in Pasewalk, ein freier Umgang sich umherzieht. Das Kreuzgewölbe des Chores ist eine, in neuerer Zeit gearbeitete Restauration aus Holz. (Ob dies Material für den Fall einer Feuersgefahr, zumal da die Kirche in einer Festung belegen, sehr zweckmässig sei, möge hier unerörtert bleiben.) — Die Pfeiler des Hauptschiffes, 4 auf jeder Seite, sind dagegen von einfach achteckiger Gestalt; an ihren vier Hauptseiten (35.) treten Bündelchen von je drei feinen Halbsäulen vor, welche als Träger der Gewölbgurte und der Schwibbögen, die die Pfeilerreihen verbinden, emporlaufen. Die Schwibbögen (36.) haben vortrefflich gegliederte Seitenflächen. Die sämmtlichen Gewölbe der alten Bautheile sollen früher mit alten Malereien verziert gewesen sein; davon sind aber nur die über dem grössten Theil des Mittelschiffes erhalten. Alle Gurten und Bögen des Gewölbes haben durch diese Malereien ein einfach gothisches Ornament erhalten, über die zwischen ihnen befindlichen figürlichen Darstellungen wird weiter unten berichtet werden. — Eine schöne hohe Thurmhalle öffnet sich gegen das Schiff und die beiden älteren Seitenschiffe; einen eigenthümlich selbständigen Abschluss erhält diese Halle, indem sie nach den Seiten hin in Nischen ausgeht. Nach

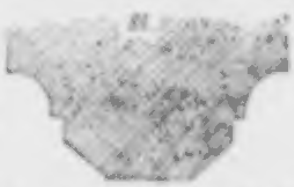
[1]) Beide Nachrichten bei Wachs. a. a. O., S. 462. und 463. — [2]) Wachs. a. a. O. S. 87, 88.

der westlichen Façade hin öffnet sie sich durch das Portal und über die-sem durch drei, dem Mittelschiff und den Seitenschiffen correspondirende hohe Fenster. Im Aeusseren erhebt sich der Raum, der durch die Halle gebildet wird, als eine ungeheure schwere Masse, die in horizontaler Linie abschliesst. Bei näherer Besichtigung erkennt man indess, dass diese Masse in drei Theile gesondert werden muss, dass sie eigentlich aus zwei Thürmen, auf der Nord- und auf der Südseite (vor den beiden Seitenschiffen) besteht, zwischen denen ein schmaler Giebelbau (vor dem Mittelschiff) eingefügt ist. Vermuthlich war der letztere ursprünglich nicht auf die Höhe berechnet, die er jetzt einnimmt, vielleicht auch sollten die beiden Thürme noch höher aufgeführt werden; es scheint, dass man dem Ganzen die jetzige schwere Einrichtung gab, um den Stürmen, welche die nahe See so häufig hereinsendet, ein um so festeres Gewicht entgegen zu stellen. Alles dies wird durch die besondern Formen der Fenster und Fensterblenden, mit denen der Oberbau dieser Masse versehen ist, näher bestätigt. Denn indem der südliche Thurm nur mit kleinen spitzbogigen Fenstern und Blenden versehen ist, während die des nördlichen grösser und mehr zusammengesetzt erscheinen, so sieht man deutlich, dass jener zuerst isolirt in die Höhe geführt wurde. In den sämmtlichen Fensterblenden des nördlichen Thurmes aber zeigt sich, im Einschluss des Spitzbogens, als Verbindung der einzelnen Fensterstäbe bereits die Form des Halbkreises angewandt, die erst in der letzten Zeit des gothischen Baustyles, d. h. im funfzehnten Jahrhunderte, wiederkehrt, so dass der Oberbau dieses Thurmes auch nicht früher ausgeführt sein kann. Aehnliche Fensterblenden sieht man auch an dem obersten Theile des Giebelbaues. Noch später sind sodann die drei Thurmspitzen, welche diese Masse bekrönen und den seltsamen Eindruck, den sie hervorbringt, vollenden; über den beiden Thürmen selbst sind niedrige Dächer von einfach pyramidaler Form errichtet, über dem Mittelbau aber erhebt sich eine höhere schlanke Spitze.

Die beiden äusseren, in späterer Zeit zugefügten Seitenschiffe haben ebenfalls manche besondre Eigenthümlichkeiten, die, zum Theil wenigstens, für den Formensinn der Zeiten, in denen sie errichtet wurden, charakteristisch sind. Wie naiv man, nachdem die alten Seitenmauern durchbrochen waren, sich den erhaltenen Theilen derselben angeschlossen, bezeugen die alten Strebepfeiler, die noch an der Rückseite derjenigen Pfeilerreihen, die gegenwärtig zwischen den inneren und äusseren Seitenschiffen stehen, erhalten sind, und an denen die Gewölbgurte der äusseren Seitenschiffe in ziemlich disharmonischer Weise ansetzen. Der Holken-Gang (das nördlichste Seitenschiff, welches zuletzt gebaut wurde,) schliesst gen Osten, gleich den älteren Seitenschiffen, mit einer geraden Wand ab; der Baden-Gang hingegen hat eine eigne, dreiseitig gebrochene Altarnische. Beide sind mit Sterngewölben bedeckt, während die Gewölbe der älteren Bautheile die einfach klare Kreuzform haben; die Gewölbe des Badenganges (aus der späteren Zeit des vierzehnten Jahrhunderts) sind besonders reich gebildet. Die Pfeiler des Badenganges sind unterwärts durch starke Bögen (von der Breite der Pfeiler) verbunden, deren gedrückt flache Form auf eine späte Zeit (auf die zweite Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts) schliessen lässt; vermuthlich wurden sie hinzugefügt, um der Anlage mehr Festigkeit zu geben. Ueber und zur Seite dieser Bögen laufen jetzt hölzerne Emporen hin. Im Holkengange (vom J. 1410) befinden sich ähnliche Emporen, welche aber ganz von Stein gebaut sind und die ganze Breite dieses

nördlichsten Seitenschiffes ausfüllen. Sie gehören zu dessen ursprünglicher Anlage und werden von flachen Sterngewölben getragen. In Uebereinstimmung mit dieser Gewölbform sind auch die Fenster der Nordseite, die oberen nicht minder wie die unteren, ebenfalls in flachen Bögen überwölbt, während die der Südseite noch den regelmässigen Spitzbogen haben.

Jünger, wie es scheint, als die beiden äusseren Seitenschiffe, und wohl erst im weiteren Verlaufe des funfzehnten Jahrhunderts errichtet, ist ein eigenthümlich interessanter bühnenartiger Bau, welcher den Chor von dem Schiff der Kirche trennt. Dies ist ein sogenannter Lettner, der einzige, der sich in pommerschen Kirchen vorfindet. Sein Name (aus dem mittelalterlich lateinischen Lectorium gebildet) bezeichnet seine Bestimmung; von ihm herab wurde dem im Schiff versammelten Volke das Evangelium vorgelesen, gepredigt und dergl., während er zugleich dazu diente, den heiligeren Gottesdienst der Geweihten im Chore von dem der Laien abzusondern. Der Lettner bezeichnet, wenn ich mich so ausdrücken darf, das Heraustreten der Geweihten gegen das Volk, daher erscheint er insgemein in reicher künstlerischer Gestaltung; doch kommt er, wenige Ausnahmen abgerechnet, nur in der spätesten Zeit des Mittelalters vor. Der in Rede stehende Bau ist in geschmackvoller Form, doch, der ganzen Empfindungsweise unsers Nordens gemäss, in einer mehr einfach klaren Composition ausgeführt. Er besteht aus einer Empore, welche durch eine Bogenstellung von sechs schlanken achteckigen Pfeilern (aus Kalkstein) mit mehrfach gegliederten Deckgesimsen (87.) getragen wird. Die Pfeiler sind durch Halbkreisbögen von einfacher Profilirung (88.) verbunden. Die Brüstung über den Bögen hat eine einfach gothische Stabverzierung, auch einige Giebelzierden dazwischen; doch ist diese Dekoration durch eingesetzte (übrigens nicht moderne) Gemälde zum Theil verdunkelt. An Bögen und Stabwerken wechselt, in Uebereinstimmung mit den dekorirenden Theilen, welche gewöhnlich am Aeusseren der Kirchen jener Zeit erscheinen, rother und schwarz glasirter Stein. Die Rückseite der Bogenhalle unter dieser Empore ist durch eine Wand verschlossen, in der zwei Thüren zum Chore führen; zwischen diesen, unter der Halle, ist der Hauptaltar des Schiffes der Kirche angebracht.



So bietet die Marienkirche von Colberg, indem ihr Hauptbau den Styl des vierzehnten Jahrhunderts auf charakteristische Weise einleitet, zugleich auch verschiedene, nicht minder bezeichnende Beispiele für die weitere Entwickelung der Architektur unsres Vaterlandes dar. —

Die Marienkirche zu Treptow an der Rega dürfte sich dem eben besprochenen Gebäude zunächst anschliessen. Es wird berichtet, dass ihr Bau im Jahre 1303 angefangen und 1370 beendet worden sei[1]). Sie besteht aus drei Schiffen, denen sich wiederum ein besondrer Chorbau in

[1]) Brüggemann, Beschreibung des K. Pr. Herzogth. Vor- und Hinterpommern, II., S. 377.

der Breite des Mittelschiffes, fünfseitig schliessend, anfügt. Auf der Westseite, über der Mitte, erhebt sich nur Ein Thurm, der sich als hohe Halle gegen das Mittelschiff hin öffnet; aber auch die Seitenschiffe sind bis zur vorderen Flucht des Thurmes (bis zur Westwand) fortgeführt, so dass die Vorhalle, der in der Colberger Marienkirche ähnlich, wiederum der Gesammtbreite der Kirche entsprechend wird. Die Gurtträger an den Wänden des Chores (89.) haben eine geschmackvolle Composition, als deren Hauptheile drei Halbsäulchen erscheinen; den Chor dürfte man demnach wohl als einen älteren Theil des Baues betrachten. Die Pfeiler des Schiffes, 3 auf jeder Seite, sind einfach achteckig, ohne alle weitere Gliederung; die Schwibbögen über ihnen (90.) sind mehrfach gegliedert, doch nicht mehr so geschmackvoll wie die der Colberger Marienkirche. Der grosse, breite Schwibbogen, welcher den Chor vom Mittelschiffe sondert, ist mit gemalter gothischer Dekoration, Rankenwerk und menschliche Figuren darstellend, geschmückt. Die Gewölbe der Kirche haben die Sternform und scheinen sämmtlich später als der Hauptbau; namentlich im Chor zeigt sich dies deutlich, indem sie disharmonisch über den Gurtträgern aufsetzen, auch an sich roh gearbeitet sind. Das Aeussere der Kirche ist ziemlich einfach (das Fensterprofil: — 91.); der Thurm, in schlichter viereckiger Masse emporsteigend, hat einen Oberbau von achteckiger Form. —

Aehnlich in der Anlage ist die Marienkirche von Greiffenberg; doch ist zu bemerken, dass der Chor nicht mehrseitig, sondern mit einer geraden Wand abschliesst. Der Thurm, eine hohe Halle vor dem Mittelschiff bildend, hat keine Seitenhallen, vielmehr springt er frei vor dem Hauptkörper der Kirche vor; indess lag dies nicht in der ursprünglichen Absicht, vielmehr erkennt man im Aeusseren deutlich, dass auch hier die Seitenschiffe bis zur westlichen Wand des Thurmes, und in Verbindung mit seiner Halle, vorgeführt werden sollten. Was die an dieser Kirche vorkommenden Detailbildungen anbetrifft, so ist es auffallend, dass wechselnd Formen, welche der früheren gothischen Zeit verwandt sind, und solche, die das Gepräge einer ziemlich späten Zeit tragen, vorkommen. Vielleicht erklärt sich dies durch die Annahme, dass wirklich einzelne Theile des Baues verhältnissmässig früh begonnen wurden, und dass man bei andern die Motive der früheren Zeit in zumeist wenig klarem Bewusstsein nachgeahmt hat, während gewisse nüchtern rohe Formen darauf hindeuten, dass die Vollendung des Baues erst etwa gegen das Ende des vierzehnten Jahrhunderts erfolgt sein dürfte. So sieht man an der Nordseite des Chores ein gothisches Portal gegenwärtig vermauert und zum Theil in dem erhöhten Erdboden

stechend), dessen Gliederung (92.), obgleich durch einen raschen Wechsel vieler kleinen Theile hervorgebracht, doch zumeist auf einfachen Principien beruht; namentlich ist dabei eine Menge von Halbsäulchen verwandt, deren jedes, nach frühgothischem Systeme, noch sein eignes Kapitälchen hat. Bei einem andern (ebenfalls vermauerten) Portale auf der Nordseite der Kirche erscheint die Nachahmung dieses frühgothischen Systemes schon ziemlich missverstanden, während das Thurmportal (93.) den gewöhnlichen Formen des vierzehnten Jahrhunderts entspricht. So ist ferner die Anordnung der Wände im In-

Sakramentshäuschen.

nern der der Marienkirche von Pasewalk und des Chores der Colberger Marienkirche ganz ähnlich, sogar mit der Form der als Gurtträger vorspringenden Halbsäulen; aber die unteren Nischen, über denen der Umgang zwischen den Wandpfeilern hinläuft, werden hier, sehr auffallend, durch gedrückte oder flach geschwungene Bögen gebildet. Endlich haben die Pfeiler des Schiffes, deren, wie in Treptow a. d. R., 3 auf jeder Seite stehen, die einfach achteckige Form, zwar mit Gurtträgern an ihren vier Hauptseiten (94.),

Einschnitte hervorgebracht wird, die aber stabartig, mit geradlinig geschnittenem Profil (welches dem Charakter des geschlossenen Emporstrebens widerspricht) gebildet sind. Die Gliederung an den Seitenflächen der Spitzbögen erscheint nüchtern und roh, indem auch sie nur durch geradlinige

theils, seit dem grossen Brande, welcher im J. 1658 die Kirche und die Stadt betroffen und von dem u. a. eine in der Kirche vorhandene Inschrift

Die Gewölbe der Kirche fehlen gröss-

Kunde giebt. — Als besondere Eigenthümlichkeit ist noch zu bemerken, dass neben den Rosettenfriesen am Thurm und unter dem Dach des Chores (wie solche, durchbrochen gearbeitet und in die Mauer eingesetzt, gewöhnlich vorkommen) sich auch noch die Reste eines andern Friezes vorfinden, dessen aus Weinranken gebildete Verzierungen reliefartig erhöht sind, was sehr selten der Fall ist. Dieser Fries findet sich aussen, unter dem westlichsten Fenster der Südwand. — Der Thurm und besonders der über dem Chor emporragende Giebel des Kirchenschiffes sind mit geschmackvollen Fensterblenden versehen. An die Nordseite der Kirche lehnt sich eine wohlgebaute Kapelle, deren Giebel mit zierlich gegliederten Thürmchen geschmückt ist.

Unter den gothischen Kirchen, die sich in Stettin erhalten haben, gehören die beiden bedeutendsten in das vierzehnte Jahrhundert, beide indess wohl nicht in dessen frühere Zeit. Als die ältere von diesen giebt sich, ihrer Beschaffenheit gemäss, die Johanniskirche zu erkennen. Ihr Chor, der sich wiederum als besondrer Bautheil dem Mittelschiffe anschliesst, hat die merkwürdige und seltne Form, dass seine Altarnische, über die Seitenwände vortretend, siebenseitig (aus sieben Seiten eines Zehnecks) gebildet ist. Da die Kirche, als Klosterkirche, keinen Thurmbau hat, so fehlt ihrem westlichen Theil auch die Vorhalle. Die Pfeiler des Schiffes, sechs auf jeder Seite, sind einfach achteckig gebildet; die Seitenflächen der Schwibbögen über ihnen (95.) haben eine lebendige Gliederung. An den Seitenwänden des Schiffes sind keine Gurtträger; im Chore jedoch sind solche angebracht, deren Profil indess nicht sehr elastisch gebildet ist (96.); beides dürfte für die etwas spätere Bauzeit der Kirche besonders

bezeichnend sein. Die Gewölbe scheinen nicht der ursprünglichen Anlage anzugehören; namentlich ergiebt sich dies durch das Missverhältniss, in welchem die Kreuzgurte des Chorgewölbes zu den Gurtträgern und die bunte Form des Sterngewölbes im Mittelschiff zu den rohen achteckigen Pfeilern stehen. Die Strebepfeiler treten nach ausserhalb vor die Seitenwände der Kirche vor; unterwärts jedoch sind die Seitenwände zwischen die äusseren Flächen der Strebepfeiler hinausgerückt, so dass sich hier kleine niedrige Kapellchen bilden. Der östliche über den Chor emporragende Giebel des Kirchenschiffes ist mit bunt geschmückten Fensterblenden versehen. (Fensterprofil im Chor: — 97.) — Wenn demnach die Kirche

in ihrer gegenwärtigen Gestalt etwa um hundert Jahre später ist als die Gründung des Klosters, die in das Jahr 1240 fällt [1]), (vielleicht diente bis zum Neubau die schon im J. 1219 an dieser Stelle aufgeführte Kirche); so scheint es doch, dass der neben der Kirche noch vorhandene, zum Theil verbaute Kreuzgang in die Zeit der ersten klösterlichen Anlagen gehört. Er ist in hohem Spitzbogen aufgeführt, seine Kreuzgurte sind vortrefflich (im birnenförmigen Profil) gebildet und von geschmackvollen, rein gothischen Consolen getragen. Namentlich der südliche und der (verbaute) östliche Theil des Kreuzganges erscheinen in dieser schöneren Form.

Als noch jünger und gewiss erst der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts angehörig, muss, wie es scheint, die grosse Jakobikirche von Stettin betrachtet werden. Doch gilt dies nur von dem Hauptkörper ihrer gegenwärtigen Anlage, denn theils ist der Rest eines älteren Baues, theils sind mannigfache Anfügungen und Umänderungen späterer Zeit davon auszunehmen. Von demjenigen Gebäude indess, welches zuerst, im J. 1187, an dieser Stelle errichtet wurde [2]), ist nichts mehr vorhanden; die ganze Anlage, auch die des ältesten Theiles, hat mit den Elementen des byzantinischen Styles, der zu jener Zeit noch entschieden herrschend war, nichts mehr gemein. Der älteste Baurest besteht aus der nordwestlichen Ecke des Gebäudes bis zu dem Halbgiebel, welcher dieselbe krönt; seiner Formation nach scheint er dem Schlusse des dreizehnten Jahrhunderts anzugehören. Von den übrigen Theilen der Westseite unterscheidet sich dieser Bautheil im Aeusseren durch die minder ausgedehnte Dimension und die edlere Gliederung seiner Fenster; auch dadurch, dass unter seinen oberen Fenstern ein Gesims hinläuft, bis zu dem die hier angeordneten Strebepfeiler emporsteigen, während dies Gesims weiter südlich an der Westwand der Kirche nicht mehr gefunden wird, und die dort vorhandenen Strebepfeiler höher hinaufreichen. In seinem Inneren bildet der in Rede stehende Bautheil unterwärts eine niedrige Halle, die sich durch einen starken schweren Spitzbogen gegen das nördliche Seitenschiff öffnet. Ueber diesem Spitzbogen, im Inneren des hohen Seitenschiffes, gewahrt man sodann noch ein Fenster, welches denen am Obertheil des Aeusseren vollkommen gleicht und somit ursprünglich ins Freie führte. Hiedurch ergiebt sich das interessante Resultat, dass die Kirche, der dieser Bautheil angehörte, mit niedrigen Seitenschiffen neben einem höheren Mittelschiffe versehen war, und dass sie, im strengeren gothischen Style aufgeführt, auf ihrer Westseite durch zwei Thürme begrenzt wurde, als deren nördlicher eben der besprochene Bautheil zu betrachten ist, während gegenwärtig sich, über der Mitte der West-Façade, ein einzelner starker Thurm erhebt. — Es scheint, dass jene ganze ältere Thurmanlage stehen blieb, als man, in der späteren Zeit des vierzehnten Jahrhunderts, den erweiterten Neubau der Kirche vornahm, und dass die Umänderung des Thurmbaues erst nach der Mitte des funfzehnten Jahrhunderts unternommen wurde. Ueber einen zu dieser Zeit (im J. 1456) erfolgten Thurm-Einsturz berichtet näm-

[1]) Böhmer in den Neuen Pomm. Prov. Blättern, I., S. 207. — [2]) Böhmer, a. a. O.

lich eine alte Inschrift, die in dem ersten Pfeiler auf der Südseite des Kirchenschiffes eingemauert war, mit folgenden Worten: „Anno dni. M°. ccc°. lvj°..... recidit ista turris vna cu(m or)gano [1]).“ Der Zusatz des Wortes ista dürfte nicht ganz ohne Bedeutung sein. Wäre damals überhaupt nur Ein Thurm vorhanden gewesen, so hätte man ohne Zweifel eine allgemeinere Bezeichnung (etwa turris S. Jacobi) gesetzt; so aber scheint durch jenes ista ein südlicher Thurm von einem nördlichen unterschieden zu sein. Dazu kommt, dass man bei dem kolossalen Neubau des vierzehnten Jahrhunderts den westlichen Räumen der Kirche schwerlich die unharmonische Einrichtung gegeben hätte, welche sie gegenwärtig haben, indem das südliche Seitenschiff und auch das Mittelschiff mit hoher Vorhalle beginnen, während vor der Westseite des nördlichen Seitenschiffes die oben besprochene Einrichtung statt findet; gewiss hätte man, wäre nichts mehr als diese von dem älteren Bau benutzbar geblieben, auch sie in Uebereinstimmung mit der Hauptanlage umgeändert. Endlich scheint auch der Umstand auf den späten Ursprung der Westseite in ihrer gegenwärtigen Gestalt zu deuten, dass die Fensterblenden, welche, wie am Thurme selbst, so auch am Unterbau angebracht sind, innerhalb des grösseren Spitzbogens, der sie umfasst, schon Halbkreisbögen zur Verbindung des Stabwerkes haben. Vollendet wurde der neue Thurmbau im Jahre 1504, durch Meister Hans Böneeke [2]).

Die Haupträume im Inneren der Kirche haben hohe und weite Verhältnisse. Sie zählt im Ganzen 18 freistehende Pfeiler. Ein starkes Pfeilerpaar in der Mitte der Kirche, quer über das Mittelschiff durch einen starken Schwibbogen verbunden, scheidet einen Chorraum von dem eigentlichen Schiffe; letzteres hat auf jeder Seite drei Pfeiler. Der Chor ist fünfseitig geschlossen, doch sind die Seitenschiffe in gleicher Höhe als Umgang um den Chor herumgeführt, eine Einrichtung, die bei pommerschen Kirchen nicht gerade häufig und zumeist nur als eine Eigenthümlichkeit jüngerer Anlagen zu betrachten ist. Die Pfeiler sind einfach achteckig, die des Chores sind an ihrer unteren Hälfte von noch einfacherer viereckiger Gestalt; die Schwibbögen, welche die Pfeilerreihen verbinden (98.), sind an ihren schrägen Flächen nur durch geradlinige Einschnitte gegliedert. (Sollten auch, bei der späteren Verwüstung der Kirche, in welcher sie sämmtliche Hauptgewölbe verlor, mehrere dieser Schwibbögen zerstört und die zerstörten hernach in der angegebenen Weise wiederhergestellt worden sein, so zeigt sich doch nirgend eine edlere Gliederung.) Von Gurtträgern habe ich nichts bemerkt. Alles dies scheint sehr bezeichnend für die in Anspruch genommene Bauzeit (die spätere Zeit des vierzehnten Jahrhunderts). Am Umgange des Chores treten die Strebepfeiler, ausserhalb nur durch flache Wandstreifen bezeichnet, nach innen vor und

[1]) Der Stein, auf welchem die Inschrift eingegraben ist, wurde bei einer neueren Reparatur der Kirche zerbrochen und herausgenommen, ist jedoch in seinen Stücken erhalten. — Friedeborn, Hist. Beschrbg. d. St. Alten Stettin, S. 115, giebt irrthümlicher Weise das Jahr 1469 als das auf der Inschrift genannte an. — [2]) Friedeborn, a. a. O.

bilden eine Reihe schmaler und hoher Kapellen, durch die in gewisser Höhe, die Strebepfeiler durchbrechend, Emporen umherlaufen. Dabei ist die besondere Einrichtung zu bemerken, dass, indem der Umgang mit den fünf Seiten des Chorschlusses parallel geht, somit ebenfalls fünfseitig schliesst, die fünf äusseren Seiten seines Schlusses eine bedeutende Breite erhalten, — dass man aber, um den nüchternen Eindruck einer solchen Anordnung zu vermeiden, nicht blos (der gewöhnlichen Regel gemäss) in den Ecken, sondern auch zwischen diesen, in der Mitte einer jeden Seite, Strebepfeiler angeordnet hat, welche den übrigen, nach innen hereintretenden Strebepfeilern im Uebrigen vollkommen gleich sind. — Ohne Zweifel hatten auch die eigentlichen Seitenschiffe der Kirche dieselbe Anordnung. Mit ihnen sind jedoch in späterer Zeit, vielleicht gleichzeitig mit dem neuen Thurmbau, bedeutende Veränderungen und Erweiterungen vorgenommen. Es scheint, dass man die Absicht hatte, an dieser Kirche, wie an der Marienkirche zu Colberg, noch zwei neue Seitenschiffe anzubauen. Auf der Nordseite der Jakobikirche ist in der That ein solches zweites Seitenschiff zu Stande gekommen, indem sich dort, zwischen der zweiten Pfeilerreihe (den alten Strebepfeilern) und den weiter hinausgerückten Seitenmauern ein breiter Durchgang bildet, der gegenwärtig nur durch allerlei störende Einbauten, namentlich durch Erbbegräbnisse, grösseren Theils ausgefüllt wird (99.). Ueber diesem Durchgange läuft, wie im Holkengange zu Colberg, eine Emporenreihe, in gleicher Höhe mit den Emporen des Chor-Umganges hin; sie wird von Sterngewölben getragen, die sich gegen die Kirche zu theils im Spitzbogen, theils im Halbkreisbogen öffnen. Oberwärts aber hat dieser Anbau nicht die Höhe der übrigen Räume der Kirche; im Gegentheil sind die Bögen (gedrückte Halbkreise), durch welche sich die Sterngewölbe seines Oberbaues gegen die Kirche hin öffnen, beträchtlich niedriger als die Gewölbe des eigentlichen Seitenschiffes. — Auf der Südseite der Kirche sind verwandte Einrichtungen getroffen; auch hier ist eine ähnliche Emporenreihe angeordnet. Doch sind die Seitenwände nicht so weit wie auf der Nordseite hinausgerückt, und wenigstens unterhalb der Emporen findet sich kein Durchgang zwischen den alten Strebepfeilern und den Seitenmauern; (die Streben sind hier mit den letzteren durch verstärktes Mauerwerk verbunden). Dann ist hier der Anbau höher hinaufgeführt, indem die Bögen (ebenfalls gedrückte Halbkreise) durch welche sein Oberbau sich gegen die Kirche öffnet, bis nah unter das Gewölbe des Seitenschiffes reichen. Noch ist zu bemerken, dass im Aeusseren der Seitenmauern dieser Anbauten keine Streben hinaustreten, und dass dieselben auf der Südseite nur durch schmale und hohe Fensterblenden, die besonders am unteren Theile zierlich dekorirt erscheinen, bezeichnet sind. Alles aber, was an beiden Anbauten von architektonischer Form besonders zu bemerken ist, deutet auf sehr späte Zeit, etwa die zweite Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts. — Von eigenthümlicher Schönheit ist ein dritter Anbau, der sich dem eben besprochenen auf der Nordseite anschliesst. Es ist eine eigene kleine Kapelle von trefflichem Verhältniss, deren ziemlich bunt geformtes Gewölbe von zwei freistehenden Rundpfeilern getragen wird. Auch sie scheint dem

99.

fünfzehnten Jahrhundert anzugehören. Leider dient sie, die den geschmackvollsten gothischen Raum in Stettin ausmacht und eine edlere Bestimmung in Anspruch nimmt, gegenwärtig nur zur Aufbewahrung von Baumaterialien.

Noch einmal endlich wurden umfassende Bauveränderungen in der Jakobikirche nothwendig, als sie, bei jener ewig denkwürdigen Belagerung Stettins im Jahre 1677, welche die ganze Stadt in einen Trümmerhaufen verwandelte, ausgebrannt war und ihre Hauptgewölbe verloren hatte. Die letzteren wurden um das Ende des siebzehnten Jahrhunderts als flachgeschwungene moderne Kreuzgewölbe erneut; der prunkvolle Altar, die Gestühle, die Brüstungen der Emporen u. dgl. wurden im Style jener Zeit, doch in sehr tüchtiger, reicher und zumeist sehr geschmackvoller Schnitzarbeit hergestellt. So giebt gegenwärtig das Innere der Kirche einen ganz eigenthümlichen, doch keineswegs unschönen Eindruck. Von eigentlich gothischer Form tritt dem Auge nur wenig entgegen, indem diese auch bei den Anbauten der Seitenschiffe bereits wenig beobachtet ist. Nur die grossen feierlichen Massen des Ganzen herrschen vor und ihre einfache Colossalität steht zu dem reichen Schmuck der modernen, dem Auge näher gestellten Dekoration in wirkungsreichem Contraste. —

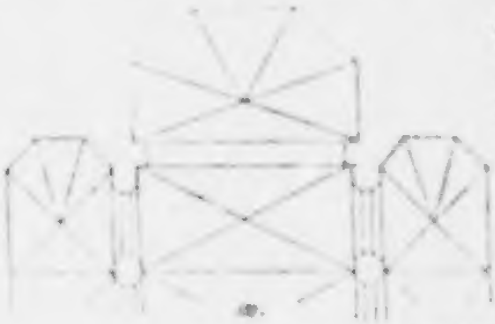
Die Kirche des ehemaligen St. Marien-Nonnenklosters zu Stettin (ursprünglich ausserhalb der Stadtmauer belegen) ist als Arsenal erhalten, aber so verbaut, dass es schwer ist, etwas Bestimmtes über die architektonische Beschaffenheit ihrer Bautheile zu sagen. Indess zeigen die Gliederungen der ursprünglichen Fenster, wo sie erhalten sind, eine so organische Bildung, dass ich keinen Anstand nehme, das Gebäude als aus der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts herrührend, somit als dasselbe zu betrachten, welches hier um das Jahr 1336 errichtet wurde [1].

Von der Marienkirche Stettins, die als die schönste des Ortes galt, ist keine Spur mehr vorhanden; die letzten Reste des Baues, die seit dem Brande vom Jahre 1789 übrig geblieben waren, sind vor einigen Jahren abgetragen, um neuen Bedürfnissen der Gegenwart Platz zu machen. Aus, leider nur dunkler Erinnerung schwebt es mir vor, wie an diesen Bauresten (den Chortheilen) so durchgebildete Formen sichtbar waren, dass sie der besten Zeit der Entwickelung des gothischen Baustyles angehört haben dürften. Merkwürdig ist es, dass zwei Abbildungen der Kirche aus früheren Zeiten [2] den Chor mit einem reichgeformten Zinnenkranze geschmückt zeigen, während dieser auf der jüngsten Abbildung der Marienkirche, die ihre Beschaffenheit unmittelbar vor dem letzten verhängnissvollen Brande darstellt [3], nicht mehr vorhanden ist. Zinnen solcher Art habe ich übrigens bei keiner pommerschen Kirche (den Thurm der Nikolaikirche zu Greifswald ausgenommen) erhalten gefunden, obgleich sie anderweitig wohl bei Kirchen des Backsteinbaues vorkommen. Die drei genannten Abbildungen lassen zugleich erkennen, dass der Eine Thurm, den

[1] Nach der Angabe Steinbrücks, Gesch. d. Klöster in P., S. 130. — [2] Die eine auf der grossen, in Oel gemalten Ansicht Stettins auf dem dortigen Seglerhause, die dem sechzehnten Jahrhundert zugeschrieben wird (lith. von F. Lübeke, herausgegeben von M. Böhme); — die andre in Hering's „Hist. Nachricht von der Stiftung der zwei Collegiat-Kirchen in Stettin etc." 1725. — [3] Sell, Briefe über Stettin. 1800.

die Kirche hatte, vor dem nördlichen Seitenschiffe stand, dass sie somit auf die Anlage zweier Thürme berechnet war. Ob aber der Unterbau eines südlichen Thurmes wirklich vorhanden gewesen, weiss ich nicht zu sagen.

Wir wenden uns nunmehr zu denjenigen Kirchen des westlichen Pommerns, die der in Rede stehenden Abtheilung angehören. In die frühere Zeit des vierzehnten Jahrhunderts scheint die Bartholomäuskirche von Demmin zu gehören. Der Chor ist hier nicht als ein gesonderter Bau der Hauptmasse des Gebäudes angefügt; vielmehr schliesst das Mittelschiff unmittelbar, und so auch jedes der beiden Seitenschiffe, in dreiseitig gebrochener Nische (100.). Die Pfeiler, 4 auf jeder Seite, sind einfach achteckig, aber von leichtem, hochstrebendem Verhältniss; so sind auch die Schwibbögen über ihnen, deren Seitenflächen wohl gegliedert erscheinen, in etwas überhöhtem Spitzbogen aufgeführt; alles dies giebt dem ganzen inneren Raume etwas eigen Leichtes und Freies. Die Gurtträger an den Seitenwänden (101.) sind eigenthümlich reich und elegant gebildet, indem die drei an ihnen vortretenden Halbsäulen hier jenes geschwungene birnenartige Profil haben. Von vorzüglich schönem Eindruck ist die hohe Thurmhalle, in der Breite der gesammten Kirche aufgeführt, über deren Mitte sich ausserhalb der Thurm erhebt; die inneren Seitenwände der massiven Thurmpfeiler, welche den Mittelraum der Halle bilden, sind mit Nischen und mannigfachen Fensterblenden geschmückt, wodurch die grossen Massen in heiterster Weise belebt erscheinen. Die Gliederungen der Portale (102, 103.) sind, den Gurtträgern im Innern verwandt, ebenfalls aus weichge-



Dreimal wiederholt.

Fünf dreimal.

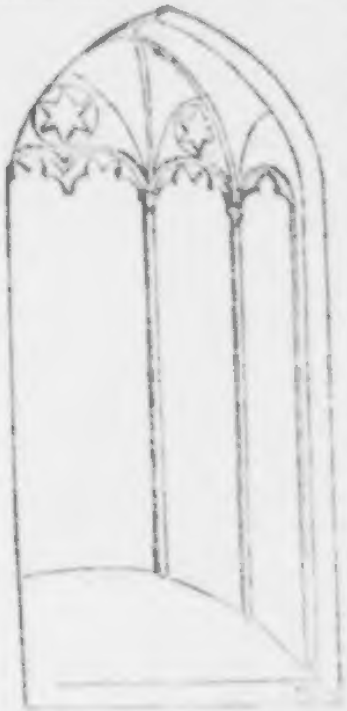
schwungenen Formen zusammengesetzt, ähnlich, doch ungleich einfacher, die der Fenster (104. 105.). Das Thurmportal, dessen Kämpfergesims von Sandstein und mit Pflanzen-, Thier- und Menschenfiguren geschmückt, aber schon sehr verwittert ist, ist zu beiden Seiten, was bei den Backsteinbauten sehr selten erscheint, mit einer Art Streben eingefasst, die reich mit Nischen und Giebelchen verziert sind. Der Thurm hat oberwärts den Ansatz reicher Fensterblenden; sein Oberbau ist aber zerstört und schliesst mit einer modernen Kuppelspitze. Von den Halbgiebeln der Seitenschiffe, die sich dem Thurm anlehnen, hat der nördliche einige eigenthümlich gestaltete Fensterblenden, deren Dekoration nicht den im Backsteinbau gewöhnlichen Rosetten gleicht, sondern aus einfacher gebildeten Formen besteht. —

Die Petrikirche zu Treptow an der Tollense dürfte als ein jüngeres Gebäude zu betrachten sein, etwa mit Ausnahme des Thurmes, der nicht durch eine Halle der bisher geschilderten Art mit der Kirche verbunden ist, sondern frei vor das Mittelschiff derselben vortritt. Der Chor der Kirche ist dreiseitig geschlossen; die Seitenschiffe sind, ebenfalls in dreiseitiger Form, um den Chor herumgeführt, in derselben Weise, wie dies in der Jacobikirche zu Stettin der Fall ist. Im Innern der Kirche laufen auf jeder Seite sieben Pfeiler in gerader Flucht hin; diesen reihen sich die beiden Pfeiler an, welche die Ecken des Chorschlusses bilden. Die Pfeiler sind wiederum einfach achteckig; die Seiten der Schwibbögen über ihnen haben jene nüchterne Bildung, die nur durch geradlinige Einschnitte hervorgebracht ist. Die Gurtträger an den Wänden sind ebenso gestaltet, wie die an der vorgenannten Kirche von Demmin. Die Gewölbe in dem gesammten Chortheil der Kirche haben die spätere Sternform, während man im Uebrigen nur Kreuzgewölbe sieht. Unter den Fenstern, deren Umfassung (106. 107.) übrigens wohlgebildet ist, findet sich eins, an der Südseite, dessen schlanke Stäbe (108.) vortrefflich geformt sind

und dessen Obertheil (109.) von mehreren durchbrochenen Rosetten (alles dies aus Backstein) ausgefüllt wird, während im Allgemeinen das Fensterstabwerk der gothischen Backsteinkirchen theils sehr einfach, theils sogar roh erscheint, was keineswegs überall als der ursprünglichen Anlage angehörig betrachtet werden kann. Das ebengenannte Fenster dürfte somit für die Anschauung des Systemes in seiner Reinheit ein sehr wichtiges Beispiel abgeben. — Sehr eigenthümlich ist ferner der Thurm dieser Kirche. Das Portal desselben ist, wie das der Bartholomäuskirche von Demmin, durch Streben, nur einfacher gebildete, eingefasst; zwischen diesen Streben aber springt über dem Bogen des Portales ein wohlgebildeter Spitzgiebel empor (110.), — eine Einrichtung, die ich sonst fast nirgend an den pommerschen Kirchen gefunden

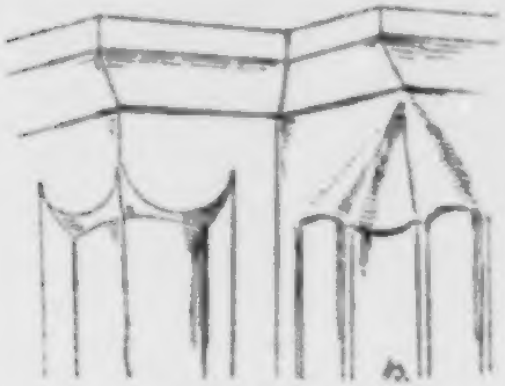
habe (nur an der Kirche von Damm finden sich die Spuren, dass eine ähnliche beabsichtigt war), und die wohl direkt der Nachahmung des reicher ausgebildeten gothischen Baustyles in südwestlichen Ländern zugeschrieben werden muss. Das Portal führt zunächst in eine flache, offene

Halle, die in der Dicke der Thurmmauer angebracht ist und in deren Seiten sich zierlich geschmückte Wandnischen (111.) zeigen. Die eigentliche Halle des Thurmes scheint niedrig gewesen zu sein; aus ihr führt ein besonderes Portal in die Kirche, dessen Gliederung (112.), vornehmlich in Betreff der Kämpferformation (113), dem zweiten Nordportal der Kirche von Greiffenberg entsprechend, als eine missverstandene Nachahmung früherer gothischer Motive zu betrachten sein dürfte. (Es findet sich hier sogar eine Verzierungsform, die dem bekannten byzantinischen Würfelkapitäl ähnlich ist; doch halte ich dies für eine reine Zufälligkeit.) Der Thurm ist durch bunte Friese in drei Geschosse getheilt; der



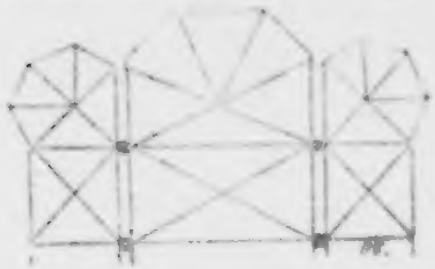
Dreimal wiederholt.

unterste von diesen Friesen (114.), der durch Consolen getragen wird, hat Aehnlichkeit mit einer durchbrochenen Gallerie, wie solche ebenfalls an südlicheren Gebäuden vorkommen. — An der Südseite der Kirche steht ein kapellenartiger Anbau von zwei Geschossen, der dem funfzehnten Jahr-



hundert anzugehören scheint; in dem unteren Geschoss bemerkte ich Fächergewölbe, die von einem Pfeiler in der Mitte des Gemaches getragen werden. —

Die Nicolaikirche von Anclam ist an ihrer Altarseite ähnlich geschlossen wie die Kirche von Demmin, mit dem Unterschiede jedoch, dass die Nischen der Seitenschiffe, in vierseitigem Schluss, über die Seitenwände der Kirche vortreten (115.). Die Pfei-



ler, 7 auf jeder Seite, haben einfach achteckige Form; die Schwibbögen über ihnen (116.) sind wiederum nur durch ein Paar geradlinige Einschnitte gegliedert. Die Gurtträger der Seitenschiffe hingegen (117.) sind sehr reich

gebildet, denen der beiden vorgenannten Kirchen ähnlich, doch mannigfacher zusammengesetzt und die grossen Wandnischen in weichgeschwungener Gliederung einfassend; eigenthümlich weichgeschwungen auch sind die beiden Eckpfeiler der Altarnische (118.) gebildet. Ueber diesen vollen Gurtträgern setzt das Kreuzgewölbe in unharmonisch dünner Weise auf, so dass es als späterer Zeit angehörig zu betrachten sein dürfte.

Eine grosse Vorhalle steht hier wiederum mit dem Schiff und mit den Seitenschiffen in Verbindung. Der Thurm erhebt sich über dem mittleren Raume der Halle; er hat (gleich dem Thurm der Marienkirche von Anclam) seine ganze Höhe und auch die Giebel seiner vier Seiten beibehalten, über denen sodann die schlanke Spitze emporsteigt. Das Thurmportal ist in phantastisch reichen und doch im Grundprinzip nüchternen Formen (119.) gegliedert. Diese Formation wie die der Gurtträger im Innern, scheint ebenso, wie die rohe Nüchternheit der Schwibbögen, ein ziemlich spätes Alter der Kirche zu bezeichnen. Zu bemerken ist sonst noch, dass sich im Aeusseren über einem der Strebepfeiler das einfach gebildete Thürmchen, welches als Schluss seiner Gesammtform nöthig ist, erhalten hat. — Der Südseite der Kirche sind einige, nach dem Inneren geöffnete Kapellen angebaut. Der Giebel der einen von diesen (120.) ist ganz durch Rosetten, die von Halbsäulchen getragen werden, auf zierliche Weise ausgefüllt. —

Dreimal nüchtern

An dieser Stelle dürfte ferner die Kirche von Barth zu erwähnen sein. Thurm und Thurmportal sind denen der eben genannten Kirche ähnlich; das Portal hat ganz dieselbe Gliederung. Die Thurmhalle ist ebenfalls auf gleiche Weise gebildet. Die Schiffe werden durch zwei Reihen von 5 achteckigen Pfeilern gesondert; die Seitenflächen der Schwibbögen über diesen sind jedoch wiederum nach lebendigerem Gefühle gegliedert (denen der Marien-

kirche zu Colberg ähnlich.) Der Chor fügt sich dem Mittelschiff als besondrer Bautheil an; er ist durch eine geradlinige Wand abgeschlossen. Eigenthümlich ist es, dass hier eine Art Querschiff entsteht, indem nämlich die letzten Schwibbögen vor dem Chore, die aus dem Mittelraume in die Seitenschiffe führen, von weiter Dimension und schwerer Form aber von geringerer Höhe sind als die übrigen Bögen, und indem auch die ihnen zugehörigen Theile der Seitenschiffe dieselbe geringere Höhe haben. Unter dem Dach des Kirchenschiffes, im Aeusseren, läuft ein aus kleinen Spitzbögen zusammengesetzter Fries hin. Vielleicht deuten diese Form (die wenigstens an das Princip des byzantinischen Frieses erinnert) und die Gliederung der Schwibbögen im Inneren auf ein minder spätes Alter der Kirche.

Endlich gehört zu den bedeutenderen Kirchen der in Rede stehenden Gattung noch die Kirche von Grimme. Ihre Thurmanlage und die Vorhalle unter derselben ist der der zuletzt besprochenen Kirchen ähnlich; ihr Chor ist dreiseitig geschlossen und die Seitenschiffe um denselben als Umgang, wie an der Jakobikirche von Stettin und an der Petrikirche von Treptow a. d. T., umhergeführt. Sieben einfach achteckige Pfeiler stehen auf jeder Seite des Mittelschiffes in gerader Flucht, dann folgen die beiden Pfeiler des Chorschlusses; die Schwibbögen über den Pfeilern haben die einfachste Formation. Der Chorraum scheidet sich von dem eigentlichen Schiff durch ein stärkeres Pfeilerpaar; hier sieht man, namentlich wo die Seitenschiffe in den Chor-Umgang übergehen, die Reste einer älteren Bauanlage, die noch der frühsten Entwickelung des Spitzbogens, dem Uebergangsstyle, anzugehören scheint und bei dem Neubau auf ziemlich rohe Weise umgeändert ist. Dasselbe bemerkt man an den Stellen, wo die Seitenschiffe in die Thurmhalle übergehen.

B. Gebäude mit niedrigen Seitenschiffen.

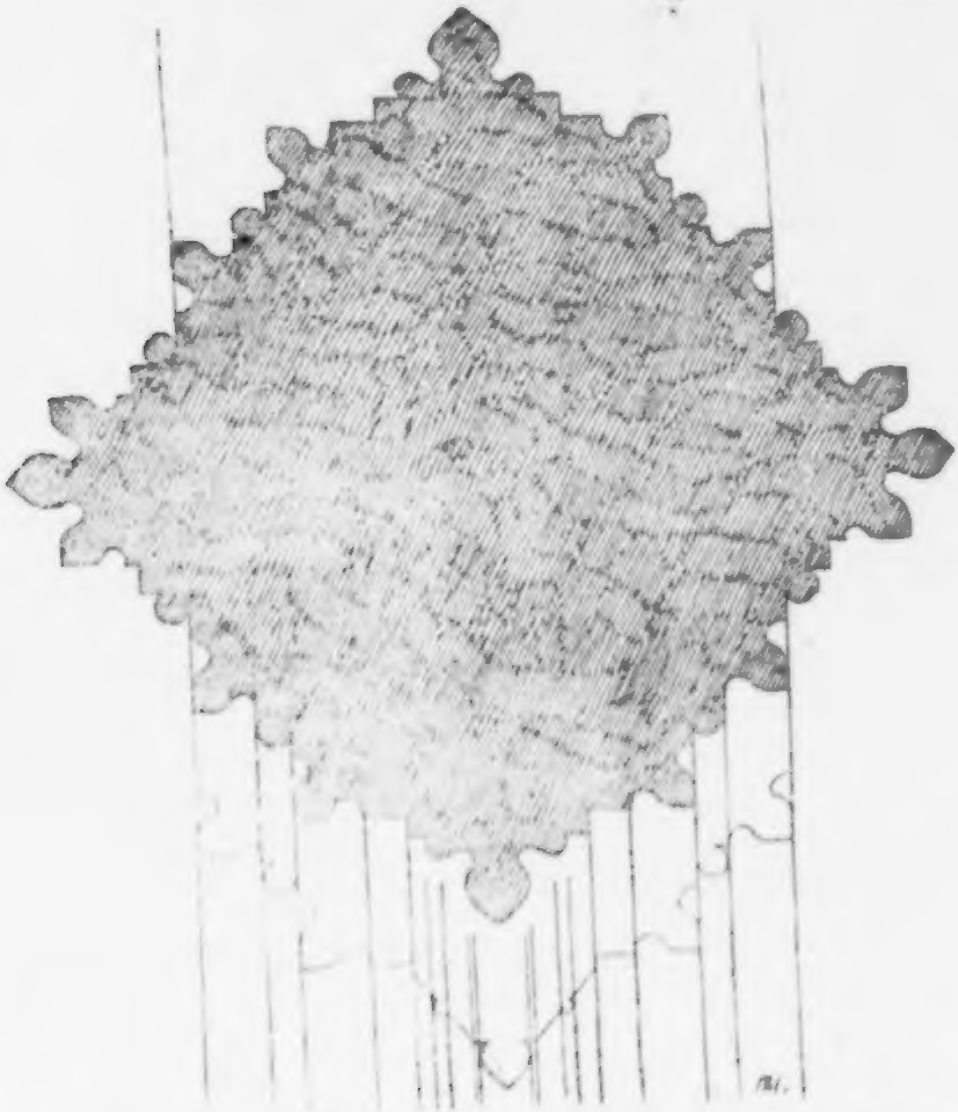
Die **Nikolaikirche zu Stralsund** ist die schönste unter den Kirchen der zweiten Gattung, überhaupt diejenige unter sämmtlichen pommerschen Kirchen des vierzehnten Jahrhunderts, welche die reichste und edelste Entfaltung der Architektur des Inneren zeigt. Ihre ganze Anlage deutet darauf hin, dass sie der früheren Zeit des vierzehnten Jahrhunderts angehört. Eine alte Nachricht sagt, dass sie im J. 1311 zu bauen angefangen sei[1]; dieselbe Nachricht fügt hinzu, im J. 1329 sei „der Thurm" derselben Kirche angefangen worden. Uebereinstimmend mit letzterer lautet eine zur Seite des westlichen Portales befindliche, in einen Stein gegrabene Inschrift: „Inceptio turris S. Nicolai anno millesimo cce vicesimo nono." Später aber heisst es, unter den Nachrichten Stralsundischer Chroniken: „Anno 1366 in der nacht by 2 uhren, do feel der turm aff von St. Nico-

[1] Nachrichten über die Stralsundischen Kirchen. (Aus einem alten Manuscript unter den Charisiana auf der hiesigen Rathsbibliothek.) Mitgetheilt in der Sundine, 1845, No. 92, S. 367. — Der obigen Nachricht sind zwar, s. a. O., in einer Anmerkung die Worte „Schwerlich richtig" beigefügt, doch darf man diese wohl nur, da weiter keine Gründe angegeben werden, als die subjektive Meinung des Mittheilers ansehen.

lauss-kerken[1]." Alle drei Nachrichten scheinen nur von der Anlage Eines Thurmes zu sprechen; sie scheinen noch durch den Umstand ein grösseres Gewicht zu erhalten, dass an dem mittleren Theil der Westseite, über der sich jetzt zwei Thürme erheben, das Fundament anders gestaltet ist, als zu den Seiten, so dass man dasselbe als einen Rest der ersten Thurmanlage betrachten dürfte. Es wird demnach mit Wahrscheinlichkeit der gegenwärtig vorhandene Bau der beiden Thürme als eine Anlage aus der späteren Zeit des vierzehnten Jahrhunderts zu betrachten sein; die Richtigkeit der Angabe über die Gründung der Kirche selbst finde ich in ihrem ganzen Baustyle aufs Entschiedenste bestätigt.

Das Innere der Kirche hat bedeutende und würdige Dimensionen; das Mittelschiff erhebt sich zu namhafter Höhe, die niedrigeren Seitenschiffe schliessen sich demselben in trefflichem Verhältnisse an. Der Chor ist dreiseitig geschlossen; die Seitenschiffe sind als Umgang um den Chor umhergeführt, doch so, dass sie in der Hauptform einen fünfseitigen Schluss des Ganzen bilden. An den fünf Seiten dieses Schlusses aber treten wiederum kleinere kapellenartige Vorlagen, meist dreiseitig gestaltet, hinaus. Diese reiche, gegliederte Form, in welcher der östliche Theil der Kirche aufgeführt ist, hat unter den erhaltenen Kirchen Pommerns kein zweites Beispiel; sie ist der Anlage der Dome in südwestlichen Landen verwandt und scheint es anzudeuten, dass der Baumeister der Nikolaikirche dort seine Studien gemacht hat. Doch bestätigen dies auch noch andre Motive. Schiff und Seitenschiffe werden auf jeder Seite durch neun Pfeiler gesondert, denen sich die beiden in den Ecken des Chorschlusses anreihen, so dass im Ganzen 20 freistehende Pfeiler vorhanden sind, von denen die 10 westlichen dem eigentlichen Schiff, die 10 östlichen dem eigentlichen Chorbau angehören. Die Pfeiler des Schiffes sind achteckig, mit feinen, in die Ecken eingelassenen Halbsäulchen; ihr Deckgesims wird durch ein einfaches schräges Band gebildet, über dem die reichgegliederten Schwibbögen und die Halbsäulchen aufsetzen, die an den oberen Wänden des Mittelschiffes, als Gurtträger für das Gewölbe des letzteren, emporlaufen. Die Chorpfeiler (121.) aber sind durchaus aufs Reichste und Lebendigste gegliedert, indem nicht nur an ihrer Vorder- und Rückseite die zierlich weich geformten Gurtträger niederlaufen, sondern auch die andern Seiten, welche die Schwibbögen tragen, in regem Wechsel der Theile belebt sind. Im anmuthigsten Verhältniss reihen sich hier Halbsäulchen an Halbsäulchen, die mehr vortretenderen im Durchschnitt jenes reichere birnenförmige Profil zeigend, die andern durch wirkliche Kreisform gebildet. In ähnlicher Weise, nur ein wenig einfacher, erscheint dann auch die Gliederung der Schwibbögen (die zugleich im ganzen Schiff durchgeht). Das Basament dieser Pfeiler erscheint, wo es sichtbar ist, ganz im streng gothischen Style. Ihr Deckgesims ist mit zierlichem gothischem Blattwerke verziert. Noch über den Schwibbögen zieht sich an den Wänden des Mittelschiffes, über die Gurtträger sich herumwindend, ein Fries mit ähnlichem Blattwerk hin. Oberwärts ist die Last dieser Wände durch grosse spitzbogige Nischen, von Pfeiler zu Pfeiler reichend, erleichtert; im Grunde der Nischen sind die Oberfenster angebracht; durch die Nischen läuft eine offene Gallerie hin. Die Gewölbe scheinen nicht der ursprünglichen An-

[1] Berckmann's Stralsundische Chronik etc. Herausg. von Mohnike und Zober, S. 163.



lage der Kirche anzugehören; ihre Kreuzgurte sind meist zu dünn im Verhältniss zu den Gurtträgern; auch sieht man an einzelnen Stellen die Ansätze stärkerer Gurte. Manche andre Spuren von Veränderung der Gewölbe geben sich besonders im Chor-Umgange zu erkennen.

Die Vorhalle auf der Westseite zerfällt in drei Haupttheile, indem der mittlere Raum die Höhe des Hauptschiffes hat, während die Seitenräume der Höhe der Seitenschiffe entsprechen. Die Bögen, welche aus den Seitenschiffen in die Halle führen, sind wiederum vortrefflich gegliedert. Zu bemerken ist jedoch, dass der mittlere Hauptraum der Halle sehr schmal ist, indem hier die Thurmpfeiler so mächtig vortreten, dass nur etwa ein Drittel von dem freien Raume des Mittelschiffes offen bleibt. Dies giebt für den Gesammteindruck des Inneren, kein recht harmonisches Verhält-

niss [1]), und so scheint es, dass man hieraus auf eine, nach jenem Thurmeinsturz erfolgte Veränderung der ursprünglichen Anlage schliessen dürfte. Vielleicht hat man es, um ein neues Unglück zu verhüten, für nöthig befunden, die Thurmpfeiler in der angegebenen Weise stärker anzulegen.

Die Strebepfeiler der Seitenschiffe treten, kleine Kapellen zwischen sich einschliessend, in das Innere der Kirche hinein. Ausserhalb sind sie jedoch über das Dach der Seitenschiffe emporgeführt und tragen starke Strebebögen, die sich frei gegen die Wände des Mittelschiffes hinüberschlagen. Dies ist wiederum das einzige Beispiel solcher Art, welches an pommerschen Kirchen gefunden wird. An den Strebepfeilern selbst zeigt sich gegenwärtig kein thurmartiger Schluss über dem Ansatz der Bögen, wie solcher, wenn auch in einfachster Gestalt, zur harmonischen Ausbildung der Form nöthig ist. Dass aber Thürmchen der Art vorhanden gewesen sind, sieht man deutlich wenigstens aus dem oberen Ansatz der Strebepfeiler des Chores; an ihren Seiten sind nämlich vertikale Streifen, die gegenwärtig auf unpassende Weise durch die Bedachung der Bögen abgeschnitten werden und die darauf hindeuten, dass diese Theile ursprünglich höher hinaufgeführt waren. — Die Fenster sind zumeist sehr einfach. Das Hauptportal auf der Westseite (122.) hat eine reiche Gliederung, aus Halbsäulen und Einkehlungen gebildet, die sich in angemessener Weise zu einzelnen Gruppen zusammenordnen; Kapitäle oder Kämpfergesims sind an demselben nicht vorhanden, wohl aber ein rein gothisches, nur sehr beschädigtes Fussgesims. Zwei Portale an der Südseite des Chores (123.) sind nach verwandtem Princip, nur einfacher, gebildet. Ein Portal des südlichen Seitenschiffes nahe am Thurme hat dagegen eine Gliederung von ziemlich manierirter Formation (124.), so dass ich es für später eingesetzt halten möchte. — Beide Thürme steigen in einfach viereckigen Massen empor. Bis etwas über der Dachhöhe der Seitenschiffe sind sie ohne alle weitere Verzierung; dann sind an ihnen in vier Geschossen wohlgestaltete Fensterblenden angebracht, je drei auf jeder Seite der Thürme; auch diese sind indess sehr einfach gebildet und namentlich ohne den in der späteren Zeit des vierzehnten Jahrhunderts so häufigen

Dreimal wiederholt

Viermal wiederholt.

[1]) Als ich die Kirche besuchte, war die Orgel aus dem Mittelraume jener Halle, einer Reparatur wegen, herausgenommen, so dass ich zufällig Gelegenheit hatte, den Gesammteindruck deutlicher zu empfinden, als es ohnedies der Fall gewesen wäre.

Fenstmal wiederholt.

Schmuck der Rosetten von gebranntem Stein. Die ganze Thurmanlage steht solcher Gestalt mit dem, in einfachen Massen aufgeführtem Aeusseren des Kirchenbaues in guter Harmonie. —

Beträchtlich später als die Nikolaikirche erscheint die **Jakobikirche zu Stralsund**[1]). Zu Anfang des vierzehnten Jahrhunderts wird zwar schon von dem Vorhandensein dieser Kirche gesprochen; der gegenwärtige Bau kann aber, seiner ganzen Beschaffenheit nach, erst der späteren Zeit, vielleicht dem

hlusse des Jahrhunderts angehören. Die gesammte Ostseite der Kirche, ittel- und Seitenschiffe in Einer Flucht, wird durch eine gerade Wand geschlossen. Sechs Pfeiler scheiden auf jeder Seite das Mittelschiff von n Seitenräumen; sie haben eine einfach achteckige Gestalt, nur an den iden Pfeilern zunächst dem Altar sind Halbsäulchen in die Ecken ein-lassen. An den Schwibbögen über den Pfeilern ist die Gliederung nur urch geradlinige Einschnitte hervorgebracht (wie oben, S. 717, No. 98.). iese nüchterne Detailbildung giebt einen Beleg für die in Anspruch genommene spätere Zeit, ebenso auch die Höhenverhältnisse der inneren äume. Denn während in der Nikolaikirche das schönste gegenseitige erhältniss zwischen dem Hauptraume des Mittelschiffes und den Nebenräumen der Seitenschiffe obwaltet, so zeigt sich hier das Streben, durch rhöhung der letzteren eine bedeutsamere Wirkung hervorzubringen, das ber nur als ein Verkennen des reinen Styles, als eine Entartung zu etrachten ist, und das nur eine Zwittergestalt zwischen den Kirchen beider Gattungen zu Wege bringt. Dadurch wird denn auch die Lichtöffnung der Fenster in den oberen Wänden des Mittelschiffes unverhältnissmässig klein. Ja, es beginnt bei der Bildung dieser Fenster, nach ihrer inneren Seite, bereits eine eigenthümliche, sehr unschöne Form, die nur aus dem nüchternsten Handwerkssinne hervorgegangen ist und die ich in ihrer vollen Erscheinung als charakteristisch für die Zeit des funfzehnten Jahrhunderts betrachten muss (125.). Indem nämlich der Bogen, der das Fenster oberwärts schliesst, mit den Linien der Wandnische des inneren parallel läuft, indem aber das Fenster selbst schmaler ist als die Nische, so wird der Uebergang aus den vertikalen Seiten des Fensters in den Bogen zu einer gebrochenen Ecke, die den lebendigen Organismus der Form gerade hin aufhebt. Bei der Jakobikirche ist diese Einrichtung insofern minder auffällig, als die Lichtöffnung der Fenster eben nur im Einschluss jenes Bogens besteht, somit durch ihren unteren Abschnitt jener gebrochene Uebergang anderweitig bedingt scheint. Bei der Marienkirche von Stralsund (vergl. unten) entwickelt sich diese Form in ihrer ganzen unschönen Eigenthümlichkeit. — Die Thurmhalle der Jakobikirche ist von grossartiger Einrichtung. Ueber ihrem Mittelraume erhebt sich der Thurm

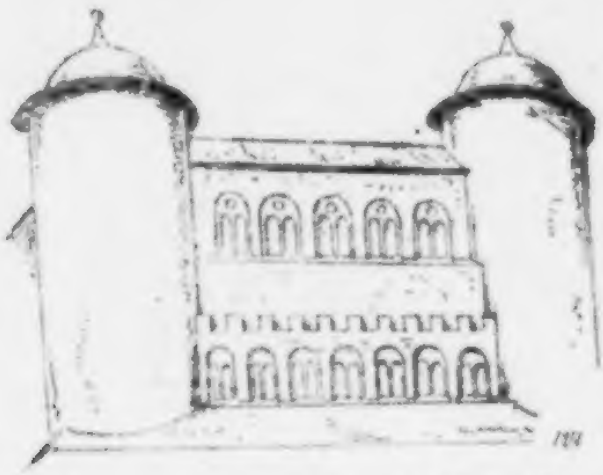
[1]) Vergl. Zober, die S. Jakobikirche zu Stralsund, in der Sundine, 1837, No. 11, ff.

(als ein einzelner), der schlank in die Höhe steigt und auf eine reiche und geschmackvolle Weise geschmückt ist. Zunächst über der Höhe des Mittelschiffes ist der Thurm, in zwei Geschossen, viereckig gestaltet. Zur Abtheilung der Geschosse dienen zierliche Rosettenfriese von schwarzglasirten Steinen; an den Seiten jedes einzelnen Geschosses sind je drei Fensterblenden angebracht, denen der Nikolaikirche ähnlich, aber mit reichen Rosetten, ebenfalls von schwarzglasirtem Steine, geschmückt. Ueber den Ecken des zweiten Geschosses springen dann kleine viereckige Thürmchen mit Fensterblenden empor, zwischen denen sich der achteckige Oberbau erhebt, dessen Seiten wiederum denen der unteren Geschosse ähnlich geschmückt sind. Auch diese reiche Dekoration des Thurmbaues scheint mir charakteristisch für die genannte spätere Zeit, in welcher das künstlerische Element mehr am Aeusseren der Gebäude als an ihrem Inneren hervorzutreten beginnt. —

Die Nikolaikirche zu Greifswald ist um den Beginn des vierzehnten Jahrhunderts angefangen und höchst wahrscheinlich im Jahr 1326 vollendet worden[1]). Ohne Zweifel gehört der gegenwärtig vorhandene Hauptbau der Kirche in diese Zeit, wenigstens sprechen dafür die sehr schönen Verhältnisse des Inneren, namentlich das sehr harmonische Verhältniss der Seitenschiffe zum Mittelschiff. Auffallend ist nur die etwas nüchterne Gestaltung der Ostseite, indem das Mittelschiff mit einer geradlinigen Wand schliesst, während die Seitenschiffe hier durch schräge Wände begrenzt werden, so dass (wie an der Marienkirche von Anclam in deren gegenwärtiger Erscheinung) für das Aeussere eine Art dreiseitigen Chorschlusses entsteht. Das Hauptfenster der östlichen Wand ist bemerkenswerth durch die, wie es scheint, alte Stabverzierung (126.), deren Verschlingungen der Fensterbildung mancher Gebäude in südwestlichen Landen entsprechen, doch, dem Backsteinbau gemäss, auch so ziemlich einfach gehalten sind. Sonst lässt sich über die Detailformen der Kirche kaum etwas Besondres sagen, da sie bei der neuerlich erfolgten, übrigens sehr geschmackvollen Restauration durchweg erneut und umgewandelt sein dürften. — Nur der Thurmbau der Kirche ist in seinen ursprünglichen Formen erhalten; diese jedoch deuten

auf ein jüngeres Alter, als das der Kirche, ihrer Anlage nach, zu sein scheint. Vermuthlich gehört der Thurm, der sich über der Mitte der Westseite erhebt und dem Thurm der Jakobikirche von Stralsund in mehreren Motiven ähnlich ist, der Zeit um den Schluss des vierzehnten Jahrhunderts an. Bis zur Höhe des Mittelschiffes und diesem an Breite gleich steigt er in einfach viereckiger Masse empor, nur am Obertheil mit einigen Fensterblenden von zusammengesetzter Gestalt, doch ohne weiteren Schmuck, versehen. Dann springen über den Ecken kleine Rundthürmchen empor, deren rothe Steinmasse in gewissen Zwischenräumen von schwarzen Steinlagen durchzogen wird (127.). Die Thürmchen stehen aber nicht frei, sondern sind durch kleine Zwischenbauten verbunden, die aus drei Geschossen, übereinander zurücktretend, bestehen. Das unterste dieser Zwischengeschosse hat eine Zinnen-artige Bekrönung; zugleich ist dies, sowie

[1]) Gesterding, Beitrag zur Gesch. d. St. Greifswald, S. 40. Vgl. Wiedersteadt, Gesch. d. Nikolaik. in Greifswald, S. 8.



177

das oberste Zwischengeschoss, durch Reihen kleiner Fensterblenden geschmückt, die aber nicht im Spitzbogen, sondern, charakteristisch für die spätere Zeit, im Halbkreisbogen überwölbt sind. Ueberhaupt scheint dieser ganze Zwischenbau mit den Rundthürmchen, der sich so bedeutend von den kirchlichen Eigenthümlichkeiten entfernt und die Anlage von Bauwerken eines kriegerischen Zweckes nachahmt, schon an sich ein jüngeres Alter zu bezeichnen. Dann folgt der schlanke achteckige Oberbau des Thurmes in zwei Geschossen, die durch ein Rosettenfries geschieden werden und deren Fensterblenden mit sehr brillanten Rosetten von schwarzglasirtem Steine (128) geschmückt sind. Den Schluss des Ganzen macht eine hohe, phantastisch geformte Kuppelspitze, die aus moderner Zeit herrührt, die aber, bei der eigenthümlichen Gestaltung des Thurmes, nicht eben zu seiner Verunzierung dient, wie es anderweitig bei solchen Kuppelspitzen oft genug der Fall ist. Uebrigens muss hinzugefügt werden, dass der gesammte Thurmbau mit Ausnahme der Spitze, seinem Style nach auch nicht eben namhaft später sein kann, als oben angegeben wurde. Zwar wird von einem zweimaligen, durch Orkane veranlassten Sturz des Thurmes in späterer Zeit, in den Jahren 1515 und 1650, berichtet, durch den auch die Kirche zu beiden Malen sehr beschädigt worden sei [1]. Beide Fälle können indess wohl nur das Gemäuer, welches sich etwa noch über den beiden vorhandenen achteckigen Geschossen erhob (der Thurm soll ursprünglich übermässig hoch gewesen sein) und die darüber befindlich gewesenen alleren Spitzen betroffen haben. —

Die Petrikirche zu Wolgast ist ein Gebäude, in welchem sich der

[1] Biederstedt a. a. O., S. 17 u. 22.

Baustyl der in Rede stehenden Gattung in einfach tüchtiger Weise entwickelt. Es scheint der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts (doch mehr der Mitte als dem Anfange) anzugehören. Mittel- und Seitenschiffe stehen hier in gutem Verhältniss zu einander. Der Chor ist dreiseitig geschlossen, doch sind hier wiederum die Seitenschiffe um denselben als Umgang herumgeführt, und zwar so, dass sie der Ostseite des Gebäudes einen fünfseitigen Schluss geben. Im Inneren stehen fünf Pfeiler auf jeder Seite des Hauptschiffes in gerader Flucht, denen sich die beiden Pfeiler des Chorschlusses anreihen. Die Pfeiler haben eine einfach achteckige Gestalt, doch treten an ihren vorderen und hinteren Seiten flache Bänder, mit Halbsäulchen auf den Ecken, hervor (129.), die als Gurtträger in die Höhe laufen. Die Schwibbögen über den Pfeilern sind auf ihren Seitenflächen wohlgegliedert. Das Mittelschiff hat ein gutes Sterngewölbe. Die Gliederung an den Portalen der Kirche ist zum Theil reich zusammengesetzt (130.), besonders aus Bündeln von Halbsäulen, indess so, dass hier in dem Princip der Zusammensetzung keine rechte Lebensfrische sichtbar wird. Ein Paar Kapellenbauten, die sich der Kirche anschliessen und gegen das Innere derselben öffnen, sind in guten Verhältnissen aufgeführt. Der Giebel der Sakristei zeichnet sich durch leicht emporsteigende Strebethürmchen und andre, den leichteren Freibau bezeichnende, doch im Wesentlichen noch ziemlich einfach gehaltene Formen aus. — Es wird von mehreren Zerstörungen berichtet, die die Kirche im Lauf der Jahrhunderte, namentlich in den Jahren 1512, 1628 und 1713, durch Brand erlitten habe [1]; indess scheinen wenigstens die Haupttheile der Anlage hiebei nicht wesentlich beschädigt worden zu sein. Der obere Theil des Thurmes, der sich über der Westseite erhebt, ist als die wesentlichste Erneuerung des Baues, und zwar aus der Zeit des vorigen Jahrhunderts, zu betrachten.

130. Dreimal wiederholt.

An die obengenannte Kirche schliessen sich fünf in dem östlichen Theile Hinterpommerns belegene Kirchengebäude, die Hauptkirchen von Belgard, Cöslin, Rügenwalde, Schlawe, Stolp, alle den Namen der Marienkirche führend, — an. An diesen entwickelt sich das Bausystem der in Rede stehenden Gattung in ziemlich consequenter Weise, und zwar so, dass ihre Formen mit denen der früher erwähnten Gebäude Hinterpommerns (den Hauptkirchen von Colberg, Treptow a. d. R., Greifenberg) manche Verwandtschaft haben und unter sich, je nachdem ein

[1] Heller, Chronik der Stadt Wolgast, S. 13 u. 229. (Nach Heller's Darstellung sollte man vermuthen, dass aus dem letzten Brande der Kirche vom J. 1713 sehr wenig Brauchbares übrig geblieben sei.)

lebendigeres oder ein mehr nüchternes Gefühl darin hervortritt, wiederum ein höheres oder jüngeres Alter bezeichnen. Zu bemerken ist im Allgemeinen, dass der Chor an diesen sämmtlichen Kirchen als gesonderter Bautheil, in der Breite des Mittelschiffes und dreiseitig geschlossen, erscheint; dass Mittel- und Seitenschiffe durchweg in gutem Verhältniss zu einander stehen, und dass die Kirchen überhaupt durch ihre räumlichen Verhältnisse von guter Wirkung sind; dass ferner die Pfeiler in der Hauptform achteckig sind; dass über dem einfachen Kämpfergesims der Pfeiler, neben der Gliederung der Schwibbögen, welche die Pfeiler verbinden, zugleich die Gliederung der grossen flachen Nischen an den oberen Wänden des Mittelschiffes aufsetzt; dass die vier erstgenannten Kirchen auf jeder Seite des Mittelschiffes drei Pfeiler haben (nur in der Kirche von Stolp sind deren vier); dass die Gewölbe der Haupträume überall in der Sternform erscheinen, die wenigstens bei einigen Gebäuden der ursprünglichen Anlage anzugehören scheint; dass überall auf der Westseite sich nur Ein Thurm erhebt, und dass dieser in der Regel ursprünglich vor die Seitenschiffe vortritt und nur mit dem Mittelschiff durch eine hohe Halle in Verbindung steht (nur die Kirche von Stolp hat hierin eine wesentlich abweichende Einrichtung); dass überall unter den Dächern der Seitenschiffe Rosettenfriese, oft gedoppelte, hinlaufen (eine Einrichtung, die zwar auch bei mehreren der im Vorigen besprochenen Gebäude vorkommt); dass aber sonst sich im Aeusseren keine reichere Dekoration entwickelt.

Als die edelste unter den fünf genannten Kirchen, somit als der früheren Zeit des vierzehnten Jahrhunderts angehörig, erscheint die Marienkirche von Belgard. Die Gliederung der Schwibbögen und der Wandnischen über diesen ist einfach, aber von reiner Bildung; an der Vorderseite der Pfeiler läuft eine Halbsäule als Gurtträger empor (131.). Ueber

den Schwibbögen zieht sich durch die Wandnischen ein Rosettenfries hin. Fenster und Portale sind in lebendig bewegten Formen gegliedert. — Im Mittelschiff fehlen gegenwärtig die Gewölbe, doch sieht man aus den vorhandenen Ansätzen derselben noch, dass sie, wie die des Chores, die Sternform hatten.

Nicht ganz so edel in den Detailformen und offenbar etwas jünger als die obengenannte Kirche, doch noch einige schöne Einzelheiten bewahrend, zeigt sich die Marienkirche von Cöslin. In den Gliederungen der Bögen und Nischen, namentlich über der südlichen Pfeilerstellung der Kirche, tritt schon mehr nüchternes Element hinzu, indem dieselben grossentheils nur durch geradlinige Einschnitte hervorgebracht sind. Doch sind

auch hier noch Gurtträger an den Hauptseiten der Pfeiler angeordnet, die aus Bündelchen von je drei feinen Halbsäulen bestehen (132.). Diese, so-

wie die als einfache Halbsäulen gebildeten Gurtträger des Chores stehen zu den Gurten des Sterngewölbes in harmonischem Verhältniss. Die Seitenschiffe sind hier zu den Seiten des Thurmes vorgeführt und mit seiner Halle verbunden, was sich aber als eine spätere, ziemlich rohe Umänderung der ursprünglichen Anlage zu erkennen giebt. An den äusseren Theilen der Architektur hat manche, zum Theil rohe Umänderung statt gefunden. Die Chorfenster sind ziemlich nüchtern profilirt (133.). Eigenthümlich ist es, dass hier der unter dem Dach angebrachte Rosettenfries um die Strebepfeiler herumläuft und dass man über diesen die freistehende Bekrönung, als Thürmchen von sehr einfacher Gestalt, erhalten sieht (134.).

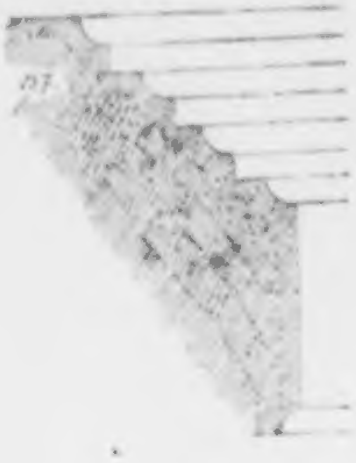
Etwa gleichaltmit der Kirche von Cöslin ist die Marienkirche von Schlawe. Bei ihren Bögen und den Wandnischen über diesen finden sich ähnliche Elemente wie dort; Gurtträger sind an den Pfeilern nicht vorhanden, doch haben ihre Ecken ein eigenthümlich zierliches Profil (135.), indem sich aus tiefen Einkehlungen

135.

feine Halbstäbchen entwickeln. (Die Feinheit

dieser Form steht übrigens nicht recht in Harmonie mit der schweren Gesammtmasse der Pfeiler.) Auch hier sind die Seitenschiffe zu den Seiten des Thurmes vorgeführt und mit seiner Halle verbunden. Eigenthümlich ist die Anlage einer Halle am nördlichen Seitenschiffe, welche sich um dessen östliche Ecke herumzieht und in den Chor führt. Sie ist, wie alle Räume der Kirche, mit Sterngewölben überspannt, doch von roher Arbeit. Die Gliederungen der Fenster entsprechen denen der Bögen über der Pfeilerstellung im Inneren. Die Gliederung des Hauptportales ist reich, aber nach ziemlich nüchternem Princip, aus Halbsäulen von verschiedener Stärke zusammengesetzt.

Auch die Marienkirche von Stolp dürfte derselben Periode (etwa der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts) angehören. Seltsam ist es, dass hier die Bögen und Nischen über der nördlichen Pfeilerstellung der Kirche (136.) eine lebendigere, die über der südlichen (137.) eine mehr nüchterne



Gliederung haben; auch sind an der Nordseite frei vorspringende Gurtträger, in ihrer Hauptform als Halbsäulchen, angeordnet. Diese Gurtträger brechen aber nah unter dem Ansatz der Gewölbgurte ab, und letztere beginnen in dünneren Verhältnissen, so dass sich hier die Veränderung der ursprünglichen Anlage deutlich erkennen lässt. Ueber den Schwibbögen der nördlichen Pfeilerstellung zieht sich ausserdem noch ein Rosettenfries (138.) hin.

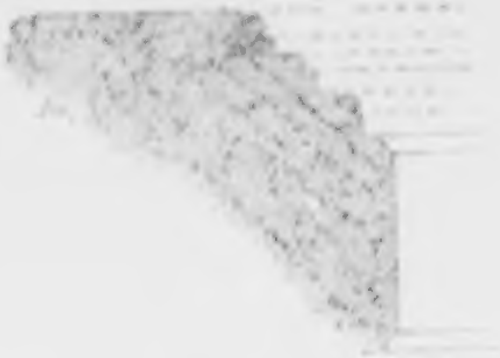
— Es ist schon bemerkt, dass die Marienkirche von Stolp die grösste des in Rede stehenden Cyclus ist. Noch bedeutsamer wird die Wirkung ihrer architektonischen Masse durch die Anordnung einer Thurmhalle, deren Seitenräume, vor den Seitenschiffen, dem mittleren Raum an Höhe gleich sind, so dass sich hier eine Art westlichen Querschiffes bildet. Die Thurmhalle hat keine Gewölbe, doch zeigen die in ihr vorhandenen Gurtträger, dass sie auf die Ausführung eines solchen eingerichtet war. — Die an Fenstern und Thüren vorkommenden Gliederungen sind ohne sonderliche Bedeutung.

Die **Marienkirche** von **Kögenwalde** scheint der späteren Zeit des vierzehnten Jahrhunderts anzugehören. Bögen und Wandnischen über den Pfeilern des Innern sind hier ausschliesslich nur durch geradlinige Einschnitte gegliedert. Eigenthümlich ist auch hier eine verschiedene Einrichtung beider Oberwände des Mittelschiffes, indem nämlich auf der Südseite, im Grunde jener flachen Nischen, kleinere Nischenreihen angeordnet sind, über denen dann die niedrigen Oberfenster (nur durch die Linien eines Spitzbogens, aber nicht zugleich durch senkrechte Fortsetzung desselben eingeschlossen) ein wenig genügendes Licht hereinfallen lassen (139.). Auf der Nordseite dagegen ist die Einrichtung einfach und von gewöhnlicher Art. Die Seitenschiffe sind auch hier in späterer Zeit neben dem Thurmbau vorgeführt und mit dessen Halle in Verbindung gesetzt. Die Gliederungen am Aeussern der Thüren (140.) und Fenster (141. und 142.) sind zumeist wohlgebildet. —

Merkwürdig ist die Einrichtung der neben dieser Kirche befindlichen Sakristei; sie ist nämlich von vier nicht hohen Kreuzgewölben überspannt, deren Gurte (in der Form des Rundstabes) in der Mitte durch einen Rundpfeiler gestützt werden und an diesem niederlaufen.

In einem verwandten Verhältniss zu den zuletzt benannten Kirchen steht die **Moritzkirche** zu **Pyritz**, die etwa aus der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts herrühren dürfte. Ihre ursprüngliche Anlage stimmt im Wesentlichen mit jenen Kirchen (die von Stolp ausgenommen) überein, und es ist nur der sonderbare Unterschied zu bemerken, dass an den Ober-

wänden des Mittelschiffes keine Fenster, sondern nur Reihen kleiner Fensterblenden vorhanden sind (143.), und dass somit das Mittelschiff ein mehr gedrücktes Verhältniss hat. Dann ist auch die Eigenthümlichkeit anzuführen, dass die Schwibbögen über den Pfeilern in beträchtlich hohem Spitzbogen gebildet und ganz ungegliedert sind, während die Wandnischen über ihnen eine reichgegliederte und gut profilirte Einfassung (144.) haben.



Die in den Seitenschiffen angeordneten Gurtträger sind aus je drei durch Einkehlungen getrennten Halbsäulen gebildet (145.); die im Chor haben eine freiere Gestalt und treten aus Wandpfeilern (den Rückseiten der ursprünglichen Strebepfeiler) hervor, deren Ecken wieder auf saubere Weise profilirt sind (146.). Die Sterngewölbe des Chores setzen aber auf diesen Gurtträgern ziemlich unharmonisch auf und sind somit gewiss nicht der ursprünglichen Anlage angehörig. (Auch das Mittelschiff hat Sterngewölbe; in den Seitenschiffen sieht man Kreuzgewölbe.)

In späterer Zeit und zwar im funfzehnten Jahrhundert, ist mit dieser Kirche eine bedeutende Umänderung vorgenommen. Nicht blos sind westwärts die Seitenschiffe wiederum neben dem Thurme vorgeführt und mit dessen Halle verbunden; auch auf der Ostseite der Kirche sind sie, als Umgang um den Chor, fortgesetzt. Bei dieser Umänderung der ursprünglichen Anlage sind die alten Strebepfeiler des Chores stehen geblieben, seine Fenster oberwärts vermauert und die Oeffnungen derselben unterwärts bis auf den Boden hinabgeführt, wobei man aber auf harmonische oder nur handwerksmässig reine Anordnung wenig Rücksicht genommen hat. Sehr seltsam ist es dabei, dass das mittelste (hinterste) Kreuzgewölbe des Chor-Umganges bedeutend höher emporgeführt ist als

die übrigen Theile desselben, dass das Fenster unter demselben ebenso höher und breiter angelegt ist und dass sich darüber ein eigner viereckiger Thurm erhebt, dessen Grundriss aber, dem des bezüglichen Kreuzgewölbes angemessen, ein unregelmässiges Viereck bildet. Dies giebt natürlich dem Aeusseren des Chorschlusses ein ziemlich wunderliches Ansehen. Die Strebepfeiler des Chorumganges sind an ihrer äusseren Fläche mit wohlgebildeten Blenden geschmückt; die Anordnung, besonders aber die Gliederung dieser Blenden entspricht den an den Stargarder Architekturen des funfzehnten Jahrhunderts vorkommenden Dekorationen und darf somit als charakteristisch für die späte Erbauungszeit des Chorumganges betrachtet werden. Die Portale der Kirche (147. 148.), an den älteren wie an den spä-

Das Mittelprofil zunächst mit der vordern zum Schlosser wiederholt

Das andere Profil zum Schlosser wiederholt

teren Theilen, haben zum Theil reiche Gliederungen, denen indess ein frischer Organismus fehlt. Die Einfassungen der Fenster sind ziemlich schmucklos.[1]

[1] Eine Inschrift in der nördlichen Nebenhalle des Hauptthurmes berichtet mit folgenden Worten von allerlei Brandunglück, das die Stadt und zum Theil auch die Kirche betroffen:

„Und ist die Stadt Pyritz
Anno 1496 den 19 Mart gantz ausgebrandt
„ 1596 den 19 Mart ist Sie ausgebrandt mit der Kirchenhalle
„ 1634 den 29 Mart ist das Mönche Virtel abgebrandt

C. Besondre Bauformen.

Verschiedene Kirchen und Kapellen von kleinerer Dimension, die in einfacher Anlage, ohne Seitenschiffe, erbaut sind, reihen sich den bisher besprochenen Gebäuden des vierzehnten Jahrhunderts an. Dahin gehört u. a. die Johannis-Kloster-Kirche zu Stralsund, die in angenehmen, leichten und freien Verhältnissen, wenn auch ohne feinere Ausführung des Details, erbaut ist. Merkwürdig ist die Kirche durch den Vorhof, der sich, als das einzige Beispiel solcher Art, das in Pommern erhalten ist, in der Breite der Kirche und in ziemlich bedeutender Tiefe vor ihr ausdehnt. Er ist rings mit einer Halle umgeben, die in der Breite durch je vier, in der Länge durch je neun achteckige Pfeiler gebildet wird; die Pfeiler sind durch gedrückte breite Spitzbögen verbunden; die Gewölbe der Halle haben theils eine wohlgebildete Kreuzform, theils sind es zierliche Sterngewölbe. Das Ganze des Vorhofes ist von sehr wohlthuendem Eindrucke. Ob die erste Anlage des Klosters im J. 1254[1]) schon auf einen solchen Vorhof berechnet war, weiss ich nicht zu sagen. Der Kreuzgang dieses Klosters und die sonstigen Klosterräume sind gegenwärtig sehr verbaut, doch ist vielerlei von kreuzgewölbten Räumen erhalten. — Die Klosterkirche in der Altstadt Pyritz ist ein sehr einfaches Gebäude; eine Thür auf der Nordseite zeichnet sich durch ihre edle, einfach schöne Gliederung (149.) aus. Ein Paar erhaltene Klostergebäude sind auch hier sehr verbaut.

Ferner muss hieher, wie es scheint, die Kirche von Usedom gezählt werden. Dem breiteren und längeren Schiffe, über dessen Westseite sich der Thurm erhebt, fügt sich als eigner Bautheil der kleinere dreiseitig geschlossene Chor an. Letzterer erscheint von sehr roher Arbeit. Im Inneren des Schiffes aber springen zwischen den Fenstern wohlgebildete Wandpfeiler vor (die Rückseiten der nach aussen hinaustretenden Streben), mit Halbsäulchen in den Ecken. Die Kirche ist ohne Gewölbe, und scheint auch kein solches gehabt zu haben, da sie zu breit ist, als dass diese Einrichtung ohne freie Pfeilerstellungen im Innern,

Anno 1634 den 1 April ist die gantze Stadt, Kirche v Schule hlin (?) drey bulden, abgebrandt.

„ 1652 den 19 April ist das . . . . Viertel abgebrandt, ander ertl men brandschaden zu geschweigen."

Indess geht, wie bereits im Obigen angedeutet ist, aus dem Baustyl der Kirche hervor, dass sie wenigstens in ihren Haupttheilen aus diesen Ereignissen unbeschädigt hervorgegangen ist. Nur etwa die rohen oberen Theile des Hauptthurmes dürften als Restauration, nach einem oder dem andern Brande erfolgt, zu betrachten sein.

[1]) Berckmanns Strals. Chronik etc. S. 161.

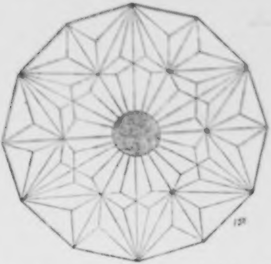
von denen man aber keine Spur sieht, wohl ausführbar gewesen wäre. Doch ist an der Kirche so Vieles verdorben und geflickt, dass es schwer sein dürfte, über ihre ursprüngliche Anlage ein ganz bestimmtes Resultat zu gewinnen.

Ein zwar sehr einfaches, doch zugleich eigenthümlich anmuthiges Gebäude ist die Gertruds-Kapelle bei Treptow a. d. R. (vor dem Greiffenberger Thore). Der Altarraum ist dreiseitig geschlossen; vor der Mitte des Giebels steigt fast einem starken Strebepfeiler vergleichbar, ein schmales Glockenthürmchen in die Höhe, in dessen Ecken Halbsäulchen eingelassen sind. Die Gewölbe im Inneren sind ausgebrochen und die Kapelle dient nur zur Aufbewahrung von Geräthen. Die beiden andern Kapellen von Treptow, die heil. Geist-Kapelle in der Stadt und die Georgs-Kapelle vor dem Colberger Thore sind minder bedeutend. Beide sind verbaut. — Die heil. Geist-Kapelle zu Garz an der Oder hat eine ähnliche Anlage wie die Gertruds-Kapelle zu Treptow a. d. R.; auch sie indess ist im Inneren verbaut.

Sodann sind einige Kapellen anzuführen, deren Anlage sich, abweichend von der bei den kirchlichen Bauten des Mittelalters vorherrschenden Haupt-form, als Polygon gestaltet. Besondre rituelle Bedürfnisse werden diese abweichende Form hervorgerufen haben. Zwei von ihnen, die bedeutendsten dieser und die sich zugleich den schönsten pommerschen Bauten aus der Zeit des vierzehnten Jahrhunderts anreihen, sind auf Kirchhöfen belegen und dürften als dem Gräberdienste gewidmet zu betrachten sein. Beides sind Gebäude der Art, welche die Engländer als „Heilige Grab-Kirchen" benennen und die man gewöhnlich als Nachahmungen der Kirche des heiligen Grabes in Jerusalem betrachtet; namentlich die eine von ihnen ist dieser Form sehr nahe entsprechend. Doch führen beide den Namen der heil. Gertrud, der indess nicht minder die Bestimmung des Gräberdienstes anzudeuten scheint.[1])

Die eine von ihnen ist die Gertruds-Kirche bei Wolgast. Sie ist von zwölfeckiger Gestalt (13[illegible]). In der Mitte steht ein starker Rundpfeiler, über dessen einfachem Deckgesims 24 Gewölbgurten ansetzen, aus denen sich ein sehr zierliches Sterngewölbe entwickelt. In den Ecken der Kirchenwände sind feine Gurtträger, Halbsäulchen in der Hauptform, angebracht; die Gewölbgurte haben ein wohlgebildetes Profil. Fenster und Thüren sind ebenfalls, zwar einfach, doch in edler Weise profilirt. Das ganze Innere gewährt den wohlthuendsten Eindruck, der leider nur durch die hineingesetzten hölzernen Emporen sehr beeinträchtigt wird. (Ueber die Malereien an diesen Emporen s. unten). — Es wird behauptet, die Kirche sei vom Herzog Bogislav X. nach seiner Rückkehr aus dem gelobten Lande

[1]) Es wird nämlich mit der genannten Heiligen die h. Gertrud von Nivelle, die Tochter Pipins, des Major Domus unter Dagobert von Austrasien, gemeint sein. Von Nivelle aber kommt es in der „christlichen Kunstsymbolik und Kirchenpflege" (Frankf. a. M. 1819. S. 208.) dass dieser Ort „den trostlosen gute Herberge bereiten sollte". So erklärt es sich denn auch noch anderwärts die auf Kirchhöfen belegenen Kapellen den Namen der h. Gertrud führen, wie es z. B. mit der oben genannten Kapelle bei Treptow a. d. R. der Fall ist.



150

somit in den letzten Jahren des funfzehnten oder im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts erbauet worden[1]; dieser Annahme scheint aber der ganze Baustyl sehr entschieden zu widersprechen.

Die Gertrudskirche bei Rügenwalde ist in der äusseren Umfassung ebenfalls zwölfeckig und von nicht geringerer Schönheit in der Entwickelung der inneren Architektur. Doch ist ihre Anlage mehr durchgebildet, indem sich in der Mitte ein sechseckiger höherer Hauptraum gestaltet, dem sich die Seitenräume als Umgang anschliessen. (Diese Einrichtung ist die der in England sogenannten h. Grabkirchen.) Der sechseckige Raum wird durch sechs achteckige Pfeiler (mit feinen Eckprofilen) gebildet, die durch einfache Spitzbögen verbunden sind. Ueber diesen Spitzbögen erheben sich geschmackvoll gegliederte Wandnischen (151.), in denen aber keine Fenster angebracht sind. Der Mittelraum wird durch ein zierliches Sterngewölbe bedeckt, die Seitenräume haben ebenfalls eine Art von Sterngewölben. Die Gewölbgurte haben hier eine mehr nüchterne Bildung, die im Allgemeinen mehr der Zeit des funfzehnten Jahrhunderts als dem vierzehnten anzugehören scheint, und die somit auf die Vermuthung führen könnte, dass die Kirche etwa von König Erich, nachdem derselbe seinen grossen nordischen Reichen entsagt und sich nach Rügenwalde in ein stilles Asyl zurückgezogen hatte, zum Gedächtniss seiner Wallfahrt ins gelobte Land erbaut worden sei. Doch scheint

1) Heller, Chronik der St. Wolgast, S. 49, ohne weiteren Nachweis.

im Uebrigen die Kirche den besten Werken des vierzehnten Jahrhunderts zu nahe verwandt, als dass man dieser Vermuthung sonderlich Raum geben darf; auch würde man in solchem Falle König Erich's Grab wohl in dieser Kirche suchen müssen, während er doch, wie bekannt, in der Hauptkirche der Stadt (der Marienkirche) begraben ist.

Den beiden Gertrudskirchen reihen sich endlich zwei kleine Kapellen von einfach achteckiger Gestalt an. Die eine von diesen ist die Apollonienkapelle zu Stralsund, vor der Südseite der dortigen grossen Marienkirche belegen. Acht starke Pfeiler schliessen hier einfach spitzbogige Wandnischen ein, in denen die gleichfalls spitzbogigen Fenster angebracht sind. Ein achtseitiges Kuppelgewölbe, dessen Gurte auf kleinen Consolen aufsetzen und eine einfach schöne Bildung (doch auch nicht mehr das birnenförmige Profil, — 157) haben, bedeckt den inneren Raum. Das ganze Innere, so einfach es ist, bringt einen klaren und wohlthuenden Eindruck hervor; es wäre sehr wünschenswerth, dasselbe einer würdigeren Bestimmung, als der es gegenwärtig dient, zurückgegeben zu sehen. Die Sage bringt die Kapelle mit einer Heilquelle in Verbindung, und der Name der heil. Apollonia, der Schutzpatronin gegen das Zahnweh, könnte dafür sprechen; sonst möchte man die Kapelle wohl für eine Taufkapelle halten, wie solche, zumeist zwar in der früheren Zeit des Mittelalters, in achteckiger Gestalt neben den Hauptkirchen errichtet wurden; auch mit einer solchen Bestimmung könnte sich die Sage von jener Heilquelle verbinden lassen. Die Bauweise scheint der besseren Zeit des vierzehnten Jahrhunderts zu entsprechen. Nach chronikalischer Nachricht soll die Kirche jedoch im Anfange des funfzehnten Jahrhunderts erbaut sein [1]. Ist dies wirklich der Fall, so würde man hier auf das Auftreten eines Baumeisters schliessen müssen, dessen reiner Formensinn von dem derjenigen Meister, welche die Jakobikirche und die Marienkirche zu Stralsund aufgeführt, nicht unwesentlich abwich.

Das zweite achteckige Gebäude ist die Kapelle des Georgen-Hospitals zu Stolp, vor der Stadt belegen. Auch bei ihr bilden sich acht ähnliche Nischen. Die Fenster in diesen haben aber nicht die gewöhnliche spitzbogige Form, sondern sind kreisrund; ihre Einrahmung ist einfach, aber fein profilirt. An den Pfeilern zwischen jenen Nischen treten einfach gegliederte Gurtträger heraus; die Gewölbe aber fehlen, vermuthlich seit dem Brande vom J. 1681, von welchem eine in der Kapelle vorhandene Tafel Kunde giebt. Im Aeusseren laufen vor den Ecken des Gebäudes Lissenen, durch Bündelchen von je drei Halbsäulchen eingefasst (153), empor und werden unter dem jetzigen Dache durch einfache Friesbänder begrenzt. Diese besondere Ausbildung der äusseren Architektur (die drei vorgenannten Kapellen sind im Aeusseren ziemlich einfach) dürfte auch hier vielleicht schon auf die Zeit des funfzehnten Jahrhunderts schliessen lassen.

[1] Berckmann, a. a. O., S. 7.

4. Gothischer Styl des funfzehnten Jahrhunderts.

Das funfzehnte Jahrhundert bezeichnet die höchste Kraftentwickelung der pommerschen Städte. Fast unabhängig von landesherrlicher Gewalt standen die bedeutenderen unter ihnen da, den Unternehmungen der Fürsten oft mit siegreichem Nachdrucke trotzend. Fürstliche Macht war in den Händen der Oberhäupter der Städte, fürstlicher Reichthum in den Häusern der betriebsamen Handelsherren. Aber die ungebändigte Freiheitslust steigerte sich zu kecker Willkür, die Freude am Besitz zu frevelhaftem Uebermuthe, und die rächende Nemesis blieb nicht aus.

Die bedeutenderen Architekturen dieser Zeit stimmen mit solcher Sinnesrichtung wiederum entschieden überein. Der klare, harmonische Organismus, der von innen heraus Form aus Formen entstehen lässt und das Ganze mit innerer Nothwendigkeit zu einem Vollendeten — einem völlig Geendeten — macht, war schon in der späteren Zeit des vierzehnten Jahrhunderts immer mehr verschwunden und die nüchterne Schulregel an dessen Stelle getreten, entschiedene Wirkung hatte man mehr in der Colossalität der Dimensionen als in lebenvoller Gliederung der Theile gesucht. Noch mehr strebte man jetzt, durch die Wirkung der Masse zu imponiren, selbst dadurch, dass man vorhandene, zum Theil schon an sich nicht unbedeutende Bauanlagen mächtig vergrösserte. Die Erweiterungen der Marienkirche zu Colberg und die der Jakobikirche zu Stettin, die in die spätere Zeit des vierzehnten und in das funfzehnte Jahrhundert gehören, geben dafür besonders charakteristische Beispiele. Doch blieb man bei dieser blossen Ausdehnung der Masse nicht stehen. War das Gefühl für den lebendigeren Organismus des Inneren, somit der eigentliche architektonische Kunstsinn[1]) erloschen, so war doch immer noch genug allgemeine künstlerische Laune übrig geblieben, die durch roh emporgethürmte Steinmassen nicht eben befriedigt werden konnte. Sie wandte sich jetzt dem Aeusseren der Gebäude zu und suchte dasselbe theils durch malerische Gruppirung der Theile, theils durch die Anwendung reicheren Schmuckes lebendig und heiter zu gestalten. Man kann wohl sagen, dass die Architektur dieser Zeit in ihrem Wesen zu einer Architektur des Aeusseren wird; ihr vornehmlich gehört die mannigfache Benutzung jener phantastisch gebildeten glasirten Formsteine an, die unsern Kirchen zuweilen ein so zierliches Gepräge giebt. Aber es ist zugleich auch, was ihr eigentliches Wesen anbetrifft, eine äusserliche Architektur; bei der Bildung und Zusammensetzung jener Dekoration verräth sich insgemein mehr ein spielender Sinn, als ein solcher, welcher den Ernst der Kunst in seiner ganzen Bedeutung zu fassen vermögend gewesen wäre. — Im Vorigen sind bereits mancherlei Bautheile besprochen worden, die für das eben Gesagte Belege geben. Namentlich die Thürme der Jakobikirche zu Stralsund und der Nikolaikirche zu Greifswald gehören hieher, sowie, unter den Werken kleineren Maassstabes, die Giebel über dem südlichen Seitenschiffe des Domes von Cammin. Bedeutendere Beispiele werden im Folgenden gegeben werden.

[1]) Ich sage dies, weil es sich hier um gothische Architektur handelt. Bei der griechischen, die an sich eine Architektur des Aeusseren ist, würde ein solcher Ausdruck freilich nicht passen.

Die Marienkirche zu Stralsund [1] ist eine der merkwürdigsten pommerschen Kirchen, die dem funfzehnten Jahrhundert angehören, zugleich eine, die ein vorzüglich charakteristisches Beispiel für den architektonischen Sinn dieser Zeit giebt. Gewöhnlich zwar ist man der Meinung, dass das eigentliche Kirchengebäude aus dem vierzehnten Jahrhundert (und zwar aus dessen früherer Zeit) herrühre und dass nur der Bau des Thurmes in das folgende Jahrhundert falle. Diese Meinung gründet sich, soviel ich weiss, darauf, dass in verschiedenen chronikalischen Berichten aus der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts von grossen Beschädigungen gesprochen wird, die ein im vierzehnten Jahrhundert vorhanden gewesenes Gebäude der Marienkirche in der späteren Zeit dieses Jahrhunderts erlitten habe und dass hier und dort auf diejenigen Bautheile, die erhalten geblieben, hingedeutet wird; sodann darauf, dass man im funfzehnten Jahrhundert ausdrücklich nur den Thurmbau erwähnt findet. Eine genauere Vergleichung dieser Berichte (soviel mir deren vorliegen) untereinander und mit dem an dem ganzen Gebäude hervortretenden Style ergiebt indess ein anderes Resultat. Es ist für diesen Zweck nöthig, die bezüglichen Stellen wörtlich hieher zu setzen.

a) „Anno 1382 dess mandages vor pingestenn, do vell vnser leuen frowenn kercken dat parth dar dat chor jss." (Berckmanns Strals. Chron. S. 5.)

b) „Im jahr 1382 des mandages vor pingsten fiel der thurm tho vnser leuen fruwen nieder, vnd schleg dat chor in, beth vp de ersten söss pyler, de bleuen stan; darup hernamals dat chor wedder gebuwet vnd mit isernen benders vorsehen ward, wie den noch ogenschinlick is." (Storch'sche Chronik bei Berckmann, S. 164.)

c) „Anno xiije lxxxiij (1384) des mandages vor pinxsten done fell vnser leuen frowen karcke vnd chör nedder. . . . dat dat chor is ock nedder gefallen, kanme noch wohl sehen, wo de vj pyler geschöreth vnd toreten gewesen vnd mith isernen vorbünden, alseme noch sehen mach." (Wessel'sche Bibel, hsgb. von Zober, S. 4.)

d) „Anno 1382 ist S. Marien Kirchenchor eingestürzt. Anno 1389 ist die Thurmspitze eingefallen und hat im Gewölbe grossen Schaden gethan." (Mspt. unter d. Charisianis der Rathsbibl. Sundine, 1835, Nr. 92, S. 367.)

e) „Anno xiiije vnd xj (1411): done wordt de seyger (das Uhrwerk) to Marien gehengeth." (Wessel'sche Bibel, S. 4. — Aehnlich bei Berckm., S. 175: „Anno 1411 do wardt de seyer tho vnser leuen frowen vpgehenget.")

f) „Anno 1416 do wordt dat fundamente gegrauen tho vnser leuen frowenn torne" etc. (Berckm., S. 9. und ebendaselbst, S. 177.)

g) „Anno xiiije vnd xvij (1417), don wordt dat fündamente to Marien thorne gelecht." Wessel a. a. O. Uebereinstimmend damit das Mspt. unt. d. Charisianis.)

h) „Anno xiiije vnd lx (1460): vp Michaelis setteden se dat scherwerck vpp vnser frowen klocktorne vnd hingen dar de klocken yn." (Wessel. a. a. O.)

i) „Anno xiiije vnd lxxiij (1473). vp Michaelis is dat murwerck to Marien thorne fullenderacht." (Wessel, S. 5. Uebereinstimmend damit das Mspt. unter den Charisianis.)

[1] Vgl. Zober, die S. Marienkirche zu Stralsund. Sundine, 1836, Nro. 55, S. 129 ff.

k) „Anno xiiij vnd lxxxiij (1478) wordt de thorne effte scherwerck gerichtet." (Wessel, a. a. O. Uebereinstimmend damit das Mspt. unter den Charistanis. — Berckmann, S. 9, giebt dagegen an, die Spitze sei im Jahre 1482 gerichtet worden.)

Die Beschädigungen, welche die Kirche in den achtziger Jahren des vierzehnten Jahrhunderts erlitten, müssen sehr bedeutend gewesen sein. Spricht Nachricht a) einfach vom Einsturz des Chores, so nennt die, mindestens eben so glaubwürdige Nachricht c), deren abweichende Jahreszahl ohne weiteres Gewicht zu sein scheint, Kirche und Chor zusammen, und Nachricht b) erwähnt ausdrücklich des Einsturzes des Thurmes, freilich in der (wenn man sie wörtlich fasst) sehr komischen Anschauung, als ob der Thurm über die Kirche weggeflogen sei und den Chor allein eingeschlagen habe. Nachricht d) scheint die Abweichungen, die sich unter den vorgenannten Traditionen finden, auf bestimmte und sichere Weise zu erklären; es würde aber, falls diese Nachricht die vollständig richtige ist, ein zweimaliger Einsturz das Gebäude unbedenklich in solchem Maasse beschädigt haben, dass eine blosse Restauration gewiss kein Werk, welches eine Reihe von Jahrhunderten zu überdauern vermögend war, geliefert haben könnte. Diese Nachricht giebt somit wenigstens sehr erhebliche Zweifel an die Hand, ob das vorhandene Gebäude in seinen Haupttheilen das aus jenen Verwüstungen gerettete sei. Indess muss man doch für die nächsten Jahrzehnte das eingestürzte Gebäude oder einen Theil desselben nothdürftig wiederhergestellt haben, nicht weil sich in der That einige mit eisernen Bändern umgebene Chorpfeiler vorfinden und weil Nachricht b) und c) auf dieselben hindeuten (denn es ist wohl zu bemerken, dass sich beide Nachrichten zur Bestätigung des Factums auf diese Pfeiler berufen, sich somit geradehin als blosse Traditionen zu erkennen geben), sondern weil man, laut Nachricht e), im J. 1411 ein Uhrwerk in der Kirche aufhing, die Kirche also im Gebrauch sein musste. Dann beginnt, im J. 1416, die Arbeit für die Fundamente des neuen Thurmes, dessen Mauerwerk, zufolge Nachricht i), im J. 1473 vollendet wurde. Sieben und fünfzig Jahre hätte demnach eine Stadt, im blühendsten Zustande ihrer Macht, gebraucht, um einen einzigen Thurm zu bauen! Von Unterbrechungen oder Verzögerungen des Baues wird Nichts gemeldet, die politischen Verhältnisse in diesem Zeitraume waren im Allgemeinen so günstig, dass die öffentlichen Unternehmungen wohl nur in einzelnen Fällen für die kürzeste Frist stocken konnten; nicht aber ist es denkbar, dass man so äusserst langsam an dem der Ehre der Stadt gewidmeten Werke vorgeschritten sei, wäre dasselbe nicht von ungleich grösserer Ausdehnung gewesen, hätte es nicht eben mehr als den blossen Thurmbau betroffen. In der That können wir uns die lange Frist von 57 Jahren nicht füglich anders erklären, als indem wir annehmen, dass man gleichzeitig auch die morschen Reste der Kirche, die aus jenen Verwüstungen etwa gerettet sein mochten, durch ein neues, mit der kolossalen Thurmanlage übereinstimmendes Gebäude ersetzte. Dass in den obigen Nachrichten ausdrücklich nur des Thurmbaues gedacht wird, widerspricht dem auf keine Weise; es sind eben nur die Notizen über den Anfang und über das Ende des Gesammtwerkes: mit dem Fundamente des Thurmes wird man begonnen haben und mit dem Bau des oberen Thurmtheiles musste man natürlich schliessen. Auch findet sich eine andere Notiz, die ausdrücklich vom Bau der Kirche, als jener Zeit angehörig, spricht. Stüblinger, ein Zeitgenoss von Berckmann und Wessel, hat nem-

lich den Nachrichten der Wessel'schen Bibel (S. 10), wo die Kostenberechnung des ganzen Gebäudes mitgetheilt wird, die Bemerkung zugefügt: „Item men hefft van olden morelüden gehoret, dat tho der tidt, done de kerke js angehauen tho morende, hebben daran gearbeydet by verdehalffhundert muermeysters ane de thopleger." (Dass er und seine Berichterstatter hiebei wirklich die ganze Kirche im Sinne gehabt, ergiebt die grosse Anzahl der Maurermeister, die für den blossen Thurmbau auf keine Weise passen könnte.) Hiebei ist endlich auch noch die obige Nachricht b) in Erwägung zu ziehen. Auf den Hauptthurm kann sie nicht gedeutet werden, da man sonst den Berichterstatter mit sich selbst in Widerspruch setzen würde; auch benennt Wessel den Hauptthurm an allen Stellen kurz, während er hier ausdrücklich vom Glockenthurme spricht, dem das Sparrwerk aufgesetzt worden sei. Unter diesem wird man sich wohl keinen andern als den kleinen Thurm über der Mitte des Kirchendaches (in seiner ursprünglichen Gestalt) denken können, und dürfte somit das Jahr 1460 als dasjenige bezeichnen, in welchem das Kirchengebäude im Wesentlichen seine Vollendung empfangen hatte. — Alles bisher Angeführte erhält aber seine volle Bestätigung durch die Betrachtung des Gebäudes selbst, das mit dem Thurmbau eine einzige, auf die gegenseitige Wirkung berechnete Gesammtanlage bildet, und dessen architektonischer Styl mit dem des Thurmes ebenso übereinstimmt, wie derselbe von dem Styl der besseren Werke des vierzehnten Jahrhunderts (namentlich der Nikolaikirche zu Stralsund) entschieden abweicht und vielmehr bereits das Gepräge einer bedeutenden Ausartung in sich trägt. Ob einzelne geringe Reste des älteren Kirchengebäudes bei dem Neubau benutzt sind, ob namentlich jene mit eisernen Bändern versehenen Chorpfeiler, von denen die Nachrichten b) und c) sprechen, dahin gehören, wage ich für jetzt nicht zu entscheiden. Doch scheinen mir gerade die beiden Nachrichten hiefür von keinem sonderlichen Gewichte, wie ich dies schon oben angedeutet habe; es ist leicht möglich, dass auch diese Pfeiler dem Neubau angehören und, durch irgend einen beliebigen Umstand Furcht einflössend, vielleicht schon während des Baues oder bald nach dessen Vollendung jene starken Bande nöthig machten. Jedenfalls muss man annehmen, dass, wenn auch alte Stücke beibehalten sein sollten, diese doch so umgewandelt und dem Neuen angepasst sind, dass das Ganze nichtsdestoweniger durchaus als Ein Guss zu betrachten ist.

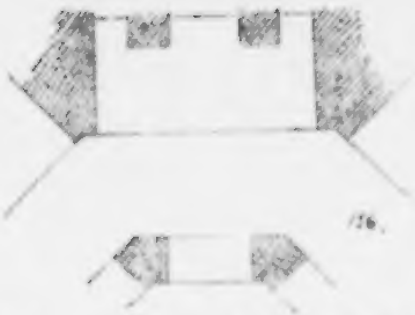
Die Marienkirche ist durchaus in kolossalen Massen erbaut, und die Absicht, hiedurch eine grandiose Wirkung zu erreichen, herrscht entschieden vor. Aber das reine künstlerische Gefühl ist nicht mehr vorhanden, und so hebt dessen Mangel, wenigstens für das Innere, einen grossen Theil der Wirkung auf. Die Marienkirche hat gleich den beiden andern Hauptkirchen Stralsunds, niedrigere Seitenschiffe neben einem höheren Mittelschiff. Letzteres ist zu riesiger Höhe emporgeführt und die Seitenschiffe streben ihm, wenn sie auch die untergeordneten Theile des Baues bleiben, doch in einer Weise nach, dass nicht bloss, fast wie in der Jakobikirche, das Verhältniss der Entwickelung des einen Theiles aus dem andern wesentlich beeinträchtigt wird, dass vielmehr die Höhenverhältnisse überhaupt in einer Weise überwiegend werden, welche den Eindruck harmonischer Ruhe geradezu vernichtet. Die Massenwirkung noch weiter zu erhöhen ist sodann die, seit der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts nicht mehr beobachtete Einrichtung des Querschiffes wieder zur Anwendung gekommen, und zwar so, dass auch zu dessen Seiten die niedrigeren Räume

der Seitenschiffe sich erstrecken. Ferner ist die Thurmhalle in der Weise kolossal eingerichtet worden, dass ihre Seitenräume, über die Seitenschiffe sich erhebend, gleiche Höhe mit dem Mittelraume erhalten haben, wodurch sich (wie in der Marienkirche von Stolp) ein zweites, westlich belegenes Querschiff bildet. — Zu jeder Seite des Hauptschiffes stehen, mit Einschluss der beiden Pfeiler des Chorschlusses, um den die Seitenschiffe als Umgang herumgeführt sind, zehn Pfeiler; vier andere in den Flügeln des östlichen Querschiffes reihen sich diesen an. Die Form sämmtlicher Pfeiler ist einfach achteckig; die Schwibbögen über ihnen sind an ihren schrägen Seitenflächen auf ziemlich nüchterne Weise gegliedert. Die Fenster in den oberen Wänden des Mittelschiffes haben die unschöne, höchst nüchterne Form eines eckigen Bruches als Uebergang der vertikalen Seite in den Bogen (154.), wie diese bereits oben bei der Jakobikirche von Stralsund näher erörtert ist. Hier zeigt sich diese Form, sowohl im Innern, wie im Aeussern, vollständig und frei entwickelt.

154.

Die Gewölbe setzen überall ohne Gurtträger an und bestehen aus einfach dünnen Kreuzgewölben, deren Erscheinung ebenfalls ziemlich nüchtern ist. An den Seitenschiffen treten die Strebepfeiler nach dem Inneren herein und bilden somit kleine Kapellen; diese sind mit flachen Kreuzgewölben überspannt und auch die Fenster haben in ihrer Ueberwölbung den flachen Bogen (155.): beides ist wiederum ein Beleg für die späte Zeit. Gänzlicher Mangel an künstlerischem Sinn jedoch zeigt sich in der Anordnung der Fenster des Chor-Umganges. Der Chor ist dreiseitig geschlossen, und der Umgang befolgt dieselbe Form. Dadurch werden aber die drei Seiten, die den Schluss des Chorumganges bilden, sehr breit und die Anordnung Eines Fensters für sie ist nicht mehr hinreichend. Man hat sich so geholfen (156.), dass man zwischen die starken Pfeiler, die in den Ecken hereintreten, jedesmal zwei schwächere setzte, so dass drei Fenster entstanden, welche, da das Gewölbe hier spitzbogig ist, die gebrochene Form der Fenster an den Oberwänden des Mittelschiffes wiederholen; aber nur das Fenster in der Mitte einer jeden Seite wurde als ein ganzes ausgeführt: die beiden daneben sind nur halb so breit und, um die Nüchternheit vollständig zu machen, auch nur mit der Hälfte des Spitzbogens überwölbt (157.)! Dazu kommt endlich, dass die Gewölbe, welche über dieser Fenster-Architektur ausgehen, zugleich höchst unharmonisch gegen den stärkeren Eckpfeiler anstossen.

155.



156.

Bietet solcher Gestalt das gesammte Innere dem an edlere Formen gewöhnten Auge wenig Erfreuliches dar, erfüllt es den Sinn des Beschauers

nur mit dem dumpfen Eindrucke der, aller Anmuth entbehrenden Grösse, so ist dagegen dem Aeusseren des Gebäudes seine eigenthümliche Bedeutung auf keine Weise abzusprechen. Zwar treten auch hier die widerwärtigen Formen der Oberfenster am Mittelschiff und der Fenster des Chor-Umganges dem forschenden Auge befremdlich entgegen, zwar ist feinerer Schmuck (zu dem hier die gothischen Blumenfriese unter den Hauptdächern gehören) nur sehr sparsam angewandt, ist überhaupt auf die feinere Gliederung der Masse wenig Rücksicht genommen; wohl aber stehen hier die Haupttheile der Masse, und namentlich die der zumeist vorherrschenden Thurm-Anlage, in trefflichem Verhältniss zu einander; sie bauen sich leicht, kühn und sicher über einander empor und bilden somit ein Ganzes, in dem sich eine mächtig emporstrebende Kraft glücklich ausdrückt und das, je nach den verschiedenen Standpunkten des Beschauers, stets die grossartigste malerische Wirkung hervorbringt. Ich möchte sagen, das Gebäude sei vorzugsweise aufgeführt, um der äusseren Erscheinung der ganzen Stadt in solcher Art den Stempel der Kraft und Grösse aufzudrücken; man habe vorzugsweise diese äussere, malerische Wirkung, die auf entferntere Standpunkte des Beschauers berechnet ist, beabsichtigt, so dass theils eine feinere Gliederung der Theile nicht nöthig war, vielleicht selbst unvortheilhaft gewesen wäre, und dass die oben berührten unschönen Formen sich in der Masse verlieren mussten. Jedenfalls ist es der Thurmbau der Marienkirche, der Stralsund das eigenthümliche heroische Gepräge bewahrt, wodurch die Stadt ausgezeichnet ist, während z. B. die Thürme der im Inneren so unendlich schöneren Nikolaikirche gar unbehülflich, selbst plump erscheinen.

Der eigentliche Hauptthurm der Marienkirche steigt auf der Mitte der Westseite, in der Breite des Mittelschiffes, in viereckiger Masse empor bis etwas über das Dach des Mittelschiffes. Auf den vier Ecken wird dieser Unterbau durch achteckige Treppenthürmchen eingefasst, die in freien Spitzen endigen; zwei von ihnen zeigen sich vollständig an der westlichen Façade, die beiden andern erheben sich aus den Dächern der Seitenschiffe. Zwischen den Treppenthürmchen verjüngt sich die Masse des Thurmes und nimmt eine achteckige Gestalt an, in zwei Geschossen auf jeder Seite mit schmalen Fensterblenden geschmückt. Darüber lagert jetzt eine schwere kuppelförmige Spitze, welche aus dem Anfange des vorigen Jahrhunderts herrührt; die im Jahr 1478 aufgeführte Spitze war von achteckig pyramidaler Form und mindestens eben so hoch wie der Thurm selbst, was freilich die Kühnheit der ganzen Anlage gewaltig erhöhen musste. (Sie brannte im J. 1647 ab.) Für den Eindruck der Kraft und Festigkeit, der dem Thurmbau eigen ist, sind sodann jene Seitenflügel wesentlich wirksam, welche die Seitenräume der grossen Thurmhalle bilden und zu beiden Seiten des viereckigen Unterbaues, etwas niedriger als dieser, vorspringen; auf ihren Giebeldecken sind auch sie von Treppenthürmchen eingefasst, die aber, wie es ihre Stellung bedingt, ein untergeordnetes Verhältniss zu den

Treppenthürmchen des Hauptthurmes haben. So gipfelt sich die ganze Masse in wohlüberlegtem Wechsel der Theile, einer dem andern stützend und tragend, empor, und ist dem Gepräge der Kühnheit das einer sicheren Kraft auf glückliche Weise zugesellt (158.). — Die äussere Gestaltung des

Querschiffes möchte ich gewissermaassen als eine Vorbereitung für den Eindruck, den die Thurmanlage gewährt, bezeichnen. Indem die niedrigeren Halbgiebel der Seitenräume sich an dasselbe anlehnen, die Ecken des Haupttheiles wiederum durch Treppenthürmchen und Streben eingefasst sind und der eigne Giebel durch eine Thurmspitze bekrönt wird, steigt auch dieser Bau allmählig wachsend in die Höhe. Seine, freilich nur untergeordnete Vollendung erhält er sodann durch den kleinen Thurm, der sich in der Mitte, wo sich das Dach des Querschiffes mit dem des Hauptschiffes durchschneidet, erhebt. — Sämmtliche grosse Wandflächen am Querschiff und an dem Unterbau der Westseite sind mit colossalen Fenstern durchbrochen. Ihre Einfassung ist sehr schlicht, und nur das Fenster in der Mitte der Westseite, über dem Hauptportale, hat eine reichere Gliederung, die übrigens, was hervorzuheben ist, auf ziemlich lebendige Weise zusammengesetzt ist. Diese Gliederung (159.) läuft zu den Seiten des, auf ganz gleiche Weise geschmückten Portales nieder, so dass das letztere gewissermaassen einen in die Fenster-Anlage

159.

[illegible]

eingeschobenen Rautheil ausmacht, — eine Einrichtung, die sich auch schon an der Jakobikirche zu Stralsund zeigt. Das Hauptportal ist, wie das Fenster, im guten Spitzbogen gebildet; andre Portale der Kirche sind schon im Flachbogen überwölbt.

Vor der nördlichen Giebelseite des Querschiffes findet sich ein kleiner kapellenartiger Vorbau, dessen Portal oberwärts mit einer schönen Stabverzierung geschmückt und dessen Einfassung auf treffliche Weise gegliedert ist. Ob dieser kleine Vorbau vielleicht — was im Uebrigen freilich sehr auffallend sein dürfte — älter ist als die Kirche, muss ich hier dahingestellt sein lassen.

Die Marienkirche zu Stargard ist ein Gebäude von ähnlicher Colossalität in der Anlage (wie diese gegenwärtig erscheint) und ebenfalls auf eine reiche Ausbildung der äussern Architektur berechnet. Doch ist hier das Aeussere nicht so malerisch gruppirt, wie an der im Vorigen besprochenen Kirche; dagegen ist auf eine edlere Durchbildung des Details Rücksicht genommen, und auch das Innere erscheint in schöneren Formen und Verhältnissen. Ehe wir uns indess zu einer näheren Betrachtung dieser Kirche wenden, ist zuvor die Johanniskirche von Stargard zu besprechen, indem diese, zum Theil mit den Formen der Marienkirche übereinstimmend, für die Zeitbestimmung der letzteren einen wichtigen Beitrag giebt.

In der Johanniskirche sind Mittel- und Seitenschiffe gleich hoch und die letzteren als Umgang um den dreiseitig geschlossenen Chor herumgeführt. Der Thurm erhebt sich in der Mitte der Westseite, nach dem Mittelschiff wiederum eine grosse Halle öffnend, mit Seitenräumen, welche die Fortsetzung der Seitenschiffe bis zur westlichen Façade bilden. In der Thurmhalle findet sich die Inschrift:

Die Mönche legten mir
Den allerersten Stein 1408.
Ueber soviel Jahren
Fiel ich wieder ein 1696.

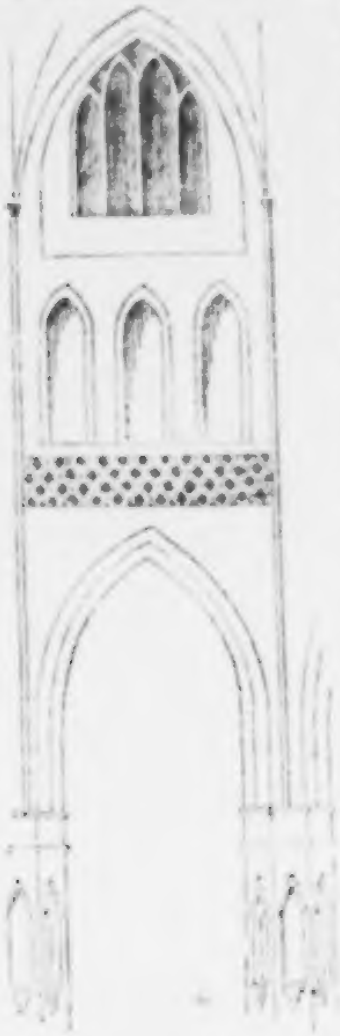
Die Inschrift ist zwar nur mit Farbe geschrieben, nicht in einen Stein gemeisselt; doch ist, so viel ich zu urtheilen im Stande bin, kein Grund vorhanden, um ihre Aechtheit zu bezweifeln und der Annahme, dass man zur Nennung des Jahres 1408 durch eine sichre Tradition bewogen worden sei, zu widersprechen. Dass aber der Einsturz im Jahr 1696 nicht die Hauptmasse des Gebäudes (oder vielmehr des Bautheiles, an welchem die Inschrift sich befindet) betroffen haben könne, ergiebt sich einfach daraus, dass sämmtliche Haupttheile ein entschieden mittelalterliches Gepräge tragen. Vermuthlich fiel in diesem Jahre nur die Spitze und der oberste Theil des Thurmes (der gegenwärtig sehr roh ergänzt erscheint) und beschädigte etwa die zunächst anstossenden Gewölbe, wie denn noch gegenwärtig die Gewölbe der gesammten Thurmhalle fehlen, obgleich ihre Ansätze sich erhalten haben. Hiedurch aber scheint zugleich von selbst hervorzugehen, dass die Inschrift — somit auch das Jahr der Gründung — sich vorzugsweise auf den Thurmbau (etwa mit Einschluss der zunächst angrenzenden Theile der Kirche) bezieht, während gewisse Theile der Kirche ein höheres Alter zu verrathen scheinen. Es haben nämlich nur die beiden

Pfeilerpaare, die im Inneren der Kirche zunächst der Thurmhalle stehen, die gewöhnliche einfach achteckige Form und die Schwibbögen über ihnen die in der späteren Zeit gewöhnliche Bildung (indem ihre Seitenflächen nur durch geradlinige Einschnitte gegliedert sind). Die darauf folgenden Pfeiler aber sind viereckig, mit abgefasten Ecken, und beträchtlich breit; diese möchte ich als einem früheren Bau angehörig betrachten. Dafür scheinen auch noch andre Umstände zu sprechen. Sämmtliche Räume der Kirche nämlich sind mit Sterngewölben bedeckt, die auf Consolen, welche verschiedengestaltete menschliche Köpfe bilden, aufsetzen; mit den viereckigen Pfeilern aber stehen diese Consolen nicht in recht harmonischer Verbindung (namentlich nicht mit den Pfeilern zu den Seiten des Altares, an denen besondre Gurtträger heraustreten), während sie dagegen zu den achteckigen Pfeilern sehr wohl stimmen. So dürfte man wohl annehmen, dass die Gewölbe dem im J. 1405 begonnenen Neubau angehören. Sodann haben die Fenster, welche den breiteren Pfeilern entsprechen, eine geschmackvolle Gliederung, welche der besseren Zeit des vierzehnten Jahrhunderts verwandt ist, während die Fenster an den westlichen Theilen sehr einfach erscheinen. Doch gestehe ich, dass es mir zweifelhaft ist, ob nicht mit den älteren Theilen der Kirche noch manche anderweitige Veränderungen vorgenommen sind. Die an ihnen heraustretenden Strebepfeiler, welche eine eigenthümliche Gliederung (denen am Chor der Stargarder Marienkirche ähnlich) zeigen, scheinen eher in das funfzehnte Jahrhundert als in eine frühere Zeit zu gehören; aber es sind die freieren dekorirenden Theile, welche sie ursprünglich hatten, nicht mehr vorhanden, so dass es schwer hält, zu einer bestimmten Entscheidung zu gelangen. — Das Haupt-Interesse, welches die Johanniskirche der kunsthistorischen Forschung darbietet, beruht in der besseren Dekoration ihres Thurmes, die man unbezweifelt dem Anfange des funfzehnten Jahrhunderts zuschreiben muss. Der Thurm steigt einfach in viereckiger Masse empor. Somit fehlt ihm allerdings eine lebendige Entwickelung; indem er aber ein schlankes Verhältniss hat und ursprünglich ohne Zweifel mit einer pyramidalen Spitze von entsprechender Höhe gekrönt war, kann man diese Anlage nicht gerade als eine unschöne bezeichnen. Sodann ist auf seinen Wandflächen eine reiche Dekoration angeordnet, die zur Belebung der Masse günstig wirkt. Jede Seite nämlich hat drei hohe, sehr schlanke Fensterblenden (160.), denen zwar der anderweitig vorkommende Rosettenschmuck fehlt, die aber durch so wohlgeordnetes und so schön und klar gegliedertes Stabwerk ausgefüllt werden, dass sie nur einen sehr wohlthuenden Eindruck hervorbringen. Doch ist zu bemerken, dass bei diesen Fensterblenden nur die Hauptumfassung spitzbogig gebildet ist, während zur Verbindung der einzelnen Stäbe bereits Halbkreisbögen, selbst flache Bögen — beide Formen aber nicht im Widerspruch gegen den Organismus des Ganzen — angewandt sind. Leider fehlt dem Thurme gegenwärtig nicht nur die Spitze, sondern es ist an ihm auch, wie

bemerkt, der obere Theil des Mauerwerkes beschädigt und so widerwärtig (durch rohes Fachwerk) ergänzt und mit einem so entstellenden Dache versehen, dass diese barbarische Restauration in der That zur Verunzierung der ganzen Stadt dient. —

Die Marienkirche zu Stargard hat ein hohes Mittelschiff mit niedrigeren Seitenschiffen, die sich als Umgang um den dreiseitig geschlossenen Chor herumziehen; zwei Thürme steigen auf der Westseite vor den beiden Seitenschiffen empor. Die Maasse des Gebäudes sind, wie bereits angedeutet, wiederum sehr colossal; aber die inneren Verhältnisse stehen hier in trefflichem Einklange zu einander. Das Mittelschiff, das kühn und frei emporsteigt, wird durch die Seitenschiffe, die an sich zwar ebenfalls hoch, aber jenem auf angemessene Weise untergeordnet sind, harmonisch begrenzt und getragen, so dass der Geist des Beschauers, der mit diesen Räumen emporsteigt, sich von aller Beklemmung frei fühlt und den Eindruck ruhiger Majestät in sich aufnehmen kann. Erhöht wird dieser Eindruck freilich durch die in neuerer Zeit erfolgte Restauration der Kirche, wobei Alles, was von störenden Einbauten etwa vorhanden sein mochte, hinweggethan ist. Jene Harmonie der Verhältnisse ist um so mehr zu bewundern, als das Gebäude keineswegs in Einem Gusse emporgeführt ist, sondern wesentliche Theile desselben einer älteren Anlage aus der Zeit des vierzehnten Jahrhunderts angehören. Die Räume des Schiffes scheiden sich nämlich von denen des Chores durch ein starkes Pfeilerpaar; der Chor besteht dann aus acht Pfeilern (mit Einschluss der an den Seiten des Chorschlusses); im Schiff sind auf jeder Seite drei Pfeiler angeordnet. Diese Pfeilerstellungen des Schiffes nun müssen als die Reste eines älteren Baues betrachtet werden. Die Pfeiler haben hier eine einfach achteckige Gestalt, aber mit Gurtträgern auf ihren vier Hauptseiten, die (wie oben, S. 710, No. 85.) aus einem Bündel von je drei Halbsäulen bestehen. Oberwärts über den Pfeilern sind diese Gurtträger nicht fortgesetzt. (Dass sie gegenwärtig überall nur noch am oberen Drittel der Pfeiler gefunden und von modernen Consolen getragen werden, ist ohne Zweifel ein Ergebniss der neueren Restauration.) Die Schwibbögen über den Pfeilern des Schiffes (in ihrer gegenwärtigen Erscheinung fast gar nicht gegliedert) treten gegen die oberen Wände des Mittelraumes etwas vor, und bilden dort einen Falz, dessen Bestimmung lediglich nur die sein konnte, den Kappen eines Gewölbes zur Unterlage zu dienen, wie es in der That noch gegen die Seitenschiffe hin der Fall ist. Dies und das Vorhandensein jener nicht weiter emporgeführten Gurtträger deutet aber bestimmt darauf hin, dass das Mittelschiff in diesem Theile des Gebäudes ursprünglich gleiche Höhe mit den Seitenschiffen hatte und dass die oberen Wände des Mittelschiffes erst in späterer Zeit emporgeführt sind. Die Form der Fenster in diesen Oberwänden, welche wiederum (wie in der Marienkirche zu Stralsund) den unschönen eckigen Uebergang aus der Vertikal-Linie in den Bogen haben, ist als einer der Beweise zu betrachten, dass die Vergrösserung und Erweiterung der in Rede stehenden Kirche dem funfzehnten Jahrhundert angehört. Die Seitenschiffe, soweit sie den obengenannten Pfeilerstellungen correspondiren, scheinen übrigens auch noch einen Theil der alten Bauanlage zu bilden; wenigstens finden sich an ihnen Gurtträger, die den an den Pfeilern vorkommenden gleich sind. An ihren Wänden treten zwischen den Strebepfeilern, doch nur in deren halber Höhe, kleine Kapellen hinaus. — Die Anlage des Chores, der in der späteren Höhe des Mittelschiffes fortgeführt ist, muss ganz als

ein neuer Bau, und zwar als gleichzeitig mit der Erhöhung des Mittelschiffes betrachtet werden. Hier ist von vornherein auf das leichtere Emporsteigen und auf eine, dem entsprechende feinere Ausbildung Rücksicht genommen. Die schlanken achteckigen Pfeiler sind mit, in die Ecken eingelassenen Halbsäulchen versehen; unter ihrem Kämpfergesimse ist auf jeder der acht Pfeilerseiten eine schmale, durch einen zierlich gothischen Spitzgiebel geschlossene Nische, offenbar zur Aufnahme von Heiligenbildern bestimmt, angebracht. — eine Einrichtung, die mir sonst nur an den Pfeilern des Mittelschiffes im Mailänder Dome bekannt ist (die dort aber, trotz ihrer ungleich reicheren Ausbildung, zu der Gliederung der Pfeiler nicht in sonderlich harmonischem Verhältnisse steht). An den Pfeilern selbst sind keine Gurtträger vorhanden, doch setzen solche, in feiner Gliederung, über den Kämpfern auf und steigen sodann zum Gewölbe empor. Die Schwibbögen über den Pfeilern sind in stark überhöhtem Spitzbogen gebildet, was aber keinen unschönen Eindruck hervorbringt und vielmehr zu dem durchgehenden Principe des kühnen Emporstrebens wohl passt: die schrägen Seiten der Schwibbögen sind glatt und nur mit je drei vorspringenden Rundstäbchen versehen: dies dürfte, falls es nicht etwa der neueren Restauration angehören sollte, wiederum als charakteristisch für das funfzehnte Jahrhundert gelten können. Ueber den Bögen läuft, nur durch die Gurtträger unterbrochen, ein überaus reicher, wie ein Gitterwerk gestalteter, Rosettenfries hin. Dann folgt ein schmaler Umgang, der durch kleine leichte Bogenstellungen gebildet wird, und endlich die Oberfenster, die hier aber in reiner Bildung erscheinen (161.).



Im eigentlichen Chor-Umgange springen die Strebepfeiler ganz nach innen herein, nach der Aussenseite des Gebäudes nur als flache Wandpfeiler erscheinend. Chor und Hauptschiff sind mit Sterngewölben bedeckt, auch die Gewölbe des Chor-Umganges haben eine sternartige Form. Indess sind hier, und zwar in den Haupträumen, die Gewölbfigurie zum Theil schon in seltsam barocker Weise verschlungen. Es scheint, dass man diese Einrichtungen einer im siebzehnten Jahrhundert erfolgten Restauration, nachdem die Kirche im J. 1635 durch einen grossen Brand beschädigt war, zuschreiben müsse [1]). Endlich ist, was den grossartigen Ein-

[1]) Eine Inschrift am Gewölbe der Kirche gibt von diesem Brande Nachricht und erwähnt ausdrücklich der Beschädigung und Wiederherstellung der Gewölbe. Brüggemann (Beschreibung von Pommern II. S. 172) stellt die Sache so dar, als ob die Kirche nach jenem Brande ganz neugebaut worden sei, was aber der Augenschein zur Genüge widerlegt.

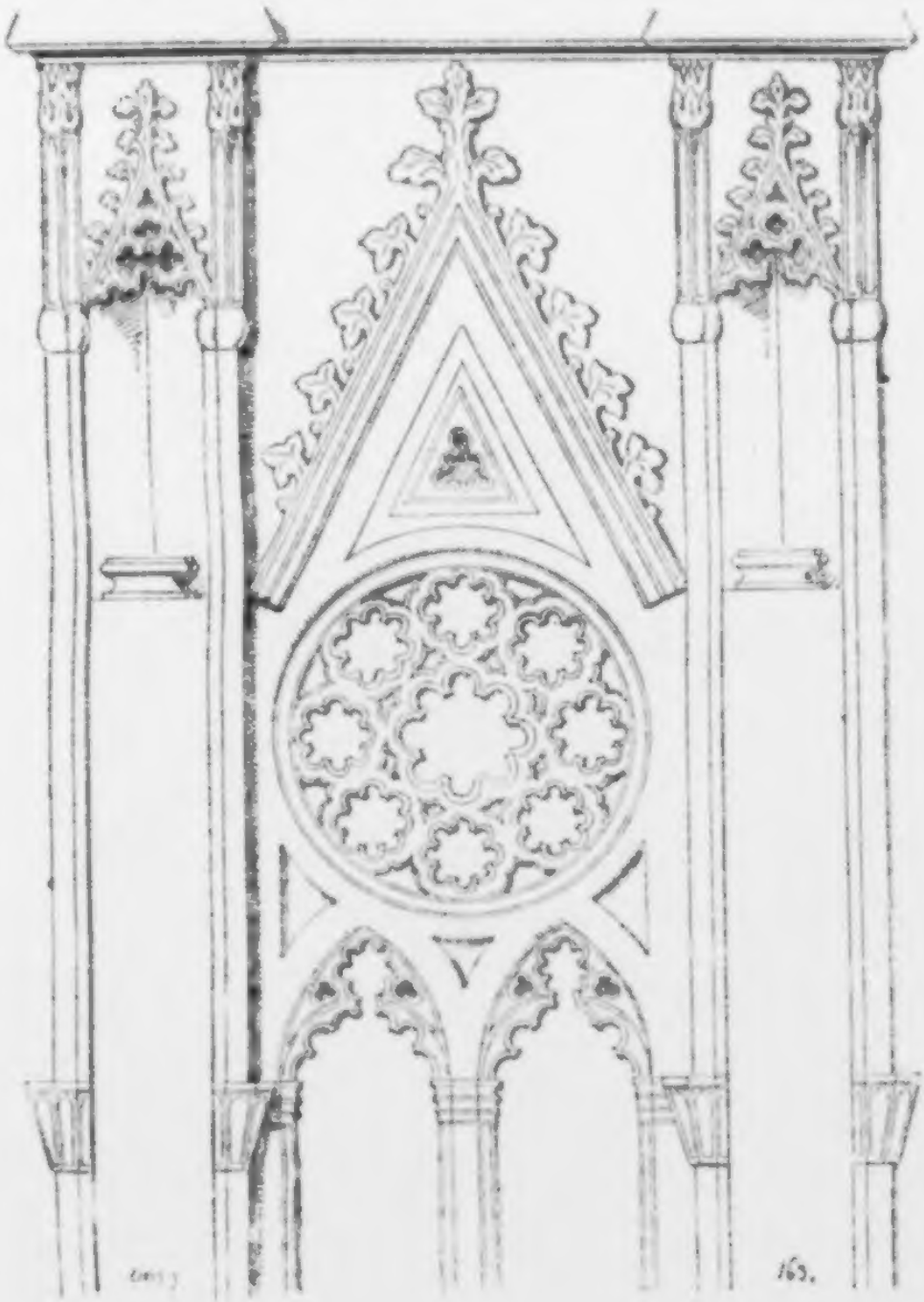
druck des Inneren vollendet, auch die Halle auf der Westseite der Kirche in Uebereinstimmung mit ihrer gegenwärtigen Anlage (also gleichzeitig mit dem Neubau des funfzehnten Jahrhunderts) aufgeführt. Der mittlere Raum der Halle bildet die Fortsetzung des hohen Mittelschiffs, die Seitenräume schliessen sich jenem in dem untergeordneten Verhältniss der Seitenschiffe an.

Was nunmehr das Aeussere der Marienkirche anbetrifft, so entfaltet sich, während die Theile des Mittelschiffes einfach gehalten sind, an dem Thurmbau und am Chore eine zierlich reiche Dekoration. Es sind, wie bereits angedeutet, zwei Thürme vorhanden; verbunden werden sie durch den schmalen Zwischenbau, der den mittleren Raum der Vorhalle einschliesst. Die Seitenhallen öffnen sich auf der Westseite (162.) durch

grosse Fenster; bis zu ihrer Höhe ist der Bau ziemlich einfach gehalten. Dann aber sind die Seitenflächen der Thürme mit hohen schlanken Fensterblenden geschmückt, die denen am Thurm der Johanniskirche in der

Composition und namentlich in den Profilen der Gliederung ganz nahe entsprechen, so dass man sie unbedenklich als derselben Periode (der früheren Zeit des funfzehnten Jahrhunderts) angehörig betrachten muss. An dem südlichen Thurme erscheinen diese Blenden jedoch nicht ganz vollendet; es fehlt ihre obere spitzbogige Einwölbung und der Thurm schliesst an dieser Stelle mit einem einfachen Giebel, der vermuthlich erst nach dem Brande vom J. 1635 seine gegenwärtige Gestalt erhalten hat. Ebenso brechen auch an dem Mittelbau die dort befindlichen Fensterblenden ab und es erhebt sich dort ein gleich schmuckloser Giebel. (Das wirkliche Fenster des Mittelbaues, das zwischen den Blenden hoch emporsteigt, ist vermauert, auch wohl erst nach dem Brande.) An dem nördlichen Thurme dagegen haben die Fensterblenden ihre vollkommene Gestalt. Ueber ihnen läuft ein reicher Rosettenfries von schwarzglasirten Steinen hin. Dann springen über den Ecken kleine achteckige Thürmchen frei empor, und zwischen diesen erhebt sich, in verjüngtem Durchmesser, ein achtseitiges Obergeschoss des Baues, das mit einer neueren, nicht sonderlich kräftigen kuppelartigen Bekrönung versehen ist. Früher hatte dies Obergeschoss ohne Zweifel eine pyramidale Spitze von angemessener Höhe, und denken wir uns beide Thürme in solcher Weise vollendet, so muss das Ganze einen sehr stattlichen Eindruck gewährt haben. Gleichwohl will es mir scheinen, als ob jenes achtseitige Obergeschoss doch etwas zu stark verjüngt sei, und als ob demnach die Bekrönung des Thurmbaues (auch mit der dazu gehörigen Spitze) etwas mager im Verhältniss zu den sehr mächtigen unteren Theilen ausgefallen sein müsse. Aber es liegt auch die Vermuthung nahe, dass, als man bis zur Ausführung jenes Obergeschosses gediehen war, wohl nicht mehr der ursprüngliche Meister des Baues der Leitung desselben vorstand, und dass dessen Plan mit den Verhältnissen des Ganzen mehr in Harmonie gestanden haben dürfte. Eine gewisse Bestätigung erhält diese Vermuthung durch die Form der Fensterblenden an dem achtseitigen Bau, die bereits, abgesehen von ihrer einfacheren Gliederung, ganz im Halbkreisbogen überwölbt sind, während die unteren Fensterblenden wenigstens in ihrer äusseren Umfassung noch den reinen Spitzbogen haben. Auch finden sich noch manche andre Spuren, dass man bei der Anlage der Thürme nicht nach einem gleichmässigen Princip gearbeitet habe, dass somit schon während des Unterbaues Veränderungen in der Bauführung eingetreten sein müssen. Denn, wenn auch im Ganzen übereinstimmend, so zeigen sich doch die Verzierungen des südlichen Thurmes und die des Zwischenbaues einfacher gehalten als die des nördlichen Thurmes. Namentlich an der Gliederung der Fenster ist dies Verhältniss auffallend. — Unter den ebengenannten Thurmfenstern läuft ein Gesims hin, welches sich um den Bogen des, in der Mitte der Westfaçade befindlichen einfachen Portales (das seine Gliederung, vermuthlich im siebzehnten Jahrhundert, mit glatten Flächen vertauscht hat) als rechtwinkliger Einschluss umherzieht. Es scheint, dass man diese Weise der Thürumfassung (die besonders an einigen Kirchen der Altmark Brandenburg zu zierlicher Dekoration Veranlassung gegeben hat) wiederum als charakteristisch für die späteste Entwickelungszeit des Backsteinbaues betrachten muss. Auf ähnliche Weise ist ein Portal an der Südseite des südlichen Thurmes umfasst. Hier sind noch einige Rosetten als besondere Verzierung zugefügt, und zu den Seiten des Portales ein Paar kleine spitzbogige Nischen (wohl zur Aufnahme von Heiligenbildern) angebracht, deren Bogen, das blosse Spiel mit bunter Form bezeichnend,

durch im Zickzack geführte Halbsäulchen getragen wird. Noch ungleich bunter, doch nicht ganz ohne malerischen Reiz, gestaltet sich dies Formenspiel auf der Nordseite des nördlichen Thurmes, wo, nahe an der Mauerecke und durch ebendasselbe Gesims umfasst, ein Spitzbogen (vermuthlich



163.

einer grösseren Bildernische angehörig) mit einer phantastisch reichen Thurm-Architektur bekrönt wird.

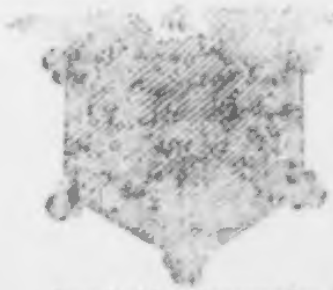
Die äussere Architektur des Chores (oder vielmehr des Chor-Umganges) entfaltet sich in reicher Pracht; sie bildet das glänzendste Beispiel der dem Schmucke des Aeusseren vorzugsweise zugewandten späteren Entwickelung des pommerschen Baustyles. Die Streben treten hier, wie bereits bemerkt, nur als flache Wandpfeiler vor (163, 164.); aber sie sind, und zwar in drei

Geschossen, von denen jedes obere eine grössere Höhe hat, ganz zu Fensterblenden umgestaltet. Jede dieser Blenden zerfällt in zwei kleine, reichverzierte Spitzbögen; über diesen ruht eine grosse bunte Rosette, die von einem, mit zierlichem Blattwerk geschmückten Giebel gekrönt wird. Zu den Seiten werden die Blenden durch geschmackvoll gegliederte Vorsprünge des Pfeilers eingefasst, in denen sich oberhalb kleine Bildernischen befinden; auch letztere sind mit reichgeformten Giebelchen gekrönt. Alle Gliederungen des Stabwerkes haben hier wiederum dasselbe Profil, welches an den Fensterblenden der Thürme (übereinstimmend mit denen am Thurme der Johanniskirche) durchgeht. An ihnen wechseln rothe und schwarze Steinlagen, das wirkliche Ornament besteht dagegen durchweg aus schwarzglasirtem Stein. Die gesetzmässige Wiederholung dieser prächtigen und feingeformten Dekoration giebt dem Ganzen in der That ein wundersames Gepräge, dessen Totaleindruck, bei allem Wechsel, der einer harmonischen Ruhe ist. Gleichwohl fehlt auch hier, wenn man in das Detail eingeht, das feinere Lebensgefühl, der innere Puls, der allein das Gebilde der Architektur zu einem wahrhaft künstlerischen Werke macht. Die Zusammensetzung des Ornamentes erscheint nicht durchweg als eine Folge klarer, organischer Entwickelung, ja, an einzelnen Stellen sind die Formen sogar auf ziemlich rohe Weise zusammengesetzt. (Erhöht wird dieser Eindruck freilich auch noch durch die dicken und nicht eben fein verputzten Mörtelfugen, die man hier, wie es überall in der späteren Zeit des Backsteinbaues der Fall zu sein scheint, zwischen den einzelnen Steinen und Formstücken wahrnimmt.) — Von den Figuren, die etwa in den genannten Bildernischen vorhanden oder für deren Aufnahme dieselben bestimmt waren, ist nichts erhalten [1], wie denn auch sonst in den Nischen, die am Inneren

[1] Vielleicht dürfte in einer dieser kleinen Nischen eine aus Thon gebrannte Figur einer weiblichen Heiligen gehören, die ich früher auf einem Hofe in Stargard fand und die gegenwärtig in der Sammlung der Gesellschaft für Pomm. Gesch. u. Alterthumsk. zu Stettin aufbewahrt wird. Ihr Maass und der an ihr

oder Aeusseren der Marienkirche sich zeigen, keine Sculptur gefunden wird. Die aus Holz geschnitzte Figur eines Eccehomo, in der Blende eines der Pfeiler an der Hinterseite des Chores angebracht, und das bronzene Crucifix in der Rosette über dieser Blende, sind, wie sich dies aus der betreffenden Einrichtung ergiebt, erst nach Vollendung des Baues an ihre Stelle gesetzt, obgleich ihre Formen an sich ein ziemlich hohes Alter verrathen. — Die Fenster des Chores sind einfach, aber in guten Formen profilirt. Eine Thür auf seiner Südseite ist mit reich zusammengesetzten Gliederungen versehen (165.) und besteht aus wechselnden Lagen schwarzer und braunglasirter Steine.

Auf der Nordseite des Chores ist, wahrscheinlich gleichzeitig mit dessen Anlage, eine achtseitige Kapelle angebaut, die mit dem Innern der Kirche durch eine breite Oeffnung in Verbindung steht und durch ein schönes Sterngewölbe überdeckt ist. Ausserhalb treten an ihr sehr zierliche Strebepfeiler vor; diese sind aus vier Seiten eines Sechsecks gebildet, auf ihren Ecken laufen Bündelchen von je drei Halbsäulen empor (166.). Die Strebepfeiler bestehen hier in ihrer ganzen Masse aus schwarzglasirtem Stein. Die Fenster sind einfach profilirt, aber die äussere Eingangsseite ist mit sehr reichen Gliederungen, in denen schwarze und rothe Steine wechseln, geschmückt. —



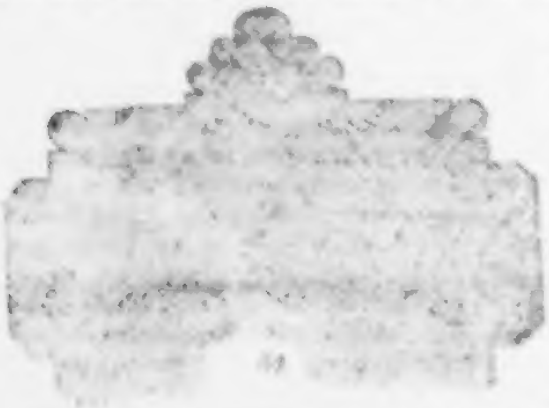
Den beiden Stargarder Kirchen reiht sich zunächst die Marienkirche des unfern belegenen Freienwalde an. Die Kirche selbst ist von sehr einfacher Anlage. Mittel- und Seitenschiffe sind gleich hoch und auf jeder Seite durch drei einfach achteckige Pfeiler, deren Schwibbögen eine einfache Gliederung haben, gesondert. Der dreiseitig geschlossene Chor schliesst sich, ohne Umgang, der Breite des Mittelschiffes an. Mittelschiff und Chor sind mit Sterngewölben bedeckt, die nicht recht harmonisch über den Kämpfergesimsen der Pfeiler aufsetzen. Die nach aussen frei vortretenden Strebepfeiler bestehen aus drei Absätzen, deren jeder mit kleinen Blenden, die eine überaus zierliche und geschmackvolle Giebelkrönung von schwarzgla-

hervortretende bildnerische Styl entsprechen wenigstens dieser Vermuthung. Uebrigens ist diese Figur, obgleich von ziemlich roher Behandlung, ihrer Seltenheit wegen merkwürdig, es ist die einzige Arbeit solcher Art, die mir in ganz Pommern zu Gesicht gekommen ist. (Vgl. den siebenten Jahresbericht der Gesellsch., in den Baltischen Studien, III, Heft II, S. 118. — Statt der dortigen Angabe des vierzehnten Jahrhunderts scheint es mir aber, nach meinen jetzigen Erfahrungen, sicherer, den Anfang des funfzehnten Jahrhunderts als die Zeit zu nennen, der die Figur angehören dürfte.)

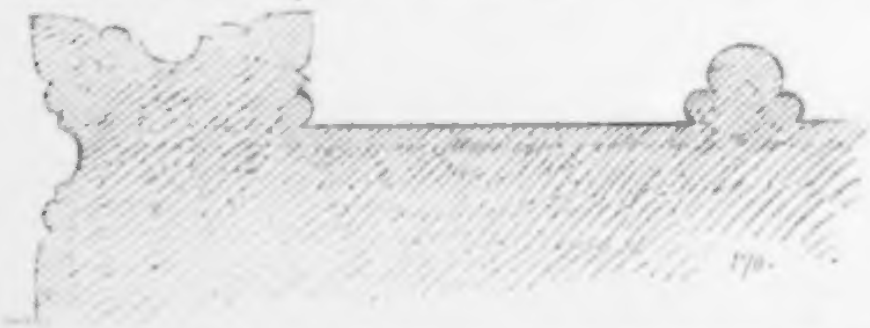
sirtem Steine tragen, versehen ist. Doch schliessen die obersten Absätze, deren Bekrönung ursprünglich ohne Zweifel frei stand, gegenwärtig überall auf eine rohe Weise ab. — Das Haupt-Interesse gewährt hier wiederum die Gestaltung des Thurmes, der vor das Mittelschiff in viereckiger Gestalt frei vortritt, dessen Halle aber mit dem Mittelschiff nur durch eine Thür in Verbindung steht. Diese Halle hat eine ganz eigenthümliche Anlage. Während an ihrer Westseite kein Eingang befindlich ist, führen auf der Nord- und Südseite grosse, im Spitzbogen überwölbte Oeffnungen (ohne Thüren) in's Freie. Diese Oeffnungen sind mit reich zusammengesetzter, doch, dem Princip nach, einfach gebildeter Gliederung (167.) versehen: über ihren Spitzbögen läuft ausserhalb ein breites flaches Band umher, aus dem, wie bei der gothischen Giebelarchitektur, freie (jetzt zumeist verlorene) Blumen vorspringen. Die vier Thurmpfeiler, welche die Halle einschliessen, haben auf ihren inneren Ecken ebenfalls eine reiche Gliederung (168). Oberwärts sind die äusseren Wände des Thurmes mit Fensterblenden versehen, welche denen an den Thürmen der Stargarder Kirchen in der Composition und in den Profilen der Glieder sehr nahe verwandt und nur in gewissen Einzelheiten noch feiner und reiner gebildet sind. Dann schliesst ein Rosettenfries den Hauptbau des Thurmes ab. Auf diesen folgt, in verjüngtem Verhältniss, ein kurzer, ebenfalls viereckiger Oberbau, den gegenwärtig ein stumpfes Dach bedeckt. — Zu bemerken ist, dass die Thür, welche aus der Halle in die Kirche führt, noch aus mittelalterlicher Zeit herrührt und mit trefflichem gothischem Schnitzwerk versehen ist. Ich sah die Kirche, wie ich oben in der Einleitung bereits bemerkt habe, als man gerade mit ihrer Renovation beschäftigt war. Hoffentlich wird man dabei diese Thür erhalten und sie nicht, wie sämmtliches Bildwerk des Inneren, einer sinnlosen Erneuerungslust geopfert haben.

Es gehört ferner hieher die Stephanskirche zu Garz an der Oder. Mittel- und Seitenschiffe sind hier gleich hoch; der Chor, fünfseitig geschlossen, bildet die Fortsetzung des Mittelschiffes. Im Schiff stehen auf jeder Seite drei achteckige Pfeiler, deren Schwibbögen nur durch geradlinige Einschnitte gegliedert sind. Eigenthümlich, und nicht unwirksam für ein angenehmes Gesammtverhältniss, ist die räumliche Einrichtung der Pfeilerstellung, deren Zwischenweiten der Breite des Mittelschiffes gleich sind, während sie anderweitig in der Regel enger (etwa in halber Breite des Mittelschiffes) zu stehen pflegen. Auffallend aber ist es, dass das südliche Seitenschiff breiter ist als das nördliche, und dass sich zunächst am Chor eine Art Querschiff bildet, indem hier die Seitenmauern der Kirche weiter hinausgerückt sind, das Letztere scheint durch die Reste einer älteren An-

lage (die man namentlich am Unterbau des vorspringenden Theiles auf der Nordseite noch deutlich erkennt) veranlasst zu sein. Die Strebepfeiler treten nach dem Inneren der Kirche vor. In den Seitenschiffen haben sie die



auffallende und ziemlich nüchterne Form eines halben Achteckes. Im Chor, wo sich ziemlich tiefe Nischen zwischen ihnen bilden, sind sie eigenthümlich und nicht unschön gegliedert (169.); hier springen auch an ihnen starke Gurtträger, Bündelchen von je fünf Halbsäulen bildend, vor. Mittelschiff und Chor sind mit Sterngewölben überspannt, deren Gurte eine zusammengesetzte, wulstartige Form haben; im Chor setzen aber die Gurte nicht harmonisch auf und das ganze Gewölbe ist hier sehr roh gearbeitet. — Ausserhalb am Chor bilden die Streben flache Wandpfeiler, die auf reiche Weise, in der Anordnung denen am Chore der Marienkirche zu Stargard ganz ähnlich, verziert sind (170). Auch hier werden sie in drei Geschossen durch Fensterblen-



den ausgefüllt, die durch gegliederte Vorsprünge der Wandpfeiler eingefasst sind. Aber was an Rosetten und Giebeln in diesen Blenden etwa vorhanden war, fehlt gegenwärtig, und ihre Gliederungen sind nicht nach dem reicheren Systeme, das an dem Stargarder Bau herrscht, geformt. Unter den Thüren der Kirche ist besonders diejenige zu bemerken, die sich an dem Vorsprunge des südlichen Seitenschiffes befindet. Sie hat eine einfache, aber mehrmals wiederholte Gliederung und ist mit einem geschweiften Spitzbogen (der hier aber zu dem eigentlichen Bogen der Thür in keinem guten Verhältnisse steht) bekrönt; dann ist wiederum eine rechtwinklige Umfassung um diesen Bogen gezogen, und der Raum zwischen beiden durch buntes Rosettenwerk ausgefüllt.

Auch die Petrikirche zu Stettin ist, ihrer äusseren Architektur zufolge, den Bauwerken des funfzehnten Jahrhunderts zuzuzählen. Es ist ein Gebäude von ganz einfacher Anlage, ohne Seitenschiffe und ohne selbstständigen Thurmbau; der Altarraum ist fünfseitig geschlossen. Das Hauptgewölbe des Inneren fehlt und ist durch eine Bretterdecke ersetzt. Die Strebepfeiler treten in das Innere der Kirche hinein; ausserhalb wird ihre

stelle durch flache Doppelblenden angedeutet, deren jede durch einen dreifachen Rundstab eingefasst ist. In diesen Blenden sind schmale, mit Spitzgiebeln gekrönte Nischen angebracht. Was in den letzteren an Sculpturen vorhanden war, ist nicht mehr da; doch finden sich am Fuss der Nischen noch die Consolen, auf denen dieselben ruhten. Diese Consolen haben die Form menschlicher Köpfe verschiedener Art, bärtige, knebelbärtige, belockte, beschleierte u. s. w.; sie sind sämmtlich in Thon gebrannt und ziemlich gross. An der Westseite der Kirche ist ein grosses Portal, mit reichen Gliederungen versehen, die aber nur aus einfachen Wulstformen zusammengesetzt sind. An der Nordseite der Kirche ist ein Anbau, in welchem sich die Sakristei befindet; die letztere hat ein Sterngewölbe, dessen Gurte auf Consolen aufsetzen, die, wie an jenen Nischen, wiederum die Gestalt menschlicher Köpfe haben. Am Aeusseren dieses Anbaues sind zwei Reliefbilder aus grauem Kalkstein (sog. schwedischem Stein), die Heiligen Petrus und Paulus (die Patronen der Kirche) darstellend, eingemauert. Die Arbeit an diesen Reliefs ist sehr rob; ihrem Style nach möchte ich sie der Zeit des vierzehnten Jahrhunderts zuschreiben. Es scheint, dass man diese Steine bei dem im funfzehnten Jahrhundert vorgekommenen Neubau der Kirche bereits vorgefunden und ihnen absichtlich eine Art Ehrenplatz, wie der ist, den sie gegenwärtig einnehmen, gegeben hat. Die Weise, wie die Stellen der Strebepfeiler im Aeusseren verziert sind, ist, nach meiner Ansicht, entscheidend für die in Anspruch genommene Bauzeit der Kirche, deren Gründung bekanntlich dem ersten Jahre der Gründung des Christenthums in Pommern (1124) angehört. So wenig aber, wie dem zwölften oder etwa dem dreizehnten Jahrhundert, kann sie der modernen Zeit zugeschrieben werden, da sie in ihren Haupttheilen eben noch das rein mittelalterliche Gepräge hat. Wenn daher die Matrikel der Kirche berichtet, dass sie bei der Verheerung Stettins im J. 1677 völlig zu Grunde gegangen sei [1], so wird dies nicht gerade wörtlich zu fassen sein; nur der später aufgeführte einfache Giebel auf der Westseite und der Mangel des Gewölbes sind es vornehmlich, was an die Leiden jenes Jahres erinnert. — Zu bemerken ist, dass an den modernen Vorbauten vor dem nördlichen und südlichen Portale dieser Kirche je vier achteckige Säulen aus grauem Kalkstein eingemauert sind und dass unter dem Orgelchor im Innern der Kirche zwei ähnliche Säulen stehen. Diese entsprechen ganz den Säulen, welche anderweitig in Sälen oder Hallen des vierzehnten oder funfzehnten Jahrhunderts (z. B. in den Sälen des Katharinenklosters zu Stralsund) vorkommen. Woher sie entnommen sein dürften, wüsste ich jedoch nicht zu sagen [2].

[1] Die Belagerungen Stettins s. S. 44.

[2] Ich muss hier die Meinung, die ich früher (Balt. Studien, II, Heft 1, S. 110.) ausgesprochen, als ob die genannten Säulen von der durch Bischof Otto von Bamberg im J. 1124 erbauten Petrikirche Stettin's herrühren möchten, gänzlich zurücknehmen. Auch bemerke ich, dass der Vergleich, den ich an jener Stelle zwischen den Säulen der Petrikirche und den entsprechenden Bautheilen des Bamberger Domes aufgestellt, um so weniger etwas nützen kann, als ich gegenwärtig die Ueberzeugung gewonnen habe, dass der Bamberger Dom, wenigstens in den wesentlichen Theilen seiner Anlage, jünger ist als Bischof Otto. Dies näher auszuführen, ist hier indess nicht der Ort.

Reihen wir den bisher besprochenen Gebäuden noch die schönen Klostergebäude des Katharinenklosters zu Stralsund an, die, wie ich oben bemerkt habe, vermuthlich ebenfalls dem funfzehnten Jahrhundert angehören, so liegt uns eine Uebersicht der merkwürdigsten, für religiöse Zwecke errichteten Bauten aus der letzten Entwickelungszeit der Architektur des pommerschen Mittelalters vor. Doch noch eine bedeutende Anzahl kirchlicher Gebäude ist vorhanden, die mit Wahrscheinlichkeit eben dieser Periode zuzuschreiben sind, bei denen aber der geringe Grad künstlerischer Ausbildung und Eigenthümlichkeit es unentschieden lassen muss, ob nicht einzelne von ihnen der späteren Zeit der vorigen Periode oder vielleicht auch dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts zuzuschreiben sein dürften. Eben dieser Umstand aber giebt ihnen auch ein zur Geschichte der architektonischen Kunst ziemlich gleichgültiges Verhältniss, und so mag hier eine kurze Erwähnung dieser Bauwerke genügen.

Ein Theil dieser Gebäude ist dreischiffig, wobei entweder ein gerader Abschluss der Altarseite stattfindet oder ein besonderer Chorbau in der Breite des Mittelschiffes angeordnet ist. Der Thurm auf der Westseite steht mit der Kirche nur selten durch eine hohe Vorhalle in unmittelbarer Verbindung. Niedrige Seitenschiffe neben einem höheren Mittelschiffe hat allein die Marienkirche zu Naugardt. Die übrigen sind von gleicher Höhe der Schiffe. Dahin gehören: Die Kirche des heil. Geist-Klosters zu Stralsund; die Kirche zu Tribsees; die Marienkirche zu Damm; die Kirche zu Gollnow; die Nicolaikirche zu Wollin, deren ursprüngliche Anlage aber im höchsten Grade verdorben ist, so dass sich derselben gegenwärtig eine Menge verschiedenartiger Theile beimischt. (Die besser erhaltene Georgenkirche zu Wollin ist nur einschiffig.) Ferner: die Kirche zu Regenwalde; die zu Daber; die zu Massow; die zu Falkenburg u. s. w. Die Kirche zu Dramburg, ebenfalls hieher gehörig, hat einige besondere Eigenthümlichkeiten, die zum Theil für die Entartung der Baukunst charakteristisch sind. Sie ist eine der geräumigsten unter den in Rede stehenden Gebäuden, indem das Mittelschiff von den Seitenschiffen durch Reihen von fünf Pfeilern auf jeder Seite geschieden wird und sich demselben ein fünfseitig geschlossener Chor anreiht. Die Gliederung der Schwibbögen über den Pfeilern wird hier nur, auf rohe Weise, durch gewöhnliche, eckig übereinander vorstehende Mauersteine hervorgebracht. Das Hauptportal auf der Westseite hat eine bunte, sehr manierirte Gliederung (171.); zu seinen Seiten sind Streben in der Form von halben Acktecken angebracht, an deren Ecken dreigedoppelte Halbsäulchen emporlaufen. Die beiden Portale auf der Nord- und Südseite sind einfacher profilirt und haben besondere Verzierungen; breite Fliesen von gebranntem Stein, auf denen rohe, phantastische Drachenfiguren reliefartig gebildet sind, unterbrechen bei ihnen als Kämpfergesimse die Gliederungen; ähnliche Fliesen mit rohen Blättergewinden laufen um ihre äusseren Spitzbögen umher. Der nördlichen Thür aber ist noch ein ganz eigener Schmuck zugefügt; zu den Seiten ihres Spitzbogens sind nemlich grosse, gleichfalls in Thon gebrannte Basreliefs eingelassen, auf deren jedem

Fünfmal vis ähnlicher Profil.

man eine fratzenhafte menschliche Figur, vermuthlich Adam und Eva (letztere als die abgeschmackteste Karikatur einer mediceischen Venus), dargestellt sieht. — Die Jacobikirche von Lauenburg hat Schwibbögen über den Pfeilern des Inneren, deren Form der an den Schwibbögen der Bramburger Kirche nahe zu kommen scheint; doch ist das Innere (obgleich noch im Gebrauch und der katholischen Gemeinde der Stadt dienend) auf so wüste Weise entstellt, dass sich wenig Bestimmtes über dessen Formen sagen lässt. Merkwürdig und auffallend ist am Aeusseren dieser Kirche, über den Seitenfenstern, eine Art Dachgeschoss, das aus einer Reihe kleiner spitzbogiger Fensterblenden (deren Gliederungen einfach, aber gut gebildet sind) und kleinerer Oeffnungen innerhalb dieser Blenden gebildet wird.

Dreischiffig sind ferner die Kirchen von Richtenberg und Gingst (auf Rügen). Die Fenster an diesen Kirchen haben die entschieden späte Form des eckig gebrochenen Spitzbogens, wie am Mittelschiff der Marienkirche von Stralsund; der vierseitige Altarraum der Kirche von Richtenberg scheint aber noch der ersten Entwickelungszeit des Spitzbogens anzugehören. Jene späte Fensterform bemerkte ich auch an der Kirche des Dorfes Flemendorf, in der Nähe von Barth. — Dreischiffig ist endlich auch die kleine Michaeliskirche zu Cörlin. Sie soll im J. 1510 erbaut sein *). Doch hat sie nicht eben bedeutende Eigenthümlichkeiten, falls man dahin nicht etwa die geringe Höhe der inneren Räume und die Ueberspannung derselben durch breite Sterngewölbe rechnen will (wodurch ein gewisses harmonisches Verhältniss hervorgebracht wird). Auch dürfte allenfalls der Thurm zu bemerken sein, der nach Art der Thorthürme gestaltet und mit Giebeln auf der West- und Ostseite versehen ist.

Die Schlosskirche (Johanniskirche) zu Stolp ist ein ganz einfaches, einschiffiges Gebäude mit gerader Altarwand und mit rohen Sterngewölben überdeckt. — Die Nikolai-Klosterkirche zu Stolp ist gegenwärtig, als Armenschule dienend, verbaut. Sie ist von nicht bedeutender Dimension und nur durch die Anlage des kleinen Thurmes eigenthümlich, der sich vor der Mitte der Westseite erhebt und durch Streben, die auf seinen Ecken schräg heraustreten, gestützt wird. Eine ähnliche Thurmanlage hat die kleine heil. Geistkirche zu Greiffenhagen (doch ist hier der Thurm bereits fast ganz abgebrochen) und die, ebenfalls kleine und rohe Bergkirche bei Cammin.

Die Kirche von Pölitz ist ebenfalls klein und einfach aus vier Wänden mit einer Bretterdecke bestehend. Bemerkenswerth ist das an mehreren Fenstern erhaltene und einfach ausgebildete Stabwerk, dessen Profilirungen indess, ebenso wie die der Thür-Gliederungen, wiederum auf die letzte Periode der gothischen Baukunst deuten. — Die Kirche des in der Nähe von Pölitz belegenen ehemaligen Klosters Jasenitz hat gegenwärtig nur die Gestalt einer einfachen Kapelle; die Gurte der Kreuzgewölbe, welche dieselbe bedecken, haben die der späteren Zeit angehörige Form. Die flache Altarnische ist neu angebaut. An den äusseren Ecken derselben springen Theile eines abgebrochenen Mauerwerkes vor, welches älter ist als die Kapelle (es scheint aus dem vierzehnten Jahrhundert herzurühren) und welches dem eigentlichen Kirchengebäude angehört, das sich ursprünglich in beträchtlicher Ausdehnung ostwärts erstreckte. An der äusseren

*) Brüggemann, Beschreibung von Pommern II, S. 513.

Westwand der Kapelle laufen Verzahnungen in die Höhe, die vermuthlich bestimmt waren, den Anbau eines Thurmes aufzunehmen. —

Unter den aus mittelalterlicher Zeit herstammenden Dorfkirchen ist mir im Allgemeinen, und mit Ausnahme der einzelnen Dorfkirchen, die in den vorstehenden Abschnitten genannt sind, nicht sonderlich Bedeutendes aufgefallen. Sie wiederholen die einfachsten Motive der Anlage und der Formenbildung, wie diese bisher besprochen sind. Ihren Charakter tragen u. A. die Kirchen von Garz und von Wiek auf Rügen; letztere ist als ein nicht ganz unansehnliches Gebäude aus der späteren Zeit des Mittelalters zu bezeichnen. Ein höheres Alter scheinen im Allgemeinen diejenigen Kirchen zu haben, die aus Feldsteinen erbaut sind, wie ich solche besonders in den westlichen Gegenden von Vorpommern bemerkte. Bei mehreren Gebäuden macht sich die Anlage des Thurms recht malerisch, indem derselbe, in fast pyramidaler Neigung der Seitenflächen, aus Holz gebaut und mit Brettern in vertikalen Lagen bedeckt ist; dabei erscheint der Glockenstuhl oft ziemlich frei hängend. Gewiss gründet sich diese Einrichtung, die ich besonders in den nördlichen Gegenden Neu-Vorpommerns, doch zum Theil auch in Hinterpommern, bemerkte und die der Thurmanlage altnorwegischer Kirchen verwandt ist, auf eine sehr alterthümliche Sitte, während bei den Dorfkirchen neuester Zeit, und so auch bei ihren Thürmen, ein nüchterner und ganz reizloser Fachwerksbau vorherrscht.

5. Moderner Baustyl.

Mit dem Zeitalter der Reformation schliesst die Geschichte des Kirchenbaues in Pommern fast gänzlich ab. Durch die vorhandenen Bauwerke war für das kirchliche Bedürfniss hinreichend gesorgt; man hatte fortan mit ihrer Unterhaltung und etwanigen Ausbesserung genug zu thun. Die wenigen Kirchen, die nach dieser Epoche aufgeführt wurden, unterscheiden sich von den früheren durch ihre grosse Einfachheit und zugleich auch durch den nunmehr eintretenden Einfluss antiker Bildungsweise, wie letztere von Italien aus sich über ganz Deutschland verbreitete. Auch ist das charakteristisch für die veränderten Zeitverhältnisse, für den Aufschwung der fürstlichen Macht über die städtische, dass die beiden Hauptkirchen der nächstfolgenden Periode Theile von fürstlichen Schlössern ausmachen. Die eine von diesen ist die Schlosskirche zu Stettin, die den im J. 1577 aufgeführten Schlossgebäuden angehört. Im Aeusseren von der Architektur der letzteren auf keine Weise unterschieden, bildet sie in ihrem Inneren einen einfach viereckigen, oblongen Raum, dessen Decke ein sogenanntes Spiegelgewölbe bildet und an dessen Wänden zwei Reihen flachunterwölbter Emporen umherlaufen. Ganz ähnlich ist die zweite, die Kirche von Franzburg, aus derselben Zeit herrührend. Letztere bildet übrigens den einzigen noch erhaltenen Theil des Franzburger Schlosses; an der einen ihrer äusseren Seitenwände sieht man, unterwärts, einige vermauerte Spitzbögen, Reste des Klosters Neuen-Campe, an dessen Stelle Herzog Bogislav XIII. das dortige Schloss erbaute. — Ihnen reiht sich die Gertrudskirche auf der Lastadie zu Stettin an, deren gegen-

würtige Anlage in die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts fällt [1]). Auch dies ist ein einfach viereckiges, ziemlich geräumiges Gebäude, doch von geringer Höhe. Die flache, sauber getäfelte Decke wird, mitten durch die Kirche hin, von einer Bogenstellung getragen, die aus drei freistehenden und zwei halben Säulen, mit einer Art componirt römischen Kapitäls, und flachen Bögen gebildet ist. Das Aeussere der Kirche ist unansehnlich. — Die rohen Kirchen dieser Periode, die sich in den südlichen Gegenden von Hinterpommern, in Bütow, Rummelsburg, Bublitz (mit der Jahrzahl 1631 am Giebel), Neustettin u. s. w. vorfinden, verdienen hier keine Erwähnung.

Das siebzehnte Jahrhundert, nach dem kurzen Glanz, den kunstliebende Fürsten im Anfange desselben um sich verbreiteten, führte die furchtbaren Verheerungen über Pommern herauf, denen die Kraft des Volkes endlich erliegen musste. Rauchende Trümmer, zerschmetterte Kirchen, verödete Städte begegnen uns in dieser Zeit überall. Da konnte von Denkmalen, welche das aufstrebende Leben eines glücklichen Volkes bekunden sollten, keine Rede mehr sein; da konnte selbst an eine würdige Wiederherstellung des Zerstörten kaum mehr gedacht werden. Nur Eine grossartige Ausnahme, die dem Schlusse dieser traurigen Zeit angehört, wüsste ich hier anzuführen: ich meine die Wiederherstellung der Jakobikirche zu Stettin, am Ende des siebzehnten und am Anfange des folgenden Jahrhunderts, deren neue Pracht, einen ungebrochenen Gemeinsinn auch nach den furchtbarsten Leiden bekundend, wesentlich nur aus Geschenken der Bürger erstand.

Das achtzehnte Jahrhundert erscheint zunächst als die Zeit einer dumpfen Ruhe, — einer Ruhe, die freilich auch mehrfach durch wilde, vom Osten hereinbrechende Stürme unterbrochen wurde. Aber, wie unter der winterlichen Schneedecke die neue Saat keimt und Wurzeln schlägt, so wurden auch hier die Keime gelegt zur Entwickelung eines neuen Lebens, das heute wiederum in fröhlicher Blüthe emporsprießt. Von den höchsten Denkmalen des öffentlichen Lebens, von Kirchenbauten gegenwärtiger Zeit, ist zwar nicht eben viel zu vermelden, — doch ist das nicht in Pommern allein der Fall. Eine der neugebauten Kirchen unseres Vaterlandes, die von Tempelburg, muss hier indess als ein achtungswerthes Beispiel desjenigen Baustyles, der die höheren Bedürfnisse des heutigen Tages am Würdigsten auszusprechen scheint, — ich meine den Baustyl, in welchem die ruhig feierliche Form des Halbkreisbogens vorherrscht, — genannt werden. Dann ist aber auch für eine würdige Restauration der mächtigen Kirchen, die unsre Vorfahren uns hinterlassen haben, wenigstens in einzelnen Fällen sehr Bedeutendes geschehen; die Marienkirche zu Stargard und die Nikolaikirche zu Greifswald stehen als schöne und edle Beispiele einer lebenvollen Erneuung des Ueberlieferten, die Gegenwart wiederum an jene grossartige Vergangenheit anknüpfend, da.

[1]) Böhmer, in den Neuen Pomm. Prov. Blättern I, S. 209.

II

AUSSERKIRCHLICHE ARCHITEKTUR.

Den Kirchenbauten, an welchen wir den Entwickelungsgang der Architektur in Pommern betrachtet haben, reihen sich allerlei andre Bauwerke an, die für minder ideale Zwecke errichtet sind, die aber, indem gleichwohl die Formen eines edeln Handwerkes, sowie die einer künstlerischen Dekoration an ihnen zu beobachten sind, ergänzende Beispiele für jenen Entwickelungsgang darbieten und die im Allgemeinen als Zeugnisse der vaterländischen Geschichte mannigfaches Interesse haben. Dies sind diejenigen Bauwerke, welche in Städten, Schlössern und Burgen für die Bedürfnisse und für den Schmuck des werkeltäglichen Verkehres, zum Schutz desselben und als kriegerische Zierden errichtet sind.

Mancherlei Ritterburgen finden sich durch die pommerschen Lande verstreut; doch sind hier, wie überall, wohl nur äusserst wenige aus eigentlich mittelalterlicher Zeit erhalten. Die bedeutenderen Bauwerke solcher Art tragen, soviel ich weiss, schon mehr das Gepräge einer italienisch modernen Kunst. Was älter ist, dient jetzt im Allgemeinen nur, als malerisch verfallene und von lebendigem Grün überwachsene Ruine, dem Schmucke der Landschaft. Aber auch so noch, im landschaftlichen Bezuge, sind sie charakteristisch für unser zumeist flaches Niederland. Nicht auf steilen Bergesspitzen oder am jähen Felshange, wie in südlicheren Gegenden, erheben sich diese alten Mauern und Thürme; auf wenig erhöhtem Werder, zwischen Wiesen, Sümpfen und Seen, steigen sie in der Regel empor, die Weise der heimischen Natur mit kluger Umsicht zum Schutz gegen feindlichen Anfall benutzend. Aeusserst malerisch erscheint in solcher Lage die Ruine des alten Schlosses Drabeim, das, unfern der Stadt Tempelburg belegen, im dreizehnten Jahrhundert von Tempelherren gegründet wurde; zwei grosse, mit Wald umkränzte Seen breiten sich zu den Seiten der Ruine aus, deren mächtige Mauern zum Theil noch stolz emporragen und deren rothe Farbe den reizendsten Contrast gegen das Grün der Gebüsche und Schlingpflanzen, die ihr ganzes Innere überwuchern, bildet. Nicht minder malerisch ist die Ruine des Schlosses Landskron, in Vorpommern, ein Paar Meilen nordöstlich von Treptow a. d. T.; hier stehen noch mehrere von den Thürmen, sowie ein grosser Theil der Umfassungsmauern, denen sich ein heiteres Gebüsch anschliesst. Die Burg bei Löknitz, von der sich ein Thurm und andres Gemäuer erhalten hat, giebt dem sonst uninteressanten Orte ebenfalls ein malerisches Gepräge. Von der Burg zu Gützow ist ein sehr zierlicher runder Thurm, mit Zinnen und kegelförmiger Spitze bekrönt, erhalten; er ragt aus einem Kranze üppig grünen Gebüsches hervor, das die neueren Gehöfte der ehemaligen Burg verdeckt, und zu den Seiten breiten sich wiederum Wiesen und Seen hin, u. s. w. — An andern Orten sieht man einzelne Warten und Thürme, die als einsame Denkzeichen einer vergangenen Zeit auf das frische Leben der Gegenwart herabschauen. — Von manchen, zum Theil einst sehr mächtigen Anlagen sind nur noch geringe Spuren vorhanden. So steht von der Burg Demmin (nahe bei der gleichnamigen Stadt) nur noch weniges Ge-

mäuer. Das ehemalige Schloss zu Usedom wird nur durch den „Schlossberg" bezeichnet, ein kleines kegelartiges Plateau, an dessen oberem, etwas erhöhtem Rande man die einstigen Umfassungsmauern erkennt; von dort erfreut man sich jetzt einer weiten Aussicht über die wasserreiche Landschaft. Auch das stolze Schloss zu Wolgast, das sich auf einer, von der Peene umflossenen Insel zur Seite der Stadt erhob, ist zu einer unregelmässigen Hügelmasse niedergesunken; nur einige Keller des Schlosses werden noch gegenwärtig, als Waarenlager zu kaufmännischen Zwecken dienend, benutzt. Hier und da liegen die Fundamente der Mauern frei und ragen einzelne isolirte Pfeilermassen empor, in scharfem Roth sich gegen die Grasflächen und den breiten Spiegel des Stromes absetzend [1]). Von der Oderburg bei Stettin liegen nur noch sehr geringe Fundamentreste zu Tage; das Uebrige ist mit Erde bedeckt und der Pflüger treibt seine Rosse darüber hin. —

Ungleich bedeutender sind im Allgemeinen die mittelalterlichen Baureste solcher Art in den Städten. Vieles ist zwar auch hier durch die Kriege vernichtet, Vieles hat den Bedürfnissen der neueren Zeiten Platz machen müssen, doch ist auch noch Vieles erhalten. Die Mehrzahl der pommerschen Städte hat noch die alten Umfassungsmauern, einen Theil der Vertheidigungs-Thürme, welche in zahlreicher Menge über den Mauern hervortreten, und der wohlbefestigten Thore, deren Schmuck darauf berechnet war, dem Fremden schon vor seinem Eintritt in die Stadt von dem rüstigen Wohlstande der Bürger kunde zu geben. Doch ist es schwer, im Einzelnen die Zeit zu bestimmen, welcher diese Anlagen angehören, da die architektonische Dekoration an ihnen insgemein in einfacherer Weise, als z. B. an den Kirchen, ausgeführt ist. Im Allgemeinen kann man wohl annehmen, dass diese Befestigungsbauten derjenigen Zeit, in welcher die Macht der Städte sich höher auszubreiten begann, dem vierzehnten Jahrhundert, zuzuschreiben sind. Mehrere Werke aber scheinen, ihrer stolzeren Anlage gemäss, dem funfzehnten Jahrhundert anzugehören; einige auch finden sich, die das entschiedene Gepräge des sechzehnten tragen.

Von vorzüglicher Schönheit, obgleich von einfacher Form, sind insgemein die runden Mauerthürme, die sich häufig vorfinden, und die, wo sie ganz erhalten sind, einen Zinnenkranz und eine kegelförmige Spitze haben. Sie tragen überall das Gepräge der Kraft, Kühnheit und Leichtigkeit. Zu Barth, Pasewalk, Greiffenberg, Treptow a. d. R., Massow, Pyritz, Stargard u. a. O. sieht man solche Thürme. Besonders die äussere Umfassung Stargards gewinnt durch seine Mauerthürme

[1]) Vielleicht gehören zu dem ehemaligen Schlosse von Wolgast einige grosse Säulenstücke, die ich an verschiedenen Orten der Stadt, als Prellpfähle eingegraben, bemerkte; zwei auf den Ecken der Façade des Rathhauses, zwei andre zu den Seiten des Thores, welches nach dem Wasser hinabführt, ein fünftes an der Ecke eines Hauses vor dem Greifswalder Thore. Sie haben sämmtlich etwa zwei Fuss im Durchmesser, und bestehen aus grauem Kalkstein (sog. schwedischem Stein). Auch bemerkte ich in Wolgast rohe, ganz unbearbeitete Prellpfähle von demselben Material. Da dies in Pommern nicht heimisch ist (der gewöhnliche Name scheint anzudeuten, dass es aus Schweden herübergebracht wurde), so dürfte man aus dem letzterwähnten Umstande wohl schliessen können, dass es roh eingeführt und erst hier zu den besonderen architektonischen Zwecken verarbeitet wurde, was für den Handel und den Handwerksbetrieb jener Zeit keine ganz gleichgültige Bemerkung zu sein scheint.

ein sehr malerisches Aussehen; der schönste unter diesen hat auf seiner cylinderförmigen Fläche Streifen schwarzglasirter Steine, die sich rautenförmig durchschneiden; er führt den Namen des „rothen Meeres“ (angeblich von einem blutigen Kampfe, der in seiner Nähe vorgefallen). Nicht minder malerisch erscheinen die Thürme von Lauenburg, die jetzt zum Theil verfallen und mit Epheu überwachsen sind. Auch Gollnow hat Thürme derselben Art. Der eine von diesen, zum Schutz einer Wasserpforte dienend, erhebt sich in achteckiger Gestalt über zwei Strebepfeilern, die zu beiden Seiten der Mauer vortreten.

Ueber den, in schwerem Spitzbogen geöffneten Stadtthoren pflegen sich hohe viereckige Thürme zu erheben, an denen sich in der Regel eine mannigfaltigere architektonische Durchbildung zeigt. Nur in seltneren Fällen steht der Thorthurm zur Seite des eigentlichen Durchganges. Einfachere Thorthürme sieht man zu Damm, wo eine pyramidale Spitze die schwere viereckige Masse bekrönt, und zu Greiffenhagen, wo der Oberbau cylinderförmig gehalten ist. — Das Bauthor zu Cammin hat einen nicht hohen Oberbau mit Fensterblenden und zur Seite einen schönen Thurm, in der Art der Mauerthürme. Auch zu Pyritz (dessen äussere Umfassung, ebenso wie die von Stargard, sehr malerisch erscheint) stehen die Thürme zur Seite der einfachen Thore; indess bemerkte ich am Unterbau der ersteren grosse vermauerte Spitzbögen, so dass doch vielleicht anzunehmen ist, der Durchgang habe ursprünglich durch die Thürme selbst geführt. Der Thurm des Bahner Thores zu Pyritz ist unterwärts viereckig, oberwärts achteckig, an beiden Theilen mit Fensterblenden versehen, und wiederum mit pyramidaler Spitze gekrönt. Aehnlich ist der Thurm des Stettiner Thores zu Pyritz gestaltet; doch springen hier zu den Seiten des achteckigen Oberbaues noch kleine halbrunde Thürmchen vor, die dem Ganzen ein eigenthümlich festes, burgartiges Gepräge geben. Dies Thor hat zugleich noch einen Aussenbau, ein zweites Thor, mit dem ersten durch Seitenmauern verbunden, und durch starke, aber nicht hohe Rundthürme eingefasst. — Ganz eigenthümlich ist das Mühlenthor zu Stargard, ein Wasserthor, aus einem breiten, über die Ihna gewölbten (gegenwärtig durch Fachwerk ausgefüllten) Spitzbogen bestehend, der einen kleinen Oberbau trägt und zu dessen Seiten zwei schlanke achteckige Thürme mit sehr geschmackvollem Zinnenkranze emporspringen. — Einige Thorthürme in vorpommerschen Städten zeichnen sich durch mehr oder weniger zierliche, treppenartig emporsteigende und mit kleinen Spitzen geschmückte Giebel aus, während die Wandflächen mit Reihen kleiner Fensterblenden geschmückt sind. Das schönste Beispiel solcher Art findet sich zu Demmin (über dem Thor, welches auf die Strasse nach Loitz führt). Aehnlich ist das Mühlenthor zu Tribsees (auch das Steinthor, ebendaselbst, hat eine ähnliche Form, der sich aber schon die Elemente einer mehr modernen Behandlung beimischen). Dann gehört hierher das Steinthor zu Anclam, sowie eins der alten Thore zu Grimme und das Brandenburger Thor zu Treptow a. d. T., die beiden letzteren jedoch von roherer Form. — Andre Thorthürme, zumeist hinterpommerschen Städten angehörig, sind mit hohen Fensterblenden, die sich fast den Formen kirchlicher Architektur annähern, versehen; dahin gehören die alten Thore von Schlawe, Stolp, Gollnow, von Garz u. a. — An dem Thurme des Anclamer Thores zu Usedom haben die Fensterblenden zumeist schon eine rundbogige Form; auch wölbt sich an dessen

Aussenseite eine hohe, im Halbkreisbogen geführte Nische über dem Thore hin, was wiederum auf eine ziemlich späte Zeit schliessen lässt. Bei vielen Thoren, wie z. B. bei denen von Wolgast, sind endlich die Thürme in ihrer Dekoration modernisirt worden.

Mancherlei ist sodann über die künstlerische Dekoration der Façaden an Rathhäusern und Wohngebäuden in Städten und Schlössern zu berichten. Das Bemerkenswerthe indess, was an Bauwerken dieser Art noch ein mittelalterliches Gepräge trägt, gehört der spätesten Zeit des Mittelalters, dem funfzehnten und sechzehnten Jahrhundert, an; es ist nicht ganz unwahrscheinlich (obgleich die verhältnissmässig geringe Anzahl des Vorhandenen die Entscheidung unmöglich macht), dass man sich bis dahin im Allgemeinen mit einfacheren Formen für die Gebäude des werkeltäglichen Verkehres begnügt hatte, und dass erst mit der höchsten Blüthe der städtischen Macht auch diese Weise des Luxus mehr hervortrat.

An den Häusern ist die Einrichtung des hohen, der Strasse zugewandten Giebels charakteristisch. Schmale und nicht sehr vorspringende Streben, gewöhnlich mehrfach gegliedert, laufen in der Regel zwischen den Fenstern empor und erheben sich als freie Thürmchen über der Dachschräge; letztere erscheint aber insgemein nicht in ihrer einfachen Linie, sondern entweder steigen, zwischen den Thürmchen, kleinere Giebel übereinander frei empor oder es bilden sich statt deren gerade Absätze, so dass das Ganze stufenförmig emporsteigt. In solcher Weise, mit kleineren Giebeln geschmückt, erscheint z. B. die Façade des Rathhauses zu Grimme; hier sind die Strebethürmchen aus Rundstäben zusammengesetzt. Aehnlich auch die Façade des Rathhauses zu Anclam. Bei der des Rathhauses zu Lauenburg sind zu den Seiten stärkere achteckige Strebethürmchen angeordnet, die Absätze erheben sich stufenförmig und die Fenster haben hier zum Theil die Form des späten geschweiften Spitzbogens. In dieser Art sieht man auch viele Wohnhäuser, zu Anclam, Stralsund, Greifswald, u. a. a. O. Als die zierlichsten Beispiele mittelalterlicher Hausfaçaden sind besonders drei Häuser zu nennen, welche an der Ostseite des grossen Marktes zu Greifswald nebeneinander stehen. Das erste von diesen, zur Linken, hat eine besonders reiche Dekoration. Der Giebel steigt hier stufenförmig empor; die Strebethürmchen sind mit bunten Nischen und Rosettenwerk geschmückt; die Fenster haben mannigfach durchbrochene Bogenzierden, und aus den Spitzbögen, die ihre Ueberwölbung umfassen, springen gereihte Blätter hervor; die ganze Behandlung ebenso, wie die Ausbildung des Details entspricht hier vollständig der Verzierungsweise, die wir an den, dem funfzehnten Jahrhundert angehörigen kirchlichen Bauten wahrgenommen haben. Das zweite Haus ist einfacher; die Giebelschräge ist hier nicht beobachtet, sondern die Façade in gerader Masse emporgeführt und mit einer horizontalen Zinnenreihe gekrönt; hohe Fensterblenden, die durch die Bodengeschosse emporlaufen und die kleinen Fensteröffnungen in sich einschliessen, geben dem Ganzen einen ernsteren Charakter. Bei dem dritten Hause zeigt sich am Giebel die gerade Linie des Daches, die nur durch die Strebethürmchen unterbrochen wird, doch scheint diese Einrichtung hier nicht ursprünglich; die Fenster sind dreitheilig, indem je drei kleine gebrochene Spitzbögen, von zwei Säulchen gestützt, durch grössere Spitzbögen umfasst werden. Die Form der gebrochenen Spitzbögen dürfte aber auch hier wiederum auf das funfzehnte Jahrhundert deuten.

Sehr eigenthümlich ist die Façade des Rathhauses von Stralsund. Sieben schlanke Strebethürmchen, mit hohen Spitzen versehen, steigen zu gleicher Höhe empor und schliessen eine Reihe von sechs, ebenfalls in gleicher Höhe liegenden Giebeln zwischen einander ein. Unterwärts öffnet sich, durch sechs starke Bögen, eine geräumige Halle, deren gothisches Gewölbe im Innern theils von achteckigen Pfeilern, theils von schlanken achteckigen Säulen getragen wird. Die Reihe der eben genannten sechs Bögen ist aber im Aeusseren, ebenso wie das darüber befindliche erste Stockwerk, modernisirt; eine alte Bauzeichnung [1]) stellt die Bögen als einfache Spitzbögen, die Fenster des ersten Stockwerkes dagegen bereits als mit gothischen Flachbögen überwölbt dar. Darüber folgen sodann, je zwei nebeneinander, hohe Fensterblenden, die im Halbkreisbogen überwölbt sind; die kleinen gedoppelten Bodenfenster innerhalb dieser Blenden haben gebrochene Bögen. In den Giebeln endlich sind grosse kreisrunde Oeffnungen, die gegenwärtig leer erscheinen, die sich aber in jener alten Zeichnung als mit kleineren Rundscheiben und umherlaufenden Sternen ausgefüllt zeigen. Die besonderen Formen, welche die ursprüngliche Anlage der Façade enthält, deuten, nach meiner Ansicht, wiederum ziemlich bestimmt auf die Bauperiode des funfzehnten Jahrhunderts; ich kann somit derjenigen Ansicht nicht beipflichten, welche auch in dieser Façade einen Theil des bald nach dem J. 1316 erbauten Rathhauses erkennt. Andre unter den vorhandenen älteren Bautheilen dürften aber sehr wohl aus jener früheren Zeit herrühren. — Eine ähnliche Architektur scheint auch das Rathhaus von Stettin gehabt zu haben. Die oben erwähnte alte Ansicht Stettin's lässt in seiner Darstellung Reihen gleich hoher Strebethürmchen erkennen. Hainhofer (Reisetagebuch vom J. 1617, S. 46) schildert das Rathhaus: „so von geferbten brunten Steinen gar auf alte Art mit hohen durchbrochenen Mauern oder Schiessen erbawet, und der gescheggeten abgesetzten Farben halber auch schier an die Thurmbüchen zu Siena oder an St. Johann's Thurm zu Florenz mahnet, allein dass hier nur gebrannte Stein, Jenes aber rothe, schwarze und weisse Marmelstein sein." Ebenso sagt eine andre alte Beschreibung, welche der Zeit vor den Verwüstungen des Jahres 1677 gilt, von Stettin: „Es hat diese schöne Stadt viel wohlgebaute Häuser. Das Rathhaus am Markt in der Stadt ist auch sehenswürdig, hat hinten und vornen grosse Giebel, durchsichtig ausgearbeitet, dass sich zu verwundern [2])." An der hinteren Façade des, gegenwärtig in neueren Formen erscheinenden Rathhauses ist eine sehr zierlich ausgebildete spitzbogige Mauernische theilweise erhalten.

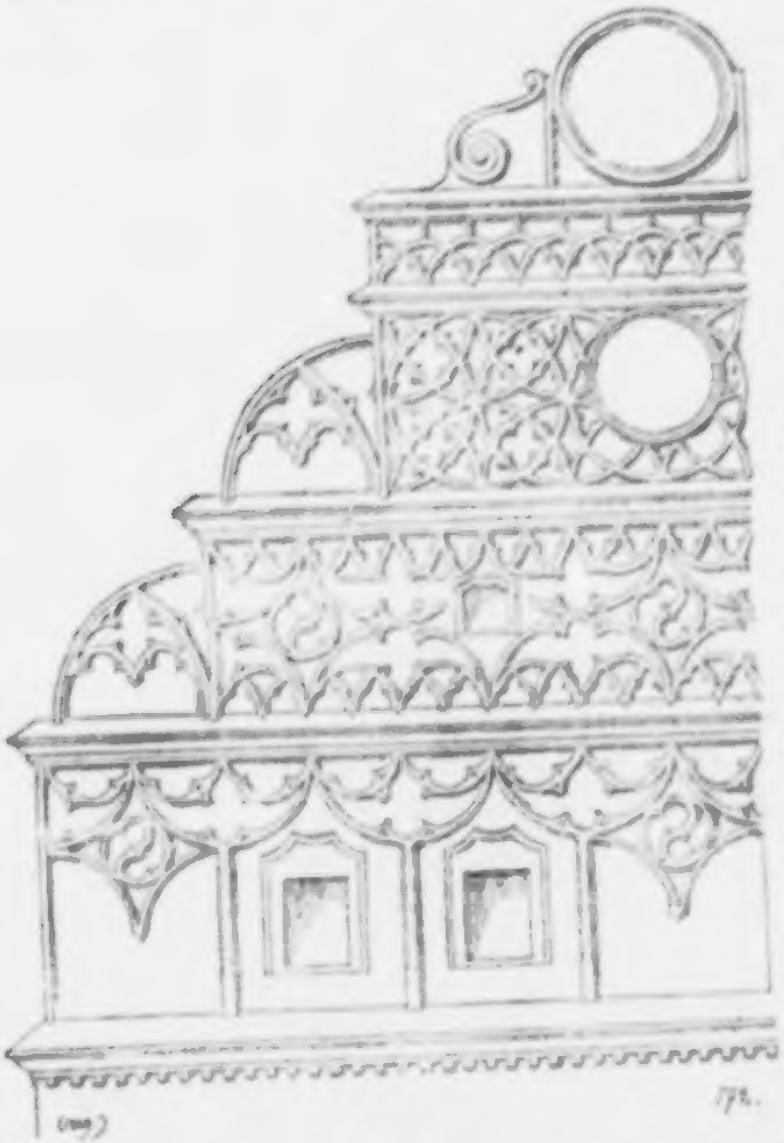
Die Formen des gothischen Baustyles haben sich in Pommern übrigens bis tief in das sechzehnte Jahrhundert hinein erhalten und sie zeigen an den Façaden einiger Prachtgebäude dieser Zeit noch eine schöne und eigenthümliche Nachblüthe. Dahin gehört zunächst der eine erhaltene

[1]) Mitgetheilt in Brandenburgs Geschichte des Magistrates der Stadt Stralsund. Vergl. im Uebrigen den Aufsatz von Zober: das Stralsunder Rathhaus, Sundina 1835, Nr. 62, S. 251, ff. — [2]) Pommerscher Kriegs-Postillion. Erstes Heft. 1678.

Flügel des herzoglichen Schlosses zu Uckermünde, der, zufolge einer daran befindlichen Inschrift, im J. 1546 erbaut ist. Er besteht gegenwärtig aus dem Erdgeschoss und einem Obergeschoss, von 7 Fenstern Breite. Am Obergeschosse laufen zu den Seiten der Fenster feingebildete Wandstreifen empor, die sich in gebrochenen Halbkreisen durchschneiden; die Fenster sind geradlinig geschlossen, doch im Halbkreisbogen überwölbt und die Bogenfüllung wieder mit sich durchschneidenden Kreisstücken verziert. Zur Seite springt ein Treppenthurm vor, dessen Eingangsthür im Halbkreise überwölbt ist; die Gliederungen, welche die Thür einfassen, befolgen dieselbe Linie des Halbkreises, werden aber zugleich durch vertikale und horizontale Streifen in einer Weise durchschnitten, dass dadurch ein sehr anmuthiges und reiches Linienspiel entsteht. Ueber der Thür befindet sich ein schönes Relief, das Bildniss des Herzogs Philipp I. Wappen und Inschrift enthaltend. Auf diese Arbeit werde ich weiter unten zurückkommen. Der Treppenthurm bricht übrigens gegenwärtig in der Höhe des Obergeschosses ab. Daneben steht ein alter runder Mauerthurm mit mächtig starken Mauern, aus früherer mittelalterlicher Zeit herrührend. — Eine vollständige Copie dieses Schlossflügels von Uckermünde ist ein altes Haus zu Stettin, auf dem dortigen Schweizerhofe belegen und die obere Seite desselben schliessend. Offenbar rühren beide Gebäude von einem und demselben Baumeister her. Nur das Relief über der Thür des Treppenthurmes fehlt. Es ist gegenwärtig von geringerer Breite als jener Schlossflügel, hat aber noch ein zweites Geschoss von ganz ähnlicher Dekoration und auch den ganzen Obertheil des Treppenthurmes, dessen oberer Rand mit sehr schön verschlungenen gothischen Rosetten verziert ist. — Eine verwandte Weise der Dekoration sieht man ferner an der sehr schönen und malerischen Ruine des Schlosses von Daber, und zwar an demjenigen Theile dieses Schlosses, der, nach der Stadt zu belegen, als der grössere und jüngere erscheint. Doch kommen hier auch spitzbogige Fenster, gleichwohl in ähnlicher Durchbildung, vor. Das ganze Schloss, das erst die Theilnahmlosigkeit der jüngsten Zeit hat verfallen lassen, muss in seiner Integrität einen bewunderungswürdig schönen Anblick gewährt haben.

Ein verwandtes Princip der Formenbildung, wiederum jedoch zu einer ganz eigenthümlichen Weise der Dekoration angewandt, zeigen die Façaden dreier Prachtgebäude zu Stargard, die des Rathhauses (172.) und zweier Häuser in der Nähe desselben, die jetzt als bürgerliche Wohngebäude dienen, die aber angeblich und wahrscheinlich ebenfalls zu öffentlichen städtischen Zwecken erbaut sind. Die unteren Geschosse sind hier ziemlich einfach gehalten; aber die eigentlichen Giebelgeschosse, in denen sich zum Theil die kleinen Oeffnungen für die Bodenräume befinden und an deren Ecken die Dachschräge durch vortretende Viertelkreise maskirt wird, sind mit sehr mannigfach gebildeten, aufs Reichste durch einander geschlungenen gothischen Rosetten geschmückt. (Die Bildung der Rosetten ist hier überall nicht mehr die frühere, welche eigentlich ein durchbrochenes und auf die Fläche nur aufgelegtes Ornament vorstellt, sondern es ist eine Art geschwungener, einfach gegliederter Stäbe, die aus der Mauer in starkem Relief hervortreten.) Die späte Zeit dieser Dekorationsweise giebt sich hier, abgesehen von andern Umständen, besonders dadurch zu erkennen, dass die Gesimse, welche die einzelnen Abtheilungen trennen, bereits ein antikes Profil haben, ja, dass selbst die antiken Zahnschnitte an ihnen vorkommen. Sie gehören also der Uebergangszeit aus der gothischen in

die moderne Bildungsweise, etwa der Zeit um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts an. Noch ist zu bemerken, dass auf dem grossen Flur des



Rathhauses von Stargard, das Gebäude der Länge nach durchschneidend, vier Rundsäulen von beträchtlicher Stärke zur Unterstützung der Decke angebracht sind; die Säulen haben gewundene Canellirungen, die hölzernen Deckenbalken sind sauber ausgekehlt. Auch befindet sich im Untergeschoss desselben Gebäudes ein grosser Kamin, dessen Obertheil wiederum gothische Rosettenverzierungen hat, während im Uebrigen auch er mit antik geformten Gesimsen versehen ist. — Eine ähnliche Weise der Verzierung zeigt der Giebel eines Gebäudes auf dem Domplatze zu Cammin (vermuthlich eine der ehemaligen Curien); doch erscheint hier die Anlage noch

moderner, indem den gothischen Rosetten schon zum Theil eine Anordnung im Style der italienischen Kunst gegeben, ihnen auch italienisches Pilasterwerk beigemischt ist. Das Innere dieses Gebäudes hat eine modern barocke Prachttreppe, die aber, wie es scheint, mit dem Gebäude gleich alt ist. Aehnlich ist auch der Giebel des Rathhauses zu Cammin verziert, das im Uebrigen reiner mittelalterliche Formen zeigt.

Auffallend war es mir, in ganz Pommern fast gar keine älteren Wohngebäude, an denen sich die vorherrschende Form des Holzbaues gezeigt hätte, — wie solche z. B. in zierlichster Durchbildung in den auf der Nordseite des Harzes belegenen Städten häufig vorkommen, — zu finden. An festem und dauerhaftem Material für solche Zwecke ist, wenigstens in vielen Gegenden von Pommern, kein Mangel und war es früher gewiss noch weniger. Auch würde sich, da aus den Verwüstungen der späteren Jahrhunderte doch so zahlreiche Steinhäuser gerettet sind, gewiss zugleich manch ein Holzgebäude erhalten haben, wären dergleichen in grösserer Anzahl vorhanden gewesen. Vielleicht ist die Fabrikation des Ziegelsteines so allgemein verbreitet und dadurch so wohlfeil gewesen, dass dies Material den scheinbar wohlfeileren Holzbau ganz verdrängte; vielleicht auch fand der kräftige, stolze Geist des pommerschen Bürgerthums selbst den Schein eines festeren Materials an der Stirn des häuslichen Eigenthums für angemessener. Ich wüsste nur ein Paar sehr geringe Beispiele eines einigermassen ausgebildeten Holzbaues zu nennen. Dahin gehört ein kleines Gebäude in der kleinen Papenstrasse zu Stettin, an dessen Obergeschosse die freiliegenden Balken einige rohe spätgothische Zierden tragen. Dann entsinne ich mich eines Hauses der Art in Pyritz, das aber schon dem siebzehnten Jahrhundert angehören dürfte, und eines andern — falls ich nicht irre — in Anclam.

Während der gothische Baustyl sich, wie wir am Schlosse zu Ueckermünde ein sicheres Beispiel haben, bis gegen die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, vielleicht auch noch länger, in Pommern erhielt, tritt uns an einem andern Schlossbau — dem von Stettin — ein nicht minder sicheres Zeugniss entgegen, dass gleichzeitig, schon in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts, der italienische Baustyl in reiner Ausbildung zur Anwendung gekommen sei. Dies Verhältniss darf jedoch nicht weiter befremden, da es sich hier nicht um die organische Entwickelung eines Baustyles aus dem andern handelt, da es vielmehr natürlich ist, dass der aus der Fremde eingeführte Baustyl nicht mit einem Schlage die heimischen Schulen umwandeln, das Band der Ueberlieferung nicht plötzlich zerreissen konnte. Doch bewahrt das Stettiner Schloss auch noch höchst interessante Theile, welche der letzten Entwickelungszeit der heimischen Bauweise angehören und dieselbe wiederum in neuer Eigenthümlichkeit zeigen. Herzog Bogislav X. hatte nämlich, nachdem er im J. 1503 die Bürgerschaft stettins gezwungen, ihm die Hälfte des Altböterberges abzutreten, an dieser, der südlichen Seite des Schlosses einen prachtvollen Flügel erbaut[1], den man auf alten Abbildungen mit einer Reihe

[1] Kantzow, herausgegeben von Böhmer, S. 152. Pomerania, herausgegeben von Kosegarten, II. S. 283. Micral. III. S. 496. Friedeborn, I. S. 137.

bunter Giebel, fast etwa den Giebeln jener Stargarder Gebäude vergleichbar, geschmückt sieht[1]). Gegenwärtig erscheint das Aeussere dieses Flügels in den Formen neuerer Zeit, und auch sein Inneres ist grösseren Theils umgewandelt, doch blicken mehrfach, besonders in dem Treppenthurme, der an diesem Flügel vorspringt, die älteren Bautheile durch, und namentlich ist das gesammte Innere des Erdgeschosses in seiner ursprünglichen Anlage erhalten. Hier sieht man zunächst, im westlichen Theile des Flügels, einige mit flachem Stichgewölbe überspannte Räume. Dann folgt, den grösseren Theil des ganzen Gebäudes ausfüllend, ein grosser langer Saal, dessen Decke durch fünf hölzerne Säulen, welche durch die Mitte des Saales hinlaufen, getragen wird. Die Säulen sind einfach und auch nur mit schlichten Kapitälen versehen, aber das Balkenwerk der Decke ist auf's Reichste und Geschmackvollste im spät mittelalterlichen Style ausgearbeitet und giebt das zierlichste Beispiel jener ausgebildeten Holzbaues, den wir am Aeusseren der Häuser fast gänzlich vermissten. Ein mächtiger, mannigfach ausgekehlter und geschnitzter Unterzugbalken läuft über den Säulen hin und in ihn setzen die in ähnlicher Weise gebildeten Querbalken, ihrer dreissig an der Zahl, ein; wo die Balken über den Säulen zusammenstossen, bildet sich ein brillantes Consolenwerk. Die südliche Wand des Saales hat sechs grosse, im Flachbogen überwölbte Fenster, die nördliche Wand meist ähnlich geformte Nischen. Die Höhe des Saales ist verhältnissmässig nicht bedeutend, was aber ganz dem Charakter jener Zeit, die höhere Räume nur in den Kirchen liebt, gemäss ist. Der prächtige Eindruck, den die Decke des Saales hervorbringt, lässt übrigens mit Bestimmtheit annehmen, dass derselbe eine besonders ausgezeichnete Bestimmung hatte; ohne Zweifel bewegten sich hier die glänzenden Hoffeste, welche das Leben des glänzendsten fürstlichen Paares, den die pommersche Geschichte kennt, schmückten. Leider dient gegenwärtig der Saal, an welchen sich für Pommern so theure Erinnerungen knüpfen, zur Aufbewahrung von Kanonen[2]).

Nur um wenige Jahrzehnte jünger ist der, an den vorigen anstossende östliche Flügel des Schlosses. An ihm befindet sich ein grosses Steinrelief, das pommersche Wappen von zwei wilden Männern gehalten darstellend, mit der Unterschrift: „Barnim D. G. etus nois X. Boguslai X. filius. Stettin. Po. Cas. Wen. Dux. Rugen. Prin. Com. Gustro. 1538." Dies nun ist eben der Theil des Schlosses, von dem oben, als das frühe Auftreten des italienischen Baustyles bezeugend, gesprochen wurde; denn seine äussere Archi-

[1]) So auf einem Kupferstich in der „Beschreibung der Stadt und Festung Alten Stettin in Pommern, Danzig 1678." Uebrigens ist es in Frage zu stellen, ob die Giebelarchitekturen auf dieser Ansicht (an denen man eben nur das Allgemeine der Anordnung erkennen kann) wirklich von dem durch Bogislav X. ausgeführten Bau hergerührt haben. Wenigstens berichtet Friedeborn, II. S. 109, dass derselbe im J. 1557 abgebrannt sei. Diese Nachricht scheint aber nur auf die oberen Theile, etwa das Dachwerk u. dergl. bezogen werden zu müssen, da sich theils mehrfach, wie im Obigen weiter angedeutet ist, in dem Gebäude die Spuren gothischer Bauformen zeigen, theils das gesammte Innere des Erdgeschosses noch das Gepräge der früheren Zeit des sechzehnten Jahrhunderts trägt und sich vollkommen von den Formen der im italienischen Style aufgeführten Schlosstheile unterscheidet. — [2]) (Nachträglich bemerke ich, dass der obengenannte Saal mit seinem brillanten Balkenwerk doch vielleicht der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts angehört. Es ist darin, neben den mittelalterlichen Reminiscenzen, auch bereits ein entschieden modernes Element.)

selber ist ganz in dessen Formen aufgeführt, und die Inschrift kann eben nur die Absicht haben, den Erbauer und die Bauzeit namhaft zu machen. Auch hat er die frühere, strengere und edlere Form des italienischen Styles, während die Theile des Schlosses, die in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts erbaut sind, nicht mehr eine gleiche Schönheit der architektonischen Behandlung zeigen. Vornehmlich die Anordnung, dass an dem östlichen Flügel je zwei Fenster gekuppelt und durch ein gemeinsames Gesims überdeckt sind, ist es, was seiner Erscheinung jenes bedeutsamere und ernstere Gepräge giebt. Die schwere Attika, die sich gegenwärtig über der Façade des genannten Flügels erhebt und den Attiken der folgenden Bautheile entspricht, dürfte wohl erst bei deren Erbauung hinzugefügt sein. Im Inneren ist die Einrichtung dieses Flügels neu. — Im Jahre 1575 wurden die übrigen, älteren Theile des Schlosses abgebrochen und an ihrer Stelle ein neues Gebäude, der nördliche und westliche Flügel, aufgeführt, und zwar durch „einen welschen Maurer, Antonius Wilhelm.“ Ein Brand störte die Arbeit im folgenden Jahre, doch wurde sie bereits im J. 1577 beendet[1]). Das Datum des letztgenannten Jahres findet sich an den Fenstergesimsen beider Flügel. Auch hier ist es der einfach italienische Styl, der dem Beschauer an den einzelnen Bauformen entgegentritt; doch ist derselbe, wie bemerkt, minder kräftig, als an dem östlichen Flügel, da die Fenster isolirt stehen und sonst keine Decoration angebracht ist, welche dem Auge den Eindruck grösserer Massen gewähren könnte. Im Inneren sind die Räume hier durchweg flachbogig nach moderner italienischer Art (d. h. ohne Anwendung von Gurten) überwölbt.

Wiederum jünger, vom J. 1619, ist das Nebengebäude des Schlosses, welches durch den Münzhof von letzterem getrennt wird. Ein grosses, an demselben befindliches Relief mit Wappen und Bildnissen hat die Inschrift: „A. D. MDCXIX illustriss. D. D. Philippus II. et Franciscus I. fratres — hierauf die Titel — hoc aedificium suis sumptibus exstructum musarum et artium voluerunt esse conditorium.“ Nicht blos Jahrzahl und Erbauer macht also diese Inschrift namhaft, sondern auch den Zweck des Gebäudes, das zur Bibliothek und Kunstkammer bestimmt war[2]), was dem lebendigen Interesse, welches Herzog Philipp II. für Kunst und Wissenschaft hegte, nur angemessen erscheint. Gegenwärtig hat dies Gebäude sehr einfache Formen; auf der oben genannten Ansicht vom J. 1678 sieht man es mit Erker-Giebeln geschmückt. Von den erwähnten Bildnissen wird weiter unten die Rede sein.

Auch ein zweites Nebengebäude des Schlosses, von dem ebengenannten durch die kleine Ritterstrasse getrennt, muss hier erwähnt werden. Dies ist der Reitstall, an dessen Vorderseite sich ein kleines zugemauertes Portal im barock italienischen Style zeigt. Es ist mit sauber ausgearbeiteten Verzierungen versehen und oberwärts mit mehreren ornamentistischen Reliefs gekrönt. Diese bestehen aus zwei grossen Wappenschilden, aus einem Paar kleiner, zierlich nackter Figuren und aus einem Greif, welcher ein Schwert und ein Buch in den Klauen trägt. Das Ganze ist in feinem Sandstein vortrefflich gearbeitet. Die über den Wappenschilden befindliche Jahrzahl 1626 bezeichnet die Zeit, der das Portal angehört.

Der jüngste Theil des Schlosses endlich ist der bereits besprochene

[1]) Vergl. Friedeborn, II. S. 108, 109, 115. — [2]) So sagt Hainhofer, Reise-Tagebuch vom J. 1617, S. 97, ausdrücklich.

südliche Flügel in seiner gegenwärtigen Gestalt und mit Ausnahme der älteren Theile. Sein Umbau fällt in die frühere Zeit des vorigen Jahrhunderts, und sein Aeusseres ist auf eine nüchterne Weise, welche dieser Zeit entspricht, dekorirt. Am Aeusseren des Treppenthurmes befindet sich eine wunderliche Uhr, die eins der Wahrzeichen Stettins für die Handwerksburschen ausmacht. Sie besteht aus einem grossen abenteuerlichen Gesichte, dessen Augenbewegung den Perpendikelschlag angiebt und dessen Mund die Ziffer des täglichen Datums enthält; eine kleine, zur Hälfte hervorragende männliche Figur schlägt auf zwei Glocken die Stunde. Daneben ist die Jahrzahl 1736 angebracht, die Regierungszeit König Friedrich Wilhelm's I. von Preussen andeutend, der sich die Sorge für Stettin, den Haupterwerb seines Lebens, sehr angelegen sein liess, und auf dessen Befehl somit auch diese Erneuung und absonderliche Dekoration des herzoglichen Schlosses ausgeführt zu sein scheint.

Als eine besondre Merkwürdigkeit des Stettiner Schlosses ist endlich noch ein Kamin zu erwähnen, der sich in einem der Zimmer des nördlichen Flügels (dem jetzigen Archive des Oberlandesgerichts) vorfindet. Er ist mit einigen barocken Ornamenten und mit zwei Reliefs von Alabaster, mythologische Scenen vorstellend, versehen. Die letzteren, welche eine leidlich mittelmässige Arbeit im Style des siebzehnten Jahrhunderts zeigen, sollen von der Hand des letzten der pommerschen Herzoge (somit Bogislav's XIV.) herrühren. Ich weiss nicht, worauf diese Sage sich gründet. Von Herzog Barnim (gest. 1573), der viele Bildnerarbeiten nachgelassen hatte[1]), dürften sie schwerlich gefertigt sein. —

Neben dem Schloss von Stettin sind noch verschiedene Schlösser, an denen die Formen des italienischen Baustyles hervortreten, zu nennen. Zunächst das Schloss Pansin in der Nähe von Stargard. Doch hat dies wiederum einige ältere Theile. Es besteht aus zwei Hauptgebäuden, die, durch Mauern verbunden, einen inneren Schlosshof bilden. Das eine dieser Gebäude, zwar mannigfach erneut, lässt doch noch mit Bestimmtheit die einfachen Formen eines spätgothischen Styles, im Charakter des sechzehnten Jahrhunderts, erkennen; das andre ist in italienischer Weise, ebenfalls dem sechzehnten Jahrhundert angehörig, erbaut und an seinen äusseren Seiten mit Giebeln und hohen, eine Kronen-artige Verzierung tragenden Schornsteinen geschmückt. An dies Gebäude stösst ein alter, mächtig starker Thurm, dessen Obertheil aber nicht mehr vorhanden ist. Unter den Gebäuden des Vorhofes sind auch noch mehrere im italienischen Style der genannten Zeit. Uebrigens ist dies Schloss, das zum Theil von hohen Bäumen umgeben ist, unter allen erhaltenen Schlössern Pommerns, soviel mir wenigstens bekannt geworden, dasjenige, dessen äussere Ansicht die schönste malerische Wirkung hervorbringt. — Das Schloss Pudagla auf der Insel Usedom ist im Jahr 1574 erbaut. Es ist ein sehr einfaches Gebäude von ziemlich langer Dimension, auf der Ecke ein hervorspringender runder Erker. Ueber der Thür ist ein grosses Relief, das pommersche Wappen, von zierlich italienischer Barock-Architektur umgeben, vorstellend; im Friese sieht man saubere Armaturen, in einer Attika Musikinstrumente ausgemeisselt. Eine Unterschrift sagt: „Wer Godt vertrawet hat wol gehavet. V. G. G. Ernst Ludwig Hertzog zu Stettin Pommern hat dis haus J. F. G. freundliche lieben fraw mutter fraw Marien geboren zu

[1]) Vgl. Hartebeers Reise-Tagebuch, S. 58, 83, 89.

Sachsen Hertzogin zu Stettin Pommern Witwe zum Leibgedinge Godt gebe zum Geluck erbawet. Anno MDLXXIIII." Im Inneren ist von der alten Einrichtung fast nichts erhalten. Von dem Klosterbau, der früher an dieser Stelle stand, sieht man an einem Nebengebäude nur noch einige rohe Spitzbögen erhalten. — Nur um Weniges jünger ist das Schloss **Mellentin**, ebenfalls auf der Insel Usedom. Auch dies ist ein einfach viereckiges Gebäude, doch an seiner Vorderseite durch drei vorspringende, starke viereckige Erker, über denen sich früher vermuthlich Thurmspitzen erhoben, ausgezeichnet. Die inneren Räume haben noch die alten Ueberwölbungen, die auf dem Flur durch eine in der Mitte stehende Säule getragen werden. Ein Saal ist durch die Stuccaturen der Gewölbe und durch den barocken Kamin ausgezeichnet. Eine Steintafel am Aeusseren des Gebäudes enthält die Darstellung eines Wappens mit der Jahrzahl 1586 und mit der Unterschrift: „Anno 1575 hat der Edle vnd er: Rudiger v. Neukirchen (Neuenkirchen) dises haus gefundiert vnd An. 86 verfertiget. ahn der gledechnus hat ihm sein sohn Christo. v. Neg. dise Nachrichtung se. la." Ein Paar kleine Flügelgebäude rühren, ihrer übereinstimmenden Form gemäss, aus derselben Zeit her. Auf dem Hofe finden sich einige Fragmente architektonischer Dekoration, unter denen sich ein zierlich componirtes Kapitäl mit Figuren auf den Ecken auszeichnet. — Das Schloss von **Plate** erhebt sich stattlich und malerisch, im Style ungefähr dem Stettiner Schlosse vergleichbar, über dem Ufer der Rega; doch ist ein Theil desselben bereits abgerissen und auch das Uebrige, das jetzt als Schulgebäude dient, nicht sonderlich wohl erhalten. Im Inneren sieht man mancherlei flachgewölbte Räume, unter denen sich besonders ein Saal, dessen Gewölbe in der Mitte von einer Säule mit Löwenköpfen getragen werden, auszeichnet. (Gegenwärtig sind aus diesem Saale zwei Gemächer gebildet.) — Andre pommersche Schlösser dieser Zeit haben mehr von ihrer Eigenthümlichkeit und ihren architektonischen Zierden verloren. Dahin gehören die von **Rügenwalde**, **Stolp** und **Lauenburg**, in denen man zugleich noch einzelne ältere gothische Bauformen wahrnimmt. Auch das weiland mächtige Stammhaus der Schwerine, **Spantikow**, ist zu diesen zu zählen. Ueber dem Thore des letzteren sieht man in barocker Umrahmung, mit Wappen und Inschriften umgeben, die Steinbilder Ulrich's von Schwerin, der das Schloss im sechzehnten Jahrhundert erbaute, und seiner Gemahlin[1]. — Das grosse Schloss zu **Bütow** gehört, wenigstens seinen Haupttheilen nach, in die Zeit des Jahres 1623, wie dies eine, an dem einen der Flügel dieses Schlosses befindliche Inschrifttafel bezeugt. Sie lautet: „An. MDCXXIII. Illustrissimus Dux Pomeraniae Bogislaus XIV. extrui mandavit sub Petro Glasenap Capitan. Martino Marsen Quaestore." Nur das, zum Theil abgebrochene Schlossthor erscheint älter und noch in gothischer Form; das Uebrige ist, der angegebenen Erbauungszeit gemäss, modern, doch ist auch hier wenig Bemerkenswerthes erhalten. Letzteres gilt aber nur von den, nach dem inneren Hofe zugekehrten Façaden der einzelnen noch vorhandenen Bautheile; sehr interessant dagegen ist die äussere Umgebung, die durch eine, im regelmässigen Viereck aufgeführte mächtige Mauer und starke Rundthürme, welche auf den Ecken hervorspringen, gebildet wird. Einer der Thürme ist in neuerer Zeit abgebrochen. Der

[1]) Neue Pomm. Prov. Blätter, III. S. 284. Ebendaselbst auch Nachrichten über die andern Burgen des Anclam'schen Kreises.

Hauptsache nach besteht diese starke Befestigung aus Feldsteinen; die Mauern zwischen den Thürmen haben auf ihrer Höhe einen bedeckten Gang mit Schiesscharten. Das Schloss, das sich auf einer Anhöhe über der gleichnamigen Stadt erhebt, giebt durch seine imposante Erscheinung der ganzen Gegend einen eigenen malerischen Reiz. — Noch jünger, aus der Zeit um das Jahr 1650 herrührend, ist das kleine Schloss Spyker auf Rügen, welches von dem schwedischen Feldmarschall Wrangel erbaut wurde. Es ist sehr einfach gehalten und nur durch geschweifte Giebel und durch Rundthürme auf den Ecken ausgezeichnet. Aehnlich dürfte das Schloss Puthus auf Rügen beschaffen gewesen sein, ehe dasselbe seine gegenwärtigen, in einer Art griechischen Baustyles ausgeführten Säulenhallen und andre Erweiterungen erhielt. — Was sonst etwa noch von interessanten Schlössern in Pommern vorhanden ist, habe ich nicht gesehen.

Es dürfte wiederum für die Verhältnisse der pommerschen Geschichte charakteristisch sein, dass in dem letzten Jahrhundert der selbstständigen Blüthe des Landes, welche äusserlich durch das Hervortreten des modern-italienischen Baustyles bezeichnet wird, so mancherlei von fürstlichen oder ritterlichen Schlossbauten und so gar wenig von bedeutenderen städtischen Gebäuden zu berichten ist. Denn ich wüsste von bürgerlicher Architektur aus dieser Zeit nichts Bemerkenswerthes zu nennen, als zwei in sauberer Arbeit ausgeführte Hausportale. Das eine derselben findet sich zu Stralsund, in der Battenmacher-Strasse, und ist von einer etwas schweren, barock-italienischen Architektur umfasst, in deren Fries sich die Jahrzahl 1568 zeigt. Merkwürdiger, wie durch sein Portal, ist das Haus jedoch durch die über letzterem befindlichen Porträtreliefs, von den weiter unten näher zu sprechen sein wird. — Das zweite Portal ist das eines Hauses zu Stettin (grosse Oderstrasse No. 77). Zwei Hermen stehen hier zu beiden Seiten der Thür, die eine männlich, in einer Art römischen Kostüms, einen Kelch in der Hand tragend, die zweite weiblich, mit einem Schwerte in der Rechten. Auf ihnen ruht das Gebälk. In den Zwickeln zwischen dem Gebälk und dem Thürbogen sieht man Genien mit Siegeskränzen. Im Fries ist ein Medaillon mit dem Kopfe eines Ritters, daneben ungemein schöne Blättergewinde. In einem besondern Aufsatze ruht aufgerichtet eine nackte weibliche Figur, Genien zu ihren Seiten. Das Ganze ist sehr sorgfältig und mit Geschmack behandelt und zeigt den Styl italienischer Dekorationsweise, wie dieser in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts vorherrschend war, in vorzüglich schöner Ausbildung.

Manche Bürgerhäuser, namentlich zu Stettin und zu Colberg, zeigen den Rococo-Geschmack vom Anfange des vorigen Jahrhunderts in mehr oder weniger reicher Ausbildung und deuten hierin auf einen neu begonnenen Aufschwung des Lebens hin. In Stettin finden sich auch einige Hausfagaden jener Zeit, die an die grossartig edeln Formen eines Schlüter erinnern. Für die Aufnahme Stettins konnte sich, wie bereits bemerkt, König Friedrich Wilhelm I. von Preussen sehr thätig; er legte die grossen umfassenden Befestigungen dieser Stadt an und liess die beiden prächtigen Thore, das Berliner und das Anklamer Thor, hinter denen

reiche Dekoration zu den schönsten Zierden der Stadt gehört, wie ihnen denn auch nur wenig Festungsthore, selbst nicht die sehr berühmten von Verona, an Schönheit vorzustehen dürften.

Endlich hat das heitere Leben der Gegenwart im Fache der bürgerlichen Baukunst wiederum tüchtige und erfreuliche Bauwerke erstehen machen. Das Rathhaus zu Colberg, das Packhofs-Gebäude und die Börse zu Stettin, sowie mancherlei andre Bauanlagen bezeugen es, dass man aufs Neue, dem Sinn der Vorfahren gleich, das Bedürfniss einer würdigen Gestaltung des öffentlichen Lebens empfunden hat.

ZWEITER HAUPTABSCHNITT.

BILDENDE KUNST.

I.

WERKE MITTELALTERLICHER ZEIT.

In der bildenden Kunst von Pommern finden wir im Allgemeinen, wie dies bereits in der Einleitung angedeutet wurde, das Element der Sculptur vorherrschend. Das Element der Malerei erscheint als ein untergeordnetes, indem es zumeist nur zur grösseren Belebung oder zum anderweitigen Schmucke bildnerischer Werke in Anwendung kommt. Von selbständigen Werken der Malerei ist nicht sonderlich Vieles namhaft zu machen. Es scheint somit am zweckmässigsten, den gegenseitigen Bezug, der hier zwischen beiden Gattungen der Kunst obwaltet, nicht aufzulösen, den Entwickelungsgang beider Gattungen nicht gesondert zu betrachten. Ebensowenig ist es vortheilhaft, die Arbeiten der ornamentalen Kunst als eine besondere Gattung hinzustellen, indem grossen Theils figürliche Darstellungen mit ihnen verwebt sind und indem umgekehrt die bildnerischen Werke in der Regel einen bedeutenden Reichthum ornamentaler Zierden enthalten. Die nöthige Uebersicht zu erleichtern, werden sich die Arbeiten, von denen jetzt Bericht zu erstatten ist, je nach ihrer Bestimmung, nach ihrem Material, nach ihrer sonstigen Beschaffenheit, in einzelne Gruppen zusammenstellen und in deren Folge die allgemeinen Verhältnisse des Entwickelungsganges nachweisen lassen.

1. Kirchliche Prachtgeräthe.

Ich beginne diese Uebersicht mit Betrachtung derjenigen kirchlichen Prachtgeräthe, die sich im Dome zu Cammin, als Erinnerungszeichen an den ehemaligen Glanz des bischöflichen Sitzes, erhalten haben. Sie sind zum Theil beträchtlich alt, einer Zeit angehörig, in welcher in Pommern noch nicht die künstlerischen Werkstätten, die zu ihrer Beschaffung nöthig waren, vorhanden sein konnten. Sie dürfen somit zum Theil nicht als

Belege für eine pommersche Kunstgeschichte gelten; doch bezeichnen sie wenigstens das früh vorhandene Bedürfniss nach künstlerischer Form und bieten überhaupt so mannigfach interessante Eigenthümlichkeiten dar, dass eine nähere Schilderung auf keine Weise zu vernachlässigen ist.

Der grösste Theil dieser Geräthe wird im Archive des Domes aufbewahrt; die Mehrzahl diente als Behälter für Reliquien. Die ältesten Stücke sind nach meiner Ansicht vier Holzplatten, je zwei und zwei von gleicher Grösse; vermuthlich bildeten sie die Seiten eines Reliquienkastens. Sie sind mit kleinen Elfenbeinplättchen besetzt, die mit Kreisen, Kreuzen und ähnlichen Figuren gravirt oder durchbrochen sind. Die Art und Weise, in der diese ziemlich rohen Verzierungen gearbeitet und zusammengesetzt sind, scheint mir den ähnlichen Arbeiten der karolingischen und nächstfolgenden Periode zu entsprechen, so dass sie nicht füglich in eine spätere Zeit als in die des zehnten Jahrhunderts zu setzen sein dürften.

Sodann sind einige kupferne Geräthe, zumeist der Zeit des zwölften Jahrhunderts angehörig, zu nennen. Unter diesen zeichnen sich besonders mehrere Platten aus, welche die Reste zweier kleinen Reliquienkasten, — beide ursprünglich aus sechs Platten in kapellenartiger Form zusammengesetzt, — bilden. Die Platten sind mit vergoldeten figürlichen Darstellungen, deren Umrisslinien gravirt und deren Köpfe reliefartig erhöht sind, geschmückt; der Grund neben diesen Darstellungen ist mit blauer, grüner und weisser Emailfarbe bedeckt. Der Styl der Zeichnung ist der des zwölften Jahrhunderts, sehr streng, aber auch sehr tüchtig, in einzelnen Motiven sich einer schönen und edeln Linienführung bereits glücklich annähernd; dies ist namentlich der Fall bei den Apostelfiguren, welche auf den Giebelseiten des am besten erhaltenen Kastens dargestellt sind. — Gleichzeitig ist sodann der kupferne Fuss irgend eines Geräthes (etwa einer Monstranz), der mit ähnlich vergoldeten und emaillirten, doch minder tüchtigen Darstellungen geschmückt ist. — Ebenso ein kupfernes Räuchergefäss, aus einer Schale und Handhabe bestehend, ähnlich verziert, aber ebenfalls von etwas roherer Arbeit. Gefässe, wie dies, dürften übrigens selten sein; mir wenigstens ist bis jetzt kein zweites der Art vorgekommen [1]. — Aus vergoldetem Kupfer ist ferner gebildet die Christusfigur eines Crucifixes (an der nur der eine Arm und die Plattfüsse fehlen). Sie ist sehr streng und seltsam stylisirt, ich möchte sagen, wie ein Götzenbild einer barbarischen Nation, ohne lebendigen Kunstsinn. Scheinbar gehört auch sie noch dem früheren Mittelalter an; doch haben die feingravirten Ornamente, welche den Schurz der Figur schmücken, bereits Aehnlichkeit mit den gemalten Bücherzierden des vierzehnten Jahrhunderts. — Aus Kupfer besteht endlich noch eine Platte in sechsblättriger Rosettenform, wahrscheinlich ein Monile, ein priesterlicher Halsschmuck, der zum Festhalten des Messgewandes diente. Sie war ursprünglich ganz vergoldet und enthält die gravirte Darstellung einer Madonna mit dem Kinde. Diese Darstellung ist von mittlerem Kunstwerthe; sie hat den Charakter der Holzschnitte aus der Zeit um das Jahr 1500.

[1] Vgl. über die Kupfergeräthe mit vergoldeten und emaillirten Zierden jener frühen Zeit meine „Beschreibung der in der Königl. Kunstkammer zu Berlin befindlichen Kunstsammlung." S. 15. ff. — Die oben genannten Reste der beiden Reliquienkasten sind übrigens von schönerer Arbeit, als die, ihnen entsprechenden Geräthe in der Berliner Kunstkammer.

Drei andere Geräthe haben eine gewisse monstranzartige Form und dienten vermuthlich alle drei wiederum zur Aufbewahrung von Reliquien. Das eine derselben besteht aus einer Kokosnuss mit einer Fassung von vergoldetem Silber und gleichem Fusse, die Silberarbeit sauber, im Style der Zeit um das Jahr 1300. — Das zweite ist eine Art kleiner Obelisk mit zierlichem Fusse ähnlichen Styles, von vergoldetem Silber. — Das dritte, ebenfalls der genannten Periode angehörig, ist ein silbernes, zum Theil vergoldetes Kreuz, dessen Arme in Lilienform gebildet sind. Die Mitte desselben besteht aus einer flachen Kapsel, auf deren Rückseite ein Crucifix und eine Inschrift gravirt sind, letztere macht die in der Kapsel enthaltenen Reliquien namhaft. Auf der Vorderseite der Kapsel ist, als besonderer Zierrath, eine höchst merkwürdige antike Onyx-Camee von 2⅜ Zoll Höhe und 1⅝ Zoll Breite befestigt. Die Camee enthält die stehende Gestalt eines männlichen Heros, das Haupt von einem Strahlendiadem umgeben, von dem auf der einen Seite ein Band niederfällt; Brust und Leib sind, nach Art eines Sagums, mit einer grossen Aegis, auf der man vorn das Medusenhaupt erkennt, umhüllt. In der Rechten hält der Heros ein Scepter oder eine Lanze, in der Linken trägt er ein alterthümliches Pallasbild. (Das Pallasbild ist als Pallas Promachus dargestellt, mit erhobener Lanze, in der Linken den Schild, die Beine in einer fast hermenartigen Bildung.) Die Füsse des Heros sind bis auf die Waden mit Sandalenstiefeln bekleidet. Die Arbeit der ganzen Camee zeigt den Geist der antiken Kunst mehr in der allgemeinen schönen und würdigen Fassung und Anlage; namentlich das Statuarische in der Bewegung der Figur ist glücklich festgehalten. Die Ausführung ist, wie zwar zumeist bei den Cameen, etwas roh, die Behandlung der Detailform nicht fein genug, die Verhältnisse sind kurz und sehr gedrungen. Vermuthlich ist es die heroisirte Figur eines römischen Kaisers; doch wüsste ich für jetzt nicht mit Bestimmtheit zu sagen, welcher Kaiser darin zu erkennen sei. Uebrigens darf es nicht befremden, einen solchen gänzlich unpassenden Schmuck zur Verzierung eines christlichen Heiligthumes angewandt zu sehen; ähnliche Fälle kommen auch sonst gar häufig vor, und bezeugen freilich einen allzu naiven Sinn, dem es mehr um einen seltenen Schmuck überhaupt als um dessen Bedeutung zu thun war.

Ein leider etwas beschädigter Bischofstab von Elfenbein mit vergoldeten Silberbeschlägen, die letzteren im Style des vierzehnten Jahrhunderts gearbeitet, gewährt wiederum ein eigenthümliches Interesse. — Dazu gehört eine alte Bischofmütze mit Stickerei von Perlen, Gold und Seide. Diese Stickerei stellt auf der einen Seite die Verkündigung Mariä, auf der andern Christus und Maria in der Herrlichkeit dar; die Figuren sind mit leidlich künstlerischem Sinne, ebenfalls im Style des vierzehnten Jahrhunderts, ausgeführt [1]).

Auf einer Alabasterplatte, reliefartig gearbeitet, sieht man das Haupt Johannis des Täufers, mit vier kleinen Engelfiguren zu den Seiten, in Einzelheiten vergoldet und bemalt; der Styl ist etwas manierirt alterthümlich, im Charakter des vierzehnten Jahrhunderts.

Aus röthlichem Bernstein endlich ist die Statuette einer Madonna mit

[1]) Vermuthlich sind die beiden genannten Stücke dieselben, von denen Hainhofer (Reise-Tagebuch vom J. 1617, S. 74) berichtet, dass man ihm in der Sakristei des Domes gezeigt habe: „einen helfenbaininen Bischoffstab und ain Bischoffshuet, den die Bischoff aufsetzen, wan mans creyrt."

dem Kinde gefertigt, leider etwas beschädigt, gegenwärtig 4½ Zoll hoch. Die Arbeit ist tüchtig, wenn auch ohne eigentlich tieferes Kunstgefühl, im Styl der Holzschnitte aus dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts. Rücksichtlich der seltenen Anwendung des Bernsteins in dieser Periode für bildnerische Zwecke, dürfte die kleine Figur besondere Beachtung verdienen.

Einige der Gegenstände, die im Archive des Camminer Domes bewahrt werden, haben ein geringeres Interesse für die Geschichte der Kunst, wenn sie auch, in anderer Beziehung, als nicht uninteressante Denkmale der mittelalterlichen Kultur zu betrachten sind. Dies sind mancherlei einst hochverehrte Reliquien: das (gegen sechs Fuss hohe) Hemde, das Handtuch, das Stricktuch und ein Pantoffel der Jungfrau Maria, die Peitsche, die Christus bei seinem Einzuge in Jerusalem führte, die Trommel, mit welcher die Juden durch das rothe Meer zogen, u. s. w. Doch sind manche dieser Stücke auch für das Handwerk früherer Zeit nicht ganz unwichtig. So ist z. B. das angebliche Handtuch der Jungfrau Maria mit roher damastartiger Stickerei, Wappenadler, Greifen, andere Thiere, auch menschliche Figuren darstellend, versehen, deren Styl etwa dem zwölften Jahrhundert angehört; so ist der Pantoffel aus einem gewirkten Teppichstücke von vorzüglich schönem Muster, der späteren Zeit des Mittelalters angehörig, geschnitten. —

Nicht minder interessantes Kirchengeräth findet sich an einigen anderen Stellen des Camminer Domes. Im Chore desselben wird ein beträchtlich grosser, höchst merkwürdiger Reliquienkasten aufbewahrt. Er ist in der Hauptform oval, 1 Fuss 9 Zoll lang, 13 Zoll breit und gegen 11 Zoll hoch, zusammengesetzt aus 22 grösseren und kleineren Elfenbeinplatten, die durch vergoldete kupferne Beschläge zusammengehalten werden. Auf den Elfenbeinplatten sieht man allerhand phantastische Thiergestalten und Rankenwindungen, mit mehr oder minder vertieften Umrissen eingeschnitten, in einem seltsam herben und bizarren Style, der indess überall mit grosser Consequenz durchgebildet ist [1]. Auf den Beschlägen sind gravirte Zierraten enthalten; überall, wo die Beschläge oberwärts zusammenstossen, springen aus ihnen Thier- und Vogelköpfe frei hervor; die letzteren sind wiederum sehr streng, aber auch sehr tüchtig gearbeitet. Die Zeit (und noch mehr das Lokal), der diese sonderbare Arbeit angehören dürfte, ist sehr schwer zu bestimmen; man dürfte auf das elfte oder zwölfte Jahrhundert rathen können, doch ist mir das letztere, gewisser Eigenthümlichkeiten wegen, wahrscheinlicher.

In einem Schrank des Chores finden sich ferner einige goldstoffene Messgewänder, die in vortrefflich leichten Mustern, im Style des späteren Mittelalters, gewirkt sind. — Auch werden im Chor ein Paar messingene Taufbecken aufbewahrt, von denen das eine die Darstellung der Verkündigung Mariä, das andre die des Sündenfalls, in getriebener oder geprägter Arbeit, enthält. Es sind dies jedoch nur ganz rohe Handwerksarbeiten, etwa des sechzehnten Jahrhunderts, wie sie häufig (auch in Pommern) gefunden werden.

Endlich sind noch die in der Sakristei aufbewahrten silbernen und zum Theil vergoldeten Altargeräthe zu nennen, die noch für die heutigen

[1] Der Styl ist fast ähnlich, doch noch bizarrer, wie an den Zierden eines Reliquienkastens und eines Jagdhornes in der Berliner Kunstkammer, die ich in meiner Beschreibung, S. 12 u. 13 (no. 11. a. u. b.) näher charakterisirt habe.

gottesdienstlichen Bedürfnisse benutzt werden. Von ihnen gehören aber nur einige der mittelalterlichen Zeit an. Dies sind drei Kelche, unter denen der grössere im Style des vierzehnten Jahrhunderts reich dekorirt, auch mit einigen erhabenen gothischen Medaillons und mit aufgesetzten rohen Edelsteinen versehen ist. Der kleinste, einfach gothische Kelch hat am Fusse eine Umschrift, in der die Jahrzahl 1359 enthalten zu sein scheint. — Ein vierter Kelch, von bedeutender Dimension, ist in dem prällasten und nicht geschmacklosen Barockstyle der früheren Zeit des siebzehnten Jahrhunderts gefertigt*). Eine Inschrift, am Fusse dieses Kelches, welche sich auf Ernst Bogislav, Herzog von Croy, den letzten Bischof Cammins und den letzten Sprössling des herzoglich pommerschen Geschlechtes bezieht und die Jahrzahl 1682 enthält, ist später hinzugefügt und deutet wohl nur auf das Jahr, in welchem der Kelch dem Dome geschenkt worden. Dieselbe Bezeichnung haben auch ein Paar grosse Leuchter, die aber dem manierirten Style jener späteren Zeit entsprechen. — Endlich ist noch eine Kanne, ebenfalls in zierlich barockem Style, zu nennen, auf deren Deckel sich ein Knopf mit dem pommerschen Wappen und mit der Umschrift: „V. G. G. Ulrich. H. Z. S. P. F. B. Z. C. Anno 1622" befindet.

Die sämmtlichen, vorstehend genannten Gegenstände geben Beispiele für die Behandlung des kirchlichen Prachtgeräthes in den verschiedenen Jahrhunderten des Mittelalters und auch in der folgenden Zeit. Was sich an andern Orten an Arbeiten ähnlicher Art (namentlich an gothischen Altarkelchen) vorfindet, bietet keine besonderen Eigenthümlichkeiten weiter dar, und so mag der grössere Reichthum der Camminer Domschätze hier zur Vertretung des anderweitig Vorhandenen genügen.

2. Taufsteine.

Als nothwendige kirchliche Inventarienstücke in mittelalterlicher Zeit sind ferner die Taufsteine zu nennen. Mehrere Fuss hoch, in der Gestalt eines kolossalen Bechers, ziemlich roh gebildet, schmucklos oder mit einfachen Zierden versehen, finden sich solche Taufsteine in vielen pommerschen Kirchen vor. Die Zeit, welcher die einzelnen Arbeiten angehören dürften, ist hier indess sehr schwer zu bestimmen, indem es in der Regel an näher charakteristischen Kennzeichen fehlt. Doch scheint die Mehrzahl von ihnen, ihrer einfachen Form gemäss, einer früheren Zeit, etwa der des dreizehnten Jahrhunderts, anzugehören. Einen einfach colossalen Taufstein solcher Art sah ich in der Jacobikirche zu Greifswald; einen andern, an dem die untere Wölbung der Schale mit einem massenhaften Flechtwerk verziert war, zu Garz auf Rügen, vor der Kirchenthür liegend; einen dritten, mit vier menschlichen Köpfen geschmückt, in der Kirche von Altenkirchen. Ein Taufstein in der Nikolaikirche zu Stralsund (halb in einen der Pfeiler des Schiffes eingemauert, um als Weihwasserbecken zu dienen) hat an seinem oberen Theile einfach eingemeisselte

*) Er hat dieselben Silberstempel, die sich an einem grossen Werke derselben Zeit auf der Berliner Kunstkammer vorfinden. Vgl. meine Beschreibung, S. 215, no. 317.

Blätter und Thierfiguren, nach gothischer Art. Ebendort befindet sich, an einem der Chorpfeiler zu gleichem Behuf eingemauert, eine grosse Schale von rothem Marmor, einfach, aber sehr geschmackvoll gebildet. Ganz in der alten Form erscheint dagegen wiederum ein Taufstein in der Jakobikirche zu Stralsund. Aehnliche in den Kirchen von Gollnow, Greiffenberg, Stolp, Freienwalde, Kloster Colbatz u. s. w. In der Thurmhalle der Johanniskirche zu Stargard findet sich ein Taufstein, dessen Hauptheil ringsumher mit einer flach erhabenen gothischen Bogenstellung geschmückt ist und der schon einer etwas späteren Zeit anzugehören scheint. Ein ähnlicher Taufstein wird in der südlichen Vorhalle des Domes zu Cammin aufbewahrt. An letzterem Orte ist auch noch ein zweiter Stein vorhanden, der nur erst aus dem Rohen gehauen und unvollendet gelassen ist. Die meisten Arbeiten dieser Art sind aus Kalkstein gebildet.

3. Bronzen.

Mit gröſserer Pracht und in reicherer künstlerischer Ausbildung sind ein Paar Inventarienstücke der Marienkirche zu Colberg gearbeitet. Da sie das Datum ihrer Entstehung tragen, so dienen sie zugleich der weiteren kunsthistorischen Forschung als willkommene feste Ausgangspunkte. Es sind zwei grosse, in Bronze gegossene Werke, das eine ebenfalls ein Taufbecken, das andere ein colossaler siebenarmiger Leuchter, eine Nachbildung des bekannten Leuchters im Tempel von Jerusalem, wie dieser an dem Triumphbogen des Titus zu Rom erscheint, und wie sich ähnliche Nachbildungen auch in andern Domkirchen (z. B. in denen von Magdeburg und Halberstadt) finden. Der Leuchter ist von beiden das ältere Werk; er hat an seinem Fusse eine doppelte Inschrift; die obere macht den Verfertiger namhaft; sie lautet: „De dessen luchter ghemaket hat. Johes Apengheter. God gheve zyner zele raat. Amen." Die untere Inschrift heisst: „Dessen luchter gaf her godeke de dekene. dorch god. dat mach men vor war spreken. Anno dni. M. CCC. XXVII." Der Leuchter besteht aus einer starken, zwölf Fuss hohen Säule, die das mittelste Licht aufzunehmen bestimmt ist und an der auf jeder Seite drei grosse Arme befestigt sind. (Zwei dieser Arme sind eine neuere Ergänzung von Holz.) An dem unteren Rande des Stammes springen drei Hundsköpfe vor; diese, und mit ihnen die ganze Last, ruhen auf drei kleinen, streng stylisirten Löwen. Oberwärts sind am Stamme des Leuchters die Reliefbilder der Apostel angebracht, die für die Entwickelungsgeschichte der deutschen Plastik ein sehr interessantes Beispiel geben. In Bezug auf die nackten Körpertheile und auf das Naturverhältniss sind diese Figuren zwar ziemlich roh gearbeitet; aber ihre Gewandung ist in durchaus gediegner, schöner und reicher Weise angelegt, in jenem edeln Style, der an den deutschen Sculpturen des vierzehnten Jahrhunderts vorherrscht und der von dem dürftigen, eckigen, geknickten Wesen, das man unverständiger Weise als Grundzug der deutschen Kunst zu betrachten liebt, himmelweit verschieden ist. Vor solchen Arbeiten versteht man es, wie die deutsche Kunst des Erzgusses nachmals einen so

hohen Meister, wie Peter Vischer, hervorbringen konnte. — Die Arbeiten des Taufbeckens theilen nicht die Vorzüge des obengenannten Werkes. Eine Inschrift bezeichnet dasselbe als im Jahre 1355 gefertigt. Es hat die Gestalt eines grossen Kessels, der von vier Löwen getragen wird. An der Aussenfläche laufen zwei Reihen gothischer Giebel, dreizehn in jeder Reihe, umher; jeder Giebel schliesst eine in flachem Relief gebildete Darstellung ein. Diese Darstellungen enthalten, in fortschreitender Folge, die Leidensgeschichte Christi, geben aber, wie bereits angedeutet, den Styl des vierzehnten Jahrhunderts nur in einer ziemlich rohen Weise wieder.

Neben diesen beiden Werken mögen hier zunächst noch ein Paar andre alterthümliche Bronzearbeiten von kleinerer Dimension genannt werden. Das eine ist ein kleines Crucifix, welches an der Aussenseite eines der Strebepfeiler des Chores der Marienkirche zu Stargard angebracht ist und den Styl des vierzehnten Jahrhunderts in ziemlicher Strenge zeigt. (Vergl. oben S. 758.) Die unterhalb dieses Crucifixes angebrachte, in Holz geschnitzte Figur eines Ecce homo hat ebenfalls noch viel alterthümliche Strenge, wenn sie auch, was schwer zu entscheiden ist, jünger sein sollte. — Die zweite Bronzearbeit, ebenfalls wohl noch dem vierzehnten Jahrhundert (spätestens etwa dem Anfange des folgenden) angehörig, ist ein Thürklöpfel, der gegenwärtig die moderne südliche Thür der Schlosskirche zu Stettin schmückt. Es ist ein grosser Greifenkopf, dessen Schnabel den Thürring trägt. Umher zieht sich ein Gewinde von Weinranken, vier Kreise bildend, in denen figürliche Darstellungen, die Hauptfiguren der Abstammung der Maria vorstellend, enthalten sind. Unterwärts sieht man Isai, den Stammvater, in gestreckter Lage und aus seiner Brust den Stammbaum emporwachsend, ganz in der Weise, wie diese Darstellung sehr häufig auf mittelalterlichen Bildwerken gefunden wird. In den beiden Seitenringen sind männliche Halbfiguren mit (unleserlichen) Spruchbändern angebracht; oberwärts Maria mit dem Kinde, auf einem breiten Throne sitzend. Die Arbeit ist derb, doch mit ziemlich gutem Stylgefühl, im Charakter der angegebenen Zeit, ausgeführt.

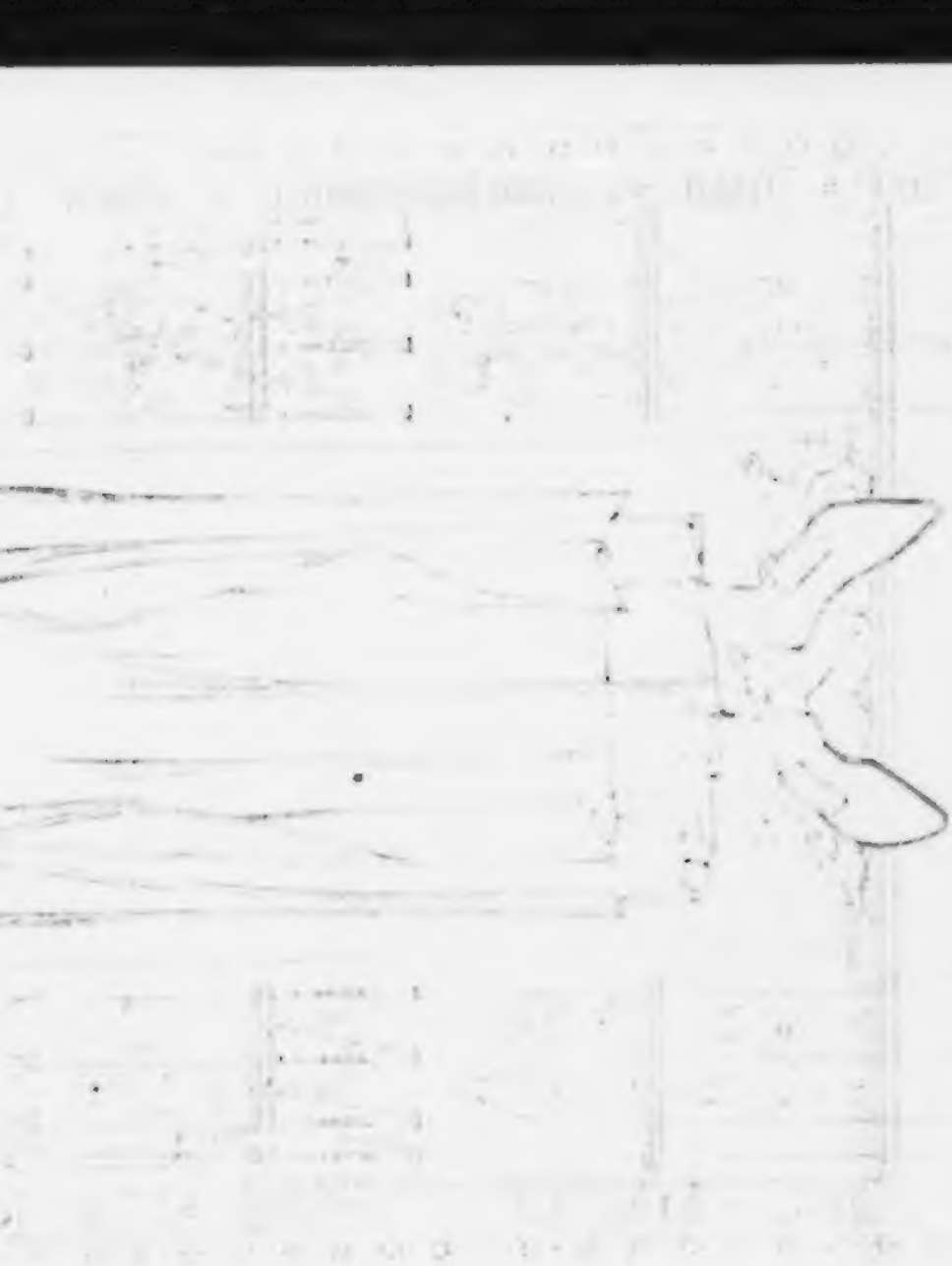
Unter den Glocken pommerscher Kirchen, die ich zu untersuchen Gelegenheit hatte, wüsste ich nur Eine zu nennen, die ein künstlerisches Interesse gewährt. Doch gehört diese bereits dem Ende des Mittelalters an. Sie findet sich auf dem Thurm der Marienkirche zu Treptow a. d. R., ist mit der Jahrzahl 1515 bezeichnet und zunächst durch ihr Gewicht (angeblich von 75 Centnern) und prachtvollen Klang ausgezeichnet. Ihren Schmuck bilden, ausser einigen Inschriften, mehrere Kränze zierlich gothischen Ornamentes, sowie die Reliefbilder Christi auf der einen und der Maria auf der andern Seite. Beide Reliefs geben den Styl der genannten Zeit in einer leidlich handwerksmässigen Weise wieder. Uebrigens stammt diese Glocke, gleich den kleineren, die auf demselben Thurme hängen, aus dem Kloster Belbuck, welches in der Nähe von Treptow belegen war.

4 Steinsculptur.

An diese Bronze-Arbeiten lässt sich das Wenige anreihen, was sich in Pommern an mittelalterlicher Steinsculptur vorfindet. Dass die eigentliche Bildhauerkunst im pommerschen Mittelalter überhaupt gar wenig zur Anwendung gekommen, beruht, wie es scheint, auf dem Systeme der Architektur, welches, so reichen Schmuck es auch in späterer Zeit annimmt, doch der höheren bildnerischen Zierde fast gar keine Stelle einräumt. Gleichwohl ist es auffallend, dass die so überaus reiche und mannigfache Ausbildung des gebrannten Steines nicht wenigstens (wie dies z. B. in Italien im späteren Mittelalter der Fall ist) eine von der Architektur unabhängige Bildnerei in diesem Material zur Folge gehabt hat. Nur die Holzsculptur, von der weiter unten die Rede sein wird, ist auf eigenthümliche und sehr ausgebreitete Weise in Anwendung gebracht worden.

Einiger weniger Steinsculpturen, die mit der Architektur in Verbindung gebracht sind, ist bereits früher gedacht worden. Dahin gehören die Figuren im südlichen Giebel des Domes von Cammin, die den Uebergang aus dem byzantinischen in den sogenannten germanischen Styl zu bezeichnen scheinen. (Ihr Material kann ich, da sie dem Auge so beträchtlich entfernt stehen, nicht nennen.) Sodann die kleinen Figuren in gebranntem Stein, welche sich in der Sakristei desselben Domes vorfinden, und die den germanischen Styl in strenger Reinheit zeigen. Beide gehören der früheren Zeit des dreizehnten Jahrhunderts an. Dem Schlusse des dreizehnten Jahrhunderts scheinen die ziemlich schwergebildeten Sculpturen jenes merkwürdigen Säulenkapitäles in Colbatz anzugehören. Sehr wenig bedeutend sind sodann die rohen und schwerfälligen Reliefs der Heiligen Petrus und Paulus an der Petrikirche zu Stettin, die ich, wie oben bemerkt, dem vierzehnten Jahrhundert zuzuschreiben geneigt bin. Noch weniger künstlerischen Werth hat die kleine, in Thon gebrannte Heiligenfigur, die ich in Stargard fand. Ausserdem wüsste ich nur noch eine Figur, die für architektonische Zwecke bestimmt zu sein scheint, nennen; dies ist die am Thurme der Schlosskirche zu Stettin eingemauerte Sandsteinstatue eines Bischofes, in der man, nicht ohne Grund, das Bild des Schutzpatrones dieser Kirche, des heiligen Pommernbekehrers, Otto von Bamberg, erkennen darf. Leider ist diese Figur, und namentlich das ganze Gesicht, beschädigt; an der Gewandung aber sieht man noch eine sehr treffliche und saubre Durchbildung jener Weise des germanischen Styles, welche das vierzehnte Jahrhundert charakterisirt. Der cannelenartige Sockel, auf dem die Statue ruht, ist mit kleinen ägurlichen Darstellungen geschmückt, die aber auch sehr beschädigt sind.

Dann findet sich, als ebenfalls noch hierher zu zählen, eine kolossale aus Stuco gearbeitete Gruppe in der Nikolaikirche zu Stralsund, in derjenigen Kapelle auf der Nordseite der Kirche, welche gegenwärtig als Taufkapelle dient. Sie stellt die heilige Anna, die Mutter der Maria, vor, welche die Maria auf dem Schooße hält, sowie diese, in gleicher Stellung, das Christkind auf ihrem Schooße trägt (eine Darstellungsweise, die im Mittelalter häufig vorkommt). Die Haltung der Figuren ist noch steif, die Verhältnisse nicht ganz naturgemäss, aber in der Anordnung der Gewandung zeigt sich auch hier ein edler Sinn und in den etwas breiten



Univ. Bibl.
München

Gesichtern der Ausdruck einer eigenthümlichen Milde. Auch dies Werk, das leider etwas beschädigt ist, scheint noch dem vierzehnten Jahrhundert anzugehören. — Ein zweites Werk in Stucco, ein Altarrelief, reiht sich, seiner Behandlung nach, den Holzsculpturen an, und wird besser bei diesen zu besprechen sein.

Hiebei erwähne ich noch einer Steinplatte mit ornamentistischer Sculptur, die, früher im Schloss zu Wolgast befindlich, gegenwärtig an einem Pfeiler der dortigen Petrikirche eingemauert ist. In ziemlich schwerem und rohem Relief enthält sie ein Wappenschild mit der Figur eines Greifs und darüber einen Helm mit Pfauenfedern und mit gothischem Rankenwerk. Interessant ist die Platte nur durch die Unterschrift, derzufolge sie sich auf Herzog Bogislav X. bezieht. Diese lautet: „Bugislaff van gode gnade hertoghe to stettin 1498."

5. Grabplatten mit gravirten Darstellungen.

Die Beschaffenheit des Gesammtvorrathes der Werke bildender Kunst, über den hier zu berichten ist, macht es wünschenswerth, ehe wir uns dem grossen Kreise der Schnitzwerke in Holz zuwenden, vorerst noch einige andre Werke der in Rede stehenden Periode, für die sich später kein gleich günstiger Platz finden dürfte, zu besprechen. Zugleich können auch diese Werke, da die Zeit ihrer Ausführung grösstentheils mit ziemlicher Sicherheit zu bestimmen ist, für die Zeitbestimmung des Uebrigen weitere Anknüpfungspunkte geben.

Es gehören hieher zunächst einige Grabplatten mit bildlichen Darstellungen, die aber nicht, wie es anderweitig in der Regel der Fall ist, erhaben gearbeitet sind, sondern die nur, in einfacher Weise, durch eingegrabene Umrisslinien bezeichnet werden. Gleichwohl ist die eine von ihnen als ein höchst vorzügliches Meisterwerk zu bezeichnen. Dies ist eine grosse Bronzeplatte, die sich in einer Kapelle auf der Südseite der Nikolaikirche zu Stralsund befindet und vermuthlich noch in den funfziger Jahren des vierzehnten Jahrhunderts gefertigt ist.[1]). Sie hat nämlich die Umschrift: „Anno domini millesimo triceutesimo quinquagesimo septimo in vigilia annunciacionis sancte marie uirginis obiit dominus albertus honener proconsul zondensis cuius anima requiescat in pace amen." In der Mitte sieht man das lebensgrosse Bild des Verstorbenen dargestellt, von vorn, die Hände vor der Brust gefaltet, in reichem Kostüm. Der Styl hat ganz die Strenge, welche man in den deutschen Miniaturmalereien jener Zeit wahrnimmt, aber die Linien sind durchaus edel und geschmackvoll, in ebenso grossartig einfachen Zügen, wie mit feinem Gefühle bei jeder Bewegung geführt. Hinter der Figur ist ein saubrer Teppichgrund (173.) gravirt. Zwei Engel halten ein Kissen unter dem Haupte des Ruhenden. Umher läuft eine architektonische Einrahmung, deren Formen das schönste

[1]) Die vollständige Abbildung dieser Grabplatte und ihrer Darstellungen auf dem anliegende Blatte.

173.

Stralsunder Fliese. Füllstück des Teppichgrundes. Facsimile.

Gepräge des gothischen Baustyles tragen. In den Nischen dieser Architektur ist eine Menge kleiner Heiligen- und Engelfiguren (174.) gravirt, an denen sich der Styl des vierzehnten Jahrhunderts in einer höchst anmuthigen Weichheit ausspricht. Auf dem unteren Streifen, der das Ganze beschliesst, sieht man einige Scenen des Lebens, unter denen sich besonders die launige Darstellung einer Jagd auszeichnet. Unter Voraussetzung der conventionellen Bedingnisse, welche der Styl jener Zeit mit sich führt, kann man sich in der That nichts Gediegeneres denken, als diese Arbeit. Leider habe ich nach dem Namen oder Zeichen des Verfertigers vergeblich gesucht und muss es somit unentschieden lassen, ob das Werk im Vaterlande oder auswärts sei gearbeitet worden. Es liegt auf dem Boden der Kapelle, vor den Beschädigungen der Fusstritte Gedankenloser, nicht aber vor Verstaubung, die sich endlich doch zum Verderbniss der Arbeit in den feineren Linien festsetzt, durch eine Bretterdecke geschützt. Es wäre wohl zu wünschen, dass diesem Werke, welches sehr geeignet ist, eine der vorzüglichsten Zierden der Stadt zu bilden, eine würdigere Stelle zu Theil werden möge.

Aehnlich gearbeitete Grabplatten von Stein kommen öfter vor; doch habe ich keine von ähnlicher Schönheit der Ausführung gesehen. Die bemerkenswertheren, über die ich mir Notizen aufgezeichnet, sind die Folgenden. — Eine Steinplatte in der Schlosskirche zu Stettin, vor dem Altare eingelassen. Sie gehört den siebziger Jahren desselben Jahrhunderts an. Die Umschrift heisst: „Hic jacet dns hennighus de rebergh miles qui obiit sub anno dni m°ccc°lxx° sabbato post festu ascensionis."

Steinsunder Platte. Psalmirende Figur aus der architektonischen Einrahmung. Facsimile.

Sie enthält die Darstellung eines jungen Ritters, ebenfalls in dem einfachen Style der Miniaturen jener Zeit. Zu den Seiten sieht man auch hier eine architektonische Dekoration mit Engeln und Heiligenfiguren. — Ebenso einfach und streng, doch minder edel, ist die Darstellung eines Steines, welcher sich in den Ruinen der Klosterkirche zu Eldena befindet. Er gehört dem Schlusse des Jahrhunderts (und vielleicht einem Vorfahren des grossen Baumeisters unserer Tage) an; seine Umschrift lautet: „Anno domini M.CCCXCVII. XI kalendas maii obiit albertus schinkel cuius anima per piam misericordiam dei requiescat in pace perpetua amen." Dort liegen auch noch mehrere andere Grabsteine mit eingegrabenen Umrisszeichnungen; sie sind aber sämmtlich zerbrochen. Man hat die Steine neuerdings im Kreuz der ehemaligen Kirche auf dem Boden zusammengelegt und Thränenweiden zu ihren Seiten gepflanzt. Diese romantische Idee verfehlt gewiss ihren Eindruck auf poetische Gemüther nicht; nur ist zu bedauern, dass zwischen den Fugen der gebrochenen Steine das Gras schon jetzt so dick hervorwächst, dass man die Uebersicht der einzelnen Darstellungen verliert, und dass, da der Regen von den Platten nicht ablaufen kann, sich mit der Zeit über ihnen eine Moosdecke bilden dürfte. Einige dieser Steine scheinen aus dem funfzehnten Jahrhundert herzurühren. — Ein merkwürdiger, der zweiten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts angehöriger Stein, dessen Darstellung ebenfalls aus gravirten

Umrissen besteht, wobei aber der Grund bereits um ein geringes vertieft ist, findet sich in der Marienkirche zu Greifswald, an der Wand des nördlichen Seitenschiffes eingemauert. Der Stein enthält die Darstellung des gekreuzigten Heilandes, auf dessen einer Seite man Maria, ohnmächtig in Johannis Armen, sieht, während auf der andern ein betender Mann kniet. Dies ist der, in Greifswald's Geschichte mannigfach berühmte Heinrich Rubenow, der Gründer der dortigen Universität, und der Stein ist dem Gedächtniss seines tragischen Endes gesetzt, wie dies seine Unterschrift erkennen lässt. Sie lautet: „Uppe nye iares anede des lestē daghes des iars der bord xp̄i Mcdlxii. wart slaghē her hinrik rubenow doctor in beidē regte vd borghmeister .. hyr" .... Der Styl der Zeichnung ist hier aber bereits wesentlich abweichend von dem der vorgenannten Arbeiten. Während dort noch ein feierlicher gerader Fluss der Linien vorherrscht, so tritt hier bereits entschieden jenes eckige, scharfe Wesen ein, welches u. a. namentlich die gleichzeitigen Holzschnitte charakterisirt. Wir dürfen somit, wie es scheint, annehmen, dass auch in Pommern (ähnlich wie in andern Theilen Deutschlands) etwa um die Mitte des funfzehnten Jahrhunderts, oder doch bald darauf, jene Umwandlung des bildnerischen Styles erfolgt sei.

6. Alterthümliche Gewölbmalereien.

Indem die Darstellungen der vorgenannten Grabplatten eigentlich mehr dem Bereiche der Malerei als dem der Sculptur angehören, findet sich hier Gelegenheit, zugleich auch ein wirkliches, und zwar sehr grossräumiges Werk der Malerei zu betrachten. Dies sind die Malereien am Gewölbe der Marienkirche zu Colberg; sie füllen das ganze geräumige Mittelschiff (mit Ausnahme des letzten Kreuzgewölbes vor dem Chore) aus; früher sollen auch die Gewölbe des Chores und die der beiden älteren Seitenschiffe auf gleiche Weise ausgemalt gewesen sein, diese aber in Kriegszeiten zu sehr gelitten haben, worauf man sie übertüncht habe. Die vorhandenen Darstellungen tragen entschieden das Gepräge des vierzehnten Jahrhunderts; ihre Einrichtung ist ganz die, welche man an gleichzeitigen italienischen Gewölbmalereien wahrnimmt. Die Kreuzgurte (wie dies bereits oben bemerkt wurde) und breitere Streifen neben ihnen sind mit einfachen gothischen Ornamenten versehen; jedes Dreieckfeld des einzelnen Kreuzgewölbes zerfällt in zwei unregelmässig viereckige Hauptfelder, denen sich in den Ecken kleine dreieckige Nebenfelder anreihen. So umfasst das Vorhandene 32 Hauptdarstellungen und 40 Nebendarstellungen. Jene enthalten eine Art Biblia pauperum, eine Zusammenstellung von Scenen des alten und des neuen Testamentes, in denen, nach der im Mittelalter gebräuchlichen Symbolik, die Begebenheiten des alten Testaments als prophetische Vordeutungen auf die des neuen betrachtet werden. So finden sich immer entsprechende Scenen aus beiden nebeneinander gestellt: Moses vor dem feurigen Busch und die Verkündigung Mariä, die Erschaffung der Eva und die Geburt Christi, der Sündenfall und Christi Leichnam im Schoosse der Maria, u. dergl. m. Die kleineren dreieckigen

Nebenfelder scheiden sich, rücksichtlich ihrer Darstellungen, in zwei verschiedene Gattungen. In denen, welche an die Durchschneidung der Kreuzgurte in der Mitte der Gewölbe anstossen, sind überall musicirende und singende Engel angebracht; in den übrigen aber, die sich in den äusseren Winkeln der Felder befinden, sieht man einzelne Figuren, die, wie es scheint, keine besondre historische oder kirchlich symbolische Bedeutung haben. Wenn ich diese Figuren richtig verstehe, so ist ihr Zweck ein mehr dekorativer, aber nicht der einer müssigen Raumausfüllung; vielmehr scheinen sie mir angewandt, um das architektonische Gerüst des Gewölbes zu beleben, die Kräfte, die dasselbe halten und tragen, körperlich zu versinnlichen. Bei einigen Figuren wenigstens tritt diese Anschauungsweise ganz entschieden hervor, und ich wüsste sie, was ihre Idee anbetrifft, nur mit den wundersamen Nebenfiguren in der von Michelangelo gemalten Decke der sixtinischen Kapelle zu Rom zu vergleichen. Ein solches Auftreten selbstschöpferischer, von äusserlicher Mystik freier, rein künstlerischer Gedanken fordert aber alle Anerkennung, zumal in Rücksicht auf eine Zeit, da die grösseren Werke der bildenden Kunst insgemein noch den Satzungen der Kirche zu folgen hatten. Darum zeigt sich aber auch in der Zeichnung und Composition der in Rede stehenden Figuren ein freierer, lebendigerer Sinn; unter ihnen findet man einzelnes recht Treffliche, während die übrigen Gemälde, besonders die Hauptdarstellungen, die hergebrachten Typen des vierzehnten Jahrhunderts nur in mittelmässiger Weise wiederholen. Die Begebenheiten sind in diesen Bildern nur ganz trocken, ohne individuell poetische Auffassung, nacherzählt; in den Gestalten ist wenig kräftiges Lebensgefühl, in den Bewegungen wenig grossartiger Sinn; das Nackte erscheint ziemlich unförmlich, und nur die weite Gewandung hält sich auch hier zumeist in der Würde, die von dem Style des vierzehnten Jahrhunderts fast unzertrennlich scheint. Die Malerei besteht, in der Weise jener Zeit, nur in einfacher Colorirung. Merkwürdig aber ist es, dass die Farben sich, wo die Bilder nicht etwa gewaltsam verletzt worden, licht und rein erhalten haben, wie es selten bei so alten Wandgemälden der Fall ist. Sehr merkwürdig ist überhaupt das Vorhandensein dieser grossen Bildermasse, wie in Deutschland wohl kein zweites Beispiel ähnlich ausgedehnter Gewölbmalereien aus mittelalterlicher Zeit zu finden sein dürfte. Ich glaube, dass dergleichen überhaupt in Deutschland nur selten vorgekommen ist, da die Bemalung der Gewölbkappen mit schweren figurenreichen Scenen dem leicht emporstrebenden Charakter der gothischen Bauweise widerspricht; dass solche Bemalung sich in Italien so häufig findet, beruht, neben andern Gründen, wohl mit auf dem Umstande, dass sich dort überhaupt nur ein ziemlich untergeordnetes Verständniss des gothischen Baustyles zu erkennen giebt. So wirken denn auch in der Marienkirche zu Colberg diese Gewölbmalereien nicht eigentlich vortheilhaft für den architektonischen Gesammteindruck; sie bieten mehr nur ein denkwürdiges Zeugniss für die frühe Opulenz der Stadt und des Stiftes, die nach möglichst reicher Dekoration ihres erhabensten öffentlichen Gebäudes verlangen mochte. (Weiter zeugen ebenso auch die beiden gleich alten Prachtwerke, der oben besprochene Taufkessel und der siebenarmige Leuchter.) Gegenwärtig wird übrigens der schwere Eindruck jener Malereien durch die grell abstechende weisse Uebertünchung der übrigen inneren Bautheile ansehnlich und unzweckmässig verstärkt.

Sonst habe ich von alten Wandmalereien nur noch in der Marien-

kirche des benachbarten Treptow a. d. R. einen Rest entdeckt. Der grosse Schwibbogen nämlich, der den Chor vom Schiff der Kirche sondert, ist (wie dies bereits oben bemerkt wurde) mit Rankengewinden und einzelnen menschlichen Gestalten bemalt. Die Ausführung ist hier ähnlich einfach wie bei den vorgenannten Werken, der Styl der Zeichnung verräth einen tüchtigen Sinn für das dekorative Element [1].

7. Schnitzwerke in Holz.

Eine eigentliche und sehr bedeutsame Blüthe der bildenden Kunst des Mittelalters zeigt sich in Pommern an den Schnitzwerken in Holz. Aus diesem Material besteht die bei weitem grösste Mehrzahl derjenigen Werke, welche zum Schmucke der Kirchen, besonders zum Schmuck ihrer Altäre angewandt sind. An und mit ihnen, namentlich an den Altarwerken, entfaltet sich eine eigene kleine Kunstwelt, welche die Leistungen sämmtlicher Künste in ihren Bereich zieht und durch sie ein reiches Ganze von harmonischer Zusammenwirkung der Theile hervorbringt. Die Altarwerke bestehen durchweg aus Schreinen, die mit mehr oder weniger erhabenen, zum Theil freistehenden figürlichen Darstellungen ausgefüllt sind; reiche, heitere Architekturen fassen diese Darstellungen ein und bilden ihre Bekrönung. Seitenschreine von ähnlicher Beschaffenheit bilden in der Regel die Flügel des Hauptschreines; wenn sie geschlossen sind, so sieht man auf ihren Rückseiten Gemälde, denen sich häufig auch noch ein zweites, auf beiden Seiten wiederum bemaltes Flügelpaar anreiht. Die bunten Farben dieser Gemälde bedingen es aber, dass auch das Uebrige in bunter Farbe erscheint. Die figürlichen Schnitzwerke haben somit nirgend die Naturfarbe des Holzes oder eine anderweitig beliebige eintönige Bemalung: vielmehr ist letztere, je nach dem Charakter der einzelnen Gegenstände, stets in einer Weise ausgeführt, dass durch sie die Naturfarbe des Darzustellenden mehr oder weniger bestimmt angedeutet wird.

Es vereinen sich also an diesen Schnitzwerken die Bedingnisse der Sculptur und der Malerei, eine Verbindung, welche die hergebrachten ästhetischen Regeln der neueren Zeit als unzulässig und als unschön darzustellen belieben. Aber es hat eine solche Behandlungsweise wohl ihre Rechtfertigung in sich. Einmal ist die Forderung, dass die Sculptur durchaus und unter allen Umständen der in verschiedenen Tönen gehaltenen Färbung entbehren solle, eben nirgend als nur in neueren Sculpturwerken und in den Lehren der neueren Aesthetik zu finden; bei den Meistern der-

[1] Im Jahrgang VII, Heft 2 der Baltischen Studien (der später erschien als meine Pommersche Kunstgeschichte im Jahrg. VIII.), S. 101 ff. hat G. O. F. Lisch die Kirche zu Verchen bei Demmin, die von mir nicht besucht war, besprochen. Er bemerkt, dass an den Wänden des Schiffes dieser kleinen Kirche ansehnliche Reste verwitterter Wandmalereien befindlich sind, dass sie einen Altarschrein mit Schnitzwerk und Gemälden besitzt, besonders aber durch die in drei Fenstern erhaltenen Glasmalereien ausgezeichnet ist. Glasmalereien hatte ich anderweit in Pommern nicht gefunden.

jenigen Kunst, auf welcher unsere heutige Bildung zu fussen pflegt, bei den Griechen wenigstens nicht. Je mehr sich die kritische Forschung diesem Punkte der antiken Kunst zugewandt hat, um so weiter erscheint der Kreis derjenigen Verhältnisse, in welchem die griechischen Künstler die Bildwerke mit farbigem Schmucke versahen [1]). Und wenn die plastische Ruhe, das hohe stille Genügen der griechischen Kunst schon dieses farbigen Reichthums nicht entbehren konnte, so stellt sich die Betrachtungsweise für andere Entwickelungsperioden der Kunst, namentlich für die des christlichen Mittelalters, noch wesentlich anders. Welch eine Vielgestaltigkeit, welch ein rastloses Emporstreben in der Architektur des Mittelalters; welch ein durchgreifender Zug der Sehnsucht (sei es eine Sehnsucht des Gedankens oder des Gefühles) in ihren bildnerischen und poetischen Werken! Hier liegt die Ruhe nicht in dem Kunstwerke selbst, sie liegt darüber hinaus, in einem fernen Jenseits, und das Kunstwerk hat die Bestimmung, das Gemüth des Beschauers dahin hinüberzuführen. Darum genügt die blosse Form noch weniger als in der griechischen Kunst, darum muss ein anderes Element hinzutreten, welches sie reicher macht und sie zu dem Ganzen, dem sie angehört, in Uebereinstimmung bringt. Darum müssen namentlich die Gesichter der Bildwerke jenen farbigen Hauch erhalten, der von dem Inneren heraus die Seele auf die Oberfläche des Körpers treten lässt, und den ganzen Ausdruck des Auges und des Blickes, ohne den kein wahrhaft mittelalterliches Gebilde denkbar ist. Freilich finden wir viele Werke mittelalterlicher Sculptur, die ungefärbt zu sein scheinen; aber wo Regen und Wetter nicht hingedrungen sind, wo Tünche oder sonstiger Anstrich sich ohne Beschädigung hinwegthun lässt, da zeigen sich Spuren der Farbe genug, die das allgemein durchgehende System der Bemalung fast überall erkennen lassen [2]). Bei alledem aber ist es, so viel reicher auch die Polychromie des Mittelalters sein mag als die griechische, keineswegs auf rohe Illusion, auf eine nüchterne Naturnachahmung abgesehen. Die Gewänder erscheinen in der Regel (ähnlich denen der griechischen Akrolithen) vergoldet, und nur ihr Unterfutter, wo dies sichtbar wird, auf diese oder jene Weise gefärbt. Dies erhebt somit schon an sich die dargestellten Figuren wesentlich über den Kreis des Gewöhnlichen. Mehr Naturnachahmung sieht man an den nackten Körpertheilen; hier werden alle Haupttöne der Farbe, alle charakteristischen Uebergänge der natürlichen Erscheinung wiedergegeben; und doch ist auch hier eine Weise der Behandlung vorherrschend, die — ich habe kein Wort, um das Wie zu bezeichnen — allen Gedanken an ein erstarrtes Scheinleben verschwinden macht, die das Kunstwerk eben nur als ein Kunstwerk, als ein von dem gewöhnlichen Leben Unterschiedenes erscheinen lässt. Bei der Anordnung zusammengesetzter Werke, wie die obengenannten Altarschreine, ist natür-

[1]) Den Resultaten, welche meine Schrift „über die Polychromie der griechischen Architektur und Sculptur und ihre Grenzen" nach sicheren Zeugnissen aufgestellt hat, sind im Laufe der letzten fünf Jahre so mannigfach neue Entdeckungen gefolgt, dass man mir nur zu grosse Mässigkeit in der Annahme der farbigen Dekoration für die genannten Kunstfächer vorwerfen kann. — [2]) Es wäre wünschenswerth, auch über die mittelalterliche Polychromie genauere Forschungen angestellt zu sehen. Von Seiten des Instituts der britischen Architekten ist vor einiger Zeit eine Preisfrage über diesen Gegenstand aufgestellt worden, doch weiss ich nicht, ob es zu einer genügenden Lösung gekommen ist.

lich diese ganze Darstellungsweise nur um so mehr begründet. Hiezu kommt auch noch der Umstand, dass — wenigstens sehr häufig — die der Sculptur angehörigen Compositionen schon an sich in einer gewissen malerischen Weise, in einer zumeist reicheren Ausfüllung des Raumes, gehalten sind, ein Umstand, der wiederum das Hinzutreten der farbigen Unterscheidungen rechtfertigt, wie er seine eigene Rechtfertigung in der Uebereinstimmung mit dem Ganzen findet. Dass, beiläufig bemerkt, nicht alle Werke solcher Art auf einen höheren künstlerischen Eindruck hinarbeiten, dass bei manchen von ihnen die Färbung und Vergoldung zur Spielerei wird, dass vollendete Meisterwerke nur selten sind, liegt in der Natur der Sache und ist in andern Kunstgattungen ebenso der Fall [1]. — Die in Rede stehenden Schnitzwerke Pommerns gehören grösseren Theils dem funfzehnten Jahrhundert an; nicht viele scheinen im vierzehnten, auch wohl nur wenige im sechzehnten Jahrhundert gefertigt zu sein. Die kirchliche Reformation bezeichnet für sie, sofern sie für den Schmuck der Altäre angewandt sind, den Schluss. Die bei weitem interessanteren und vollendeteren Theile an diesen Altarwerken sind übrigens durchweg die eigentlichen Schnitzarbeiten; die selbständigen Malereien (auf den Flügeln) stehen zu den letzteren zumeist in einem sehr untergeordneten Verhältniss, so dass man hier nicht etwa, wie es in andern Gegenden der Fall gewesen zu sein scheint, die Bildschnitzer als Gehülfen oder Gesellen der Maler, sondern umgekehrt, sie als die eigentlichen Werkmeister und die Maler als abhängig von ihnen betrachten muss.

A. Geschnitztes Kirchengeräth.

Ehe wir uns nunmehr zu den figürlichen Darstellungen und zu den grösseren Compositionen dieses Kunstzweiges wenden, sind vorerst diejenigen Arbeiten zu betrachten, die für minder freie Kunstzwecke gefertigt sind und an denen das Ornamentistische überwiegend ist, — Gestühle, Gitterwerk u. dgl. Die Gegenstände dieser Art sind mehr oder weniger reich, in strengeren architektonischen Formen oder in solchen, die dem freien Spiele der Phantasie angehören, gebildet, zum Theil auch mit gemessenen figürlichen Darstellungen (doch ohne erheblichen Kunstwerth) geschmückt. Dahin gehört zunächst das Gitterwerk, welches den Chor der Nikolaikirche zu Stralsund von dem umherlaufenden Umgange trennt. Dies ist oberwärts mit einem Reliefriese und mit frei emporstehenden Blumen eines reichen spätgothischen Styles geschmückt. In dem Friese sieht man mannigfache kleine Darstellungen, deren ziemlich rohe Arbeit den Styl des vierzehnten Jahrhunderts trägt: zunächst, auf der Südseite sind es allerlei Scenen der Liebe und des Streites, mit Teufelsgestalten zu den Seiten der einzelnen Gruppen; dann folgt die Passionsgeschichte Christi, auf diese die Geschichte der Maria bis zur Darstellung im Tempel; auf

[1] Ueber die, im Allgemeinen noch wenig gewürdigte Kunst der deutschen Bildschnitzerei ist besonders zu vergleichen: Schorn, „Zur Geschichte der Bildschnitzerei in Deutschland." Kunstblatt, 1836, No. 1 ff.; Derselbe, Ueber altdeutsche Sculptur mit besondrer Rücksicht auf die in Erfurt vorhandenen Bildwerke," (S. 18); — und Wach, „Bemerkungen über Holz-Sculptur mit farbiger Ausmalung." Kunstblatt, 1833, No. 2, f.

der Nordseite ist mehr Ornamentistisches angebracht, Wappen, und eine Reihe von Brustbildern, in denen etwa Propheten dargestellt sein dürften. — Ausserdem finden sich in der Nikolaikirche, als dem Kreise der in Rede stehenden Gegenstände angehörig, einige Brüstungen alter Chorstühle, die zu neuerem Gestühl verwandt und mit reichem gothisch architektonischem Schnitzwerk, sowie mit figürlichen Darstellungen, Reliefbildern heiliger Personen, versehen sind.

Sehr merkwürdig sind sodann einige Holzarbeiten in der Jakobikirche zu Stralsund, namentlich in und an derjenigen Kapelle auf der Nordseite, die jetzt als Sakristei dient. Ein eigenes Gitterwerk trennt diese Kapelle von dem freien Raume der Kirche. Der Fries über demselben hat auch hier kleine figürliche Reliefs, in denen, sonderbarer Weise, zwei Kampfscenen, ein Schwertkampf und ein Lanzenkampf, vorgestellt sind. Die Wände im Inneren der Sakristei sind mit Täfelungen von unbemaltem Eichenholz bedeckt, die durchbrochen gearbeitet sind und hinter denen verschieden gefärbte Bretter stehen. Diese durchbrochenen Arbeiten sind mit meisterhafter Feinheit und mit grösstem Geschmacke ausgeführt; sie enthalten den grössten Reichthum von Verzierungsmustern des gothisch architektonischen Ornamentes. Ich wüsste keinen Ort zu nennen, wo man dasselbe in gleich erschöpfender Mannichfaltigkeit und in gleich gediegener Arbeit finden könnte; ich möchte diese Täfelungen ein wahres Musterbuch für gothische Ornamentik (soweit sich dieselbe auf die strengere architektonische Form bezieht) nennen. Ohne Zweifel gehören sie dem funfzehnten Jahrhundert an. — Eine zweite Kapelle in derselben Kirche, zur Seite der Sakristei, ist auf ähnliche Weise, wie jene, vom Raume der Kirche abgesondert. Gothische Säulen, die einen ausgeschnitzten Fries tragen, werden hier durch Füllungen durchbrochenen Ornamentes verbunden.

Dann finden sich hier und dort mehr oder weniger reich gebildete Chorstühle. Einige von einfacherer Art sah ich in der Kirche von Grimme, andere im Chor des Domes von Cammin. — Auch die im Chore der Marienkirche zu Colberg sind ziemlich einfach gehalten; ihre Seitenlehnen aber sind als Drachenfiguren ausgeschnitzt, deren Schwänze in Blumenranken ausgehen; einige dieser Drachen tragen Menschenköpfe. Aehnliche sah ich in einem Seitenschiff derselben Kirche. An dem Rathsgestühl finden sich hier ebenfalls noch alte Lehnen vor, die zum Theil mit figürlichen Schnitzwerken in der strengen Weise des vierzehnten Jahrhunderts versehen sind. — Die Chorstühle in der Marienkirche zu Cöslin haben ausgeschnitzte Seitenlehnen, die zum Theil denen im Chore der ebengenannten Kirche ähnlich sind. Merkwürdig schienen mir die (leider sehr beschädigten) Papiertapeten, welche auf die Rückwände dieser Chorstühle aufgeklebt sind; sie gehören etwa der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts an, sind mit Holzschnitten gedruckt und stellen eine Art sich durchschneidenden Stabwerkes, als dessen Füllungen Rosetten, Blumen und Löwenköpfe erscheinen, vor. — Andere Chorstühle, in deren Schnitzwerken einzelne Scenen der Passion, derb, aber nicht ohne Gefühl gearbeitet, enthalten sind, finden sich in der Marienkirche zu Anclam. Auch diese haben noch alterthümlichen Charakter. Ungleich roher sind die in der Nikolaikirche derselben Stadt, die, zufolge der, an einer der Seitenlehnen vorhandenen Inschrift, aus der späten Zeit des Jahres 1498 herrühren. Auch sie übrigens haben figürliche Darstellungen; wunderlich macht sich unter diesen, an der durchbrochenen Rücklehne des einen Stuh-

lee, ein Wasserweib, dessen Körper in einem Fischschwanze endigt und das von einem wilden Manne umfasst wird.

B. Geschnitzte Altäre und ähnliche Gegenstände.

Wir betrachten nunmehr diejenigen Werke der freien bildenden Kunst, welche der in Rede stehenden Gattung angehören und die, ausser den Darstellungen einiger einzelnen Figuren, wie Crucifixen und ähnlichen Gestalten, vorzugsweise aus Altären der oben beschriebenen Art bestehen. Ihrem künstlerischen Style nach scheiden sie sich in zwei Hauptclassen. Die eine Classe wird aus denjenigen Werken gebildet, welche jenen mehr idealen, sogenannt germanischen Styl tragen, der sich durch die langen, weichgeschwungenen und weichgebrochenen Linien der Gewandung und durch eine grössere Zartheit im Ausdrucke des Gefühles auszeichnet. Dies ist der Styl des vierzehnten Jahrhunderts, der aber, wie es scheint, bis in die spätere Zeit des folgenden beibehalten wurde, so dass es zumeist sehr schwer ist, eine nähere Zeitbestimmung der einzelnen Werke zu geben.[1]) Die zweite Classe begreift die Werke eines späteren Styles in sich, der etwa um die Mitte des funfzehnten Jahrhunderts beginnt und bis in das sechzehnte Jahrhundert, bis zum Erlöschen der heimischen Kunstweise und zum Auftreten der italienischen, anhält. In diesen Werken spricht sich eine weniger ideale Richtung aus, aber es tritt statt dessen mehr Individualität, eine schärfere Beweglichkeit, der Ausdruck mehr leidenschaftlicher Momente hervor. Die Formen sind hier zumeist derber, die Gewandung ist in einer, ich möchte sagen: hastigeren Weise, schärfer gebrochen, zuweilen selbst geknittert, obgleich es im Einzelnen auch hier nicht an grossartiger Anlage fehlt. In der zweiten Classe lassen sich wiederum besondere Styl-Unterschiede bemerklich machen. Da aber diese feineren Unterscheidungen ihre grossen Schwierigkeiten haben, so möge es im Folgenden genügen, den reichen Vorrath nur nach den hervorstechendsten Eigenthümlichkeiten des Einzelnen in einige Haupt-Gruppen zu sondern und dabei vorzugsweise die allgemeineren Verhältnisse des Entwickelungsganges zu beobachten. Zugleich will ich mich, um eine möglichst bequeme Uebersicht zu geben, bemühen, das an den einzelnen Lokalen Vorhandene, soviel es irgend angeht, nebeneinander zu stellen.

Unter den Werken der ersten Classe, die, wie angedeutet, im Allgemeinen als die älteren zu betrachten sind, nenne ich zunächst das Relief eines Altarschreines von verhältnissmässig kleiner Dimension, das zwar nicht, wie alle übrigen, aus Holz, sondern aus Stucco gearbeitet ist, das sich aber im Wesentlichen den Bedingnissen des in Rede stehenden Kunstzweiges anreiht und das, als das Alterthümlichste in Bezug auf den Styl, einen zweckmässigen Ausgangspunkt darzubieten scheint. Es befindet sich in der Marienkirche zu Anclam, in einer kleinen Seitenkapelle auf der Mitte der Südseite der Kirche, und stellt, in ziemlich figurenreicher Composition, die Kreuzigung Christi dar. Der Styl beobachtet in ziem-

[1]) Es ist dies um so schwerer, als für kein einziges der in Rede stehenden Werke ein sichres Datum vorhanden ist, so dass lediglich die Eigenthümlichkeiten des Styles über die Zeitfolge entscheiden müssen.

licher Strenge die Formen des vierzehnten Jahrhunderts, in einer etwas edleren Durchbildung, als er uns an den Apostelfiguren jenes Bronzeleuchters zu Colberg vom J. 1327 erschienen war; an den Gewändern zeigt sich eine ansprechend reiche Linienführung und auch in andrer Beziehung ist das Kostüm reich gebildet. Die Körperverhältnisse der Figuren sind im Ganzen etwas derb, dabei fehlt es aber keineswegs an Gefühl; einige Köpfe, besonders weibliche, sind von grosser Anmuth; einige männliche sind in glücklicher Charakteristik durchgeführt. Einen auffallenden Unterschied dieser Arbeit von den folgenden, der wohl ebenfalls als eine Eigenthümlichkeit früherer Zeit zu betrachten sein dürfte, bildet der Umstand, dass nicht bloss die nackten Körpertheile, sondern auch die Gewänder mit bunter Farbe, ohne vorherrschende Vergoldung, bemalt sind; doch ist die Bemalung, besonders in den Köpfen, zart gehalten. Auf den Flügeln des kleinen Schreines sieht man werthlose Gemälde späterer Zeit.

Als den ersten der eigentlichen Schnitzaltäre nenne ich das grosse Altarwerk in der Kirche von Tribsees, das gegenwärtig an der Wand des nördlichen Seitenschiffes befestigt ist. Ich vermuthe, dass auch dies Werk noch dem Ende des vierzehnten Jahrhunderts, wenn nicht etwa dem Anfange des folgenden, angehört. Ich zähle es somit zu den alterthümlichsten der in Rede stehenden Gattung; gleichwohl halte ich es für das anziehendste und merkwürdigste des ganzen Kreises, — ja, für das schönste und anmuthvollste der sämmtlichen Kunstwerke, die sich in Pommern vorfinden, und für eine der Hauptzierden der gesammten deutschen Kunst. Doch hat die Darstellung des Altares, die sich im Kreise der mittelalterlichen Symbolik bewegt, für uns zunächst etwas Befremdliches, und es ist nöthig, sich vorerst über ihre Bedeutung und über den Grundgedanken, der in ihr waltet, zu verständigen. Der Grundgedanke ist derselbe, der so häufig durch die reicher zusammengesetzten Altarwerke des christlichen Mittelalters hingeht: der der Erlösung des Menschen durch den Opfertod Christi; aber er bezieht sich hier nicht allein auf das historische Factum der Kreuzigung, sondern auf die stete Erneuung der Erlösung durch die Einsetzung des heiligen Abendmahls, auf die stete körperliche Gegenwart des Erlösers im Abendmahle. Der Zweck des Altares ist, die Bedeutung des Abendmahles — nach den Lehren der Kirche — in einer umfassenden Bilderschrift auszudrücken [1]). So enthält der Mittelschrein eine Reihe figürlicher Darstellungen, als deren Schlussmomente die Hostie und das Abendmahl selbst erscheinen, während auf den Seitenschreinen das historische Factum, auf welches beide zurückdeuten, die Leidensgeschichte Christi, dargestellt ist.

Der Mittelschrein zerfällt in neun einzelne Scenen, von denen je drei und drei sowohl in horizontaler, wie in vertikaler Richtung in näherem Zusammenhange stehen. In der Mitte sieht man oberwärts den Schöpfer der Welt, Gott-Vater mit Engeln, Sonne und Mond zu seinen Seiten. Darunter stehen vier Gestalten, dieselben, die nach der Vision des Propheten den Donnerthron Jehovah's tragen und die eine alte Tradition zugleich zu den Dienern des menschgewordenen Wortes, zu den Genien der Evangelisten, gemacht hat: vier geflügelte, engelartige Wesen, von denen der eine ein menschliches Haupt trägt, der zweite das eines Adlers, der dritte das eines Stieres, der vierte das eines Löwen. Sie stehen hier als

[1]) Auf ähnliche, mehrfach vorkommende Darstellungen der Transsubstantiationslehre hat C. Grüneisen, im „Niklaus Manuel", S. 74, hingedeutet.

die Hüter und Pfleger der evangelischen Lehre, welche die Verheissung einer fortdauernden Erlösung enthält: das Evangelium ruht in ihren Händen, und das Wort Gottes, welches den unsichtbaren Inhalt des Evangeliums ausmacht, erhält in der Hostie wiederum ein körperliches, für den menschlichen Sinn fassbares Dasein. Dieser mystische Gedanke wird aber auf eine sehr naive, kindlich spielende Weise verbildlicht, die indess ganz mit der Weise, wie überhaupt das Mittelalter die Wunder der religiösen Lehre durch handgreifliche Gleichnisse klar zu machen sucht, übereinstimmt. Jene Engel-Gestalten tragen nämlich Säcke in den Händen, aus denen sie die Evangelien (durch Spruchbänder bezeichnet) in einen Mühlentrichter schütten; aus diesem läuft der Inhalt (wiederum als Spruchband) in ein zweites Gefäss, das ich für einen Backtrog halte (denn es handelt sich um die Zubereitung des Brodes für die Hostie), und aus letzterem geht der Inhalt in der Gestalt des Christkindes hervor, das über einem Kelche schwebt, in derselben Anordnung, wie gewöhnlich Kelch und Hostie zur Bezeichnung der Abendmahlefeier dargestellt werden. Zu den Seiten des Kelches, als die unterste Darstellung des mittleren Theiles, stehen anbetend die vier Kirchenlehrer, Augustinus, Gregorius, Hieronymus und Ambrosius. Letztere dürften als die Repräsentanten der Kirche zu fassen sein, welche das himmlische Gnadengeschenk verehrungsvoll aufnimmt und den Träger der Gnade bildet. Die weitere Entwickelung des Gedankens ist auf den Seitendarstellungen enthalten. Zu den Seiten Gott-Vaters sieht man links Adam und Eva im Fegefeuer, rechts die Verkündigung Mariä, die Verdammniss und die Verheissung der Erlösung ausdrückend, so dass die ganze obere Reihe gewissermaassen die Hauptmomente des alten Bundes enthält. Zu den Seiten der Genien der Evangelisten stehen die Apostel, sechs zur Linken und sechs zur Rechten, als die Verbreiter der Lehre des neuen Bundes; dies letztere Verhältniss ist, wiederum in spielend symbolischer Weise, so ausgedrückt, dass je drei von ihnen eine Schleuse aufheben, aus der jedesmal drei Wasserquellen hervorströmen. Zu den Seiten der Kirchenlehrer, die den Kelch und den neugebornen Christus empfangen, finden sich wirkliche Darstellungen des Abendmahles, den fortdauernden Bezug des neuen Bundes auf das Leben der Gegenwart auszudrücken. Zur Linken sieht man das Abendmahl der Geistlichen: ein junger Geistlicher, dem der Kelch gereicht wird, und mehrere andre hinter ihm. Zur Rechten das Abendmahl der Laien: ein knieender König, dem ein Geistlicher das heilige Brod reicht; hinter dem Könige Personen seines Hofstaates, von denen Einer die Krone, die der irdische Herrscher in der Gegenwart des himmlischen von sich gethan, in seinen Händen hält. Das folgende Schema möge dazu dienen, den Gesammt-Inhalt des ganzen Werkes in seinen gegenseitigen Bezügen noch einmal übersichtlich vorzuführen:

Fegefeuer	Gott-Vater.	Verkündigung.
Apostel	Genien der Evangelisten, Kelch.	Apostel.
Abendmahl der Geistlichen	Kirchenlehrer.	Abendmahl der Laien

Wenn in solcher Art sich ein Ganzes von eigenthümlich geistreicher Durchbildung des Gedankens gestaltet, wenn dasselbe ein sehr charakterist-

sches Zeugniss für die Anschauungsweise des Mittelalters giebt, so ist damit freilich noch Nichts über den künstlerischen Werth des Werkes ausgesprochen. Alle diese Dinge könnten in rohen Formen und mangelhaften Linien dargestellt sein, und die allgemeine Entwickelung des Gedankens würde doch dieselbe bleiben. Von höherem und wahrhaftem Kunstwerthe kann nur dann die Rede sein, wenn der Gedanke auch jede einzelne Gestalt durchdringt, wenn sie, persönlich belebt, in den Formen ihrer ganzen körperlichen Erscheinung der Bedeutung entspricht, die in ihr enthalten sein soll, wenn in ihr die abstracte Idee ein gefühlvolles und auf das Gefühl wirkendes Dasein erhält. Dies nun ist eben hier im höchsten Maasse der Fall, und darum hat das Altarwerk seinen hohen, unvergleichlichen Werth, nicht jener abstracten Ideen wegen, vielmehr trotz dieser Ideen. Denn nicht eben alle darin enthaltenen Motive sind für eine künstlerische Behandlung sonderlich günstig; die Engelgestalten mit den Thierköpfen, die ganze Procedur mit den Säcken, Mühltrichter und Backtrog wirkt auf das Auge des Unbefangenen eher anstössig, und es ist, um diesen Anstoss zu beseitigen, vorerst nöthig, sich ganz in den kindlich naiven Sinn des Mittelalters hinein zu versetzen. Hat man sich aber einmal in diese Symbolik gefunden, so wirkt auch die Schönheit der Form, die in allen Theilen dieses Werkes durchgeht, um so mächtiger auf den Sinn des Beschauers; durchweg ist das feinste Gefühl in der Bewegung, der lauterste und zugleich würdigste Fluss in den Linien der Gewandung, die zarteste Bildung in den nackten Körpertheilen, der edelste Ausdruck in den Gesichtern. Es ist noch ganz der Styl des vierzehnten Jahrhunderts, auch mit seinen conventionellen Elementen, zugleich aber ein innerliches Lebensgefühl darin, das sich bereits zu einer gediegenen Charakteristik erhebt; die feierliche Würde der Apostelgestalten bildet einen treffenden Gegensatz zu den, dem Leben des Tages entnommenen Abendmahlsscenen; und ebenso ist in diesen die bewusste Haltung der Geistlichen aufs Glücklichste der frischen Naivetät der Laien entgegengesetzt; und wiederum anders und vielleicht als der schönste Theil des Werkes erscheint die stille, demuthvolle Hoheit der vier Kirchenlehrer. Die Zartheit der Arbeit erstreckt sich bis auf das kleinste Detail; so ist selbst der Kopf des kleinen Christkindes (der überdies sehr gelitten hat) von einer wahrhaft bewunderungswürdigen Schönheit. Einen wesentlichen Theil an all diesen verschiedenartigen Vorzügen hat übrigens die Bemalung, besonders die der nackten Körpertheile, die, je nach dem besonderen Charakter der einzelnen Figuren, verschiedenartig abgestuft und für die Harmonie des Ganzen sehr wirksam ist; dem Auge ist dabei ein Leben, eine Innigkeit, eine Milde des Blickes gegeben, die auf keine Weise durch irgend ein, der blossen Plastik zu Gebote stehendes Mittel ersetzt oder ergänzt werden könnte. Die Vergoldung der Gewänder erscheint hier bereits ausgebildet; doch kommt neben dem Golde auch silberner Stoff vor, und mannigfach ist der Glanz der Gewänder durch verschiedenartig schöne, darauf gemalte Teppichmuster gebrochen, was für den harmonischen Einklang des Ganzen wiederum nicht unwesentlich mitwirkt.

Vergebens aber ist es, durch Worte die Schönheit des Werkes schildern zu wollen. Besser vielleicht gebe ich einen Begriff davon, wenn ich an die vorzüglichsten Meisterwerke eines Fiesole und Gentile da Fabriano erinnere, mit denen es in mehr als einer Beziehung übereinstimmt. Doch ist kein Grund vorhanden, deshalb etwa eine italienische Meisterhand in

diesem Werke zu vermuthen; ist ja doch die ganze Kunst der bemalten Holzschnitzwerke eben eine rein deutsche! Vielmehr scheint mir die Arbeit nicht minder, und vielleicht noch mehr als jenen italienern, den Werken eines deutschen Malers nahe zu stehen, desjenigen nämlich, der den hochgerühmten (gegenwärtig zerstreuten) Hauptaltar der Klosterkirche Liesborn bei Münster in Westphalen, malte. Was in der Beschreibung der erhaltenen Stücke dieses Altares, die ich leider nicht aus eigner Anschauung kenne, gesagt wird, stimmt im Wesentlichen mit den Schnitzwerken des Altares von Tribsees überein [1]. Der Liesborner Altar gehört aber bereits, einer alten Nachricht zufolge, der Mitte des funfzehnten Jahrhunderts an. Doch ist die Geschichte der niederdeutschen Kunst, — die bedeutend reicher gewesen sein dürfte, als die hergebrachten Annahmen vermuthen lassen, — noch keineswegs klar genug, um aus einer einzelnen Angabe solcher Art auf entscheidende Weise weiter schliessen zu können. Für den in Rede stehenden Altar habe ich verschiedene Gründe, ein früheres Alter in Anspruch zu nehmen. Dafür scheint mir der ganze Styl, der trotz der zarten Vollendung darin herrscht, zu sprechen; ebenso auch der, zwar äusserliche Umstand, dass die Darstellungen durchweg noch in einfachem, wirklichem Relief gehalten sind. Am entscheidendsten aber ist die Beschaffenheit der Darstellungen in den Seitenschreinen, die, wie bemerkt, die Passionsgeschichte Christi (und zwar in je vier Abtheilungen übereinander) enthalten. Diese sind von geringerem Werthe als die Darstellungen des Mittelschreines und offenbar, wie dies auch anderweitig so häufig gefunden wird, nur von einem Gesellen des Meisters gearbeitet. Alle Elemente einer zarteren innigeren Belebung, die dort hervortreten, fehlen hier, und statt dessen herrscht, in handwerksmässiger Weise, der Styl des vierzehnten Jahrhunderts noch in seiner ganzen conventionellen Beschaffenheit vor. Für die etwanige Annahme, dass die Flügel älter seien, wie der Hauptschrein, ist aber auch kein Grund vorhanden; im Gegentheil sind ihre einzelnen Abtheilungen, denen des Mittelschreines entsprechend, mit gothischen Baldachinen bekrönt, und über dem oberen Rande des Gesammtwerkes laufen zwölf ganz gleichgearbeitete Baldachine mit Brustbildern, wahrscheinlich die Propheten darstellend, hin. (Die Bilder auf den Rückseiten der Seitenschreine konnte ich nicht sehen, da diese mit Klammern an der Wand befestigt waren.)

Wohl wäre diesem wundersamen Werke, das für den heutigen kirchlichen Bedarf nicht mehr passend und für das Volk unverständlich ist, das sich in einem abgelegenen Städtchen und dort in einem wenig günstigen Winkel der Kirche befindet, eine Aufstellung zu wünschen, die seiner Bedeutung angemessen und in der es den Freunden der Kunst und der vaterländischen Vorzeit leichter zugänglich wäre. Im Wesentlichen, und einzelne Beschädigungen abgerechnet, ist es wohl erhalten; vornehmlich ist zu bedauern, dass hier und da der feine Kreidegrund, der der Farbe zur Unterlage dient, abgesprungen ist. Möge ein gütiges Geschick über diesem Meisterwerke wachen und es vor dem schlimmsten Verderben — dem einer Restauration — gnädig bewahren [2]! —

[1] Vgl. Passavant, Kunstreise durch England und Belgien, S. 400. — [2] Ich sah vor etlichen Jahren in Berlin einen grossen geschnitzten Altar öffentlich ausgestellt, den man (es war ebenfalls ein mittelalterliches Werk) sorgfältig wiederhergestellt und an dem man alle Figuren mit schöner blanker Oelfarbe neu bemalt hatte!

Ueber das Alter und den Meister des Altares von Tribsees liegt keine Bestimmung vor; ebenso wenig über die Schule oder über die Gegend, aus welcher derselbe herstammen dürfte. Es kann somit in Frage gestellt werden, ob das Werk in Pommern oder ausserhalb des Landes gefertigt sei, und da Tribsees auf der Grenze liegt, so hat die letztere Annahme an sich wenigstens nichts Unwahrscheinliches. Gleichwohl finden sich, und zwar in verschiedenen Gegenden Pommerns, noch manche andre Werke, die theils in den allgemeineren Styl-Verhältnissen, theils in deren zarter und geläuterter Ausbildung jenem vorzüglichsten Meisterstücke so nahe stehen, dass wir in ihnen eine gleichzeitige Schule über das ganze Land verbreitet sehen, welche sehr wohl befähigt sein konnte, auch das Vollendetste hervorzubringen.

Unter diesen gleichzeitigen Werken nenne ich zunächst einige, die sich in der **Marienkirche zu Treptow a. d. R.** befinden. Hier ist der alte Hochaltar (hinter dem neueren Hauptaltare von brillanter Rococo-Architektur) mit einem grossen Altarschreine, der eine Menge Reliefiguren von kleiner Dimension enthält, versehen. In der Mitte des Mittelschreines sieht man unterwärts die Geburt Christi, oberwärts die Verklärung der Maria dargestellt, zu den Seiten mehrere Reihen einzelner Figuren, vermuthlich Propheten. Auf jedem Seitenflügel sind zwölf Figuren von Heiligen enthalten. In all diesen Figuren spricht sich wiederum ziemlich entschieden der Styl des vierzehnten Jahrhunderts, mit dem manierirt Conventionellen, aber auch mit dem Trefflichen, was ihm zu eigen sein pflegt, aus. Einige Figuren sind in Haltung und Gewandung ausgezeichnet, zum Theil auch von grosser Anmuth. Die [illegible]dachine, die über den einzelnen Gruppen und Figurenreihen angeordnet sind, zeigen eine geschmackvolle und reine Ausbildung der gothischen Architektur. Von den Gemälden auf den Rückseiten der Flügel ist fast nichts mehr erhalten.

Hinter diesem Altare finden sich mehrere grössere Holzfiguren, die an Dimension, Styl und künstlerischem Werthe verschieden sind. Einige sind schlecht und roh, andre tüchtig. Höchst ausgezeichnet aber ist unter diesen die Statue einer weiblichen Figur, die, etwa $3\frac{1}{2}$ Fuss hoch, in matronenartiger Kleidung erscheint und, wie in einer Trauergeberde, den Schleier ihres Hauptes fasst. Auch sie ist ganz in dem Style des vierzehnten Jahrhunderts gehalten, ohne dass jedoch dessen Strenge auf unvortheilhafte Weise hervorträte; nur das etwas schmale Körper-Verhältniss deutet auf die minder günstigen Elemente dieses Styles. Die Linien der Gewandung haben einen mit feinem Gefühle bewegten Fluss, Gesicht und Hände sind überaus zart gebildet. Diese Figur, die leider mit weisser Tünche überstrichen ist, dürfte dem Altar von Tribsees als ein zunächst verwandtes Werk anzureihen sein. — In ähnlicher Art, doch nicht von gleichem Werth, ist die Figur eines Engels, der auf einem Drachen steht, in der Geberde, als ob er diesen niederstossen wolle. Gegenwärtig fehlen ihm die Hände. — Sonst ist an dieser Stelle auch noch die Gruppe einer Mater dolorosa mit dem Christusleichnam zu bemerken.

Eine spätere Arbeit findet sich im nördlichen Seitenschiff derselben Kirche, am Eckpfeiler des Chores. Es ist ein kleiner Altarschrein, der die geschnitzten Figuren einer Madonna und mehrerer Heiligen enthält. Der Styl ist etwas schwerfällig, die Falten der Gewandung wulstig gezogen und gebrochen. Aussen sieht man rohe Malerei, welche oberwärts die

gestalten von vier Heiligen, unterwärts Scenen aus der Legende des heil. Eligius, des Schutzpatrons der Schmiede, enthält. (Der Altar ist von dem Schmiedegewerk gestiftet, das ihn auch noch unter Verschluss hält.) Sculptur und Malerei deuten hier auf die Mitte des funfzehnten Jahrhunderts, auf den Uebergang in den Styl der späteren Zeit.

Der grosse Hochaltar in der Petrikirche zu Treptow a. d. T. hat wiederum den Styl des vierzehnten Jahrhunderts, doch erscheint hier die Arbeit ziemlich roh, und es treten an ihr nur die in allgemeiner Beziehung bedeutenderen Motive dieses Styles hervor. Der Mittelschrein ist beträchtlich breit. In seiner Mitte sieht man oberwärts Christus und Maria in der Herrlichkeit, beide mit colossalen Kronen geschmückt, unterwärts Christus als Weltrichter, Maria und Johannes zu seinen Seiten. Daneben sind auf jeder Seite acht Heiligengruppen, in besonderen Tabernakeln stehend, angebracht. Ein jeder der Seitenschreine enthält zwölf ähnliche Heiligenfiguren. Auf den Rückflächen der Seitenschreine und auf den Flächen eines zweiten Flügelpaares sieht man sehr rohe Gemälde, Scenen des alten und des neuen Testamentes darstellend, deren Styl etwa auf die Mitte des funfzehnten Jahrhunderts deutet. (Auf der Darstellung der Kreuzigung findet sich hier ein biblischer Spruch und die Jahrzahl 1567; leider aber erkennt man auf den ersten Blick sie durch spätere Uebermalung zugefügt.)

In der Schlosskirche zu Franzburg, und zwar in dem Winkel einer der Emporen, ist eine treffliche Madonnenfigur aufgehalten, deren sehr ausgezeichnete Arbeit wiederum ein gewisses, näheres Verhältniss zu dem Altar von Tribsees zu verrathen scheint.

Drei, gleichfalls vortreffliche Holzstatuen finden sich an der Marienkirche zu Stralsund, an der kleinen Kapelle, welche auf deren Nordseite vortritt, in geeigneten Nischen über und zu den Seiten des Portales. Sie stellen eine Madonna mit dem Kinde und die beiden Heiligen Petrus und Paulus vor. Auch sie tragen das Gepräge des germanischen Styles; die Gewandung ist im schönsten, weichsten Flusse der Linien geführt, doch in einer gewissen freieren Weise, welche mich hier auf eine spätere Zeit des funfzehnten Jahrhunderts schliessen lässt. Zugleich haben die Figuren ein etwas kurzes Körper-Verhältniss. Gegenwärtig sind sie mit grauer Farbe überstrichen.

Den grössten Reichthum mittelalterlicher Schnitzwerke findet man in der Nikolaikirche zu Stralsund. Unter diesen nenne ich zuerst die Colossalstatue eines Crucifixes, in der jetzigen Taufkapelle befindlich, die mit einer gewissen Grossartigkeit, aber nicht mit feinerem Gefühle ausgeführt ist. — Bedeutender ist die Colossalstatue eines Erzbischofs, die im Chor-Umgange, an einem der Pfeiler des Chores, steht; sie hebt die rechte Hand empor. Eine grossartige Anlage vereinigt sich hier mit dem Ausdrucke eines edeln, stillen, zurückgehaltenen Gefühles. Der Styl der Arbeit ist auch der des vierzehnten Jahrhunderts.

Bedeutend sind ferner die Gestalten dieser sitzenden Heiligen in Tabernakeln, die den Aufsatz des grossen Schreines über dem Hochaltar bilden. Der in der Mitte scheint den Schutzpatron der Kirche, den heil.

Nikolaus, vorzustellen. Ihre Gewandung ist in trefflicher Weise, dem Style des vierzehnten Jahrhunderts gemäss, ausgeführt, und ich glaube auch, dass sie dieser Zeit noch angehören. Die Tabernakel sind mit durchbrochenen Thürmen, in reicher, aber sehr edler und klarer Ausbildung des gothischen Architekturstyles, gekrönt. Der mittlere von diesen Thürmen hat eine bedeutende Höhe; an ihm ist ein altes Crucifix eingefügt, das aber zu der Architektur des Thurmes nicht passt und eine spätere Hinzufügung zu sein scheint, obgleich es an sich den Anschein eines grösseren Alters hat. Das eigentliche Altarwerk, über dem diese Figuren und Tabernakel angebracht sind, gehört einer etwas späteren Zeit an; ich komme weiter unten auf dasselbe zurück.

Gleichfalls, wie es scheint, noch dem vierzehnten Jahrhundert (oder etwa den ersten Jahren des folgenden) angehörig, ist ein Altarschrein, der im Umgange des Chores steht. Er enthält eine Madonna mit dem Kinde, zu deren Seiten vier Engel befindlich waren; von den letzteren fehlen gegenwärtig zwei, ebenso die Figuren der Seitenschreine. Die ganze Gestalt der Madonna ist sehr edel gebildet; ihr Gewand hat eine weisse Färbung, mit goldnen Säumen. Ueber den Figuren sind sehr schöne gothische Baldachine angebracht.

An einem Pfeiler des Chores, auf der Nordseite, findet sich ein Altar, der aus einem einfachen, aber vortrefflich gearbeiteten Tabernakel besteht. Darin ist die einzelne Statue eines männlichen Heiligen, der einfach, im germanischen Style, aber nicht ohne lebendigen Sinn, gearbeitet ist. Gemalte Doppelflügel dienen, das Tabernakel zu umschliessen. (Ein Stück von ihnen fehlt.) Innen ist auf diesen die Geschichte desselben Heiligen, in ziemlich handwerksmässiger Weise dargestellt; aussen die Gestalten anderer Heiligen, in denen wenigstens der Ausdruck eines anziehend milden Gefühles anklingt.

Zur Seite des Hochaltares, ebenfalls auf der Nordseite, findet sich ein kleiner Altarschrein, der in der Mitte zwei gesonderte Darstellungen enthält. Oberwärts Gottvater mit dem Christusleichnam auf dem Schoosse, unterwärts Maria mit dem Kinde. Auf den Seitenschreinen waren zwölf einzelne Figuren, von denen aber nur noch eine vorhanden ist. Die Arbeit ist alterthümlich und etwas roh, die Madonna jedoch nicht ohne Anmuth. Ein Untersatzbild ist mit, ebenfalls ziemlich roher Malerei versehen.

Ein Altarschrein, der sich am nördlichen Thurmpfeiler der Kirche befindet, enthält in der Mitte ein Crucifix und Heilige neben demselben, auf jedem der Seitenschreine die Gestalten von vier sitzenden Heiligen. Auch diese Arbeiten sind noch im germanischen Style behandelt und nicht ohne Würde. Auf den Rückflächen der Seitenschreine sieht man Gemälde aus der Geschichte Christi, die wiederum den Uebergang aus dem germanischen Style in den späteren, somit etwa die Zeit um die Mitte des funfzehnten Jahrhunderts andeuten. Dies sind die ersten Malereien, die einen gewissen künstlerischen Werth haben; ich möchte sie etwa dem älteren Holbein vergleichen, nur erscheinen sie noch alterthümlicher, auch ist das Nackte hier ebenfalls noch ziemlich roh behandelt. Vortrefflich sind namentlich die Gewandungen angelegt. In der Darstellung der Bergpredigt sind die Gruppen der Zuhörenden wohl geordnet. In einer Darstellung, wo Christus dem Volke, das ihn steinigen will, entschwindet, ist seine Gestalt ganz golden gehalten, mit schraffirten Schatten; doch ist gerade diese Figur in eigenthümlicher Grossartigkeit gezeichnet. Ein zweites Paar Flügel ist mit

einzelnen Heiligenfiguren ähnlichen Styles bemalt. Die Malerei des Untersatzbildes ist in späterer Zeit erneut.

Dann findet sich im Chor-Umgange noch Einiges, was dem in Rede stehenden germanischen Style zuzuzählen ist. So die Figur einer Madonna mit dem Kinde (der Mitte eines Altarschreins angehörig) von guter Arbeit. So ein Altarschrein mit hohem Schnitzwerk, Scenen aus dem Leben der Maria vorstellend, denen es gleichwohl nicht an gemüthlichem Ausdrucke fehlt. (Davon ist aber schon mancherlei verloren.) Auf den Aussenseiten der Doppelflügel dieses Altarschreines sind Malereien, ebenfalls von roher Arbeit, aber auch sie nicht ohne gemüthlichen, selbst nicht ohne charakteristischen Ausdruck.

Endlich sah ich, während der Reparatur der Kirche in einer verschlossenen Kapelle zurückgestellt, die Statue eines kreuztragenden Christus, die, wenn das Körperverhältniss auch nicht ganz richtig war, sich doch durch schönen, klaren Fluss in den Linien der Gewandung auszeichnete. Der Charakter der Arbeit schien mir den Uebergang aus dem germanischen in den spätern Styl zu bezeichnen. Zu der Figur gehört ein Tabernakel mit hohem durchbrochenem Thurme, in sehr eleganter und geschmackvoller Weise ausgeführt. In neuerer Zeit hat Bruder, Statue und Tabernakel einen grau-violetten Anstrich erhalten. —

Die übrigen Schnitzwerke der Nikolaikirche zu Stralsund tragen das Gepräge des spätesten Styles, mit dessen beginne wir die Uebersicht derjenigen Werke, welche die zweite Classe dieser Bildwerke bilden. Das bedeutendste unter ihnen ist der Hochaltar der Kirche mit Ausnahme des oben besprochenen älteren Aufsatzes. Der Mittelschrein, der eine beträchtliche Dimension hat, wird durch eine einzige grosse Darstellung, die in alle jedoch nach mittelalterlicher Sitte in mehrere Scenen zerfällt, ausgefüllt; es ist die Kreuzigung Christi. Auf den Seitenschreinen sind je drei kleinere Darstellungen übereinander, welche die der Kreuzigung vorangehenden Momente der Passionsgeschichte vergegenwärtigen. Ein unter der Mitte befindlicher Untersatzschrein enthält die Verkündigung Mariä, die Geburt Christi und die Darstellung im Tempel. Alle diese Darstellungen sind sehr figurenreich, das Mittelbild sogar überladen, doch ist überall viel Naivität in Bewegung und Gebärde. Ueber den einzelnen Darstellungen sind zierliche Baldachine von spätgothischer Form angebracht. Rücksichtlich des Styles möchte ich die Arbeiten mit den Gemälden des westphälischen Malers Jasenus, die sich im Berliner Museum befinden [1]), vergleichen; nur tritt in ihnen das Gezierte, Hastige und Scharfe des Jasenus minder hervor. Dies Verhältniss, und da neben den neuen Motiven doch auch noch manche Erinnerungen an den germanischen Styl anklingen, lässt mich vermuthen, dass das Werk nicht gar spät nach der Mitte des funfzehnten Jahrhunderts entstanden sein dürfte. Die Rückseiten der Seitenschreine sind mit roher Malerei versehen, ebenso die beiden Seiten eines zweiten Flügelpaares. — Zwischen den kleinen Tabernakeln des Aufsatzes sind Gemälde angebracht, mit etwas roh gemalten grossen Figuren, etwa Propheten vorstellend. Der Styl gehört dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts an. Dann findet sich auf der Rückseite des Altares, nach dem Chor-Umgange, eine grosse Uhr mit gothischen Ziffern; in den Ecken

[1]) Vgl. über dieselben meine Beschreibung der Gemälde-Galerie des K. Museums zu Berlin S. 112.

neben dem Ihkreise sieht man hier vier grosse Figuren mit vergoldeten Gewändern gemalt; sie sind holzschnittartig behandelt und vielleicht mit den eingenannten Gemälden gleichzeitig.

Jünger wiederum als der Hochaltar und etwa dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts angehörig sind die drei letzten Altäre der Nikolaikirche. Der eine von diesen befindet sich in einer Kapelle auf der Südseite (in der des Rathestuhles). Der Mittelschrein enthält hier eine Darstellung der Abnahme vom Kreuz, in einer nicht übermässigen Composition, etwas handwerksmässig gearbeitet, zugleich aber mit Sinn für Würde und mit trefflich feinem Gefühl, wo es sich um die Stille des Ausdrucks handelt. Auf jedem Seitenschreine sind zwei legendarische Scenen: St. Georg und das Martertum der heil. Katharina; S. Martinus und das Martyrium einer zweiten weiblichen Heiligen. Auf den Rückflächen der Seitenschreine und auf einem zweiten Flügelpaare sind Scenen aus der Geschichte der Maria gemalt. Diese Malereien sind in einer leidlich naiven Weise ausgeführt, doch ist in ihnen das handwerksmässige Element empfindlicher als in den Schnitzwerken; in manchen Beziehungen könnte man sie wiederum, was die Auffassungsweise anbetrifft, den Werken des Jahres vergleichen, doch sind sie minder geistreich.

Ein Altarschrein, der sich an einem der südlichen Pfeiler des Schiffes befindet, enthält in der Mitte die Kreuzigung Christi, auf den Seitenschreinen vier vorangehende Momente der Passion. Die Behandlung ist hier noch mehr handwerksmässig als in dem vorgenannten Werke, doch macht sich auch hier die Naivetät der Auffassung auf nicht unerfreuliche Weise bemerklich.

Endlich ist noch ein Schrein in dem südlichen Thorgelände vorhanden. Dieser enthält die Figur des Täufers Johannes mit zwei andern Heiligen zu seinen Seiten. Die Gewandung ist schwerfällig und dickfaltig gebildet. Seitenschreine sind nicht vorhanden; vielmehr sind die Flügel aussen und innen mit Gemälden geschmückt; doch haben diese bereits mannigfach gelitten. Auf den inneren Seiten der Flügel sind Scenen aus der Geschichte des Täufers enthalten, unter denen die Darstellung der Tafel des Herodes, auf die das Haupt des Johannes aufgetragen wird, mit ihren Spielleuten und Schenken nicht ohne Humor behandelt ist. Es ist darin etwas von der grossartigen Auffassungsweise des Lukas Cranach, ohne dass jedoch die eigene Leichtigkeit in den Werken dieses Meisters erreicht wäre; manches Einzelne, besonders in den Gewandbildungen, hat indess auch hier wieder Verwandtschaft mit der westphälischen Schule.

Charakteristisch für den Styl der Bildnerei um den Schluss des fünfzehnten Jahrhunderts und wiederum eine eigenthümliche Richtung derselben bezeichnend, ist ein Altarschrein, der sich in der Marienkirche zu Greifswald, gegenwärtig im südlichen Seitenschiff der Kirche, befindet. Er enthält eine Darstellung der Grablegung Christi. Die ziemlich figurenreiche Composition und der Styl des Werkes erinnern an den kräftigen und ernsten Styl des nürnbergischen Bildhauers Adam Kraft, doch ist hier das Scharfe des Faltenbruches, was bei letzterem vorzuherrschen pflegt, auf er-

freuliche Weise in Etwas gemässigt. In den Formen spricht sich ein Gefühl für Würde aus, und der Ausdruck ist voller Leben. Die Seitenschreine des Werkes, das den besseren Schnitzarbeiten zuzuzählen ist, sind nicht mehr vorhanden.

Verwandter Richtung gehört eine Reihe von elf Reliefs nebst einem grossen Crucifix und einer Statue des Apostels Petrus an, die in der Eingangshalle der (modernen) Kirche von Ueckermünde aufgestellt sind und ohne Zweifel ursprünglich einen grossen Altar zierten. Die Reliefs enthalten Scenen der Passion Christi und zerfallen, je nach ihrer Grösse, in zwei Folgen, von denen die eine dem Mittelschreine, die andre den Seitenschreinen angehört haben dürfte. Auch in ihnen zeigt sich eine ziemlich nahe Verwandtschaft mit der Richtung des Adam Kraft (namentlich etwa mit den Reliefs der Stationen, die von Nürnberg nach dem dortigen Johanniskirchhofe führen); aber in den grösseren Stücken ist dieser Styl zu einer ungemeinen Schönheit und Würde durchgebildet, so dass diese unbedenklich mit unter den trefflichsten Schnitzarbeiten in Pommern genannt werden müssen. — Es ist nicht ganz unerfreulich, zu sehen, wie man hier auf gewisse Weise den Werth dieses Gegenstandes ahnte und sie, bei dem Neubau der Kirche, nicht nur nicht als Feuerungsmaterial verwandt hat, sondern sie auch der erbaulichen Betrachtung zu erhalten gedachte. Leider nur ist dies auf eine gar unpraktische Weise geschehen; die Reliefplatten sind so gestellt, dass sie eine schmale, niedrige Gasse für die Kirchgänger bilden, dass sie somit von muthwilligen Händen möglichst bequem erreicht werden konnten. So darf es denn auch nicht befremden, wenn vielleicht kein einziger Kopf erhalten ist, an dem nicht die Nase auf freventliche Weise verstümmelt wäre.

Ein Paar Schnitzaltäre, die sich in den Kirchen von Usedom und von Dammgarten befinden, mögen hier, da ihre Arbeit handwerksmässig roh erscheint, nur kurz berührt werden. Beide gehören der Zeit um den Schluss des laufzehnten Jahrhunderts an und enthalten die Figur der Madonna und Reihen kleiner Heiligen zu deren Seiten. Zu bemerken ist, dass an dem Altare von Damngarten sich nur bunte Bemalung und fast gar keine Vergoldung zeigt, und dass an dem von Usedom besondere Eigenthümlichkeiten der Darstellung vorkommen. Zu den Seiten und unterhalb der Madonna nemlich, die in einer Strahlenglorie steht und von einem grossen weissen Rosenkranze umgeben ist, sind fünf Engelfiguren angebracht, welche die Instrumente der Passion Christi und ausser diesen fünf wappenförmige Schilde tragen, auf denen, gleich Wappen, die fünf Körpertheile Christi, welche die Wundermale enthalten, dargestellt sind. Man kann aber nicht sagen, dass diese Erfindung einen sonderlich künstlerischen Geschmack verrathe.

In der Johanniskirche zu Stargard ist der Altar mit einem grossen Schnitzwerke geschmückt, das wiederum besondre Eigenthümlichkeiten hat. Ich halte dasselbe für etwas älter als die Reihe der zuletzt besprochenen Werke. In dem Mittelschrein sieht man, oberwärts in der Mitte, Christus und Maria thronend dargestellt; zu ihren Seiten je vier Heilige von kleinerer Dimension, unterwärts vier Scenen aus der Geschichte

des Täufers Johannes. Auf jedem Seitenschreine sind zwölf Heiligenfiguren enthalten. Die Arbeit ist, ohne sich gerade in das höhere Gebiet der Kunst zu erheben, doch in einer handwerklich tüchtigen Weise ausgeführt; sie hat noch viel von den Motiven des germanischen Styles, etwa in der Weise der Bronzegiesser aus der späteren Zeit des funfzehnten Jahrhunderts. Manches in der Anordnung der Figuren erinnert direkt an Darstellungen des Bronzegusses jener Zeit; ja, die Figur des Evangelisten Johannes, in der Reihenfolge der Heiligen, ist in Geberde und Gewandung sogar dem Johannes des Peter Vischer am Schuldusgrabe zu Nürnberg entschieden ähnlich. (Daraus folgt aber nicht, dass er eine Nachahmung dieser Figur, und dass das ganze Werk mithin jünger sei; im Gegentheil ist mit Bestimmtheit anzunehmen, dass Peter Vischer in seinen berühmten Apostelfiguren ältere Vorbilder, wie sie sich so häufig in deutschen Kirchen finden, vor Augen gehabt und, indem er sie zwar vollendeter hinstellte, doch zugleich durch die Beibehaltung älterer Motive gerade eine der Hauptschönheiten seines Werkes erreichte. So dürfte auch die Johannesfigur des in Rede stehenden Altares nach einem anderweitig vorhandenen Vorbilde gefertigt worden sein.) Die Verhältnisse der Figuren sind kurz, die Gewandungen, wie sich dies bereits aus dem Vorstehenden ergiebt, zuweilen auf würdige Weise angeordnet. Die Gesichter sind meist etwas breit, doch nicht ohne liebenswürdigen Sinn gebildet; ihre Bemalung ist durchweg sehr zart gehalten. Der Kopf der Madonna namentlich ist von grosser Anmuth. — Die Aussenflächen der Seitenschreine und die inneren Seiten eines zweiten Flügelpaares sind mit Gemälden versehen, welche, in vielen Feldern, theils die Geschichte der Maria, theils die Passionsgeschichte Christi enthalten. Die Behandlung ist ziemlich roh, im Charakter der Holzschnitte vom Ende des funfzehnten Jahrhunderts. Auf den Aussenseiten des zweiten Flügelpaares sieht man grosse gemalte Darstellungen: zur Linken den Erlöser, nackt, mit einem Schnure bekleidet, im Begriffe sich der Taufe hinzugeben; hinter ihm einen Engel, der sein Gewand trägt. Zur Rechten den Täufer Johannes in der Geberde des Taufens, und hinter ihm einen Engel mit einem Salbengefäss. Es geht durch diese, zum Theil auch durch die andern Malereien, noch ein gewisser Zug des germanischen Styles; die gefaltenen Figuren zeichnen sich, fast an die Kölner Malerschule erinnernd, durch einen weichen Ausdruck der Gesichter aus; im Uebrigen sind aber auch sie nur mittelmässig ausgeführt. — Ueber dem Altarwerke endlich erhebt sich ein Crucifix, zu dessen Seiten Maria und Johannes stehen. Die Figuren sind lebensgross. Die Arbeit ist jedoch jünger als die des Altares, sie gehört bereits entschieden dem sechzehnten Jahrhundert an und erinnert, in leidlich tüchtiger Ausführung, an die Werke des nürnbergischen Bildschnitzers Veit Stoss, auf die weiter unten noch mehr hingedeutet werden wird.

In Styl und Kunstwerth dem ebengenannten Altarwerke verwandt, erscheint sodann die Gruppe der heiligen Anna und Maria mit dem Christkinde, die sich in der katholischen Kirche zu Bütow vorfindet. —

Wiederum besondre Eigenthümlichkeiten zeigt ferner das Schnitzwerk über dem alten Hochaltare der Marienkirche zu Cöslin. Der Mittelschrein wird durch fünf lebensgrosse Statuen, eine Madonna mit dem Kinde, die beiden Johannes und zwei heilige Bischöfe ausgefüllt. In jedem der beiden Seitenschreine sind acht kleinere Figuren männlicher Heiligen, in einem Universalschreine die Halbfiguren weiblicher Heiligen (in deren Mitte noch

einmal die Madonna erscheint) enthalten. Die Arbeit hat auch hier einen etwas handwerksmässigen Charakter. Im Styl ist das eckige Wesen der Zeit um den Schluss des funfzehnten Jahrhunderts vorherrschend, doch sind einzelne Gewandpartieen, namentlich das Gewand der Madonna, in schöner freier Würde angeordnet. Die Körperverhältnisse sind kurz, die nackten Körpertheile (bei dem Täufer Johannes und dem Christkinde) mangelhaft dargestellt. Das Haar ist meist ziemlich conventionell behandelt. Höchst merkwürdig aber ist die ebenso zarte, wie grossartig plastische, ich möchte sagen: classische Bildung der Gesichter; es drückt sich darin ein eigenthümlich hoher Adel, mit milder Schönheit verbunden, sehr glücklich aus. Die Baldachine über den Figuren, und was sonst an architektonischem Schnitzwerk vorhanden ist, zeigen zierliche spätgothische Formen. Die Malereien, die ohne Zweifel auf den Aussenflächen der Seitenschreine und auf einem zweiten Flügelpaare befindlich sind, kenne ich nicht sehen, da die Seitenschreine keine Bewegung gestatteten. — Im Chore der Kirche von Cöslin finden sich ausserdem noch zwei Crucifixe aus spätmittelalterlicher Zeit, ein geborenes und ein kleineres, von denen das letztere recht tüchtig gearbeitet ist.

Ungefähr gleichzeitig mit dem Altarschreine von Cöslin dürfte der des Hochaltares im Dome zu Camstein sein. Dieser enthält auf dem Mittelschrein eine Darstellung der Himmelfahrt der Maria, auf jedem der Seitenschreine vier legendarische Scenen. Doch sind diese Arbeiten ziemlich roh behandelt und ohne ein sonderlich sprechendes Gefühl. Auf den Aussenflächen der Seitenschreine sieht man verdorbene moderne Landschaften. — In dem südlichen Raume des Querschiffes derselben Kirche sind sodann zwei einzelne grosse Figuren, die beiden Johannes vorstellend, zu bemerken: beides sind leidlich rohe Arbeiten vom Ende des funfzehnten Jahrhunderts. — An einem Pfeiler hängt ein grosses altes Crucifix, welches noch dem vierzehnten Jahrhundert angehören dürfte.

Die Jakobikirche zu Stralsund bewahrt drei Schnitzaltäre, welche bereits dem sechzehnten Jahrhundert zugeschrieben werden müssen. Ihre Behandlungsweise nähert sich der des nürnbergischen Bildschnitzers Veit Stoss, sowohl in dem Ausdrucke einer anmuthig spielenden Naivetät, als in der mehr oder weniger manierirten Gewandung (besonders in der geknitterten Weise des Faltenbruches). Der beste von diesen Altären und der zugleich am Entschiedensten an Veit Stoss erinnert, befindet sich in einer Kapelle auf der Nordseite der Kirche. Er enthält im Mittelschrein eine Darstellung der heil. Sippschaft, in den Seitenschreinen Scenen aus der Geschichte der Maria und in einem Untersatzschreine die Auferstehung Christi. Hier machen sich manche schöne Motive bemerklich, und namentlich ist die Begegnung der Maria mit der Elisabeth, auf einem der Seitenschreine, als eine sehr edle Composition hervorzuheben. — Die beiden andern Altäre finden sich in Kapellen auf der Südseite der Kirche. In dem Mittelschrein des einen sieht man Gott-Vater mit dem Christusleichnam auf dem Schoosse (eine steife Darstellung), auf den Seitenschreinen Scenen aus der Kindheit Jesu, die manchen ansprechend naiven Zug enthalten.

Aussen sind doppelte Flügelgemälde vorhanden, Darstellungen aus der Geschichte der Anna und Maria, von roh handwerksmässiger Arbeit. — In dem dritten Altar ist die Kreuzabnahme und auf den Seitenschreinen vier Scenen aus der Passionsgeschichte enthalten. Der Werth dieser Schnitzwerke ist denen des ebengenannten Altares gleich. Die, ebenfalls doppelten Flügelgemälde enthalten wiederum Scenen aus der Geschichte der Maria; auch diese sind handwerksmässig und ohne höhere künstlerische Bedeutung; doch in den Compositionen und einzelnen Motiven, in Gebärde und Kostümen verräth sich hier gleichwohl die Nachwirkung eines edleren Sinnes, und zwar, was zu beachten sein dürfte, eine direkte Erinnerung an die Eigenthümlichkeiten der altflandrischen (Eyck'schen) Schule.

Das grosse Schnitzwerk über dem Hochaltar der Nikolaikirche zu Anclam dürfte, in den allgemeinen Verhältnissen des Styles, ebenfalls mit Veit Stoss zu vergleichen sein. Der Mittelschrein stellt in einer sehr grossen, äusserst figurenreichen und in viele einzelne Gruppen zerfallenden Composition die Kreuzigung Christi dar. (Die drei Crucifixe fehlen gegenwärtig; das Kreuz mit dem Erlöser, welches diesem Schnitzwerke angehört, steht neuangestrichen auf dem Altartische.) Auf jedem der Seitenschreine sind sechs vorangehende Scenen der Passionsgeschichte enthalten; auch von diesen umfasst eine jede eine bedeutende Anzahl von Figuren. Die Behandlung des Ganzen ist hier äusserst naiv und kindlich spielend, die Figuren sind wie Püppchen zusammengestellt, in grosser und kleiner Dimension, je nachdem ihre Bedeutung oder der vorhandene Raum dazu die Veranlassung gab. Und dennoch, wie wenig künstlerisch auch das Einzelne gestaltet ist, geht überall ein sehr lebendiges Gefühl durch das Werk; es ist — ähnlich wie in den bekannten Passions- und Fastnachtsspielen jener Zeit — ein eigen hänkelsängerischer, volksthümlicher Humor darin, der die Sache, soweit sie nicht die Tiefe des Gaisenviehens berührt, ganz frisch und kräftig zu vergegenwärtigen weiss. Die Aussenseiten der Flügel sind roh bemalt.

Hieher gehören sodann noch zwei, in der Marienkirche zu Anclam befindliche Altäre. Der interessantere von diesen findet sich, zurückgestellt, in einer Kapelle auf der Südseite der Kirche. Der Mittelschrein enthält eine Darstellung der heiligen Sippschaft. Auf einem Untersatzschreine ist der Anfang des Stammbaumes der Maria, der sich, als Umrahmung des Mittelschreines, auf dessen beiden Seiten in die Höhe hinsetzt. Auf jedem der Seitenflügel sind zwei Heiligenfiguren dargestellt. Die ganze Arbeit zeigt eine sehr bemerkenswerthe Eigenthümlichkeit. In den Figuren ist viel lebendiger Sinn. Manches ist sehr trefflich empfunden. Andres aber noch phantastisch gespreizt und manierirt. Der Faltenwurf ist in Stoss'scher Weise geknittert, doch nicht kleinlich behandelt. Die weiblichen Köpfe sind durchweg vortrefflich, von etwas voller Bildung, sehr zart bemalt und überall von einem eigen milden Ausdrucke. In schöner Würde zeigt sich namentlich die Gestalt der heiligen Anna, welche die Mitte des Mittelschreines einnimmt und zu deren Füssen die heilige Jungfrau mit dem Kinde sitzt. Die heiligen Vorfahren, welche der Stammbaum enthält, werden nicht, wie gewöhnlich bei solchen Darstellungen, von consolenartigen Blumen getragen; sie sitzen arabeskenhaft in den Zweigen des Baumes und reiten und klettern darin ungemein lustig und kühn umher. Die architektonischen Baldachine sind durchaus schön und edel behandelt; besonders reich sind sie über den Flügeln gestaltet. Ich

halte das ganze Werk wiederum für eins der merkwürdigsten in seiner Art und namentlich für ein charakteristisches Denkmal eben jenes Volkskommens (der hier freilich bedeutend edler erscheint, als bei dem vorgenannten Schnitzwerk). Die Aussenseiten der Flügel sind schlecht gemalt.

Der Hochaltar der Marienkirche zu Anclam enthält ein Schnitzwerk von bedeutender Dimension, dessen Styl dem der heil. Sippschaft verwandt, der aber weder in den Köpfen der einzelnen Figuren so ausdrucksvoll, noch in den Gewändern so edel erscheint. In dem Mittelschrein sieht man eine grosse Gestalt der Madonna mit dem Kinde, zu deren Seiten unterwärts die Verkündigung und das Verlöbniss der Maria, oberwärts ihren Tod und ihre Himmelfahrt. Auf den Seitenschreinen sind Scenen aus der Kindheit Jesu dargestellt; auf einem Untersatzschreine Scenen aus dem Leben einiger besondrer Heiligen. Das architektonische Ornament ist gleichfalls auch hier vortrefflich und ganz den Ornamenten des vorigen Altares ähnlich. Die Gemälde auf den Aussenseiten sind leider ganz verdorben. Nur von dem einen ist noch der Inhalt, Christus, als Knabe im Tempel lehrend, zu erkennen. Hier zeigt sich die Malerei, wenn auch in etwas derber Behandlung, doch so schön, würdig und charaktervoll, wie ich mich nicht entsinne, sie an den Flügeln eines andern der pommerschen Schnitzaltäre gesehen zu haben. —

Mancherlei Schnitzarbeiten, die der Mehrzahl nach ebenfalls an den Styl des Veit Stoss erinnern, finden sich sodann in der Marienkirche zu Colberg. Unter den Altarwerken dürfte hier dasjenige als das bedeutendste zu bezeichnen sein, welches an einem der Pfeiler des nördlichen Seitenschiffes befestigt ist, und dessen Mittelschrein eine Darstellung der Anbetung der Könige enthält, während in den Seitenschreinen sich einzelne kleine Heiligenfiguren befinden. Leider ist der Farbenüberzug dieses Werkes vielfach beschädigt. Auf einem Untersatzbilde sieht man die Geburt und die Taufe Christi in handwerksmässiger Weise gemalt. — Im nördlichen Seitenschiff, zur Seite des Lettners, ist ein Altarschrein mit drei grösseren und acht kleineren Heiligenfiguren aufgehängt, dessen Arbeit jedoch ziemlich starr erscheint. — Ebenfalls von handwerksmässiger Beschaffenheit ist ein Altar an der Südwand der Kirche, der in der Mitte das Abendmahl und auf jedem Flügel vier kleinere Heiligen enthält. — Neben diesem Altare steht die colossale Figur des heil. Jacobus major, in seinem bekannten Pilgercostüm, welche den alterthümlich germanischen Styl in ziemlich roher Behandlung zeigt. — Endlich ist noch ein Altar zu nennen, der sich in dem einen der nördlichen Seitenschiffe, an dem Pfeiler der Sakristei befindet. Nur die drei Heiligenfiguren, welche den Mittelschrein ausfüllen, sind hier noch vorhanden. Die mittelste von diesen, die Gestalt eines weiblichen Heiligen, zeigt ebenfalls noch den germanischen Styl, aber in sehr trefflicher Behandlung; die beiden andern rühren, wie es scheint, aus späterer Zeit her. Ein Untersatzbild hat sehr verdorbene, scheinbar unbedeutende Gemälde.

Die Krone aber unter den Schnitzwerken, welche die Marienkirche zu Colberg enthält, und wiederum ein Kunstwerk von ganz eigenthümlicher Art und Bedeutung ist ein grosser Kronenleuchter, der im Mittelschiffe hängt und der im J. 1523 von der Familie der Schliffen geschenkt ward, wie dies die an ihm vorhandene Umschrift bezeugt: „Disse Krone ewyck to holden hebben laten by Marien Kerken de Slieve unde syghe laten maken Anno MCCCCCXXIII.“ Das ganze Werk besteht aus einer reichen

Tabernakel-Architektur im zierlichen spätgothischen Style. Die Hauptform dieser Architektur bildet sich durch zwei, einander entgegengesetzte Oeffnungen, in denen, auf der einen Seite, die Madonna mit dem Kinde steht, auf der andern der Täufer Johannes. Beide Figuren sind in einer durchaus trefflichen und würdigen Weise gearbeitet, in der sich (um den Vergleich mit den mehrfach berührten Meistern beizubehalten) der strengere Styl des Adam Kraft mit dem zierlicheren des Veit Stoss zum schönsten Einklange verschmilzt. Ueber den Pfeilern, die die Oeffnungen einschliessen, erhebt sich dann, in mehreren Absätzen, ein reich gebildeter Baldachin, der mit mannigfach zierlichen freien Rankengeflechten geschmückt ist, während an den Pfeilern, oberwärts und unterwärts, eine Menge kleiner Figuren vortritt. Ich entsinne mich nicht, irgend anderswo ein ähnliches Werk, geschweige denn eins von ähnlicher Schönheit, gesehen zu haben. Doppelt wichtig aber wird die Arbeit durch die an ihr enthaltene Jahrzahl, die natürlich auch für die ganze Reihe der Werke ähnlichen Styles, mehr oder weniger genau, als zeitbestimmend gelten muss. Leider ist nur von den ornamentistischen Zierden des Leuchters schon Manches verloren gegangen, und leider ist derselbe in neuerer Zeit restaurirt und dabei auf barbarische Weise mit einem neuen Anstrich übersudelt worden.

Auch die heilige Geistkirche zu Colberg (ein Gebäude, das nur noch geringe mittelalterliche Theile enthält), bewahrt einen alten Schnitzaltar. Der Mittelschrein enthält eine Madonna mit dem Kinde, umgeben von einer Strahlenglorie und einem grossen Rosenkranze; in jedem der Seitenflügel sind sechs Heiligenfiguren. Die Arbeit ist handwerklich tüchtig und gehört der Zeit um den Anfang des sechzehnten Jahrhunderts an. —

In der Marienkirche zu Damm befindet sich ein grosses Altarschnitzwerk, das in der Mitte, in sehr figurenreicher Composition, die Kreuzigung Christi, zu den Seiten die früheren und späteren Scenen der Passion, mit Einschluss der Auferstehung Christi und der Krönung der Maria, enthält. Die einzelnen Reliefs haben aber nicht mehr die ursprüngliche Folge. Der Styl auch dieses Werkes hat ungefähr den Charakter des Veit Stoss, die Arbeit jedoch ist sehr entschieden handwerksmässig. Der Mangel eigner künstlerischer Kraft zeigt sich nicht blos in der Anordnung der figurenreichen Scenen, sondern überhaupt bei der Darstellung aller bewegten, leidenschaftlichen Momente. Gleichwohl finden sich auch hier noch einzelne schöne und würdevolle Motive; so ist namentlich die Krönung der Maria ganz trefflich behandelt. Die Gemälde auf den Rückseiten der Flügel sind zum Theil verdorben, ausserdem aber über und über mit Maurertünche besprengt; soviel ich von ihnen erkennen konnte, scheinen sie nicht zu den schlechteren Arbeiten dieser Art zu gehören.

In Stettin ist nur Weniges von mittelalterlichem Schnitzwerk erhalten. Das Meiste findet sich in der Gertrudskirche auf der Lastadie. Hier sieht man einen schmalen Altarschrein, in dessen Mitte sich aber nur noch eine weibliche Figur von mittlerer Grösse findet. Doch ist diese Figur nicht ohne bedeutenden Werth. Sie ist zart und mit feinem, edelm Gefühle gebildet, die Gewandung ist grossartig, in der Weise des Adam Kraft, angelegt. Auf den Flügeln des Schreines sind alterthümliche, leidlich rohe Gemälde enthalten, die auf die spätere Zeit des funfzehnten Jahrhunderts deuten. — Neben diesem Schreine befindet sich ein andrer aus jüngerer Zeit, welcher eine Darstellung der Verkündigung Mariä enthält;

er ist in Stoss'schem Style und handwerklich tüchtig gearbeitet. — Von ähnlicher Art sind vier einzelne mittelgrosse Reliefligurcn, drei weibliche und einen männlichen Heiligen darstellend, die in einer Kammer derselben Kirche bewahrt werden.

In der Petrikirche zu Stettin steht der ältere Altarschrein hinter dem jetzigen Altare. Er enthält in der Mitte die Figuren der Maria und der Heiligen Petrus und Paulus, auf den Seiten Reliefs aus der Legende dieser beiden Heiligen. Die Arbeit ist handwerksmässig, ebenfalls im Charakter des Veit Stoss. — Im Betsaale des Johanniskl0sters findet sich ein grosses Holzrelief, Christus am Oelberge vorstellend, das in Farbe und Vergoldung zwar noch der mittelalterlichen Weise folgt, in der Formenbehandlung aber schon den Einfluss italienischen Styles verräth, somit einer späteren Zeit des sechzehnten Jahrhunderts angehört. Uebrigens ist auch diese Arbeit ohne einen sonderlich künstlerischen Werth.

Endlich sind noch einige grosse Statuen anzuführen, Crucifixe und dazu gehörige Figuren vorstellend, wie solche auch schon im Vorigen an einigen Stellen erwähnt sind. Dahin gehört ein grosses Crucifix, nebst den Statuen von Maria und Johannes, die sich, zurückgesetzt, in einer Kapelle auf der Südseite der Marienkirche von Lügenwalde befinden. Das Crucifix ist ziemlich roh, die beiden andern Figuren aber zeichnen sich durch ihre grossartig angelegte Gewandung aus; sie gehören der späteren Zeit des funfzehnten Jahrhunderts an. — Aehnlich erscheinen drei Figuren derselben Art in der Marienkirche zu Schlawe, die sich noch an ihrer ursprünglichen Stelle, auf einem grossen Balken über dem Eingange zum Chore, befanden. — Drei andre Figuren derselben Art, denen sich noch drei Engel zugesellen, in der Marienkirche zu Stolp, sind dagegen später und erinnern wiederum, zwar in etwas manierirter Weise, an den Styl des Veit Stoss.

8. Gemälde des späteren Mittelalters.

Unter den Malereien, welche die Rücksciten der im Vorigen besprochenen Altarwerke schmücken, war — so bedeutend auch die Anzahl dieser Altarwerke ist, und so reich ausgedehnt auch der Gemäldeschmuck bei vielen von ihnen erscheint — doch nur sehr Weniges, das einen künstlerischen Werth gezeigt hätte, anzuführen gewesen. Hier vor Einzelnes, das an die Motive der altkölnischen Schule, dort Einzelnes, das an die westphälische Schule zur Zeit des Jarenus, an die altflandrische Schule, an den älteren Holbein, an Lucas Cranach mehr oder weniger fern erinnerte. Aus der geringen Bedeutung dieser Gemälde und aus dem Umherschwanken in dem Style derjenigen, die nicht ganz roh erscheinen, können wir aber mit ziemlicher Sicherheit schliessen, dass die Kunst der Malerei in Pommern zur mittelalterlichen Zeit, auch wenn sie vielleicht selbständiger auftrat, sich doch keiner sonderlichen Blüthe zu erfreuen

hatte. Dies bestätigt sehr entschieden der Umstand, dass an selbständigen Werken der Malerei aus dieser Periode nur äusserst wenig gefunden wird, und dass auch dies Wenige nicht eben auf der Höhe der Kunst steht.

Ausser dem Bilde eines heiligen Bischofes in der Gertrudskirche zu Stettin, das dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts angehört und die Art, etwa eines Hans Baldung Grien in handwerksmässiger Weise befolgt, sind nur einige, in der Marienkirche zu Colberg befindliche Gemälde zu nennen. Es scheint fast, da diese Kirche auch durch jene alten Gewölb-Malereien ausgezeichnet ist, als ob gerade in Colberg, ausschliesslich, die Malerzunft zu einiger Bedeutung sich erhoben habe. Unter diesen Bildern ist zunächst ein, von Andern schon mehrfach besprochenes, ziemlich grosses Gemälde anzuführen, welches in der Thurmhalle hängt [1]). Es stellt drei Mönche des Franciscanerordens vor, in der Mitte den heiligen Franciscus, der die Wundenmale empfängt; auf der einen Seite den schlafenden Gefährten des Heiligen, wie ein solcher stets bei den Darstellungen der Stigmatisation als gegenwärtig erscheint; auf der andern Seite einen dritten Mönch, der eine flammende Sonne mit den bekannten Buchstaben I. H. S. (Ἰησοῦς) trägt, ein Symbol, welches mehrere Heilige führen, das hier aber, dem Franciscaner-Costüm zufolge, wohl nur dem heil. Bernhardin von Siena, einen der vorzüglichsten Prediger des Ordens, bezeichnen kann [2]). Eine solche Deutung der Gestalten bedarf für den, der nur einigermaassen mit den herkömmlichen Typen der mittelalterlichen Kunst vertraut ist, keines weiteren Beweises, und es zerfällt somit die Volkssage, derzufolge hier die drei Mönche dargestellt seien, die das Geld zum Bau der Kirche in weiten Landen gesammelt, ebenso in Nichts, wie die Gründe, die man neuerdings zu ihrer Bestätigung aufgesucht hat [3]). Auffallend war mit nur das Eine Moment dieser Vorstellung, dass nämlich die Strahlen, welche dem heil. Franciscus die Wundenmale bringen, hier nicht, der Legende gemäss, von einem geflügelten Crucifixe, sondern von der Jesus-Sonne des heil. Bernhardin ausgehen; man könnte dies etwa dadurch erklären, dass der Maler oder der Besteller des Bildes ein ganz besonderer Verehrer des letztgenannten Heiligen gewesen sei. Uebrigens scheint das Bild, soviel sich nach der Renovation, die damit vorgenommen ist, sagen lässt, eine leidlich tüchtige Arbeit aus der Zeit um den Schluss des funfzehnten Jahrhunderts zu sein.

Am ersten Pfeiler des südlichen Seitenschiffes, dem Thurmpfeiler gegenüber, findet sich sodann ein, ebenfalls ziemlich grosses Gemälde, welches die Anbetung der Könige vorstellt. Es ist von mittelmässiger Arbeit, doch sind einige Köpfe darauf bemerkenswerth; der Styl, in dem es gemalt ist, zeigt einen gewissen Einfluss der altflandrischen Schule. Interessant ist es durch seine Unterschrift, derzufolge es um das Ende des funfzehnten Jahrhunderts gemalt sein muss; diese lautet: „Anno Dni. Millesimo quadringentesimo septuagesimo quinto die vero XVII men. Septbris Dorothea, et Anno nonagesimo quinto tria eidem mensis Katherina uxores Simonis Adebar persolverunt debitum naturae etc. [4]).“ Die in dieser Un-

[1]) Vgl. Wachs. Gesch. d. Altst. Colberg, etc., S. 84; und Maass, Geschichte u. Beschrbg. der St. Marien-Domkirche zu Colberg, S. 69. — [2]) Christliche Kunstsymbolik und Ikonographie, S. 172. — [3]) Dabei soll aber der Werth dieser Volkssage, als einer solchen, als eines Zeugnisses für das Fortleben des poetischen Geistes im Volke, auf keine Weise geläugnet werden. — [4]) Zu be-

terschrift genannten Personen sind unterwärts in kleinen Figuren knieend dargestellt, links Herr Simon Adelar, rechts seine beiden Frauen.

An einem Pfeiler des südlichen Seitenschiffes hängt ein Gemälde, ebenfalls vom Ende des funfzehnten Jahrhunderts, das zwar roh gemalt, aber durch seinen Gegenstand von eigenthümlichem Interesse ist. Es gehört zum Kreise der Todtentänze. Es stellt einen Kirchhof vor und darin eine Grabkapelle; ein ganz geharnischter Ritter kniet mitten auf dem Kirchhofe vor der Kapelle, während aus den Gräbern und aus den Thüren der Kapelle allerlei Todtengerippe mit Waffen und anderm Geräth hervordringen und sich bereit machen, gegen eine herannahende Ritterschaar anzukämpfen. — Diesem Bilde gegenüber hängt ein andres, welches eine „weisse Frau", mit einem Schloss vor dem Munde, Schlüsseln vor den Ohren und mit allen möglichen andern Attributen vorstellt. Reichliche Inschriften, über und zu den Seiten der Figur[1], erklären ihre Bedeutung. Unterwärts steht „Ivan von Cortenbach i. J. d. H. 1494, erneuert 1741." Soviel man, nach der Erneuerung des Bildes, noch urtheilen kann, entspricht es dem Charakter der Nürnberger Schule.

An einem Pfeiler des nördlichen Seitenschiffes hängt ein Gemälde, welches die drei Gekreuzigten, Maria und Johannes, und die kleine Figur des knieenden Donators darstellt. Es hat etwas Verwandtes mit dem jüngeren Cranach, namentlich eine Milde und Zartheit in den Köpfen, wie man solche auf den Bildern dieses liebenswürdigen Meisters findet; doch ist eines Theils die Zeichnung der Figuren minder bedeutend, anderen Theils mischt sich der Erinnerung an Cranach zugleich etwas von dem Style des Hans Baldung Grien bei. Leider hat das Gemälde gelitten; sein Werth macht eine verständige Restauration wünschenswerth.

Endlich sind in der Marienkirche zu Colberg, an zwei Pfeilern des Mittelschiffes, noch die Brustbilder Luthers und Melanchthons von der Hand des älteren Cranach (des berühmteren) vorhanden. Ich halte sie für Originale, oder vielmehr: ich glaube, dass es solche gewesen sind, da sich namentlich an dem Kopfe Melanchthons noch die Spuren einer grossartig meisterlichen Behandlungsweise, im Charakter dieses Künstlers, zeigen. Beide sind aber in neuerer Zeit (nach einer Inschrift auf dem Bilde Melanchthons, im J. 1741) so schmachvoll übermalt, dass sich das Auge des Kunstfreundes mit Unwillen und Schmerz von ihnen abwendet. Es würde der Kirche schwerlich zur Unehre gereichen, wenn man beide Gemälde den Händen eines geschickten Restaurators übergäbe, der die Sudelei wieder hinwegnähme und den Schaden der Originale, der darunter vielleicht verdeckt liegen mag, mit bescheidener Hand ergänzte.

In der Marienkirche zu Rügenwalde, zu den Seiten der Kanzel, finden sich ebenfalls die Portraits von Luther und Melanchthon, die gleich jenen aus Sachsen herzustammen scheinen. Beide sind klein und von verschiedener Dimension. Das Portrait Luthers ist das grössere und mit dem bekannten Cranach'schen Monogramm, der Schlange, versehen; es ist

[1] Bemerken ist, dass in dieser Unterschrift das M stets durch das Zeichen ℳ, das H aber stets als ein solches geschrieben wird. Dies dürfte, in Rücksicht auf die bekannte Streitfrage, ob man den Namen jenes bekannten Malers der altflandrischen Schule als „Hemling" oder „Memling" zu lesen habe, die Annahme der letzteren Lesart bestätigen.

[1] Abgedruckt bei Mauss, a. a. O., S. 85.

ein gutes Bild, nicht ohne feines Gefühl in den Gesichtsformen, doch halte ich es für eine Arbeit des jüngeren Cranach. Das Portrait Melanchthons, ohne die Schlange, aber mit der Jahrzahl 1557, ist weder von dem einen, noch von dem andern Cranach gemalt; es ist härter in der Behandlung, gleichwohl nicht ganz ohne Werth. — Ein andres kleines Portrait Luthers, ein gutes Bild von der Hand des jüngeren Cranach, findet sich unter den Kunstsachen und Raritäten, die auf dem Löwenschen Saale des Rathhauses zu Stralsund bewahrt werden. — Was mir sonst, in pommerschen Kirchen, von sogenannten Cranachschen Portraits der beiden Reformatoren gezeigt wurde, waren Copien aus späterer Zeit. —

Diesen Gemälden schliesse ich hier eine Reihe von Malereien an, die zwar in späterer Zeit, etwa im siebzehnten Jahrhundert, und beträchtlich roh ausgeführt sind, deren Erfindung aber in die in Rede stehende Periode gehört. Sie befinden sich an den Brüstungen der hölzernen Emporen, welche die Gertrudskirche bei Wolgast ausfüllen, und stellen Scenen des Todtentanzes, nach den bekannten Holzschnitten von Hans Holbein, vor. Doch ist die Nachahmung Holbeins ziemlich frei; die einzelnen Scenen enthalten zumeist mehr Figuren als die Originale, zuweilen auch sind ein Paar Scenen zu einem einzigen Bilde zusammengesetzt. So unbehülflich aber auch diese Darstellungen ausgeführt sind, so hat sich der Maler doch — und dies giebt ihnen einen eigenthümlichen Werth — mit Glück in den kühnen Humor des grossen Meisters zu finden und in seinem Sinne Neues zu erfinden gewusst. Ganz launig z. B. ist der Einfall, dass auf dem Bilde, wo der Tod zum Arzte kommt, ein kleines Todtengerippe eifrig mit dem Stossen eines Mörsers zur Bereitung der Arzneien beschäftigt erscheint. Auf einem andern Bilde sitzen Jüngling und Jungfrau im Grase zusammen; der Tod kniet scherzend vor ihnen und hält sich eine Maske vor. Ueber den Bildern stehen deutsche Verse, die aber keinen sonderlichen Werth haben. Heller (in der Chronik von Wolgast, S. 49) benennt den Maler, der den Todtentanz ausgeführt, Bentschneider; über die Zeit sagt er Nichts. Sollten die Emporen einmal, was für den architektonischen Eindruck des Kirchleins höchst wünschenswerth erscheint, hinausgeschafft werden, so würde gleichwohl für die Erhaltung dieser Malereien Sorge zu tragen sein. —

Endlich mag hier noch eines Teppichstückes gedacht werden, das, zwar verschossen und auch etwas beschädigt, doch nicht ganz ohne künstlerischen Werth ist. Es befindet sich in der Schlosskirche zu Stolp, und dient zur Bekleidung der Altarbrüstung. Grosse, wohlgeordnete Blumenpartieen sind darauf in gewirkter Arbeit vorgestellt und zwischen diesen auf einem Wappenschilde der pommersche Greif; daneben die Jahrzahl 1556. Der Wappenschild ist von einem Kranze umfasst, den ein Herr und eine Dame halten; beide sind wohlgezeichnet.

II.
WERKE MODERNER ZEIT.

1. Bildnis-Sculptur.

Im Verlauf des sechzehnten Jahrhunderts und vornehmlich von der Mitte dieses Jahrhunderts ab, verschwinden, wie in der Architektur, so auch in der bildenden Kunst, die mittelalterlichen Typen, und es macht sich statt deren auch hier die Auffassungs- und die Behandlungsweise der italienischen Kunst geltend. Doch erhält sich im Fache der Portrait-Darstellungen gerraume Zeit hindurch, wenn auch mehr oder weniger modificirt, die heimische Richtung der Kunst; wir finden einzelne Werke dieser Art, welche durch die Verbindung deutscher Naivetät und italienischer Lebensfülle den erfreulichsten Eindruck hervorbringen. Vornehmlich wichtig sind in diesem Bezuge die sculptirten Portraitdarstellungen, die sich an Grabmonumenten oder an Gedächtnissteinen andrer Art vorfinden. Da sich bei ihnen zugleich die Zeit der Anfertigung im Allgemeinen ziemlich sicher bestimmen lässt, so haben sie für die Betrachtung des künstlerischen Entwickelungsganges einen doppelten Werth.

Unter diesen Werken nenne ich zunächst eine Art Epitaphium, welches sich in der Schlosskirche zu Stettin befindet und den Herzog Bogislav X. nebst seiner Familie darstellt. Die Ausserе Behandlung ist hier noch dieselbe, wie an den obenbesprochenen Altar-Schnitzwerken. Die Arbeit ist aus Holz geschnitzt und mit Bemalung und Vergoldung versehen. Eine brillante Pilaster-Architektur italienisch barocken Styles bildet die Einrahmung des ganzen Werkes; oberwärts ist ein durchbrochener Aufsatz mit einem männlichen Brustbilde. Die Darstellung besteht aus einem Crucifixe, zu dessen einer Seite Herzog Bogislav mit seinen drei Söhnen Barnim, Georg und Casimir kniet, während sich auf der andern Seite seine zweite Gemahlin Anna, Tochter des Königs Casimir von Polen, mit ihren drei Töchtern Anna, Elisa und Sophia befindet. Die Figuren, unter Lebensgrösse und hautrelieſartig gegen den Grund lehnend, haben nicht einen ausgezeichneten Kunstwerth und sind in Haltung und Geberde sehr starr; indess haben die Köpfe ein entschieden individuelles Gepräge, und somit ist dem Ganzen, in allgemein historischer Beziehung, ein sehr bedeutender Werth keineswegs abzusprechen. Eine grosse Unterschrift in lateinischen Hexametern benennt die Dargestellten und berichtet, dass das Werk von dem, der die andern überlebt, von Herzog Barnim IX. — somit etwa gegen die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts — gestiftet sei [1].

[1] An der Façade des jetzigen Arsenals (des ehemaligen St. Marien-Nonnen-klosters) zu Stettin findet sich ein grosser Gedächtnissstein mit dem Reliefbilde Herzog Barnim's des Grossen (gest. 1368), von dem das Karthäuser Kloster Gottes Gnade bei Stettin gegründet wurde. Zufolge der auf dem Steine befindlichen Unterschrift hat Herzog Barnim IX. denselben seinem grossen Vorfahren im Jahr 1543 setzen lassen, und zwar ursprünglich an dessen Begräbnissstätte, in der Kapelle des genannten Klosters, nachdem Barnim IX. das letztere zu seiner

Etwas später, wie es scheint, sind die lebensgrossen Figuren der gräflich Eberstein'schen Familie, die sich in einer Seitenkapelle der Marienkirche zu Naugardt vorfinden. Auch sie sind aus Holz geschnitzt und bemalt (das Holz ist zum Theil mit Leinwand überzogen und darauf erst der Gypsgrund für die Farbe aufgelegt); doch erscheint die Arbeit an ihnen ungleich besser und lebensvoller. Leider aber haben sie sehr gelitten; das Holz ist äusserst wurmstichig, hier und da hängt die Leinwand des Ueberzuges in Fetzen herab und einzelne Körpertheile fehlen bereits gänzlich. Es sind vier Figuren, zwei männliche und zwei weibliche. Die beiden ersteren erscheinen in vergoldeten Harnischen; der eine von diesen steht aufrecht in einer Art Feldherrnstellung; an seinem Fussgestell liest man die beschädigte Inschrift: „Ludovicus comes ab Eberstein (D)ominus in N(augar)tten et Mas(sow) XXV die Mali (Ann)o Christi ..... (ae)tatis suae 6.. (su)scepiae administrationis 37.“ Dem ebengenannten entspricht eine aufrecht stehende Dame, deren Haltung zwar wiederum ziemlich starr ist, deren Kopf aber (der einzig wohl erhaltene) eine recht tüchtige Arbeit erkennen lässt. Der zweite Ritter und die zweite Dame sind knieend und mit gefalteten Händen vorgestellt; beiden fehlen die Köpfe. Vor jeder von diesen knieenden Figuren liegt gegenwärtig ein Helm mit Handschuhen, von denen der eine aber natürlich dem stehenden (und barhäuptigen) Ritter angehört. Die Volkssage nimmt indess, naiver Weise, die Helme als die Köpfe der beiden Knieenden und deutet dies auf eine Strafe der Enthauptung, ebenso wie die Kette, mit welcher man die Statue des stehenden Ritters, um sie vor dem Umsturz zu sichern, an die Wand befestigt hat, als das Sinnbild einer Gefängnisstrafe gedeutet wird. — Ein grosser barocker Altar, der sich in derselben Kapelle befindet, scheint mit den Statuen gleichzeitig zu sein; er hat eine Menge figürlicher Darstellungen, davon aber schon Vieles abgebrochen und unter den Altartisch geworfen ist. Unter demselben Altartische ruht ausserdem auch eine Anzahl mittelalterlicher Heiligen, aus der Zeit um das Jahr 1500 und handwerklich tüchtig gearbeitet. Natürlich sind sie zum Theil verdorben. —

Ein Zweig der deutschen Kunst, der sich in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts zur gediegensten Vollendung erhob, besteht in den Portrait-Medaillons, die gewöhnlich in kleiner Dimension ausgeführt, in Holz und Speckstein geschnitzt und in edeln Metallen abgegossen wurden [*]). Werke dieser Art, wenigstens Metallabgüsse, kommen häufig vor; selten aber dürften ähnliche und ähnlich werthvolle Arbeiten in grosser

Residenz umgestaltet und ihm den Namen der „Oderburg“ gegeben hatte. Unter den Schutthaufen der Oderburg ward der Stein im J. 1680 hervorgeholt und an seine jetzige Stelle gebracht. Der Styl der Sculptur gehört dem Beginn der modernen Zeit an, doch sind die Nebensachen, besonders das Wappen, an welches die Figur des Herzogs sich lehnt, mit mehr Glück gearbeitet als die Hauptsachen. Interessant ist es, aus der Errichtung dieses Denkmals und des oben besprochenen Epitaphiums den monumentalen Sinn des Herzogs Barnim's IX., — übereinstimmend mit den gleichzeitigen Bestrebungen im Fache der historischen Wissenschaft, — zu erkennen; dass Barnim zugleich selbst als Bildhauer aufgetreten war und mancherlei Sculpturen nachgelassen hatte, ist bereits bemerkt worden.

*) Vgl. darüber meine Beschreibung der in der Königl. Kunstkammer zu Berlin vorhandenen Kunstsammlung S. 72. ff.

Dimension sein, wie deren zwei Paar in Pommern erhalten sind. Das eine von diesen ist ein Steinrelief, welches sich an dem alten Flügel des Schlosses von Verkermünde, über der Thür des Treppenthurmes, findet. Es hat die Unterschrift: „V. G. G. Philippus I zu Stettin Pomme. (dann der weitere Titel) MCCCCXLVI.“ und stellt die Halbfigur des genannten Herzogs, reich geharnischt, das Haupt mit einem Barette bedeckt, vor. Die Arbeit ist durchaus trefflich und steht in der klaren Gemessenheit des Styles und der edeln Ausführung dem Vorzüglichsten dieser Gattung wenigstens sehr nahe. Leider ist nur der Schnurrbart des Herzogs etwas beschädigt. Das Bild ist übrigens noch mit weiteren Zierden umgeben. Es wird durch eine barocke Umrahmung eingefasst, über der sich, in kleiner Dimension, das herzogliche Wappen befindet; zwei wilde Männer, in geschweifter Körperstellung und auf gewundenen Hörnern blasend, stehen zu den Seiten des Wappens; neben diesen, auf den Ecken des Rahmens sieht man galoppirende Pferdchen, auf denen kleine Satyrn reiten und auf Hörnern blasen; andre Satyrn endlich stehen zu den Seiten des Rahmens und stossen ebenfalls in Hörner. Alles dies, wenn auch phantastisch in der Composition, ist doch sehr sauber ausgeführt.

Nicht minder trefflich, wie das obengenannte herzogliche Bildniss, sind sodann zwei grosse Portraitmedaillons, die sich in Stralsund, über dem Portal des obengenannten Hauses in der Baltinmacher-Strasse vom J. 1568, befinden. Sie stellen einen Mann und eine Frau vor, gegeneinander gewandt, und jedes Brustbild von einem kreisrunden Kranze umgeben. Auch in ihnen tritt ganz die schöne Behandlungsweise der bekannteren kleinen Portraitmedaillons der deutschen Kunst hervor. Zwischen beiden ist ein drittes Relief eingelassen, welches die Anbetung der Könige vorstellt. Der Styl dieser Arbeit gehört aber der Weise der italienischen Kunst an; die Motive der Schule Raphaels erscheinen in ihr, und zwar auf sehr tüchtige und erfreuliche Weise, nachgebildet. Ueber dem Thorwege desselben Hauses sieht man sodann noch zwei Medaillons mit Köpfen; dies sind jedoch keine Bildnisse, auch stehen sie den obengenannten, sowohl in der Auffassung wie in der Behandlung, bedeutend nach. Sie erinnern an den Styl des Goltzius.

Hierbei sind sodann auch die Relief-Portraits, gleichfalls grosse Brustbilder in Medaillonform, anzuführen, die sich an dem von Herzog Philipp II. erbauten Nebenflügel des Stettiner Schlosses, über der obengenannten Inschrift, befinden. Sie stellen Philipp II. und seinen Bruder, den Herzog Franz, vor, beide von vorn gesehen, geharnischt, mit blossem Kopfe und von einer gemeinschaftlichen barocken Umrahmung umfasst. Auch hier ist die Arbeit noch ganz tüchtig und namentlich das Individuelle gut hervorgehoben; doch stehen sie, in minder gemessener Haltung und in geringerem Adel der Ausführung, den vorgenannten Meisterwerken nach. Die Inschrift hat, wie oben bemerkt, die Jahrzahl 1619. —

Eine bronzene Grabplatte ist diesen Werken zunächst anzureihen. Sie befindet sich in der Marienkirche zu Anclam, und zwar auf dem Boden liegend, ungeschützt vor den Fusstritten der darüber Wandelnden. Ihre Inschrift lautet: Reimer vom Woide Hoptmann der Empter Klempenaw u. Treptaw, gest. Anno 59. 1559. Man sieht darauf, in ganzer Figur und nicht sonderlich erhabenem Relief, einen ganz geharnischten Ritter und seine matronenmässig kostümirte Gemahlin dargestellt; die Ar-

heit ist von einfacher Tüchtigkeit. In den Ecken sind die Symbole der Evangelisten angebracht.

Hier ist denn auch der schicklichste Platz, um eines merkwürdigen, gleichzeitigen Grabmonumentes von Bronze zu gedenken, obgleich dasselbe keine Bildnissdarstellung enthält und obgleich es sich entschieden als das Werk eines nicht-pommerschen Künstlers zu erkennen giebt. Dies ist das Epitaphium des Herzogs Philipp I. in der Petrikirche zu Wolgast. Es besteht, der Hauptsache nach, aus mehreren grösseren und kleineren Inschriften, die durch eine brillante architektonische Umrahmung italienischen Styles, mit zwei Aufsätzen und einem Untersatzstücke, eingefasst werden. Auf dem Giebel des obersten Aufsatzes steht, als freie Statuette, ein Christusknabe, auf den Ecken des unteren Aufsatzes zwei Engelstatuetten. Alle der architektonischen Umrahmung angehörigen Flächen und Füllstücke sind mit reichen Relief-Ornamenten versehen, mit Laubzügen, Genien, Satyrmasken u. dergl., die ganz in dem muthwillig genialen Style der Renaissance und zwar höchst trefflich ausgeführt sind; nur da, wo sich menschliche Körper von grösserer Dimension zeigen, sieht man eine mehr handwerksmässige Behandlung. Ausserdem sind noch, das Ornamentistische unterbrechend, die sieben pommerschen Wappenschilde angebracht. Die Inschrift in den Aufsätzen enthält Namen und Titel des verstorbenen Herzogs; die im Hauptfelde eine lateinische Elegie auf seinen Tod, in 16 Distichen, von denen das erste lautet:

Et tua te lugens Pomerania moesta requirit
Virtutis studio tuis Philippe tuae.

Auf dem Untersatzfelde liest man: „Decessit Wolgasti anno a natali Christi M.D.L.X. die Februarii XIIII aetatis suae XLV. Joannes Fridericus Bogislaus Ernestus Ludovicus Barnimus Casimirus fratres Pomeraniae duces filii patri dilectissimo f. c.“ Endlich ist unterwärts noch ein Medaillon angebracht, das den Namen und das Wappen des Verfertigers enthält. Es hat nämlich die Umschrift: „Wolff Bilger von Rosenbergk gos mich,“ und die Darstellung eines Wappens mit einem Wolfe und ebenso einen Wolf auf dem mit reicher Helmzierde geschmückten Wappenhelme. —

An Grabsteinen mit den Reliefbildern der Verstorbenen, gewöhnlich Mann und Frau neben einander darstellend, kommt mancherlei vor. Es scheint, dass auch bei diesen Arbeiten noch in der Regel bis tief in das siebzehnte Jahrhundert hinein, eine naturgemässe Bemalung angewandt worden sei. Doch sind nicht eben viele von ihnen als künstlerische Werke zu nennen. Die besten, die ich gesehen, sind die Folgenden. — Zwei grosse Steine in der Kirche von Grimmen, in der Thurmhalle eingemauert, der eine von ihnen mit der Jahrzahl 1603. (Die Inschriften sind im Uebrigen nicht mehr ganz leserlich.) Beide sind durch einander gleichende architektonische Umrahmungen in vortrefflichem italienischem Style eingefasst; auf dem einen ist das Bild eines ritterlichen Herrn, auf dem anderen das einer Dame enthalten. Die Arbeit dieser Figuren ist recht tüchtig. Die Umrahmungen sind leider durch die darüber gebaute Orgel-Empore zum Theil beschädigt; auch sind beide Steine, gleich den Wänden der Kirche, weiss übertüncht. — Dann findet sich in der Schlosskirche zu Franzburg ein ziemlich ansehnliches Epitaphium, und zwar des „Andreas Berglasen s. pommerschen Landrentmeisters auf Wolgast, zu Tancherin erbgesessen,“ der zu Franzburg im Jahre 1615 gestorben war und dem dies Denkmal durch seine Gemahlin „Clara Rotermunden“ gesetzt wurde. Auf

dem Hauptfelde in einer barocken Umrahmung sieht man hier die beiden Ehegatten lebensgross und naturgemäss bemalt. Beide stehen einfach, aber ungemein lebensvoll gebildet; es ist dem Künstler gelungen, frische Naivetät mit gemessener Würde (besonders in der männlichen Gestalt) aufs glücklichste zu verschmelzen; die Farbe erscheint auch hier wiederum als eine, den Totaleindruck wesentlich fördernde Zuthat. Ich möchte das Werk, das ich für eins der tüchtigsten in seiner Art halte, etwa mit den Porträtbildern eines Pourbus vergleichen. In einem Oberfelde ist die, weniger genügende Darstellung der Auferstehung Christi enthalten.

Mehrere Denkmale ähnlicher Art, reicher durchgebildet, doch von minder voller Behandlung, finden sich in der Kirche des Dorfes Vilmnitz auf Rügen; sie beziehen sich auf Vorfahren des fürstlich Putbus'schen Hauses. Auf dem einen dieser Monumente ist Ludwig, Baron zu Putbus, gest. 1594, in Lebensgrösse und voller Rüstung dargestellt; er steht etwas steif, frei ausgearbeitet in der Mitte; umher ist eine reiche architektonische Umrahmung barocken Styles angeordnet, die mit vier kleineren, ziemlich manierirten Kriegerfiguren und mit andern figürlichen Ornamenten geschmückt ist. Diesem Monumente gegenüber ist das der Gemahlin des Baron Ludwig, der Anna Maria, Gräfin von Hohenstein, gest. 1595; dasselbe ist von ganz ähnlicher Einrichtung, nur sind dabei, statt jener vier Krieger, vier weibliche allegorische Figuren angebracht. — Zwei andre Monumente beziehen sich auf Erdmann, Dynasten von Putbus, gest. 1607, und dessen Gemahlin, Sabina Hedwig, Gräfin von Eberstein, gest. 1651. In diesen ist der Styl der vergangenen so sorgfältig nachgeahmt, dass man sie, dem blossen Augenscheine folgend, als derselben Periode angehörig beurtheilen würde, doch besagt ihre Unterschrift, dass sie erst im Jahre 1727 durch Moritz Ulrich, Dynasten von Putbus, errichtet worden sind. — gewiss ein höchst seltenes Beispiel, da so täuschende Nachahmungen im Allgemeinen erst der Kunstgelehrsamkeit unserer Tage (wie den Kunstgelehrten letzten Jahrhunderten der antiken Zeit) eigenthümlich sind. Die sämmtlichen Monumente sind in neuerer Zeit grau überstrichen. — Der Altar der Kirche, der in gleicher Art, in ähnlich barocker Architektur und mit einigen figürlichen Darstellungen ähnlichen Styles ausgeführt ist, bewahrt noch seine ursprüngliche Farbe und Vergoldung. Er hat die Jahrzahl 1663, durch die es zugleich bezeugt wird, dass nicht etwa auch die ersten beiden Monumente aus späterer Zeit herrühren. Uebrigens ist der Altar keineswegs, wie man in Reiseschreibungen von Rügen liest, aus Einem Sandsteine gemeisselt, was als eine überflüssige Figur erscheinen würde, sondern aus mehreren Steinen zusammengesetzt. — Ausserdem befinden sich in der Kirche noch ein Paar mächtige Sarkophage, die, etwa der Mitte des vorigen Jahrhunderts angehörig, auch das Gepräge dieser späteren Zeit tragen.

Endlich ist noch ein Grabstein vom J. 1634 anzuführen, der sich in der Nikolaikirche zu Stralsund, und zwar in einer Kapelle auf der Südseite der Kirche, befindet. Auf ihm ist, in der gewöhnlichen Reliefmanier, der „General-Commandeur der königlich schwedischen Armee in Schlesien, Jacob Mack Duval," und seine Gemahlin, Anna von Erz, dargestellt, beide Figuren in guter Charakteristik, doch ohne einen höheren künstlerischen Werth. An der Wand über dem Grabsteine sieht man das Epitaphium der genannten Eheleute, eine reich barocke Architektur mit verschiedenen bildlichen Darstellungen, zum Theil in Alabaster, recht

lebendig erscheint unter diesen die nochmalige Darstellung der beiden Eheleute, mit ihren Kindern, sämmtliche Figuren knieend. Dies Epitaphium gehört indess bereits einem Kreise eigenthümlicher Kunstwerke an, welche die Zeit des siebzehnten Jahrhunderts charakterisiren, und von denen weiter unten die Rede sein wird.

2. Gemälde.

Den, im Vorigen besprochenen plastischen Bildnissdarstellungen reihen sich sodann die gemalten Portraits dieser Zeit an. Es ist von solchen wohl Mancherlei vorhanden, doch wüsste ich nicht eben Vieles von eigentlich künstlerischer Bedeutung namhaft zu machen, so wichtig natürlich auch in anderer Beziehung die Bildnisse historischer Personen sind. Die merkwürdigsten unter diesen Portraitgemälden sind ohne Zweifel die Reihenfolgen von Bildnissen pommerscher Herzoge, von denen eine grössere Reihe sich im Rathhause zu Stralsund, eine kleinere im Rathhause zu Anclam vorfindet. Die ersteren scheinen mir nur den Werth etwas handfertiger, doch keineswegs charakterloser Copien zu haben; so auch ein Theil der zweiten Folge, unter denen sich indess mehrere durch eine lebendigere, selbst edle Auffassung vortheilhaft auszeichnen. Beiden Reihenfolgen schliessen sich sodann noch einzelne Bildnisse von Personen des herzoglichen Hauses an. So finden sich in der Schlosskirche zu Stettin drei Darstellungen herzoglicher Leichen auf dem Paradebette, die eine lebensgross und in ganzer Figur (vermuthlich Philipp II.), eine andere lebensgross und in halber Figur, eine dritte klein und in ganzer Figur (Georg III.), die beiden letzteren gut gemalt. So ist ferner in der Kirche zu Barth ein leidlich gemaltes Brustbild Herzog Bogislav's XIV. vorhanden. Dahin gehören ferner die Bildnisse des Herzogs Johann Friedrich und seiner Gemahlin Erdmuth auf dem, mit der Jahrzahl 1602 bezeichneten Altar der Schlosskirche zu Stolp, bei denen freilich wiederum der historische Werth den Kunstwerth überwiegt. Auch noch ein anderes Portrait einer fürstlichen Dame findet sich in derselben Kirche. — Wie interessant und wie förderlam für die Theilnahme an der Geschichte des Vaterlandes müsste es sein, wenn man aus diesen Gegenständen Eine historische Gallerie bilden und damit vielleicht auch Abgüsse der bezüglichen plastischen Bildnisse vereinigen könnte!

Von anderweitigen Werken der Malerei ist wiederum auch für diese Zeit nicht gar viel zu berichten; doch finden sich wenigstens einige Arbeiten vor, die immerhin einer näheren Beachtung würdig sind. Unter diesen nenne ich zunächst das Altarblatt in der Nikolaikirche zu Greifenhagen, das ein aus mehreren Abtheilungen zusammengesetztes Werk bildet. Auf dem grossen und ziemlich figurenreichen Mittelbilde sieht man die Kreuzigung Christi dargestellt; auf einem oberen Aufsatze die Gestalt eines Gott-Vaters, dessen Arme (im Style des Michelangelo und Raphael) von Genien getragen werden und den noch andre Genien umgeben; auf einem Untersatzbilde ist das Abendmahl enthalten. Die Flügel haben ein jeder drei Vorstellungen, von denen die einander gegenüberstehenden sich auf einander beziehen; es sind die Verkündigung und

die Anbetung der Hirten, die Auferstehung und die Himmelfahrt Christi, die Taufe Christi und eine andere Tafel als Ausgang aus dem gewöhnlichen Leben. Der Maler hat sich selbst genannt, in einer Inschrift, die sich auf dem Mittelbilde, am Fusse des Kreuzesstammes befindet; sie lautet: „Anno 1589 den 27. April ist dis werck Vollendet durch David Redtel Maler.“ Durch Friedeborn¹) wissen wir, dass dieser Meister in Stettin ansässig war und daselbst im Jahre 1591 starb. Redtel erscheint als ein Künstler, der [illegible] mit seinen deutschen Zeit- und Kunstgenossen auf gleicher Stufe steht; als ein Nachahmer der römischen und florentinischen Schule, der sich, wenn auch ohne eigne bedeutendere Tiefe, doch in den Formen jener Schulen mehrfach mit Glück bewegt. Das Interessanteste an dem ganzen Werke ist unstreitig die zuletzt genannte Tafel, in welcher der Künstler unmittelbar auf die Formen der Natur hingewiesen war und in welcher er einen erfreulichen, kräftig lebendigen Sinn für die Erscheinungen des Lebens ausspricht. Diese Scene ist ganz portraitmässig behandelt. Die Leute stehen einfach und züchtig da; ein Prediger hält den eingewickelten Täufling über dem Taufsteine; zwei Männer und eine züchtige Frau stehen hinter demselben; im Hintergrunde sieht man noch ein Paar Zuschauer.

Sodann sind mehrere Gemälde in der Schlosskirche zu Stettin anzuführen. Die scheinbar ältesten unter diesen sind die kleinen Gemälde, mit denen die Kanzelbrüstung verziert ist. Die Kanzel selbst gehört der Zeit um den Anfang des vorigen Jahrhunderts an; die Bilder aber sind jedenfalls älter und dürften vielleicht der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts zuzuschreiben sein. Sie stellen biblische Scenen dar; einige von ihnen verrathen eine Nachahmung Cranach's, andre eine Nachahmung Raphaels. Die letzteren bewegen sich mit grossem Glück in den Formen und Motiven, welche die Schule dieses grossen Meisters charakterisiren; sie würden ohne Zweifel ein sehr lebendiges Interesse in Anspruch nehmen, wären sie nicht leider sämmtlich stark übermalt.

Das Altarblatt der Schlosskirche ist wiederum ein grosses Werk; es besteht aus einem grossen Hauptbilde, dem sich zwiefache Flügelbilder anschliessen. Das Hauptbild enthält in einer figurenreichen Composition eine Anbetung der Könige; auf den innern Seiten des ersten Flügelpaares ist die Kreuzigung und Auferstehung Christi dargestellt. Diese drei Gemälde sind aber ebenfalls so stark und in so wenig günstiger Weise übermalt, dass sich nichts Sonderliches über ihren ursprünglichen Kunstwerth sagen lässt; einer der Könige im Mittelbilde dürfte als das Portrait eines pommerschen Herzogs zu betrachten sein. Schliesst man die Flügelbilder, so sieht man auf ihren Aussenseiten den verkündigenden Engel und die heilige Jungfrau dargestellt und auf einem zweiten Flügelpaare die Geburt Christi und den Besuch der Maria bei der Elisabeth. Die Reihe dieser äussern Gemälde ist zwar mehrfach beschädigt, doch glücklicher Weise von der verschlimmbessernden Hand des neueren Restaurators befreit geblieben. Als Meisterwerke ersten Ranges möchte ich sie zwar keineswegs bezeichnen, doch haben sie viel Treffliches, in der Weise jener weichen, anmuthreichen Meister, die gegen das Ende des sechzehnten Jahrhunderts in Rom auftraten; einige [illegible]köpfe, namentlich den sehr anmuthigen der Madonna in der Verkündigung, möchte ich einem Baroccio nahe stellen.

¹) Hist. Beschreibung etc. III. Anhang: „1591, 7. Nov. David Redtel, ein Maler [illegible] innerhalb 12 Stunden gestorben.“

An der rechten Seitenwand des Altares hängt eine Darstellung des Abendmahles in lebensgrossen Halbfiguren; es ist ein sehr tüchtiges und wohlgruppirtes Bild im Charakter des G. Honthorst; auch ist es etwas bei Honthorst wenigstens selten der Fall ist) edel durchgehalten. Leider hängt das Bild zu hoch, als dass sich Näheres darüber sagen liesse. — Diesem Bilde gegenüber hängt ein kleines längliches Bild von namhaftem Kunstwerth und von nicht geringerem Interesse hinsichtlich des Gegenstandes. Es stellt den Empfang Herzog Bogislavs X. in Venedig, nach seiner Rückkehr aus dem gelobten Lande, dar. Violett gekleidet, von einem Kardinal und dem Dogen geführt, ist der Herzog eben im Begriff, die prächtige Gondel, die ihn ans Ufer geführt, zu verlassen und die Brücke, welche die Gondel mit dem Ufer verbindet, zu besteigen, während sich ihm der Patriarch, von Geistlichen umgeben, nähert. Am Ufer sieht man Triumphpforten und andere Gebäude. Dabei ist viel zuschauendes Volk, von dem ein Theil kniet. Im Vordrunde sind Gondeln, eine mit Musikern angefüllt. Das Bild ist eine sehr tüchtige, leicht und geistreich gemalte Skizze von der Hand eines Venetianers aus der späteren Zeit des sechzehnten Jahrhunderts, vielleicht von Tintoretto (ohne Zweifel auf Bestellung eines der Nachkommen Bogislavs X. gefertigt). Leider hängt aber auch dies doppelt merkwürdige Werk im höchsten Grade ungünstig, es hat eine so hohe Stellung und dabei ein so mannigfach spiegelndes Licht, dass man von unten aus Nichts davon erkennt; und auch wenn man sich ein besonderes Gerüst zu diesem Behufe aufbaut, sieht man das Bild nur mangelhaft.

Was sich sonst von Malereien in pommerschen Kirchen vorfindet (wie z. B. in der Marienkirche zu Rügenwalde und in der Nikolaikirche zu Greifswald. Mehreres aus dieser Zeit vorhanden ist) hat wenig selbständigen Werth. Einige bemerkenswerthe Malereien, die zu zusammengesetzten Werken gehören, werden im Folgenden angeführt werden.

3. Altäre, Kanzeln, Epitaphien.

Ich wende mich nunmehr zu einem in seiner Art ganz eigenthümlichen und wiederum in mehrfacher Beziehung merkwürdigen Werke aus dem Anfange des siebzehnten Jahrhunderts. Dies ist der Altar in der Marienkirche zu Rügenwalde, der aus der dortigen Schlosskirche herstammt. Er besteht aus einer sehr sauber und sehr tüchtig gearbeiteten Barock-Architektur von Ebenholz, die mit einer bedeutenden Anzahl kleiner, in Silber getriebener Relief-geschmückt ist. Die grösste dieser Silberplatten befindet sich in dem pyramidalen Aufsatze des Altares; sie misst $11\frac{1}{2}$ Zoll in der Höhe und 8 Zoll in der Breite, und stellt den König David dar, zur Harfe singend, umgeben von einem Reigen tanzender Engelknaben; oberwärts, in der Luft, die heilige Cäcilie mit singenden und musicirenden Engeln. Der Hauptheil des Altares, zwischen den Säulen, die seine Architektur bilden, wird durch eine grosse Gruppe silberner Platten ausgefüllt. In der Mitte, $9\frac{1}{2}$ Zoll hoch und 7 Zoll breit, ist die Anbetung der Könige in einer sehr figurenreichen Composition enthalten; dies Stück

hat seinen besonderen silbernen Rahmen, auf dem man Engel mit den Marter-Instrumenten, Seraphköpfe, und in den Ecken Medaillons mit der Halbfigur des leidenden Erlösers in verschiedenen Momenten aufgefasst dargestellt sieht. Um dies Mittelfeld sind zwölf kleinere Platten, jede von 7¼ Zoll Höhe und 5¼ Zoll Breite, welche die Passionsgeschichte Christi enthalten, angeordnet. Eine andere Reihenfolge silberner Reliefs ist an Resamen des Altar-Architektur enthalten. In der Mitte, 6½ Zoll hoch und 7½ Zoll breit, sieht man hier die Taufe Christi, eine Composition, die sich durch reiche landschaftliche Umgebung auszeichnet. Auf jeder ihrer Seiten sind sechs kleine Platten, 4 Zoll hoch und 2½ Zoll breit, welche die Bilder der Apostel enthalten, angebracht. Auch an dem Postament einer jeden der beiden Säulen des Altares sieht man ein kleines Relief, diese mit allegorischen Figuren. Endlich finden sich auf den hölzernen Rahmstücken zwischen den verschiedenen Silberplatten noch allerlei kleine silberne, zum Theil vergoldete Zierden, Knöpfchen, Engelsköpfchen u. dgl. m.

Die blosse Aufzählung dieser mannigfachen Darstellungen in Bezug auf ihre gegenseitige Stellung ergiebt zuvörderst freilich, dass hier von einer grösseren Tiefe des Gedankens, von einer innerlich belebten, organisch entwickelten Composition nicht die Rede ist, wie solche in den besseren Altarwerken des Mittelalters (ich will gar nicht einmal an den Altar von Tribsees erinnern) stets gefunden wird; die dargestellten Gegenstände gehören zwar sämmtlich in den Bereich der christlichen Anschauungen, aber sie sind im Ganzen, was den Gedanken betrifft, nur ziemlich willkührlich durcheinander gewürfelt. Dasselbe zeigt sich in Rücksicht auf den künstlerischen Styl dieser Darstellungen: auch in ihm spricht sich eine verschiedenartig charakteristische, nicht übereinstimmende Auffassungsweise aus. Sie sind augenscheinlich nach Compositionen verschiedener Meister gearbeitet. Die zwölf Platten mit der Passionsgeschichte Christi sind nach den von Goltzius erfundenen und gestochenen Blättern der Passion (zu denen sich dieser Meister bekanntlich der Weise der altdeutschen Künstler mit Glück zuweilen gefertigt, auch bei andern mögen Goltzius'sche Vorbilder — doch solche, in denen er italienische Manieren befolgt, — vorgelegen haben, nicht aber sind ganz abweichend und das Hauptstück, die Anbetung der Könige, kann man nur als eine mittelmässige Composition modernen Styles bezeichnen. Dennoch aber tritt bei alledem ein Element hervor, welches dem ganzen Werke wiederum seine eigenthümliche künstlerische Bedeutung giebt. Ich möchte dieses Element als das dekorative benennen. Die Eleganz, die Sauberkeit, die Solidität des Handwerkes, das seine Formen zwar von der ausgebildeten Kunst — je nachdem es ihm eben passend scheint — borgt, das diese Formen an sich aber mit Sinn und Verständniss meisterhaft auszuführen weiss, dies ist es, was den Altar von Gützkow eigenthümlich interessant macht, und was für die gesammte Kunst um den Anfang des siebzehnten Jahrhunderts so mannigfach charakteristisch erscheint. Die soliden Prachtstoffe des Ebenholzes und des Silbers, die sorgfältige Behandlung des ersteren, das noch heute wie neu erscheint; die höchste Feinheit und Zartheit, sowie der durchgebildete Geschmack, mit welchem die getriebene Arbeit an den einzelnen Silberplatten ausgeführt ist, alles dies ist schon einer näheren Beachtung werth.

Der Silberarbeiter, der die Platten des Altares, wenigstens die der Passion, gefertigt, hat auf den letzteren die Andeutung seines Namens hin-

verlassen. Auf mehreren nemlich finden sich die Buchstaben: J K F. auf einigen auch die nähere Bezeichnung: J. Kor. F. Dies ist Johannes Körver (das F heisst, wie gewöhnlich, fecit), von dem Friedeborn (im Anhange) berichtet, dass er im December 1607 zu Stettin gestorben sei, und über den er die folgende Notiz giebt: „Johannes Körver, Illus. Herrn Francisci Korvers, Bürgermeisters zu Braunschweig, ein Ausshündiger Goldtschmidt, welchen unser Gnädigster Fürst und Herr Hertzog Philipss (II.) zu dem ende verschrieben, das er Historiam Passionis Christi auff getriebene Art verfertigen sollen." Brüggemann [1]) bestätigt es, dass dieser Künstler die Silberarbeiten für dem Rügenwalder Altar und zwar „nach den ihm vom Herzoge Philipp II. vorgelegten Kupferstichen," verfertigt habe und über der Arbeit gestorben sei. Auch Hainhofer [2]) scheint von diesen Arbeiten zu sprechen, indem er erzählt, dass man ihm am Hofe zu Stettin „des Hubertt Goltzii edirte zwölff Passions-Stücklen in Silber getrieben" vorgezeigt habe. Dass man auf der ersten Platte der Passionsgeschichte, auf der Darstellung des Abendmahles, ausser den genannten drei Buchstaben auch die Jahrzahl 1610 findet, ist kein Widerspruch gegen den Namen des, im J. 1607 gestorbenen Körver; denn jene Buchstaben sind erhöht gearbeitet, die Jahrzahl dagegen ist vertieft eingravirt, so dass sie füglich später hinzugesetzt sein kann. Auf einer Platte finden sich ausserdem auch die etwas roher gehaltenen Buchstaben Z. L. F., die vielleicht auf den Vollender der Arbeiten zu deuten sind. Wann aber die Platten zu dem Altare zusammengesetzt sind (spät kann dies nicht geschehen sein, da die Holzarbeit zu trefflich ist), wann und unter welchen Verhältnissen der Altar nach Rügenwalde gekommen, dies weiss ich nicht zu sagen.

Der Altar steht in festem Verschluss in einem hölzernen schwarzen Schreine, der mit seiner Beschaffung gleichzeitig ist. Die Flügel des Schreines sind aussen und innen bemalt, doch so, dass sie zu den Arbeiten des Altares in Harmonie stehen. An den inneren Seiten der Flügel sieht man die heilige Jungfrau Maria und die heilige Elisabeth von Thüringen dargestellt, mit versilberten Gewändern, das Nackte naturgemäss bemalt; im Styl sind diese beiden Figuren unbedeutend, doch sind ihre Köpfe ausprechend, fast porträtartig, behandelt. Die Darstellungen auf den Aussenseiten der Flügel sind grau in grau; die Verkündigung und die Geburt Christi, nebst den Brustbildern der vier Evangelisten. In diesen Malereien spricht sich eine richtige Auffassung des Goltzius'schen Styles aus, namentlich sind die genannten Brustbilder recht gut.

Für die pommersche Geschichte, in allgemeinerer Beziehung, hat der Rügenwalder Altar insofern einen eigenthümlichen Werth, als aus den mitgetheilten Nachrichten hervorgeht, dass er auf den speziellen Betrieb Herzog Philipps II. gefertigt ist. Er ist das bedeutendste Denkmal der Kunstliebe Philipps, welches Pommern verblieben ist, und er giebt einen sprechenden Beleg für den heitern, gemüthigen, zierlichen, freilich aber auch spielenden Charakter der Kunstliebe dieses so liebenswerthen Fürsten. Hier ist denn auch wohl der Ort, an andre Kunstwerke zu erinnern, welche den Hof Philipp's schmückten. Als erhalten wüsste ich nur Eins zu nennen, ein Werk, das ein sehr vielseitiges Interesse gewährt und das dem Altar von Rügenwalde ziemlich nahe steht: den sogenannten pommerschen

[1]) Beschreibung von Pommern, II., S. 819. — [2]) Reise-Tagebuch vom Jahr 1617, S. 26.

Kunstschrank in der Königlichen Kunstkammer zu Berlin. Auch hier ist die Hauptarbeit von edlem Holze, auch hier eine Menge silberner Zierden angewandt, ausserdem aber entfaltet sich darin eine ganze kleine Kunstwelt, sowohl in den weiteren Ausschmückungen, als in der Gestaltung all der tausend Dinge, die der Schrank in sich einschliesst*). Es ist der reichste und geschmackvollste aller Kunstschränke, welche zu jener Meisterzeit des Kunsthandwerkes in Deutschland entstanden sind. Philipp Hainhofer, Patrizier von Augsburg, hatte ihn im Auftrage Philipps von Augsburger Künstlern und Handwerkern fertigen lassen, und überbrachte ihn, nebst einem zweiten, ähnlich reichen Werke, im J. 1617 nach Stettin. Dies war ein sogenannter „Meierhof," ein kleines Modell eines Schlosses, mit allen dazu gehörigen Gebäulichkeiten und Nebenräumen, mit der sämmtlichen inneren Eintheilung, mit allem Geräth, das zu den verschiedenen Lebensbedürfnissen gehört, mit den Figuren sämmtlicher Bewohner und mit allem Gethier, was dabei erforderlich ist; im Garten des Schlösschens trieben Wasserkünste ihr Spiel und liessen Vögel ihren Lockruf erschallen. Dies zierliche Werk ist verschwunden, und man kennt es nur noch aus der Beschreibung, welche Hainhofer seiner handschriftlichen Erläuterung des Kunstschrankes beigefügt hat**). — Das Tagebuch, welches Hainhofer über diese Reise geführt, giebt uns aber auch noch von vielen andern Kunstgegenständen, die sich im Schlosse des Herzogs zu Stettin befanden, Bericht. So erzählt er (S. 26) von der Bibliothek des Herzogs, wie an den Büchergestellen „und auch an den Wänden herum gemahlte Tafeln von allerhand guten Maistern laiben, auf den Tischen klain gemahlte Täfelein Handbergwerke ob einander ligen, auf den Bänklein und auf den Laden allerhand vasi et statue di marmo e di bronzo stehen, in den Ecken, an den Wänden, tondi und di basso rilievo possierte, in Holz geschnittene, gläserne und andere subtile Sachen hängen und liegen." Diese Sachen zweckmässiger zu ordnen, habe der Herzog den oben genannten, zur Kunstkammer und Bibliothek bestimmten [illegible] des Schlosses aufführen lassen). So berichtet Hainhofer ferner von den grossen lebensgrossen fürstlichen Bildnissen, die in verschiedenen Räumen des Schlosses hingen, von andern Gemählden (als deren Meister mehrfach L. Cranach genannt wird), von den grossen und mannigfaltigen Sammlungen von Handzeichnungen, die der Herzog besessen, und von seinem interessanten Stammbuche; von den Sammlungen der Münzen und Medaillen (antiker und moderner); von den verschiedenartigen Prachtgefässen, namentlich silbernen und gläsernen (die letzteren in Stettin gearbeitet); von der Menge zierlichen Kunstgeräthes im Kabinet der Herzogin; von dem kunstvollen Spinnrade, das ihm die Herzogin zum Geschenk für seine Hausfrau verehrt: „darinnen ein Glöglein-Werckh, das weil man spünnet, Psalmen nach des Lobwassers Melodey spielet und man es zehn mahl verkhören khan, zu Stettin gemacht." (S. 36); von dem „castrum doloris Imperatoris Rudolphi glaenen, monumentum von Glasswerckh gemacht, an dem die ganze procession von gläsernen Bildlen umbgehet; unden im Fuss ein Music-Werckh spielet, auf 4 Ecken in den Thüren das Leben Christi und virtutes spirituales et morales mit Spiegeln und brennenden Lichtlen besteckt, damit alles völlig erscheine, zu sehen

*) Vgl. meine Beschreibung der in der königl. Kunstkammer zu Berlin vorhandenen Kunstsammlung, S. 178—201, und den Anhang zu Hainhofers Reisetagebuch (Balt. Stud. II, 2, S. 161). — **) Abgedruckt in meiner vorgenannten Beschreibung, S. 191 ff.

ist." (gearbeitet von einem Mailänder, der sich schon etliche Jahre am Hofe zu Stettin aufgehalten. — S. 41.) u. s. w. — So kindlich heiter, so fröhlich, so zierlich sah es im J. 1617 am Hofe zu Stettin aus. Und kaum waren zwanzig Jahre verflossen, so war das Haus verödet, das edle Geschlecht der Greifen zu Grabe getragen, und alles Elend des Krieges lag auf dem verwaisten Lande!

Ungefähr gleichzeitig mit dem Altar von Rügenwalde ist sodann noch eine Reihe andrer Gegenstände, an denen ähnlich wie an diesem Altare, wie am pommerschen Kunstschranke, an dem Meierhofe, an dem ebengenannten Castrum doloris, das Element einer dekorativ spielenden Kunst hervortritt. Dies sind verschiedene Kanzeln, Altäre und Epitaphien, zumeist aus Holz gearbeitet, in architektonischen und bildnerischen Formen ausgeschnitzt, grösstentheils mit bunter Bemalung versehen und insgemein so angeordnet, dass plastische oder gemalte Werke als der eigentliche Kern des reich zusammengesetzten Ganzen erscheinen. Rücksichtlich des Zusammenwirkens der verschiedenen Gattungen der Kunst zum gemeinschaftlichen Zwecke könnte man diese Arbeiten etwa mit den Altarschnitzwerken der früheren Zeit vergleichen; und in der That finden sich einige unter ihnen, die die Compositionsweise jener Schnitzaltäre wiederum aufnehmen und sich somit als eine, wenn auch nur untergeordnete Fortsetzung jener bedeutsamen Werke ankündigen.

Ich nenne zuerst eins der elegantesten Prachtwerke dieser Art: die Kanzel in der Gertrudskirche bei Rügenwalde, die, gleich dem vorbesprochenen Altar, aus der dortigen Schlosskirche herstammt. Sie ist nicht eben gross, besteht aber aus einer äusserst brillanten Barock-Architektur, die mit einem bunt geordneten Gewühl geschnitzter Ornamente, mit Schnörkeln, Ranken, Masken, Hermen, Genien und Nymphen umgeben ist. Alles dies ist mit fröhlichen Farben bemalt und vergoldet. Von kirchlich religiösen Elementen ist hiebei natürlich nicht die Rede; aber die joviale Laune, die sich darin ausdrückt, ist mit Glück und, in Rücksicht auf die dekorativen Verhältnisse, nicht ohne feinen Geschmack ausgeführt. An der Brüstung der Treppe sind die Figuren der Propheten gemalt, in denen zwar ebenfalls nicht der tiefsinnige Ernst der früheren Zeit, wohl aber ebenfalls ein glücklicher Sinn für künstlerische Dekoration und für eine heitere Färbung ausgesprochen ist. Ich möchte diese Werke etwa den Bildern des Augsburger Malers Anton Mozart parallel stellen.

In der Marienkirche zu Schlawe ist ein grosser Altar vorhanden, dessen reiche Zierden den der ebengenannten Kanzel ziemlich nahe stehen, doch in minder feinem Geschmack ausgeführt sind. Sie schliessen ein Gemälde, das Abendmahl vorstellend, und als Untersatzbild eine Darstellung der Fusswaschung ein. Diese beiden Bilder sind als Nachtstücke gehalten und auf ganz energische Weise gemalt. — Die alte Taufe, in derselben Kirche, ist eine brillante kleine Holzarchitektur ähnlichen Styles, bestimmt, das Taufbecken einzuschliessen.

Mehrere Werke solcher Art bewahrt die Marienkirche zu Stolp. Dahin gehört namentlich die Kanzel, die wiederum mit der von Rügenwalde zu vergleichen sein dürfte, aber ebenso einen minder ausgebildeten

Geschmack bekundet. Sie besteht aus einer brillanten Architektur und namentlich der Deckel ist in solcher Art sehr reich geschmückt; dann hat sie in den Brüstungsfeldern allerlei geschnitzte Reliefs, die aber nur ganz spielend behandelt sind. An der Kanzel selbst findet sich die Bezeichnung des Jahres 1669; auch wird erzählt, sie sei von der Gilde der Bernsteinarbeiter (die früher bekanntlich in Stolp sehr ansehnlich war) gestiftet und in Venedig gearbeitet worden. Die letztere Angabe dürfte indess sehr zu bezweifeln sein. — In ähnlichem Style, doch roher gearbeitet, ist der Altar der Kirche. — Dann sind auch verschiedene, zum Theil beträchtlich grosse Epitaphien derselben Art vorhanden. Das interessanteste unter diesen ist ein Epitaphium vom J. 1607, welches sich an der Ostwand des nördlichen Seitenschiffes befindet und eine grosse Architektur mit allerlei geschnitzten und gemalten Darstellungen bildet. In der Mitte, auf einem Sarkophage, ist die Figur des Begrabenen, eines jungen Ritters, dargestellt. Die Malereien, die zum Theil beschädigt sind, tragen ganz das Gepräge des, zwar nüchternen, aber auch manierlosen deutschen Styles jener Zeit (ähnlich etwa, wie die Werke des schon genannten A. Mozart); besonders charakteristisch ist in dieser Beziehung das Hauptbild des Epitaphiums, welches die Geisselung Christi vorstellt.

Hieher gehört auch der Altar in der Schlosskirche zu Stolp. Doch hat derselbe wenig künstlerisches Interesse. Er besteht aus einer schweren und nüchternen Barock-Architektur mit der Jahrzahl 1607. Seinen Hauptschmuck bilden zwei Gemälde. Oberwärts eine Auferstehung Christi, ein schlecht manieristisches Bild; unterwärts eine Darstellung des gekreuzigten Heilandes, zu dessen Seiten Herzog Johann Friedrich und seine Gemahlin Erdmuth knieen. Die beiden letzteren sind, wie dies schon oben bemerkt worde, wenigstens als Porträtbilder von Bedeutung.

Diesen Dekorationsstücken hinterpommerscher Kirchen sind mehrere Arbeiten, Kanzeln, Epitaphien u. dgl. verwandt, die sich in Vorpommern, in der Petrikirche zu Treptow a. d. T. und in der Marienkirche zu Anclam, vorfinden. Doch erscheinen die letzteren schon als die Erzeugnisse einer wilden, ausschweifenden und unschönen Phantasie. —

Ein recht tüchtiges Werk dagegen ist die Kanzel in der Nikolaikirche zu Greiffenhagen, die mit der Jahrzahl 1605 versehen ist. Sie besteht, ausnahmsweise, ganz aus Stein (Sandstein), ist einfacher gehalten, und ihre Hauptzierde bilden die Reliefdarstellungen biblischer Scenen, die an der Brüstung und an der Treppe angebracht sind. Unter diesen finden sich mehrfach die Motive raphaelischer Compositionen, in der Darstellung des Sündenfalles, der Vertreibung aus dem Paradiese, der Opferung Isaacs, u. s. w. In der Behandlung spricht sich ein guter Sinn, auch ein freies Naturgefühl aus. Der Gewandung fehlt es hier an plastischem Styl. Auch hier ist übrigens wiederum eine naturgemässe Färbung angewandt. —

Ungewöhnlich brillante Kanzeln, die an künstlerischem Werth der obengenannten aber wiederum nicht gleich kommen, finden sich in Stralsund. Die bedeutendste unter diesen ist die in der Nikolaikirche. Sie ist in noch barockem Style aufgebaut, ihr Deckel schwerfällig emporgethürmt. Viele figürliche Darstellungen sind dabei angebracht, unter denen sich besonders die an den Brüstungen der Kanzel auszeichnen. Dies sind sehr fein gearbeitete Alabaster-Reliefs mit Goldeinfassungen, deren Styl aber einen stark manieristischen Charakter hat. — Aehnlich, ebenfalls mit Alabaster-Reliefs ist die Kanzel der Jakobikirche. — Aehnlich auch ist die der

heil. Geistkirche, bei der aber die Reliefs an der Brüstung aus Holz geschnitzt sind.

Diesen Kanzeln reihen sich einige Epitaphien an. Eins der Art, von Stein gearbeitet, findet sich in der Marienkirche zu Greifswald, an einem Pfeiler des südlichen Seitenschiffes. Es hat die Jahrzahl 1615 und enthält eine Reliefdarstellung der Auferstehung Christi in einer guten Behandlung des dekorativen Styles jener Zeit. — Ein sehr brillantes Epitaphium ist in der Nikolaikirche zu Stralsund zu bemerken. Es ist dem M. Zacharias Rotman (gest. 1673) gesetzt und zeigt in den Formen der architektonischen Theile schon den Uebergang in den Rococostyl, der zu Ende des siebzehnten Jahrhunderts eintritt. Gleichwohl ist es interessant, in den bildnerischen Darstellungen, die von den Architekturformen eingeschlossen werden, noch Reminiscenzen an den deutsch mittelalterlichen Styl wahrzunehmen. Als Hauptdarstellungen sind die Kreuzigung Christi und die Grablegung zu bemerken; die Figuren sind weiss (aus Stein oder Stucco) und mit Goldzierden geschmückt. Unterwärts sieht man die in Oel gemalten und leidlich tüchtig ausgeführten Bildnisse der Familie des Verstorbenen. — Ein Epitaphium in der Thurmhalle der Jakobikirche zu Stralsund, errichtet im J. 1666, ist durch ein Oelgemälde ausgezeichnet, welches die Abnahme Christi vom Kreuz, in tüchtiger und geschmackvoller Behandlung des späteren italienischen Styles, darstellt. —

Der Altar in der Kirche von Barth, eine barocke Architektur mit mancherlei figürlichen Darstellungen, ist insofern bemerkenswerth, als seine Darstellungen sich, in ihrer äusserlichen Behandlung, den mittelalterlichen Altarschnitzwerken anreihen. Doch ist die Anordnung hier eben schon ganz spielend gehalten, etwa im Charakter der Weihnachtskrippchen, wie man solche in katholischen Ländern gern aufzubauen pflegt. Die Hauptdarstellung ist Christus am Oelberge, darunter das Abendmahl.

Als eine sehr elegante Arbeit des Kunsthandwerkes dieser Zeit ist endlich die Kanzel der Marienkirche zu Greifswald, die der früheren Zeit des siebzehnten Jahrhunderts anzugehören scheint, zu nennen. Sie besteht ganz aus Holz und ist wiederum mit barocken Zierden, wie die obengenannten Kanzeln, mit satyrartigen Hermen und dgl. geschmückt. Doch haben nur diese Hermen einen farbigen Anstrich; im Uebrigen ist das, äusserst zierliche Ornament aus verschiedenfarbigen eingelegten Hölzern gearbeitet. Auch die figürlichen (nicht erhabenen) Darstellungen auf den Brüstungsfeldern sind in derselben Weise, diese jedoch nicht in gutem Style, gebildet. Die Thür an der Rückseite der Kanzel ist von geschmackvollen Säulen eingeschlossen, deren Ornamente ebenso aus verschiedenfarbigem Holze eingelegt sind. Auch ein Brustbild Luthers, über der inneren Seite dieser Thür, ist in gleicher Weise gearbeitet. — Aehnlich, nur ungleich einfacher, ist die Kanzel der Georgenkirche zu Wollin, die aus braunem Holze, mit allerlei eingelegten Zierraben von schwarzgebeiztem Holze, besteht. Sie wurde, zufolge einer Inschrift, von den Schiffern und Fischern der Wolliner Wiek im J. 1659 gestiftet. —

Noch manche Kanzeln, Altäre, Epitaphien u. dgl. finden sich in pommerschen Kirchen vor, die in ähnlich reicher Weise, wie die vorgenannten Arbeiten componirt und in der letzten Zeit des siebzehnten und im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts ausgeführt sind. Sie haben aber im Allgemeinen ein zu untergeordnetes Kunst-Interesse, als dass hier eine nähere Berücksichtigung ihrer Eigenthümlichkeiten nöthig wäre. Charak-

teristisch ist an ihnen im Allgemeinen ein gewisser stylloser Styl, den man neuerlichst mit dem Worte Rococo getauft hat, den die neuere Kunstsprache auch wohl, je nach der Fülle, Trockenheit oder Fadheit seiner Erscheinung, als einen Perrücken-, Zopf- oder Haarbeutelstyl unterscheidet. Nur die Sorgfalt des Handwerkes ist an diesen Arbeiten, besonders an den älteren, zu beachten. Einen grossen Werth in letzterer Beziehung, — doch auch in Bezug auf die seltne Erscheinung eines noch gesunden Styles, — haben die schon obengenannten Gestühle der Jakobikirche zu Stettin, die der um den Beginn des vorigen Jahrhunderts erfolgten Restauration dieser Kirche anschören. Es tritt an ihnen eine so kräftige Solidität des Handwerkes, eine so gediegene Behandlung, eine so durchaus meisterhafte Sicherheit hervor, dass wir auch ihre Erscheinung noch entschieden als eine Nachwirkung der tüchtigen Institutionen des so oft geschmähten Mittelalters betrachten müssen. Trotz aller Kunst- und Gewerkschulen möchte es der heutigen Zeit sehr schwer werden, ähnliche Handwerksarbeiten zu liefern, geschweige denn in einer Stadt, die, wie Stettin zu jener Zeit, sich eben erst nach unsäglichen Leiden aus ihren Ruinen erhob.

Den Beschluss der Kunstdenkmale aus der Vorzeit unsers Vaterlandes mache ich mit der Betrachtung zweier Monumente, welche sehr wohl geeignet sind, das Ganze auf eine würdige und ernste Weise zu beenden. Es sind dies die prachtvollen Denkmale, die sich auf die beiden letzten Sprösslinge des alten Greifengeschlechtes, — auf Anna, die Tochter Herzog Bogislav's XIII., Herzogin zu Croy und Arschott, gest. 1660, und auf ihren Sohn, Ernst Bogislav, Herzog zu Croy etc., gest. 1684, — beziehen. Sie befinden sich in der Schlosskirche zu Stolp und sind beide aus schwarzem und weissem Marmor (so dass die Massen des Architektonischen schwarz, das Dekorative und die figürlichen Darstellungen dagegen weiss erscheinen) gebildet. Ernst Bogislav hat beide Denkmale errichten lassen; an seinem eignen Denkmale findet sich die Angabe, dass dies Werk, zwei Jahre vor seinem Tode, im J. 1682, ausgeführt worden sei. Das Monument der Mutter, an der Wand auf der Nordseite des Altares, besteht aus einer schweren Barock-Architektur, die von dick gewundenen Säulen mit korinthischen Kapitälen getragen wird. Zwischen den Säulen ist eine grosse Inschrifttafel, die von den Lebensverhältnissen und den Tugenden der Herzogin Kunde giebt. Es heisst darin von ihr: „Pia, prudens, placida, magnanima, munifica, quae omnium majorum suorum Gryphicae gentis, qui Pomeraniam quaqua patet ad annos fere DCC regia manu vel ducali imperio semper ut patriae patres moderati sunt, dotes, virtutes, gloriam ut expressit, aequavit, sic et finiit, domus hujus omnino inclytae cheu! ultima." Unterhalb sieht man die Gestalt der Fürstin, in Lebensgrösse, einfach gerad ausgestreckt, auf dem Lager liegend, die Augen geschlossen, die Hände über der Brust gefaltet. Diese Arbeit ist schlicht und recht trefflich, mit gutem Naturgefühl und nicht ohne guten Styl ausgeführt. Leider nur ist es unpassend und störend, dass die Figur, während das Denkmal sich an der Höhe der Wand befindet, wie von oben gesehen dargestellt ist, somit eines festen Haltes entbehrt. Ueber dem Gebälk des Monuments ist ein besonderer Aufsatz von barocker Form, zu dem mei-

rere Figuren in kleinerem Massstabe enthalten sind. In der Mitte sieht man hier die Fürstin noch einmal, wie sie nach beiden Seiten hin den Dürftigen spendet. Dieser Theil ist jedoch von minder bedeutender Arbeit. Zu den Seiten der Säulen ist Rankenwerk angebracht, und darin die in Oel gemalten Bildnisse der Herzogin und ihres Gemahles. — Auf der Südseite der Kirche, unmittelbar über dem Fussboden, steht das Monument des Sohnes. Es bildet eine barocke Tabernakel-Architektur, die, statt der Säulen, von den Statuen zweier wilden Männer mit Wappenschilden getragen wird. Zwischen diesen ist, ebenfalls als freie Statue, der Herzog angebracht, vor einem Betpulte mit gefalteten Händen knieend. Im Grunde des Tabernakels befinden sich mehrere Inschriften. Die Sculptur der beiden wilden Männer zeigt eine ziemlich nüchterne Behandlung. Bei der Figur des Herzogs aber macht sich ein ganz richtiges Eingehen auf das Vorbild der Natur bemerklich; die Arbeit ist nicht ohne Gefühl und nicht ohne eine gewisse Würde, nur fehlt es der Gewandung an edlerem Styl. Vortrefflich ist die reiche und volle Verzierung des Betpultes gearbeitet [1].

Ein Denkmal, an welches sich grossartige historische Erinnerungen knüpfen, das aber zugleich von der Geschmacklosigkeit des vorigen Jahrhunderts und von der geringen Ehrfurcht vor den Denkzeichen der Geschichte ein nur zu sprechendes Zeugniss giebt, findet sich in der Dorfkirche von Radduz, unfern von Neu-Stettin. Es ist die Kanzel dieser Kirche, die aus den Brettern, den Friesen und Leisten eines prachtvollen Wagens: — des Triumphwagens, in welchem Johann Sobiesky, König von Polen, seinen Sieg über die Türken gefeiert, zusammengesetzt ist. Dies bezeugt nicht bloss eine Inschrift an dem Deckel; auch der mehrfach vorkommende Namenszug des Königes, der weisse Adler, die Darstellung türkischer Trophäen, alles dies deutet mit Bestimmtheit darauf hin. Alles ist vergoldet und die grösseren Felder in einer ziemlich dekorativen Weise bemalt. Ausser den obengenannten Darstellungen sieht man eine Menge musicirender Knaben, Genien mit Wappen, allegorische Figuren, glänzende Waffenzierden u. dergl. m. abgebildet. Die Felder sind aber, um sie für ihren gegenwärtigen Zweck geschickt und passend zu machen, zum Theil auf eine willkürliche Weise zerschnitten; dann ist ihnen, als Hauptfeld der Brüstung, ein schlecht gemaltes Wappen zugefügt, mit einer Inschrift, die sich auf den preussischen Generalfeldmarschall Henning Alexander von Kleist (den ehemaligen Besitzer von Radduz) bezieht und das Jahr 1747 enthält. Urkundliches darüber, wie der Triumphwagen in Kleisti-

[1] Eine ziemlich rohe Abbildung des erstgenannten Monumentes findet sich im fünften Bande des Pommerschen Archivs (1785); nähere Notizen über beide ebendas., S. 106 und 111. Ueber den Namen des Verfertigers wird aber hier so wenig Nachricht gegeben, wie derselbe an den Monumenten selbst zu finden ist. Die schönen Verzierungen des Betpultes erinnerten mich sehr lebhaft an die Weise des grossen Andreas Schlüter; vielleicht ist die Vermuthung nicht zu gewagt, dass dies Stück als eine Jugendarbeit von ihm zu betrachten sei, und dass somit die Hauptarbeit der Monumente von seinem Lehrer, Sapovius, herrühre. Der Nähe Danzigs, wo der letztere sich aufhielt, macht es ganz wahrscheinlich, dass Ernst Bogislav sich an ihn zur Ausführung der Denkmale gewandt. Leider kenne ich nichts von Sapovius' eigenen Arbeiten.

schen Besitz gekommen, ist nicht vorhanden. Einer Sage zufolge soll Kleist ihn in einem schlesischen Kloster (also zur Zeit eines der ersten beiden schlesischen Kriege) erbeutet haben [1].

4. Blick auf die Werke der neuesten Zeit

Von bildnerischen Denkmalen der neuesten Zeit ist nicht gar Vieles zu melden. Doch bewahrt Pommern zwei Standbilder, welche dem vorigen Jahrhundert angehören und die, indem sie sich auf die Segnungen beziehen, welche ein neues Herrschergeschlecht dem Lande bereitete, als wichtige Denkzeichen einer neuen historischen Periode betrachtet werden müssen. Das eine von diesen ist die Statue König Friedrich Wilhelms I. auf dem Marktplatze zu Cöslin, im J. 1724 von den pommerschen Ständen errichtet. Der Kunstwerth des Werkes ist indess nur gering. Als ein merkwürdiges Meisterwerk aber ist die Marmorstatue Friedrichs des Grossen, auf dem weissen Paradeplatz zu Stettin, zu nennen, die, ebenfalls von den Ständen des Landes, im J. 1793, errichtet wurde. Die letztere ist von Schadow in Berlin gearbeitet; sie ist das einzige öffentliche Denkmal, welches dem grossen Könige bis zu dem Jahre der hundertjährigen Feier seiner Thronbesteigung in den gesammten preussischen Staaten errichtet war. Wohl mag sich Pommern eines solchen Vorzuges mit gerechtem Stolze bewusst sein; aber die Errichtung des Denkmales war auch nur ein gerechter Zoll der Verehrung gegen Friedrich, der in seinem politischen Testamente seinen Nachfolgern erklärt und angerathen, dass sie sich vorzüglich auf die Pommersche Nation verlassen, und dieselbe als die erste Stütze des Preussischen Staats ansehen könnten und müssten [2].

Beide Werke sind aber nicht als die Erzeugnisse pommerscher Kunst zu betrachten. Ebenso auch nicht einzelne Altargemälde, die sich hier und da von der Hand gerühmter Meister des vorigen Jahrhunderts vorfinden. Zu diesen gehören zwei Gemälde über dem Hauptaltare der Jakobikirche von Stralsund, von J. H. Tischbein im J. 1787 (wenigstens hat das eine von ihnen diese Bezeichnung) gemalt. Diese Bilder erheben sich nicht über den Kreis des Gewöhnlichen: kräftige Natur und höherer Styl ist in ihnen nicht zu finden. Der Behandlung nach stehen sie etwa zwischen den Werken von Rode und Dietrich in der Mitte. Ebenso ist eine Himmelfahrt Christi von B. Rode, in der Kirche von Gingst auf Rügen, auch nur ein Werk untergeordneten Ranges, nicht geeignet, den Ruhm, dessen sich dieser schnellfertige Maler bei seinen Lebzeiten erfreute, auf die Nachwelt zu bringen. — Einige andre in den letzten Jahrzehnten gemalte Altarblätter sind dagegen von pommerschen Künstlern ausgeführt, so das treffliche Altarbild der Abnahme vom Kreuz in der Jakobikirche

[1] Vgl. Kratzschmer, in den Neuen Pomm. Prov. Blättern, II, S. 301.
[2] Hertzberg: Rede bei der Einweihung der Statue. S. die „Umständliche Nachricht von der dem grossen König Friedrich II. zu Alt-Stettin am 10. Oct. 1793 errichteten marmornen Bildsäule," S. 9.

Grabstein zu Nossendorf.

[illegible]

zu Stettin, von E. H. Lengerich in Rom gemalt; so ein zweites Altarbild desselben Künstlers in der Kirche von Demmin, die Grablegung Christi, als vergrösserte Kopie nach Raphael, und zwei Engelgruppen als Seitenbilder enthaltend; so eine Auferstehung Christi in der Nikolaikirche zu Pasewalk, von A. Remy gemalt.

Die Kunst der Gegenwart, die sich seit wenig Jahren zu einer neuen glänzenden Höhe emporgeschwungen hat, arbeitet gleichwohl im Allgemeinen — einzelne grossartige Ausnahmen abgerechnet — wenig auf monumentale Zwecke hin. Die Freude an der Kunst bewegt sich im Allgemeinen mehr in den engeren Räumen des Wohnhauses. Wenn demnach in Pommern nur wenig Kunstwerke der neuesten Zeit, welche eine öffentliche Bestimmung haben, zu nennen sind, so gilt dies wenigstens ebenso von den meisten übrigen Theilen des gemeinsamen deutschen Vaterlandes. Wohl aber dürfen wir uns freuen, dass auch Pommern für den neuen Aufschwung der Kunst sein Contingent gestellt und dadurch das frische Fortleben des alten künstlerischen Geistes bezeugt hat. Ausser den Namen der beiden vorher besprochenen Künstler sind in diesem Betracht vornehmlich anzuführen: W. Ringgemann, durch seine Darstellungen des heimischen Seestrandes ausgezeichnet; L. Most, dessen fröhliche Genrebilder sich in dem Kreise des echtpommerschen Volkslebens bewegen; H. Pfaddemann und H. Kretzschmer, beide zu den geachtetsten Künstlern der Düsseldorfer Schule gehörig, und Th. Hildebrandt, der als einer der ersten Meister dieser Schule, somit als einer der ersten Meister der heutigen Zeit, genannt werden muss. Die glänzenden Erfolge des pommerschen Kunstvereines aber haben es bewiesen, dass auch das Volk sich, so mächtig strebenden Talenten gegenüber, nicht gleichgültig verhält.

Nachtrag.

(1853.)

Während der eigentliche Abdruck der Pommerschen Kunstgeschichte bereits eingeleitet war, sind mir freundliche Mittheilungen über einzelne Kunstwerke Pommerns, die in jener Arbeit keine Besprechung gefunden hatten, gemacht worden; ich entnehme daraus noch die folgenden Notizen.

In der Kirche des Dorfes Nossendorf, eine halbe Meile nordwestlich von Demmin, befindet sich vor dem Altar eine steinerne Grabplatte mit gravirter bildlicher Darstellung, der Zeit bald nach der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts angehörig und den oben erwähnten Grabplatten von Stein gewiss als eine der tüchtigeren dieser Art anzureihen. Die Darstellung trägt in grossen entschiedenen Zügen den Charakter der Zeit, wobei die technische Eigenthümlichkeit zu bemerken, dass der Grund der Darstellung rauh gekörnt zugehauen ist und sich hierdurch, ohne zwar vertieft zu sein, bestimmt von dem Uebrigen unterscheidet. Besonders merkwürdig aber ist der Stein durch den Gegenstand der Darstellung

Man sieht darauf die grosse Gestalt eines Geistlichen, ganz in der üblichen Weise, unter einem rundbogig gothischen Baldachin stehend. Neben seinem Haupte erscheint ein, das Weihrauchbecken schwingender Engel; wo aber, bei reicheren Darstellungen der Art, in den Seitenstücken der architektonischen Umgebung kleine Heiligenfiguren angebracht zu sein pflegen, sieht man hier bewaffnete Männer, von denen die beiden oberen, Schwert und Lanze in den Händen haltend, mit diesen Waffen auf den Geistlichen eindringen. Die Personen von dreien derselben scheinen durch die, über ihrem Kopfe enthaltenen Inschriften namentlich bezeichnet zu sein. Also die bestimmte Hindeutung auf den gewaltsamen Tod, den der Bestattete erlitten, was auch durch die Umschrift des Steins bestätigt wird. Diese lautet: *Anno domini m° ccc° lx° quarto sabbato ante jacobi apostoli interfectus fuit dominus gherardus de lynden plebanus in wotenike in altari hora misse. orate deum pro anima ejus.* Nach einer im Dorfe noch lebenden Sage soll der Geistliche von jenen Männern, Bauern des Dorfes, wegen unerlaubten Umganges mit der Frau des einen ermordet worden sein. Bei dem ganz eigenthümlichen Interesse, welches die Darstellung gewährt, gereicht es mir zur Freude, auf dem beiliegenden Blatte eine Abbildung derselben, nach einer Zeichnung des Hrn. Medow, Zeichnenlehrers zu Demmin, vorlegen zu können.

In der Kirche von Treptow an der Tollense befinden sich Chorstühle, über ihren Rückseiten mit einem durchbrochenen Holztäfelwerk geschmückt, welches mit den reizvollen Täfelungen in der Sakristei der Jakobikirche zu Stralsund in Bezug auf Mannigfaltigkeit wie auf Schönheit, völlig auf gleicher Stufe zu stehen und die letzteren wenigstens insofern noch zu übertreffen scheint, als, bei grösserem Maassstabe, die grösseren Zwischenräume des Ornaments noch wieder durch Unterabtheilungen von lebendig geschwungenem Stabwerk ausgefüllt werden. Es sind im Ganzen 22 Tafeln, unterwärts mit je drei oder vier kleineren architektonisch dekorirten Spitzbögen, — oberwärts, in quadratischem Einschluss, Rosetten enthaltend, welche letzteren die mannigfaltigsten und jedesmal durch neue Combination anziehenden Muster gothisch architektonischer Ornamentik zur Schau stellen. Hr. Medow hat diese Rosetten abzuformen begonnen, um dadurch zweckmässige Muster für den Kunstunterricht der Handwerkerschule zu Demmin zu gewinnen; ein mir freundlichst mitgetheiltes Exemplar vergegenwärtigt aufs Genaueste, wie die Schönheit der Formen, so auch deren energische und wohl verstandene Behandlung. Die Abgüsse dürften sehr geeignet sein, auch in weiteren Kreisen für den entsprechenden Kunstunterricht in erfolgreichster Weise verwandt zu werden.

In Betreff der beiden vortrefflichen Grabsteine, welche sich in der Thurmhalle der Kirche von Grimmen befinden, ist zu bemerken, dass der mit dem Bilde des ritterlichen Herrn seiner Inschrift zufolge den „Claws von Swerin Zoem Grellenbergk Erfgeseten“ (gest. 1395) vorstellt. — Zwei Grabsteine von ähnlicher trefflicher Beschaffenheit befinden sich in der Kirche von Kirch-Baggendorf (auf der Mitte des Weges zwischen Grimmen und Tribsees). Noch ausgezeichneter sollen, wie mir berichtet wird, zwei andre Grabsteine sein, welche sich in derselben Kirche befinden, in die beiden Pfeiler zwischen Chor und Schiff einander gegenüberstehend eingemauert. Jeder von ihnen hat eine Umrahmung von reicher, wappengeschmückter Architektur. Auf dem einen ist die Reliefge-

stalt eines geharnischten Ritters mit halbgeöffnetem Visier, aus dem ein männlich festes Gesicht herausschaut, enthalten. Nach der Inschrift ist dies von „Jochim Voltadt Tribses weilandt Furst: Haptman auf Loetz zu Zarrentin erbsessen", geb. 1570, gest. 1625. Auf dem andern Steine ist die Gestalt einer Dame, die Wittwe des Ebengenannten, „Anna von Jasmunt", vorgestellt. Sie erscheint in höherem Alter, in ruhig würdiger Haltung, mit einer eigenthümlichen, fast tyrolerartigen Kopfbedeckung, die Kleidung oben reich verziert, im Uebrigen einfach und in natürlichen Falten ruhig herabfliessend. Beide Figuren sind bis ins geringste Detail sauber ausgeführt. —

Anderweitigen Mittheilungen entnehme ich schliesslich die Notiz, dass sich zu Coeslin, vor dem hohen Thore, eine kleine Begräbnisskapelle, aus der späteren Zeit des Mittelalters, befindet, deren Kenntniss mir bei meinem Besuch im J. 1839 ebenfalls entgangen war. Sie ist von schlichter Anlage, achteckig, mit Strebepfeilern, die auf den Ecken vorspringen, ebenmässig in den Verhältnissen, im Inneren mit einem einfach klaren Sterngewölbe bedeckt, an den Einfassungen der Thür und der Fenster mit wohlgebildeten Gliederungen versehen. Den im Obigen besprochenen Polygonal-Kapellen scheint sie sich als ein schätzbares Beispiel anzureihen.

Druck der [illegible]

F. KUGLER,

KLEINE SCHRIFTEN UND STUDIEN ZUR KUNSTGESCHICHTE.

ZWEITER THEIL.

KLEINE SCHRIFTEN UND STUDIEN

ZUR

KUNSTGESCHICHTE

FRANZ KUGLER.

Mit Illustrationen und andern artistischen Beilagen.

ZWEITER THEIL.

STUTTGART.
VERLAG VON EBNER & SEUBERT.
1851.

F.S.E 871

BERICHTE UND KRITIKEN.

1838—1841.

Sammlungen des Berliner Museums.

(Kunstblatt, 1838. Nro. 33.)

Die Sammlungen des königlichen Museums erfreuen sich fortwährend der interessantesten Bereicherungen. So sind für die Gemäldegallerie vor Kurzem drei vorzüglich meisterhafte Bilder erworben worden. Das eine ist ein Genrebild von Gerhard Terburg, mit dem Monogramm des Künstlers versehen; es stammt aus der Sammlung des Herzogs von Berry und gehört, als merkwürdige Ausnahme, dem niederen Genrefache an. Es stellt verschiedene Baulichkeiten innerhalb eines ehemaligen Klosterhofes zur Seite einer Kirche dar: ein ärmliches Wohnhaus auf der einen Seite und daneben eine holzgehaute Schleifmühle, die durch ein Pferd getrieben wird. Vor derselben der grosse Schleifstein, an dem der Schleifer ein Instrument schärft, an einen Pfeiler der Mühle lehnend und auf die Vollendung der Arbeit wartend, steht der Besitzer des Instrumentes, eine ergötzlich geduldige Figur. Vor dem Hause sitzt eine Frau, welche einem Kinde das Ungeziefer absucht, nach dieser Gruppe mit sehr guter Laune gemalt; daneben allerlei Geräth. Das Gemeinere, Gehaltene, was Terburg eigen ist, wirkt in diesen leicht und geistreich gemalten Gestalten auf eine vortrefflich komische Weise; die Charakteristik in den Köpfen lässt die grosse Freiheit seines Talentes erkennen. Nicht minder meisterhaft ist alles Beiwerk, namentlich das Verwitterte, Zerbröckelte an Holz und Steinen behandelt. Nur eine grössere materielle Tüchtigkeit möchte dem Bilde zu wünschen sein. — Das zweite Bild ist eine Seestück von Wilhelm van der Velde: eine offene Sache See, von leichtem, frischem Winde bewegt, so dass die Wellen in ebenmässigen Linien laufen und kurz abschlagen. Eine Reihe stattlicher Schiffe mit prächtig dekorirten Hintertheilen segelt hinter einander in die Tiefe des Bildes hinein. Der Himmel ist mit leichten Wolken bedeckt. Eine kühle, klare Stimmung lagert sich über das Ganze hin und die etwas strenge Behandlungsweise erscheint solcher Auffassung angemessen. — Das dritte Bild ist ein Stillleben von Wilhelm van Aelst (mit der Jahrzahl 1643): eine Gruppe geschälter Gefässe,

sowohl durch die schöne Harmonie in der Composition und der Färbung, als durch die feine und schlichte Naturwahrheit in höchstem Masse ausgezeichnet.

Die königliche Kunstkammer (die bekanntlich eine besondere Abtheilung des Museums bildet) ist ausserdem u. a. mit einem merkwürdigen Schäfte, einem hochalterthümlichen Jagdhorn von Elfenbein, dessen äussere Bogen 1 Fuss 7 Zoll misst, bereichert worden. Die ganze äussere Fläche des Horns ist mit geschnitzten Reliefdarstellungen geschmückt: in einander verschlungene Rankenwindungen, die verschiedene (im Ganzen sieben) Reihen von Kreisen bilden und in denen die mannigfaltigsten Thiergestalten enthalten sind. Diese Darstellungen sind tief ausgegraben und in einer strengen, zum Theil phantastischen Stylisirung mit sicherer Technik ausgeführt; die geistreich gemessene und doch naive Weise, wie die Thiere stets den geschlossenen Raum füllen, lässt die Hand eines verträglichen Meisters erkennen. Auf dem Grunde der Reliefs zeigen sich die Spuren von Farbe. Die ganze Behandlungsweise erinnert an die Verzierungen der Handschriften, die in der Zeit des elften Jahrhunderts gefertigt sind. Das Horn stammt aus der Sammlung des vor einigen Jahren zu Heidelberg verstorbenen Domherrn von Wambold, und soll, einer Tradition zufolge, im Dom von Speyer befindlich gewesen sein. Die Schätze des letzteren waren, trotz seiner mannigfachen Schicksale, vom frühesten Alterthum bis zum Jahre 1793 erhalten geblieben; in diesem Jahre wurden sie von den Franzosen geplündert und sodann zerstreut. Die Umstände, dass diese Zerstreuung des Kirchenschatzes der Gegenwart so nahe liegt, und dass die Sammlung, aus welcher das Horn zunächst herstammt, in der nächsten Nachbarschaft von Speyer befindlich war, scheint jene Tradition sehr glaubwürdig zu machen; auch befinden sich in einem alten Verzeichnisse von Kleinodien, die, aus dem Kloster Limburg herrührend, im Jahre 1496 dem Speyrer Dome vermacht wurden, solche „Hörner von Helfantzehorn" erwähnt (Remling's Urk. Beschreibung der Bischöfe von Speyer, S. 67), unter denen das in Rede stehende mit einbegriffen gewesen sein dürfte. — Ueberaus ist die Erwerbung dieses Horns für die königliche Kunstkammer um so interessanter, als sich ebendaselbst bereits seit einigen Jahren ein Kasten von Elfenbein befindet, dessen vollkommen übereinstimmende Verzierungen auf gleicher Zeit, gleichen Lokal, vielleicht auch auf ein und dieselbe Werkstätte deuten, und der ebenfalls aus Speyer herstammen könnte, da in dem angeführten alten Verzeichnisse auch eines elfenbeinernen Reliquienkastens gedacht wird. In naher Beziehung steht sich das Horn, vortheilhaft ergänzend, verschiedenen andern elfenbeinernen Jagdhörnern an, die auf der Kunstkammer bewahrt werden und von denen das eine, dem Charakter seiner Schnitzwerke nach, mit Bestimmtheit der karolingischen Periode zuzuschreiben ist, ein zweites, sehr grosses, mit alt-arabischen Ornamenten geschmückt, ein drittes in hoch-portugiesischem Style (um 1500) gearbeitet ist.

Die Matthias-Kapelle auf der oberen Burg bei Kobern an der Mosel. Beschrieben von Ernst Dronke, Dr. der Philosophie, Professor etc., und Johann Claudius von Lassaulx, königl. Bauinspector etc. Coblenz, 1837.

(Kunstblatt, 1838, Nr. 96.)

Vorliegende Monographie macht uns mit einem kleinen, aber in eigenthümlichem Reichthum durchgebildeten Gebäude bekannt, welches für die Geschichte der mittelalterlichen Baukunst in Deutschland, und zwar für die Uebergangsperiode aus dem sogenannten byzantinischen in den gothischen Baustyl, von namhafter Wichtigkeit ist. Die Schrift (68 Seiten in 8.) entwirft mit grosser Klarheit und Sachkunde ein Bild dieses Gebäudes und all seiner merkwürdigen Einzelheiten, unterstützt durch bildliche Darstellungen auf einem saubern Stahlstiche und zwei in Stein gravirten Blättern, welche den Grund- und Aufriss, den Durchschnitt, Detailzeichnungen und — was besonders dankenswerth erscheint — eine grosse Menge von Profilen der architektonischen Glieder vorführen. Mit der Beschreibung des Gebäudes sind historische Nachrichten, weitere Blicke auf Bauwerke von verwandter Anlage u. A. m. verbunden.

Die Matthias-Kapelle gehört zu jenen seltenen Gebäuden des Mittelalters, deren Grundform sich auf die Verhältnisse des Kreises bezieht. Ihr Grundriss bildet ein Sechseck, an dessen eine Seite sich, im Dreiviertelkreise, der Raum des Altares anschliesst. In der Mitte jenes Hauptraumes bildet sich eine sechseckige Pfeilerstellung, über welcher sich, fast thurmartig, eine sechseckige Kuppel erhebt. Letztere ist durch ein sechstheiliges Kreuzgewölbe geschlossen; die niedrigeren Seitenräume sind, als besonders seltnes Beispiel, mit eigenthümlich gekehrten halben Tonnengewölben, der Altarraum mit einem ähnlich gefächerten kuppelartigen Gewölbe bedeckt. Die Pfeiler, welche die mittlere, sechseckige Kuppel tragen, bestehen ein jeder aus fünf vollständig ausgearbeiteten Säulen; die Bögen, die die Pfeiler verbinden und über denen die Wände der Kuppel ruhen, haben die Form des Spitzbogens. Im Uebrigen herrscht durchweg die Form des Rundbogens, — grösserem Theils jedoch eines gebrochenen, kleeblattähnlichen Bogens, vor. Selbst die sämmtlichen unteren Fenster des Gebäudes haben diese bunte Kleeblattform; zwischen ihnen sind im Innern flache, an die Wand lehnende Arkaden mit ähnlich gebildeten Bögen, im Aeussern flache Wandpfeiler mit buntem Bogenfranze, angeordnet.

Lassen diese allgemeinsten Bestimmungen der Anlage schon ein besondres Raffinement von Seiten des Baumeisters erkennen, so tritt dies noch ungleich mehr in andern Beziehungen hervor. Dahin möchte Referent zunächst die überraschende Congruenz der einzelnen Maassbestimmungen rechnen, welche letzteren, indem sie sich überall in die einfachsten Verhältnisse auflösen, entschieden auf eine vollkommen durchgeführte Absicht hindeuten. Dahin gehört vornehmlich die ungemein reiche, bunt wechselnde Ausbildung des Details, der es gleichwohl nicht an gewissen bestimmten Principien fehlt. Die Säulenkapitäle, auch ihre Deckglieder, sind überall mit zierlichst buntem Blattwerk des spätesten byzantinischen Styles versehen. In den Profilen der architektonischen Glieder zeigt sich die

lebhafteste Beweglichkeit, welche die Schwere der älteren Formen des byzantinischen Baustyles durch energischen Schwung, durch weichere Modulation, durch scharfes, keckes Unterscheiden u. s. w. zu einer neuen, reicheren Wirkung umzugestalten strebt. Diese Beweglichkeit erstreckt sich so weit, dass sogar dieselben Bauglieder an den verschiedenen Stellen des Gebäudes, vornehmlich die Ringe, welche die Säulen umfassen, die Säulenbasen, die Archivolten der Säulenstellung am Inneren der Wände, in stets wechselnder, neuer Bildung vorgeführt werden. Nur die Gewölbrippen haben zumeist noch die einfache Form eines Wulstes beibehalten. In alledem aber tritt uns mit Bestimmtheit das Bild einer künstlerischen Periode entgegen, in welcher die Keime einer neuen Entwickelung sich mit Gewalt zur Gestaltung hervordrängten, grosse Meister nicht ohne Besonnenheit die übersprudelnden Kräfte in gesetzmässigen Kreisen zusammenzuhalten strebten, und selbst, wie im vorliegenden Fall, dem bunten Getriebe das Gepräge der Grazie aufzudrücken wussten. Es sind, nur immer noch durch die Grundform der sogenannten byzantinischen Architektur gefesselt, dieselben Elemente, die sich im Gothischen, wenig später, in lautester Entwickelung zeigen.

Ueber die Zeit der Erbauung dieser merkwürdigen Kapelle bieten die ziemlich ausführlich mitgetheilten historischen Notizen über die Herrn von Kobern und über die Kapelle selbst wenig Bestimmtes. Der gewöhnlichen Annahme, dass die Kapelle ein Eigenthum der Tempelherren gewesen sei, wird mit Ueberzeugung widersprochen. Vornehmlich in Bezug auf die Eigenthümlichkeiten des Baustyles wird — und gewiss richtig — die erste Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts als die Erbauungszeit angenommen, womit denn auch die anderweitigen historischen Verhältnisse des Ortes wohl übereinstimmen. Die polygone Form der Kapelle veranlasst die Verfasser vorliegender Monographie, näher auf die Bedeutung dieser Form in der christlichen Architektur, — in den Baptisterien und in den sogenannten Heiliggrab-Kirchen, welche letzteren eine Nachahmung der Kirche des heiligen Grabes zu Jerusalem enthielten, — einzugehen und im Anhange ein Verzeichniss und eine kurze Charakteristik von 61 der merkwürdigsten alten Rund- und Polygongebäude, in und ausser Deutschland, mitzutheilen.

Die Matthiaskapelle war nach und nach in Verfall gerathen; seit der letzten Zeit des vorigen Jahrhunderts hatte sie sogar ohne Aufsicht offen gestanden und war mannigfach beschädigt worden. Im Jahr 1819 jedoch war sie der königlich preussischen Regierung als Staatseigenthum übergeben, zunächst das Nothwendigste zu ihrer baulichen Unterhaltung angeordnet, vor zwei Jahren aber eine vollständige und durchgreifende Restauration ins Werk gesetzt worden. Herr von Lassaulx, der diese Restauration ausgeführt, legt über sein Verfahren in der vorliegenden Schrift Rechenschaft ab und giebt zugleich Kunde von einigen dabei angewandten eigenen Erfindungen, die für ausübende Architekten, besonders bei kleineren Kirchenbauten, von vorzüglicher Wichtigkeit sein dürften. Dahin gehört namentlich eine Art musivischer, aus kleinen, mehrfarbigen Backsteinen bestehender Fussböden, die sich durch Gefälligkeit für das Auge, durch leichte Ausführbarkeit und Wohlfeilheit auf gleiche Weise empfehlen, und die auch in Bezug auf die Dauer einen bedeutenden Vorzug vor vielen bekannten Einrichtungen zu behaupten scheinen.

Der so mannigfach belehrenden Schrift ist ein „Schlusswort" angehängt, welches den Vorschlag zur Stiftung eines Vereins zur Herausgabe vaterländischer Baudenkmale enthält.

Wir glauben im Interesse der Leser dieses Blattes zu handeln, wenn wir das ganze Schlusswort folgen lassen: —

„Die Beschreibung eines der zierlichsten und eigenthümlichsten Monumente des Mittelalters, welche in den vorliegenden Blättern enthalten ist, wird den Freunden alter Kunst hoffentlich nicht unwillkommen sein. Die Herausgeber hätten dieselbe gern mit ausführlichen Rissen ausgestattet, deren vollständige Zeichnungen seit Jahren bereit liegen. Allein so lange sich nicht, wie in England bereits vor länger denn sechzig Jahren geschehen ist, Gesellschaften von Kunstfreunden zur würdigen Herausgabe vaterländischer Denkmale bilden, möchten ähnliche Unternehmungen Einzelner, wie bisher, nur mit bedeutendem Geldverluste endigen. Nun lassen zwar die Verhältnisse unseres Vaterlandes keine Leistungen im englischen Massstabe erwarten; auf Werke gleich der Archaeologia britannica und so viele andere elegante Monographien werden wir wohl jedenfalls verzichten müssen. Jedoch bedarf es einerseits auch nicht solcher Prachtwerke, da einfache, genaue, aber möglichst ausführliche Risse dem wahren Zwecke förderlicher sind, als die schönsten, malerischen Ansichten; anderseits können auch die Deutschen mit wenigerem Gelde viel mehr ausrichten, als die Engländer mit ungleich grösseren Summen. Wie leicht es aber bei uns ist, mässige Beiträge zu erhalten, wenn Mässiges, verbunden mit leisen Hoffnungen auf grösseren Gewinn, dafür gegeben wird, bewiesen die vielen, in neuer Zeit entstandenen Kunstvereine. Sollte nun nicht auf ähnlichem Wege die Herausgabe unserer vaterländischen Bau-Denkmale in einer, wenn auch nur anständigen, dabei aber vollständigen Weise zu Stande zu bringen sein? Indem wir daran nicht zweifeln, erlauben wir uns, folgenden Vorschlag zu machen:

„Es bilde sich eine Gesellschaft von zweihundert Theilnehmern mit einem jährlichen Beitrage von fünf Thalern. Vorausgesetzt, dass die Aufnahmen und Risse unentgeltlich mitgetheilt würden, was wohl zu erwarten steht, da fast von jedem bedeutenden Bauwerke dergleichen vorhanden sind, und der Besitzer sie aus Liebe zur Sache und zur Verherrlichung des Denkmales gewiss gern leihen wird, so liessen sich für jene Summe fünfhundert Exemplare eines Werkes von zwanzig Blättern, in der Ausführung gleich dem Werke von Schmidt über die Liebfrauenkirche in Trier, im Format und Papier gleich dem Boisserée'schen, nebst dem nöthigen Text beschaffen, von denen zweihundert an auswärtige Kunsthandlungen gegen ältere oder neuere ähnliche Werke vertauscht und hundert zur Bestreitung der Nebenkosten dem Buchhandel überlassen werden könnten. Von den übrigen zweihundert Exemplaren würde jeder Theilnehmer ein Werk erhalten, welches im Buchhandel mehr kostete, als sein Beitrag betrüge, ausserdem aber noch einen der eingetauschten zu versteigernden Werke von grösserem oder minderem Werthe."

„Sollte dieser Vorschlag nur einigen Anklang finden, so werden Unterzeichnete freundlichst gebeten, dies den Herausgebern kund zu thun; sie werden keine Mühe scheuen, eine gute Sache ins Leben einzuführen, und sie können dies um so zuversichtlicher versprechen, als ihnen nicht nur viele Risse höchst bedeutender Gebäude, z. B. der herrlichen Klosterkirche zu Laach, der Stiftskirche zu Münster, der Niederburg zu Rödesheim, zu Gebote stehen, sondern auch von Freunden ähnliche Aufnahmen zugesichert worden sind, so dass ein Vorrath für mehrere Jahre bereits vorhanden ist."

Ein Bild von Correggio. Berlin, im Juni 1838.

(Kunstblatt, 1838, Nr. 50.)

Kürzlich hat hier ein Originalgemälde Correggio's, von dessen Existenz in Berlin seither nichts bekannt war, unter den Künstlern und Kunstfreun-

den ein sehr lebhaftes Interesse erregt; ich beeile mich, Ihnen über diese merkwürdige Erscheinung — ich möchte fast sagen Entdeckung — kurzen Bericht zu erstatten.

Das Bild befindet sich im Besitz des Hrn. Stadtraths Reimer; vor einigen Jahren soll es aus Italien gekommen sein. Es ist auf Leinwand gemalt und misst gegen 13 Zoll im Quadrat. Es stellt eine heilige Nacht dar, indem das Licht, ähnlich wie bei dem bekannten grossen Gemälde zu Dresden, von dem Christuskinde ausgeht; auch hat es in Einzelheiten der Composition Aehnlichkeit mit dem Dresdener Bilde, ist im Ganzen aber so abweichend, dass es auf keine Weise als eine Skizze zu diesem betrachtet werden darf. Im Gegentheil ist die Malerei mehrfach übergangen und die ganze Behandlung, wenn gleich leicht, doch so vollendet, dass man das Bild für mehr als einen blossen Entwurf zu halten berechtigt ist.

Wie auf dem Dresdener Bilde, so sieht man auch hier in der Mitte die Krippe stehen, in welcher der Säugling liegt, dahinter die Mutter, welche, ganz in ähnlicher Bewegung, die Arme um das Kind breitet. Diese ganze Haltung des Oberkörpers der Madonna ist dieselbe (nur in entgegengesetzter Bewegung) wie auf dem Dresdener Bilde; alles Uebrige der Composition aber ist abweichend. Zur Seite der Krippe wird mehr von der Gestalt und von den Beinen der Maria sichtbar als dort, so dass sich die schöne Bildung und die leichte Lage des Körpers freier vor dem Auge des Beschauers entwickelt. Das Kind ist fast ganz unbekleidet und reizend bewegt. Auf der andern Seite (wo auf dem Dresdener Bilde die Frau mit der Taube steht), sind hier zwei Engelknaben, die mit neugieriger Naivetät das Christkind betrachten; im Vorgrunde (statt des stehenden alten Hirten) sitzt ein junger Hirt, der einen Ziegenbock auf dem Schooosse hält und ebenfalls nach der Krippe hinüberblickt. Die Wolken mit den Engeln, oberwärts, sind hier nicht vorhanden. Im Hintergrund, in der Thüre des Stalles, bemerkt man Joseph mit dem Esel, aber wiederum in andrer Stellung, als auf dem grossen Bilde. Durch die Thür sieht man ins Freie hinaus; über den Bergen dämmert der Morgen. Die Lichtwirkung in diesem kleinen Bilde ist im höchsten Grade meisterhaft. In den reichhaltigsten Abstufungen verbreitet sich das Licht über die umgebenden Gegenstände. Das Kind erscheint wie in Licht getaucht, das Gesicht der Mutter, welche sich über dasselbe neigt, wie von blendendem Glanze überflossen; in den dunkelsten Partieen webt und spielt das Licht fort, so dass man überall eine volle, kräftige Farbe, nirgend ein dumpfes Schwarz oder Grau erkennt. Ebenso sind die Farben selbst durchweg von einer reinen, gesättigten Schönheit, und stehen in wunderbarer Harmonie zu einander. Dabei athmet jede Gestalt, jeder einzelne Körpertheil derselben, das feinste, zarteste Lebensgefühl. Es giebt nichts Reizvolleres, als dies mit Händchen und Füsschen sich lebhaft bewegende Kind, dessen Anmuth durch die Verkürzung, in der man es sieht, auf keine Weise beeinträchtigt ist; ebenso anmuthig ist der vordere der beiden Engelknaben; die ganze Bewegung der Maria ist voll der holdseligsten Grazie. Einen kräftigen Contrast bildet hiegegen die energische, fast glühende Gestalt des jungen Hirten im Vorgrunde. Es ist unbegreiflich, wie Correggio alles dies mit den leichten, breiten Strichen, mit denen das ganze Bild gemalt ist, hervorzubringen im Stande war.

Was aber diesem Bilde vor so vielen Arbeiten seiner Hand, denen allen es in Bezug auf die Malerei selbst gleich zu stehen scheint, einen

grossen Vorzug giebt, das ist das schöne, gediegene Maass im Ausdruck des Gefühls, welches hier überall durchgeht. Die Composition ist durchaus ruhig, voller Würde und Adel; die Gestalten entwickeln sich klar und einfach, ohne alle gesuchten Verkürzungen; keine einzelne Geberde ist in einem solchen Masse gesteigert, dass sie etwa an Manier streifte oder wirklich dazu würde, — was man sonst bei der Betrachtung von Correggio's Gemälden nicht gar selten zu überwinden hat, um zu dem Genusse seiner eigenthümlichen Vorzüge zu gelangen. Es ist vielmehr durchweg eine Unschuld in dieser Grazie, welche man in der That als das Ergebniss der glücklichsten Stunde betrachten darf. — Als einen andern Vorzug muss ich auch den Umstand hervorheben, dass das Bild nur sehr wenige Retouchen, keine in den sämmtlichen Hauptpartien der Composition, hat, dass man vielmehr fast überall noch die ursprüngliche Pinselführung verfolgen kann, dass fast durchweg die Farbe noch in ihrer ganzen ursprünglichen Kraft wirkt.

Ueber die Originalität eines Bildes von so ganz entschiedenen Vorzügen kann kein Zweifel obwalten; auch ist von Allen, die dasselbe neuerdings gesehen haben — Künstlern und Kunstforschern — soviel mir bekannt, kein Zweifel ausgesprochen worden. Schwieriger dürfte es sein, die Stelle, welche das Bild in dem Entwickelungsgange des Meisters einnimmt, namentlich das Verhältniss zu dem grossen Dresdener Bilde, zu bestimmen. Der einfachen Composition wegen möchte man zunächst geneigt sein, das in Rede stehende Bild für ein Vorstudium zu diesem zu betrachten; erwägt man aber die grosse Reinheit und Vollendung der Composition, die in der That erhebliche Vorzüge im Vergleich mit der Composition des grossen Bildes hat, so darf man wohl, wie es scheint, mit besserem Grunde annehmen, dass Correggio das kleine Bild nach jenem gemalt und dass er hierin sich selbst zu mässigen und zu läutern versucht habe.

Beiläufig bemerke ich, dass noch von verschiedenen Skizzen oder ähnlichen kleinen Bildern der heiligen Nacht, als Originalen Correggio's, berichtet wird; doch reichen die Mittel, die ich eben zur Hand habe (das Bedeutendste im zweiten Bande zu Füssli's Künstlerlexikon) nicht aus, um auch über diese, und ob das besprochene Bild etwa mit Einem von ihnen identisch sei, etwas zu bestimmen.

Jedenfalls ist hier, im kleinen Raum, das ganze Geheimniss der Kunst der Malerei beschlossen, und ich darf somit wohl den Wunsch hinzufügen, dass ein solches Meisterwerk ersten Ranges dem Vaterlande, dereinst an öffentlicher Stelle, erhalten bleiben möge [1]).

[1]) Nachträgliche Bemerkung. — Das Bild ist seitdem in die Gemäldegallerie des Berliner Museums übergegangen und derselben unter Nro. 223 eingereiht worden. Es hat aber dort nur die Bezeichnung als „Schule des Correggio," nicht als Arbeit des Meisters selbst, davon tragen können. Hatte mein Entzücken über die Schönheit des bis dahin vergrabenen kleinen Schatzes mich vielleicht doch zu weit geführt?

Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen. Bearbeitet und herausgegeben von Dr. L. Puttrich etc. — Lief. 3 der ersten Abtheil.; Lief. 5 u. 6. der zweiten Abtheil. — Leipzig, 1838.

(Hallische Jahrbücher für deutsche Wissenschaft und Kunst, 1839, No. 67, f.)

Das in der Ueberschrift genannte Unternehmen des Hrn. Dr. Puttrich hat bereits bei allen Freunden des vaterländischen Alterthums gebührende Anerkennung gefunden. Geschmackvolle Ausstattung, sorgfältig gearbeitete und mit künstlerischem Sinne ausgeführte Abbildungen fesseln das Auge und sichern dem Werke auch von Seiten des Laien eine mehr als gewöhnliche Theilnahme; die Darstellung wichtiger, zum grössten Theile seither fast gar nicht bekannter Monumente, die hinzugefügten Erläuterungen und historischen Commentare geben demselben einen bleibenden wissenschaftlichen Werth. Zum ersten Male wird uns hier, während die Monumente des westlichen Deutschlands schon vielfach untersucht, beschrieben und abgebildet sind, eine Uebersicht über diejenigen Denkmale eröffnet, welche den sächsischen Gegenden, dem Sitze einer merkwürdig ausgebildeten Cultur in den früheren Jahrhunderten des deutschen Mittelalters, angehören. Und schon gegenwärtig sind diese Mittheilungen für die Wissenschaft der deutschen Kunstgeschichte (oder richtiger gesagt: der deutschen Culturgeschichte im Allgemeinen) im höchsten Maasse folgereich geworden; wir sehen hier die Zeugnisse eines geistigen Aufschwunges um die Zeit des Jahres 1200, welche — wie in Italien erst ungleich später — das Gepräge der grossartigsten und gediegensten Vollendung tragen und deren Existenz uns nur dann begreiflich wird, wenn wir die übrigen Bestrebungen dieser glücklichen Periode, namentlich die Fülle poetischer Meisterwerke, welche diese Zeit erstehen sah, mit jenen künstlerischen Erzeugnissen in Vergleichung stellen. Doch ist es nicht meine Absicht, hier auf die sämmtlichen Leistungen des Puttrich'schen Werkes, wie uns dieselben bis jetzt vorliegen, zurückzugehen; mehrfach schon ist über die früheren Mittheilungen gesprochen worden, und auch ich müsste wiederholen, was ich bereits an anderem Orte (in verschiedenen Jahrgängen des „Museum's") über dies Unternehmen geäussert habe. Hier nur ein kurzer Bericht über die neuesten Lieferungen, die theils der ersten Abtheilung des Werkes (welche die Monumente im Königreich Sachsen und den sächsischen Herzog- und Fürstenthümern umfassen soll), theils der zweiten Abtheilung (den Denkmälern der preuss. Provinz Sachsen gewidmet) angehören.

Die dritte Lieferung der ersten Abtheilung enthält, auf 7 lithographirten Blättern, eine Darstellung der goldnen Pforte der Domkirche zu Freiberg (im sächsischen Erzgebirge) und ihrer Einzelheiten, nebst dazugehörigem erläuterndem Texte. Die Domkirche, in ihrer gegenwärtigen Beschaffenheit, ist ein Gebäude aus der späteren Zeit des 15. Jahrh.; die „goldne" Pforte ist der Ueberrest eines ältern Kirchenbaues, der früher an derselben Stelle befindlich gewesen war. Sie trägt das Gepräge des sogenannten byzantinischen Styles in dessen zierlicherer Entwickelung, gehört somit der Zeit an, welche in Deutschland dem ersten bedeutenderen Auftreten des gothischen Styles unmittelbar vorangeht; nähere Urkunden über

die Zeit ihrer Erbauung sind nicht vorhanden *). Die breit ausladenden schrägen Anschlagsmauern der Pforte sind mit reichen Säulenstellungen geschmückt, über denen sich reichgeschmückte Bögen in excentrischen Halbkreisen emporwölben. Zwischen den Säulen sind grosse Statuen angebracht; eine grosse Menge andrer Figuren reiht sich zwischen jenen Bogenwölbungen empor; ebenso ist die halbkreisrunde Platte, welche die eigentliche Bedeckung der Pforte bildet, mit einem bedeutenden Hautrelief versehen. Letzteres stellt, auf die Widmung der Kirche sich beziehend, die Anbetung der Könige dar; in den Statuen zwischen den Säulen scheinen vornehmlich Personen des alten Testaments und andere Verkündiger des Heilandes vergegenwärtigt zu sein; in den Figuren zwischen den Bogenwölbungen erkennt man, ausser einer eigenthümlichen Darstellung der Dreieinigkeit, die Gestalten von Engeln, von Aposteln und andern heiligen Vätern, und in dem innersten Bogenkreise eine Auferstehung der Todten, — letztere so angeordnet, dass eine Figur über der andern aus dem Grabe emporzusteigen im Begriff ist, in der Mitte der Engel des Gerichts, — eine gewiss eben so seltene, wie mit höchstem künstlerischem Geschick ausgeführte Darstellung.

Betrachten wir nun zunächst das Ganze dieses Werkes, wie es in seiner architektonischen Anordnung zusammengefasst und gegliedert wird, so ist es vornehmlich der grossartige Grundgedanke der Composition, der unser höchstes Interesse in Anspruch nimmt. Auf der Hauptstelle, in dem wirklichen Mittelpunkte des Werkes (in dem erwähnten Hautrelief), erblicken wir die Erscheinung des Heilandes in der irdischen Welt, zu dessen Verherrlichung die Schätze und Reichthümer der Welt dargebracht werden: Maria, die Hauptfigur dieser Darstellung, zugleich in jener königlich matronenhaften Würde, in welcher sie gern als die Repräsentantin der Kirche Christi gefasst wird. Unterwärts stehen die Gestalten des alten Bundes, welche zugleich die Verkündiger des neuen sind; oberwärts die Gestalten und Zeugen des neuen Bundes; im innersten Kreise endlich erscheint die Vollendung des Verheissungswerkes, denn in allen Figuren der Auferstehenden sieht man hier nur Geberden innerer Ruhe, der Anbetung und Beseligung. Der Grundgedanke des Christenthums, in Bezug auf Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, ist es, der die zahlreichen Einzelheiten dieses merkwürdigen Werkes durchdringt und zu einem bedeutungsvollen Ganzen vereinigt. So war überhaupt die Kunst des Mittelalters, und namentlich in jener glücklichen Periode; ähnlich bedeutsame Grundgedanken, in mehr oder weniger symbolischer Gestaltung, pflegen die vielfach complicirten Werke jener Zeit zu erfüllen, auch wo dieselben der heutigen flüchtigen Betrachtung oft willkürlich oder räthselhaft erscheinen. Besonders in dem bildnerischen Schmuck der Portale pflegt sich dergleichen gern in mannigfacher Weise auszubreiten, wie z. B. das Hauptportal der neuerlich bekannt gemachten schönen Liebfrauenkirche zu Trier hiedurch ebenfalls eigenthümlich interessant ist; und es wäre wohl zu wünschen, dass überhaupt auf diesen Punkt der, freilich nicht überall ganz leicht zu bestimmenden inne-

*) Der Herausgeber setzt die Erbauungszeit der goldenen Pforte (oder der Kirche, welcher sie ursprünglich angehörte) aus gewissen historischen Gründen zwischen 1175—1189. Ich würde es, rücksichtlich des Styles sowohl der architektonischen wie der bildnerischen Theile der Pforte, nicht wagen, die Zeit ihrer Erbauung vor dem dreizehnten Jahrhundert anzunehmen. Doch würde die Auseinandersetzung meiner Gründe hier zu weit führen.

ren Bedeutung solcher Werke mehr Aufmerksamkeit verwandt würde, als seither in den meisten Fällen geschehen ist.

Erscheint die goldne Pforte zu Freiberg schon in dem eben besprochenen Bezuge als ein wichtiges Denkmal deutscher Kunst, so ist dies vielleicht in noch höherem, jedenfalls in ungleich mehr überraschendem Grade der Fall, wenn wir das Element der eigentlich künstlerischen Ausführung ihrer Einzelheiten in's Auge fassen. Denn in der That waltet in diesen Sculpturen fast durchweg ein so ausgebildeter, ein so classischer Schönheitssinn, dass wir bei ihrer Betrachtung der höchsten Vollendung der Kunst nahe zu stehen glauben. Allerdings zwar erkennt ein geübtes Auge in verschiedenen Motiven die Elemente des sogenannten byzantinischen Styles, wie solcher in den deutschen Werken des zwölften Jahrhunderts durchgehend, und zwar zumeist in unerfreulicher Härte, angetroffen wird; aber es sind diese Motive auf's Edelste ermässigt; und gerade dasjenige, was in der byzantinischen Tradition Grossartiges überliefert worden ist, erscheint hier mit glücklichstem Sinne aufgefasst, bedeutsam ausgebildet und frei belebt. Es ist der hohe Geist der Antike, der — nach seiner Erstarrung im Byzantinischen — hier zu neuem Leben erwacht; und doch ist zugleich mit dieser classischen Erhabenheit eine Milde des Sinnes, ein zartes religiöses Gefühl verbunden, wie solches nur aus dem Boden des christlichen Mittelalters hervorgehen konnte. In alledem sind diese Arbeiten nur mit den Werken des grossen italienischen Meisters Nicola Pisano zu vergleichen; doch scheinen sie vor den letzteren noch den obengenannten Vorzug grösserer Milde zu haben, während sie ihnen vielleicht (was aus den vorliegenden Abbildungen nicht ersichtlich sein kann) an Feinheit in der Behandlung der Form nachstehen mögen. Aber die Blüthe des Nicola Pisano ist jedenfalls bedeutend später (in der späteren Zeit des dreizehnten Jahrhunderts), als die Ausführung der Sculpturen der goldnen Pforte; — und wohl scheint es sehr glaublich, dass Meister, die so Vorzügliches zu leisten im Stande waren, auf die Ausbildung der italienischen Kunst, die im Anfange des dreizehnten Jahrhunderts noch sehr roh erscheint, von namhaftem Einflusse gewesen sein mögen; hiedurch würde dann auch das ganz Räthselhafte in der plötzlichen Erscheinung des Nicola Pisano verschwinden. Lassen sich doch fortwährend, bis zum Ende des funfzehnten Jahrhunderts, bemerkenswerthe Einflüsse der nordischen Kunst auf die italienische nachweisen, während das umgekehrte Verhältniss (zwar der hergebrachten, aber völlig grundlosen Meinung entgegen) erst gegen die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, mit dem Verfall der nordischen Kunst, eintritt.

Denn es muss bemerkt werden, dass die Werke der goldnen Pforte zu Freiberg keineswegs ganz isolirt in der deutschen Kunstgeschichte dastehen. Zunächst schliessen sie sich unmittelbar an die merkwürdigen Sculpturen an, welche sich in der Kirche des sächsischen Klosters Zschillen (Wechselburg) befinden und die von Puttrich bereits in früheren Lieferungen seines Werkes bekannt gemacht sind. Es ist dieselbe Weise der Auffassung und Behandlung, in einzelnen Gestalten selbst so viel Uebereinstimmendes, dass man zu der Meinung genöthigt wird, beide Arbeiten seien unter der Leitung eines und desselben vorzüglich begabten Meisters gearbeitet worden. Nur erscheinen die Freiberger Arbeiten als die vollendeteren, und sie werden demnach als die späteren betrachtet werden müssen. Ausserdem ist aber auch neuerlich noch auf mancherlei andere Werke bildender Kunst aus jener Periode aufmerksam gemacht worden, die, wenn auch den genannten

Sculpturen an Vollendung nicht gleich, doch eine verwandte Sinnesrichtung, grosse Aehnlichkeit des Styles, überhaupt ein ähnliches Bestreben erkennen lassen, so dass — wie wenig auch jene Periode noch genügend erforscht sein mag — doch der Thatbestand (dass diese Werke von rationell gebildeten Künstlern ausgeführt wurden) und die Zeitbestimmung wenigstens im Allgemeinen sicher stehen. —

Von der zweiten Abtheilung des Puttrich'schen Werkes sind bereits die fünfte und sechste Lieferung erschienen, welche, als ein zusammenhängendes Ganze, auf 10 Blättern nebst Text die Alterthümer von Schulpforte umfassen[1]). Unter den bildlichen Mittheilungen dürfte hier zunächst die Titelvignette hervorzuheben sein, welche eine vortrefflich aufgefasste, und in ungemein schöner Haltung radirte Ansicht von Schulpforte (gez. von Gerhardt, gest. von Witthöft) enthält; es verdient dies kleine Kunstwerk um so mehr eine besondere Erwähnung, als heutigen Tages in den landschaftlichen Bildern leider die Maschinenarbeit des Stahlstiches so bedeutend vorherrscht und die Kunst der Radirung, worin früher so viel Geistreicheres geleistet wurde, fast ganz aus der Uebung gekommen zu sein scheint. — Unter den Alterthümern von Schulpforte tritt uns, als das bedeutendste Werk, die ehemalige Klosterkirche entgegen, von der ausser dem Grundriss und einigen Details, zwei malerische Ansichten des Aeussern, eine schöne Ansicht des Altarraumes, im Innern der Kirche, und eine Darstellung der an dem Giebel der Kirche befindlichen, etwas rohen, aber nicht uninteressanten Sculpturen mitgetheilt werden. Die Kirche gehört grösseren Theils der früheren, einfacheren Entwickelungs-Periode des gothischen Baustyles an und ist, indem sich einzelne Theile mit Sicherheit bestimmen lassen, ein wichtiger Haltpunkt für die Chronologie unserer vaterländischen Monumente. Der Herausgeber bestimmt für die Gründungszeit der Kirche, zufolge einer am Chore befindlichen Inschrift, das Jahr 1251; die Einweihung fand im J. 1268 statt; doch muss, wie der Herausg. bemerkt, der westliche Theil der Kirche mit Einschluss der Façade als ein später erfolgter Anbau betrachtet werden. Letzteres ist ohne Zweifel richtig. Das Jahr 1251 kann aber nur, wie auch die Inschrift bemerkt, von dem Chore („Sanctuarium") gelten, denn es finden sich im Innern der Kirche, und zwar im Mittelschiff, bedeutende Theile eines Baues, an welchem man noch ein entschieden byzantinisches Gepräge bemerkt, die also älter sind als das Uebrige, und die jedenfalls noch in das zwölfte Jahrhundert gehören dürften. Bei dem Umbau, der ohne Zweifel hier mit dem J. 1251 eingetreten ist, hat man diesen Theilen sodann die gothischen Theile, so gut es gehen wollte, angefügt. Von diesen eigenthümlich interessanten Verhältnissen giebt leider der Herausgeber weder in seinen Abbildungen eine Anschauung, noch erwähnt er ihrer im Texte[2]). Mit Sicherheit können wir somit nur für den Chor die Zeit von 1251 bis 1268 in Anspruch nehmen, aber wir gewinnen dadurch, indem der Chor in einem in sich abgeschlossenen und harmonischen Style ausgeführt ist, ein um so mehr charakteristisches Beispiel für die genannte Zeit, was bei unserer leider noch immer so beschränkten Kunde von dem Entwickelungsgange der vaterländischen Kunst, gerade von höchster Wichtigkeit sein muss.

[1]) Beide Lieferungen werden auch als ein selbständiges Werk ausgegeben. —
[2]) Näher habe ich diese Verhältnisse der Kirche von Schulpforte vor einigen Jahren im „Museum." 1834. Nr. 20. besprochen (Kl. Schriften, I. S. 172).

Von den übrigen Monumenten Schulpforte's werden sodann der byzantinische Theil des Kreuzganges in einer [illegible] gearbeiteten malerischen Ansicht und die sogenannte Abtskapelle in einer kleinen äusseren und in einer ebenfalls sehr schönen innern Ansicht gegeben. Die Abtskapelle ist ein kleines Gebäude aus der letzten Zeit des byzantinischen Styles, von einer anziehenden Structur des Innern; einige von ihren Details scheinen, nach den Bemerkungen des Herausgebers zu schliessen, bereits auf den Uebergang zu den Detailformen des gothischen Styles hinzudeuten. Eine [illegible] Darstellung dieser Details wäre sehr erwünscht gewesen, — wie denn überhaupt auf die Beobachtung der architektonischen Gliederungen [illegible] viel Sorgfalt verwandt werden kann. In den meisten Fällen [illegible] dafür, dass die Untersuchung dieser Formen, in denen ja das eigentliche innere Leben der Architektur pulsirt, für die Erkenntniss des Styles bei weitem wichtiger ist, als die Rücksicht auf die Gesammtanlage des Gebäudes, die sich mehr oder weniger nach bekannten Schematen wiederholt. — Ausser einer ebenfalls interessanten Thür im byzantinischen Style, die der Herausg. unter den ehemaligen Klostergebäuden von Schulpforte entdeckt hat, sind in den Abbildungen endlich noch einige kleinere Werke enthalten, die, an sich von geringerer Bedeutung, doch zur weiteren Erkenntniss der Sinnesweise des Mittelalters dienen.

Alterthümer und Kunstdenkmale des Erlauchten Hauses Hohenzollern. Herausgegeben von Rudolph Freiherrn von Stillfried. Stuttgart und Tübingen. Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung. 1838. (Gross Folio.)

(Kunstblatt, 1839, Nro. 81.)

Unter dem vorstehenden Titel ist neuerlich das erste Heft eines Werkes erschienen, dessen vorzüglichstes Interesse zwar ein allgemein historisches ist, das indess durch die Pracht und den Geschmack seiner Ausstattung, mehr noch durch einen Theil der Gegenstände, welche es dem Beschauer vorführt, auch die nähere Aufmerksamkeit des Kunstfreundes in Anspruch nimmt. Der Herausgeber stellte sich die Aufgabe, „dem Geschichtsfreunde, dem Alterthumsfreunde und dem Kunstfreunde gleiche Theilnahme einzuflössen"; sein Werk soll „eine Gallerie bilden, in welcher das Auge, neben den Abbildungen von Urkunden, auch die Abbildungen anderer geschichtlich bedeutungsvoller Alterthümer findet, von den ehrwürdigen Schutz- und Trutzwerkzeugen früherer, stärkerer Generationen bis herab zu den kleinen Bildwerken der Siegel und Münzen."

Das vorliegende erste Heft enthält sechs grosse lithographirte, zum Theil colorirte Blätter, nebst dazu gehörigem, historisch erläuterndem Texte. In den letzteren sind mehrere vortreffliche Radirungen von kleinerer Dimension eingedruckt.

Die beiden ersten Blätter enthalten Facsimiles von Urkunden, durch welche die altüberlieferte Sage, dass das brandenburgisch-preussische Regentenhaus aus dem Geschlechte der Hohenzollern stamme, zum ersten

Mal auf nähere, historisch gültige Beweise zurückgeführt wird. Die folgenden Blätter sind der Münsterkirche des Klosters Heilsbronn in Franken, zwischen Anspach und Nürnberg, gewidmet, welche längere Zeit hindurch förmlich als Begräbnisskirche des Hauses Hohenzollern gedient hat, und noch gegenwärtig viele Denkmale von nürnbergischen Burggrafen, brandenburgischen Markgrafen und Kurfürsten aus dem ebengenannten Hause, sowie von Mitgliedern ihrer Familie in sich einschliesst. Es werden von dieser Kirche der Grundriss, eine innere und eine äussere Ansicht, ein grosses Fenster mit Glasmalereien und einige architektonische Details mitgetheilt.

Die Kirche erscheint in ihrer ursprünglichen Anlage als eine Basilika im byzantinischen Style, mit einem Querschiff, das Hauptschiff durch Säulenstellungen mit Würfelkapitälen und Halbkreisbögen gebildet, und mit flacher Decke versehen. (Die Säulenstellungen sind nicht, wie es in den Basiliken andrer Gegenden häufig vorkommt, mit Pfeilern vermischt.) Doch ist diese Anlage durch spätere Erweiterungen und Einbauten mannigfach verändert. Der Chor ist zur Zeit des gothischen Styles beträchtlich vergrössert worden, das südliche Seitenschiff ist in derselben Periode verdoppelt, und auf der Westseite der Kirche eine grosse Kapelle, durch eine Treppe von dem Hauptraume der Kirche gesondert, vorgebaut worden. Später hat man zwei Querwände quer durch die Kirche gezogen, so dass dieselbe gegenwärtig in drei Haupträume zerfällt. Der Grundriss unterscheidet die verschiedenen Perioden dieser Bauanlagen.

Die byzantinischen Theile der Kirche erscheinen nach den vorliegenden Abbildungen sehr einfach; namentlich die Würfelkapitäle der Säulen des Hauptschiffes entbehren alles plastischen Schmuckes. So dürfte kein Grund vorhanden sein, um es zu bezweifeln, dass dies Theile jener Kirche seien, welche Bischof Otto von Bamberg, der das Kloster gründete, erbauen und im J. 1136 einweihen liess. Zugleich aber dürfte die Einfachheit einer so bedeutenden Kirche — einer Kirche, die von einem so lebhaften Freunde der Architektur, wie Bischof Otto bekanntlich war, erbaut wurde — in gewissem Maasse als charakteristisch für den Kunstgeschmack ihrer Entstehungszeit betrachtet werden, und als eine Warnung gegen die noch immer beliebten, willkürlich frühen Altersbestimmungen unserer mittelalterlichen Architektur gelten können. Etwas reicheres byzantinisches Detail gewahrt man an der, dem südlichen Kreuzflügel angefügten Heidecker Kapelle, nämlich an der Bekrönung ihrer Altarnische, welche letztere — höchst eigenthümlich — wie ein Erker über das Fundament der Kapelle hinaustritt und durch einen kolossalen Kragstein getragen wird. Eine in den Text eingedruckte Radirung giebt ein näheres Bild dieses interessanten Architekturstückes. Vielleicht ist schon diese Kapelle ein in der späteren Zeit des zwölften Jahrhunderts hinzugefügter Anbau. Die gothischen Theile der Kirche erscheinen, wenigstens im Aeusseren, ebenfalls einfach, und nur das zierlich durchbrochene Thürmchen über dem Chore giebt ein Beispiel von der reicheren Entfaltung dieses Styles. (Aus früher Reise-Erinnerung ist dem Unterzeichneten auch von dem, im gothischen Style erweiterten südlichen Seitenschiff der Eindruck reicherer Architekturformen geblieben.)

Das Glasgemälde, welches auf dem letzten Blatt des vorliegenden Heftes, sauber colorirt und sehr charakteristisch im Style der Zeichnung, vorgeführt wird, enthält in drei Abtheilungen eine Darstellung des gekreuzig-

ten Heilandes, und die Bildnisse des im Jahr 1297 verstorbenen Burggrafen Friedrich von Nürnberg und seiner beiden Gemahlinnen, nebst Inschriften, Wappen und reichem Ornament. Doch ist diese grosse Darstellung nicht rein erhalten; ein grosser Theil des Ornamentes ist als willkürliche Füllung, selbst ohne Formensinn, eingesetzt worden, und aus der ganzen Anordnung ersieht man, dass die Glasgemälde ursprünglich für ein älteres Fenster, wahrscheinlich der spätesten Entwickelungszeit des byzantinischen Styles angehörig, gefertigt waren. Doch lassen die Figuren mit Entschiedenheit den Styl der deutschen Kunst, welcher sich hier im dreizehnten Jahrhundert zu entwickeln begann, erkennen. — Die übrigen, in der Münsterkirche vorhandenen Denkmale (zum Theil auch von namhafter kunstgeschichtlicher Wichtigkeit) werden nur summarisch in den Textblättern aufgezählt.

Der Eindruck, den die eben besprochenen Mittheilungen auf den Sinn und Geist des Beschauers hervorbringen, ist der einer, mit grosser Liebe unternommenen, mit Treue und Sorgfalt durchgeführten Arbeit. Wir können im Interesse der Kunst wie in dem der Geschichte nur wünschen, dass der Herausgeber durch Nichts in seinem schönen Unternehmen gestört werden, und dass er sein Werk, dem freilich ein reiches Material vorliegen dürfte, in gleicher Weise bis zum Schlusse vollenden möge.

Ueber das mit 33 Miniaturen gezierte Brevier Philipps II. von Spanien. Im Besitze Ihrer Durchlaucht der Fürstin zu Putbus. Von Fr. v. Schönholz. Berlin, 1837. (28 S.)

(Kunstblatt, 1840, Nro. 24.)

Die vorstehend genannte kleine Schrift enthält die Beschreibung einer Reihe von Miniaturbildern, die unter den aus der altflandrischen Schule hervorgegangenen Miniaturen eine nicht unwichtige Stelle einnehmen; der Verfasser hat sich durch seine genaue und sorgfältige Charakteristik Anspruch auf den Dank der Freunde mittelalterlicher Kunst erworben. Das Brevier, dessen bildliche Darstellungen er schildert, ist ein kleines Büchlein in Duodezformat; eine vorn hineingeschriebene Notiz vom J. 1652, unterzeichnet: „*Cornelis v. Ulfeldt, Grand Maistre du Royaume de Denemark*," besagt, dass das Werk früher von König Philipp II. besessen sei, und dass es der Unterzeichnete an den bekannten schwedischen Feldmarschall Wrangel geschenkt habe. Aus dem Besitze Wrangel's ist dasselbe durch Erbschaft an das Haus Putbus gekommen. Eine spätere Notiz benennt den Maler, der die Miniaturen ausgeführt, als „Pietro de la Mare" (?), eine Angabe, die indess durch irgend ein besonderes Missverständniss hervorgebracht zu sein scheint. Es herrscht in den Bildern eben vollständig der Styl und die Behandlungsweise der Eyck'schen Schule. Es sind dreissig Scenen aus der Geschichte des Evangeliums; vor diesen eine symbolische Darstellung der Verherrlichung Mariä, zum Schluss eine Halbfigur der Maria mit dem Kinde. Ausser diesen ist zu Anfang der Bilderfolge,

noch ein besonderes Blatt zugefügt (eingeklebt) worden, ein Brustbild Christi, das aber von dem Charakter der übrigen Miniaturen abweicht; hier sieht man nämlich bereits eine Art italienischer Auffassungsweise (wie bei B. van Orley und seinem Zeitgenossen), doch ist auch hier noch die Behandlung äusserst zart und sauber. Alles Einzelne der Bilder ist in der genannten Schrift ausführlich und mit Sinn geschildert; nur in dem kunsthistorischen Urtheil geht der Verfasser, der in dem grössten Theil der Miniaturen Arbeiten von Memmeling's Hand erkennt, etwas zu weit. — Ich hatte das Glück, im vorigen Sommer, bei Gelegenheit einer Kunstreise durch Pommern, das zierliche Brevier zu sehen, und erlaube mir, hier einige besondere Bemerkungen beizufügen. Ich glaubte, in den Verfertigern der Miniaturen Nachfolger des Memmeling zu erkennen; eine nähere Bestimmung wage ich nicht zu geben, da ich bis jetzt nur einzelne Arbeiten der flandrischen Miniatoren gesehen habe. Dass ein Meister, wie Memmeling, selbst nicht daran Theil gehabt, geht aus der Behandlung des Körperlichen hervor, das, auch an den besten Figuren, zu wenig genügt; besonders die Extremitäten sind mangelhaft, die Hände meist allzuklein und ohne Verständniss. Daher sind die Figuren, die keine weite Gewandung tragen, zumeist von untergeordnetem Werthe; die weitgewandeten sind aber oft sehr bedeutend; in dieser Weise bringt namentlich die Darstellung der Verklärung Christi eine eigenthümlich grossartige Wirkung hervor. Vorzüglich schön, von einer eigenen Weichheit und Milde, sind die Köpfe, namentlich die weiblichen, die an die Köpfe derjenigen Gemälde, welche man dem Schoreel zuzuschreiben pflegt, erinnern. Doch kommen bei ihnen auch die rundlichen Formen der Kölner Schule vor. (Hiebei ist zu bemerken, dass in der Darstellung der Anbetung der Könige der eine von diesen Königen eine direkte Nachahmung des bekannten Kölner Dombildes verräth.) Zugleich spricht sich in den Köpfen die mannigfachste Individualisirung aus, die vornehmlich in der Ausgiessung des heiligen Geistes auf eine höchst meisterhafte Weise, und mit dem tiefsten Ausdrucke verbunden, erscheint. Die Darstellung leidenschaftlicher Scenen ist dagegen ungeschickt und ohne Kraft. Die Halbfigur der Madonna am Schlusse zieht durch eine rührende Weichheit und Milde an; auch ist die räumliche Anordnung dieses Blattes vorzüglich gelungen. Die Farben sind in allen Bildern durchweg ungemein schön; das Landschaftliche hat den Styl eines Patenier und ähnlicher Meister.

Baudenkmale von Trier.

(Kunstblatt, 1840, Nro. 56, ff.)

Trier behauptet rücksichtlich seiner Baudenkmale einen ganz eigenthümlichen Werth unter den deutschen Städten. Keine ist vorhanden, die so zahlreiche, so grossartige, so interessante Ueberreste römischer Herrlichkeit aufzuweisen hätte; für die Entwickelungsstadien der Baukunst im früheren Mittelalter finden wir dort höchst charakteristische Beispiele; die ersten Motive der gothischen Architektur treten uns dort in der merkwürdigsten Gestaltung und eigenthümlichsten Ausbildung entgegen; auch für die reichere

Vollendung des gothischen Styles, sowie für die verschiedenen Epochen der modernen Kunst fehlt es in Trier wenigstens nicht an bezeichnenden Beispielen, wenn dieselben auch an Bedeutsamkeit denen der früheren Zeit nachstehen. Die Betrachtung der Trier'schen Monumente dürfte somit für das Ganze des Entwickelungsganges der Baukunst in Deutschland ebenso belehrend sein, wie namentlich durch die vorzüglichsten der dortigen Denkmale einzelne Punkte der Baugeschichte auf die erfreulichste Weise lebendig vergegenwärtigt werden.

Mancherlei ist bisher über die Denkmale von Trier geschrieben und mitgetheilt worden; doch hat dasselbe noch wenig hingereicht, um ihnen die wissenschaftliche Bedeutung, auf welche sie, grösstentheils, so vollgültigen Anspruch haben, zu Theil werden zu lassen. Zugleich betreffen die bisherigen schriftlichen und bildlichen Mittheilungen zumeist nur die Monumente des römischen Alterthums; und auch nur im seltenen Falle ist theils die eigenthümliche Beschaffenheit, theils die eigenthümliche Bedeutung dieser letztgenannten Werke in dem Maasse entwickelt worden, dass die archäologische Wissenschaft und die Geschichte des Römerlebens an deutscher Grenze die entsprechenden Vortheile daraus gezogen hätten. Ja, wir hören sogar, dass die Aufgrabungen, welche zur vollständigen Kenntnissnahme der dortigen Römerwerke erfordert werden, noch keineswegs in genügender Weise durchgeführt worden sind. Eine allgemeine Uebersicht der römischen Monumente finden wir in dem Werke von C. F. Quednow: „Beschreibung der Alterthümer in Trier und dessen Umgebungen aus der gallisch-belgischen und römischen Periode, mit 28 Kupfertafeln (Trier, 1820)", einer Arbeit, die seither noch durch keine neuere ersetzt ist, obgleich die darin enthaltenen bildlichen Darstellungen nicht eben genügend erscheinen und der Text, in kunsthistorischer Beziehung, von sehr dilettantischen Ansichten keineswegs frei ist. Daneben sind besonders J. H. Wyttenbachs „Neue Forschungen über die römischen architektonischen Alterthümer im Moselthale von Trier (Trier, 1835)", zu nennen; diese kleine Schrift enthält mannigfach interessante Daten und unterscheidet sich von den früheren Schriften Wyttenbachs über Trier und seine Alterthümer durch gründlicheren archäologischen Sinn. Ueber einige der dortigen Monumente sind in neuerer Zeit besondere kleine Werke erschienen, die, wenigstens im Einzelnen, ebenfalls sehr dankenswerthe Mittheilungen enthalten [1]). Eine umfassende, gründliche und würdige Darstellung der sämmtlichen Baudenkmale von Trier verspricht ein neubegonnenes Werk:

„Baudenkmale der römischen Periode und des Mittelalters in Trier und seiner Umgebung, herausgegeben von dem Architekten Christian Wilhelm Schmidt",

dessen bis jetzt erschienene Lieferungen (Trier 1836 u. 1839) sich bereits

[1]) Zu erwähnen ist hiebei namentlich noch die kleine Schrift von Michael Franz Joseph Müller „Literator Anzeige, welche über die in der Stadt Trier und ihren Umgebungen theils noch bestehenden, theils aber zerstörten Bauten, Denkmäler, Inschriften etc. aus der ältesten und mittlern Zeit, einige Kunde geben." (Trier, Lintz'sche Buchhandlung, 42 S. in 8.) Der Verf. führt hierin die sämmtlichen bedeutenderen Monumente der Reihe nach an und giebt bei jedem Einzelnen, ausser einigen Bemerkungen, eine Uebersicht der betreffenden Literatur. Sehr dankenswerth ist es, dass er besonders auch auf Abhandlungen in Zeitschriften, Programmen u. dergl. Rücksicht nimmt, die dem Forscher, der mit der Lokalliteratur jener Gegend nicht näher bekannt ist, leicht entgehen dürften.

dem Allertrefflichsten anreihen, was wir über die Kunde deutscher Denkmäler besitzen. Der Herausgeber hat es indess vorgezogen, zunächst nicht die Werke der römischen Periode, sondern vor diesen die noch ungleich weniger beachteten und weniger bekannten Denkmale des Mittelalters erscheinen zu lassen....

Die erste Lieferung ist der Liebfrauenkirche zu Trier gewidmet und besteht, ausser dem geschmackvoll verzierten Titelblatte, aus neun in Stein gravirten Blättern in Grossfolio, nebst 53 Seiten Text in Quart. Die zweite Lieferung enthält den Dom zu Trier, die St. Willibrordskirche zu Echternach, die St. Matthiaskirche mit dem Kloster daneben und die St. Maternuskirche zu St. Matthias, Vorstadt von Trier; sie besteht aus zehn in Stahl gestochenen Blättern in Folio, einem in Stein gravirten Blatte (als Zugabe) und 132 Seiten Text in Quart. Die in Stein gravirten Blätter der ersten Lieferung sind sehr wohl gearbeitet; indess musste natürlich der Stahlstich, der bei den Blättern der zweiten Lieferung angewandt ist, und in dem auch alle folgenden Lieferungen ausgeführt werden sollen, in jeder Beziehung ungleich günstiger wirken, namentlich für die grössere Zartheit der Linienführung und für den Umstand, dass durch seine Anwendung der Massstab, ohne der Deutlichkeit irgend Abbruch zu thun, kleiner angenommen, somit eine beträchtlich grössere Anzahl bildlicher Darstellungen in dem Raume Einer Lieferung vereinigt werden konnte. Die Risse und Ansichten sind durchweg ebenso geschmackvoll, wie mit feinstem Verständniss für das Charakteristische gearbeitet. Vorzüglich ist es anzuerkennen, dass der Herausgeber mit vollkommener Entschiedenheit den wissenschaftlichen Zweck seiner Aufgabe im Auge behielt und es sich angelegen sein liess, diejenigen Motive sorgfältigst genau zu entwickeln, die besonders zur Bezeichnung der verschiedenen baugeschichtlichen Perioden dienen. Hieher rechne ich namentlich, ausser den allgemeineren Verhältnissen der verschiedenen Bauwerke, die in Aufrissen und Durchschnitten gegebene Darstellung der architektonischen Gliederungen, sowie die Darstellung andrer charakteristischer Einzelheiten — Vorzüge, die leider noch immer bei Werken solcher Art sehr selten sind. Der Text dient auf anspruchlose Weise zum genaueren Verständniss der Zeichnungen. In dem Text der ersten Lieferung ist der historische Theil von Wyttenbach gearbeitet; in dem zur zweiten Lieferung hat der Herausgeber selbst die schwierige Arbeit, den Bezug der historischen Notizen auf das Vorhandene des Baues (namentlich was den Dom anbetrifft) nachzuweisen, auf eine sehr gediegene Weise durchgeführt. Beiden Lieferungen sind ausserdem noch besondere Aufsätze von J. G. Müller beigefügt, welche dankenswerthe und geistreiche Erläuterungen der mit den Bauanlagen verbundenen Bildwerke enthalten. So dürfen wir ohne Bedenken das Schmidt'sche Werk als eine lautere Quelle betrachten, um uns über die historischen und ästhetischen Eigenthümlichkeiten der Baudenkmale, denen dasselbe gewidmet ist, genügend zu unterrichten.

Ein sehr eigenthümliches Interesse gewähren unter diesen der Dom von Trier und die zu ihm gehörigen Nebengebäude, welche auf den sieben ersten Blättern der zweiten Lieferung und auf denen der ersten enthalten sind. (Denn auch die Liebfrauenkirche gehört zu diesen Nebengebäuden; der Herausgeber liess sie, vor dem Uebrigen, in der ersten Lieferung erscheinen, um dadurch für den Abschluss der schwierigen Untersuchungen, welche der Dom selbst erforderte, genügende Zeit zu gewinnen.)

Die verschiedenen Motive der Baukunst des Mittelalters, namentlich diejenigen, welche dem Zeitraume von den späteren Werken der Römerzeit an bis zum ersten Entwickelungsstadium des gothischen Baustyles angehören, treten uns hier in charakteristischen Beispielen entgegen, und zwar mit einer historischen Bestimmtheit, — deren Entwickelung freilich das Verdienst des Herausgebers ist, — dass wir sie grossentheils als feste Anknüpfungspunkte für die Chronologie der mittelalterlichen Baugeschichte benutzen können. Besonders merkwürdig ist der Dom selbst. Er besteht aus sehr verschiedenartigen Theilen, je nach den verschiedenen Perioden, in welchen dieselben ausgeführt wurden; aber diese Theile stehen zumeist keineswegs (wie man anderweitig Beispiele zur Genüge hat) in ihrer selbständigen Gestalt nebeneinander; vielmehr sind dieselben jedesmal, wenn Erweiterungen oder Veränderungen des Gebäudes stattfanden, der neuen Anlage gemäss auf eine Weise verändert und umgewandelt worden, dass das schärfste Auge, die unermüdlichste Sorgfalt, die erfahrenste Kritik erfordert wird, um das Spätere von dem Früheren sondern, um die ursprüngliche Anlage und eine jede Erneuerung des Gebäudes in ihrer eigenthümlichen Gestalt erkennen und diese in ihrem Zusammenhange entwickeln zu können. Der Herausgeber hat diese reproducirende Kritik mit so glücklichem Erfolge angewandt, dass seine Arbeit, wie es scheint, Nichts zu wünschen übrig lässt.

Es würde zu weit führen, wollte ich hier alle die einzelnen Merkzeichen namhaft machen, durch deren Entdeckung und Berücksichtigung es dem Herausgeber gelungen ist, ein in unserer deutschen Baugeschichte noch so seltenes Resultat zu gewinnen. Ich begnüge mich, hier nur eine kurze Charakteristik der verschiedenen Gestaltungen des Domes, wie sie durch diese Arbeit entwickelt sind, mitzutheilen. Die erste Anlage des Domes gehört der römischen Zeit an. Sie bildete im Grundplan ein Quadrat, mit halbrundem Ausbau auf der Ostseite. Im Innern standen vier grosse Säulen korinthischer Ordnung, ebenfalls in quadratischer Stellung; auf ihnen und den entsprechenden Wandpfeilern ruhten kräftige Schwibbögen, welche eine flache Holzdecke trugen. Zwei Reihen grosser überwölbter Fenster liefen an den Wänden hin. Plan und Durchschnitt dieser römischen Anlagen sind auf Taf. I der zweiten Lieferung enthalten. Der Herausgeber sucht es mit Wahrscheinlichkeit zu erweisen, dass dies Gebäude (der Sage nach ein Pallast der Helena) nicht, wie man zunächst vermuthen könne, eine Basilika (im antiken Sinne des Worts), sondern dass es eine der von Constantin erbauten christlichen Kirchen gewesen sei. Gewiss wäre es für die Geschichte der christlichen Kirchenbaukunst sehr interessant, wenn diese Ansicht vollkommen gesichert wäre und wir hier den Plan einer bedeutenden Kirche aus jener frühen Zeit vor uns sähen. Gleichwohl dürfte die Ansicht, dass das Gebäude zu dem Behufe einer Basilika errichtet worden sei, nicht ganz abgewiesen werden können; denn wenn seine Gestalt auch von der Vitruv'schen Vorschrift abweicht, so finden wir doch andre Basiliken des classischen Alterthums, die damit nicht übereinstimmen. Zugleich ist auch das kein Gegenbeweis, dass Trier ausserdem schon eine zweite geräumige Basilika, den sogenannten Kaiserpallast, besessen habe; vielmehr gedenkt der von Wyttenbach (in seinen „Neuen Forschungen") angeführte Eumenius in seiner Rede vom Jahr 310 ausdrücklich mehrerer Basiliken, die Constantin selbst in Trier errichtet habe, indem er sagt: „Ich sehe Basiliken, das Forum

wahrhaft königliche Werke, und den Sitz der Gerechtigkeit, alle so hoch aufsteigend" etc. Doch mag ein solcher Zweifel, wenigstens für das Allgemeine der Geschichte der Baukunst, von keinem erheblichen Belange sein, da höchst wahrscheinlich die Kirchen jener Zeit noch keine durchgeführte rituelle Einrichtung hatten (wie solche allerdings bei der Mehrzahl der bekannten altchristlichen Basiliken bereits nachzuweisen ist) und da sie sich wohl ziemlich entschieden der Anlage vorgefundener heidnischer Bauwerke, sofern diese nur dem beabsichtigten Zwecke nicht entgegen war, anschlossen.

Die erste Umwandlung des Domes fällt, historischen Nachrichten zufolge, in die Zeit des elften Jahrhunderts. Das Gebäude wurde an der Westseite, in Symmetrie mit dem römischen Grundplan, verlängert und dort ebenfalls ein halbrunder Ausbau mit einer kleinen Krypta, sowie zwei kleine Rundthürme auf den Ecken angelegt. Das Innere des alten Baues, der den Verfall drohte, ward ausgebessert und die Säulen mit Pfeilern ummauert; Pfeiler traten auch in dem neu hinzugefügten Theile an die Stelle der Säulen. Im Uebrigen wurde ganz die alte Construktion beibehalten, und über den Schwibbögen, welche die Pfeiler verbanden, ruhte ebenfalls eine flache Decke. Gleichzeitig mit dieser Anlage erscheinen sodann einige Gewölbe ausserhalb des Domes, theils auf der Ostseite, theils auf der Südseite belegen (die letzteren gegenwärtig als Keller des bischöflichen Palastes dienend). Taf. I giebt Grundriss und Durchschnitt dieser Erneuung des Domes, Taf. II enthält die Ansicht der Westseite des Domes, von den (übrigens geringen) späteren Veränderungen befreit, Taf. VI enthält verschiedene, dieser Bauzeit angehörige Details. Bemerkenswerth ist an den letzteren, sowie an den Pilasterverzierungen der westlichen Façade, wie hier noch immer die Formen der römischen Architektur (nur in schwerer Gestaltung) vorherrschen. Nur die Anwendung jener kleinen rundbogigen Friese im Aeusseren, die indess auch noch mit horizontalen Friesen wechseln, sowie das Vorkommen einzelner, einfach gebildeter Würfelkapitäle deutet hier auf den ersten Beginn des sogenannten byzantinischen Styles. Es war mir sehr interessant, in der Herausstellung dieser Motive eine Bestätigung dessen zu finden, was ich anderweitig (in der „Beschreibung und Geschichte der Schlosskirche zu Quedlinburg" etc.) über den Baustyl des elften Jahrhunderts, in Bezug auf die am Harz gelegenen Bauwerke, nachzuweisen Gelegenheit gefunden habe.

Im zwölften Jahrhundert fanden neue und fast noch bedeutendere Veränderungen des Domes statt. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts wurde nämlich der östliche Chor in erweiterter Gestalt und reicherem Style neu erbaut und eine Krypta unter demselben angelegt; um den Schluss des Jahrhunderts wurde die ganze Kirche überwölbt und zu diesem Behufe auf eine solche Weise umgestaltet, dass fast nur der untere Theil der Pfeiler seine frühere Beschaffenheit behielt. Dies Alles ist in dem Grundriss und dem Durchschnitt der Gesammtanlage auf Tafel III und IV (in denen die verschiedenen Bautheile und ihre Spuren charakteristisch bezeichnet sind), in der Ansicht der Ostseite auf Taf. V und in den zahlreichen Details auf Taf. VI in genügender Klarheit dargestellt. Wir sehen hier den byzantinischen Baustyl in seiner reichsten Ausbildung vor uns, so jedoch, dass es im Einzelnen bereits an Motiven zum Uebergange in den gothischen (germanischen) Baustyl nicht fehlt. Der Spitzbogen erscheint zwar nur in einigen untergeordneten Fällen, welche den spätesten

Umänderungen dieser Periode angehören. Merkwürdiger ist es, dass der östliche Chor nicht mehr im Halbkreis, sondern in einer polygonen Form und mit heraustretenden einfachen Strebepfeilern, den an dem Kuppelgewölbe angewandten Gewölbrippen entsprechend, angelegt ist; und fast noch mehr, dass die architektonischen Gliederungen in den veränderten Theilen des Schiffs sich schon den leichten, feinen, spielend belebten Formen des gothischen Styls annähern.

Die Veränderungen, welche am Schluss des Mittelalters und in moderner Zeit mit dem Dome vorgenommen wurden, sind theils unerheblich, theils nur zur Verunzierung des Gebäudes gereichend, somit hier zu übergehen.

An die Umwandlungen des Domes im zwölften Jahrhundert schliessen sich sodann die mit ihm in Verbindung stehenden Gebäude des Kreuzgangs und der Liebfrauenkirche an. Die Motive, welche in den ebengenannten Theilen des Domes auf eine Entwickelung zu den Formen des gothischen Baustyls hindeuteten, zeigen sich in diesen beiden Gebäuden mit ungleich grösserer Entschiedenheit aufgenommen, und zwar so, dass der Kreuzgang mit den verschiedenen ihm zugehörigen Räumen etwa in der Mitte zwischen dem byzantinischen und gothischen Baustyle steht, während bei der Liebfrauenkirche die Elemente des letzteren schon wesentlich vorherrschen. Selten nur dürfte man Gelegenheit haben, die Studien dieser Entwickelung in so nahe zusammenhängendem Raume und in so charakteristischer Weise, wie es hier der Fall ist, zu beobachten. Von dem Kreuzgange ist der Grundriss auf Taf. III enthalten; Durchschnitte und Details desselben finden sich auf Taf. VII. Ueber seine Erbauungszeit ist nichts Sicheres bekannt; ohne Zweifel aber ist er unmittelbar vor der Liebfrauenkirche, somit im Anfange des dreizehnten Jahrhunderts, erbaut. — Der Liebfrauenkirche, deren gegenwärtiger Bau im J. 1227 gegründet wurde, ist, wie bereits bemerkt, die ganze erste Lieferung des Schmidt'schen Werkes gewidmet. Ihre in jeder Beziehung höchst interessante Eigenthümlichkeit veranlasste eine so ausführliche Behandlung, denn gewiss steht sie, sowohl was ihre Anlage, als was die an ihr hervortretenden Entwickelungsmomente und ihren Schmuck betrifft, als ganz einzig in ihrer Art da. Sie verbindet die Formen eines Rundbaues mit denen einer Kreuzkirche, so nämlich, dass sich um die erhöhten Räume eines fast gleichschenkeligen Kreuzes niedrigere Nebenräume, die Winkel zwischen den Kreuzesarmen ausfüllend, umherreichen; doch bildet ihre äussere Umfassung nicht einen wirklichen Kreis, sondern sie ist aus zwölf kleinen, polygonisch hervortretenden Ausbauten zusammengesetzt. Die ganze Pracht des byzantinischen Styles in seiner letzten Ausbildung zeigt sich an den, zumeist mit schönen Sculpturen verzierten Portalen der Kirche; sonst aber klingt das byzantinische Element nur noch in gewissen Einzelheiten der Bildung nach, während das gothische Princip bereits — aber in einer klaren, keuschen Ruhe — im Uebrigen als vorherrschend erscheint. (Ausführlicher über die Besonderheiten dieses schönen Bauwerkes habe ich bereits früher, nach dem Erscheinen der ersten Lieferung des Schmidt'schen Werkes, an anderm Orte gesprochen. Vergl. Thl. I, S. 463 ff.)

An die älteren Theile des Domes von Trier reihen sich diejenigen Bauwerke an, welche auf den übrigen Blättern der zweiten Lieferung vorgeführt werden. Taf. VIII enthält Risse und Detailzeichnungen der St. Willibrordskirche zu Echternach. Diese Kirche bildet ebenfalls ein

wichtiges Beispiel für den Entwickelungsgang der deutschen Baukunst; sie gehört der früheren Zeit des elften Jahrhunderts an und wurde 1031 eingeweiht: ihr Styl ist der der gleichzeitigen deutschen Basilika und entspricht unter andern denen von Huyseburg und Drübeck am Harze (vergleiche die Beschreibung und Geschichte der Schlosskirche zu Quedlinburg etc.), indem in ihr Säulen und Pfeiler wechseln, und zwar so, dass die Pfeiler jeder Seite durch grössere Bögen verbunden sind und diesen die kleineren, von den Säulen getragenen Bögen untergeschoben erscheinen. Sehr bemerkenswerth ist es, dass die Säulenkapitäle und auch die Kämpfergesimse der Pfeiler wiederum ganz in antiker Weise gebildet sind. Die Gewölbe und die sämmtlichen Fensteröffnungen, einer späteren Restauration angehörig, sind in gothischer Weise ausgeführt und entsprechen den Formen der Liebfrauenkirche zu Trier.

Taf. IX enthält die westliche Façade der Kirche zu St. Matthias bei Trier und Taf. X Grund- und Aufrisse, sowie Detailzeichnungen derselben Kirche und des dazu gehörigen Klosters. Die gegenwärtig vorhandene Kirche ist im zwölften Jahrhundert erbaut und 1148 eingeweiht worden. Sie bildet ebenfalls einen basilikenartigen Bau, mit einem Querschiffe vor dem Altarraum; doch werden hier die Arkaden des Schiffes bereits durch kräftige Pfeilerstellungen gebildet, deren Kämpfer- und Fussgesimse auf geschmackvolle und neubelebte Weise aus den Gliedern des attischen Säulenfusses zusammengesetzt sind. Die Ueberwölbung der schmalen und niedrigen Seitenschiffe gehört eben dieser Bauzeit an, das Schiff aber hatte ursprünglich eine flache Decke. Eine wesentliche Veränderung wurde im J. 1513 durch Meister Justus von Wittlich ausgeführt, indem der Chorschluss eine gothische Formation erhielt, das Schiff mit zierlich leichtem Netzgewölbe bedeckt und auf der Mitte der Fronte ein eigenthümlicher Glockenthurm errichtet ward; in dem letzteren sind die byzantinischen Formen der Façade nachgeahmt, aber in einer bunten, brillant-phantastischen Weise, etwa so, wie die Karthause bei Pavia erscheint. (Gewiss ein seltenes Beispiel in der deutschen Baugeschichte!) Der oberste, flache und mit freien Geländern versehene Abschluss dieses Thurmes ist aber erst im J. 1788, nach einem Brande, hinzugefügt; er ist in bunten, doch nicht eben geschmacklosen Formen des Rococostyles gehalten und schliesst sich wiederum dem Uebrigen ganz leidlich an. — Die Klostergebäude gehören der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts an und enthalten ein gleichmässiges Gemisch byzantinischer und gothischer Elemente.

In der Nähe der Matthiaskirche und in Verbindung mit ihr stand endlich noch eine kleine, dem heil. Maternus geweihte Kirche, welche im J. 979 errichtet war, im J. 1783 abbrannte und darauf völlig abgetragen ist. Der Herausgeber hat auch von ihr, als Anhang zum Texte, Grund- und Aufrisse nach einer alten Zeichnung der Kirche mitgetheilt. Sie war eine einfache Kreuzkirche, ohne Seitenschiffe, mit einem Thurm über der Durchschneidung des Kreuzes, und mit kleinen, halbkreisförmig überwölbten Fenstern, — auch sie ein charakteristisches Beispiel für die Bauperiode, der sie angehörte.

Gewiss wird ein Werk, wie das genannte, welches so gediegene Belehrungen bringt, von den Freunden der deutschen Baugeschichte mit dem grössten Beifall aufgenommen werden; wir sehen den Fortsetzungen desselben mit lebendiger Erwartung entgegen.

REISENOTIZEN VOM J. 1846

Wartburg.

In dem alten Flügel der Burg, — dem ehemaligen „Palas", — zeigt sich noch zum grossen Theil die ursprüngliche Anlage, die, früher vermauert und verdeckt, bei der gegenwärtig bevorstehenden Erneuung des Schlosses wieder frei gemacht ist. Es ist die feine und geschmackvolle Ausbildung des romanischen Baustyles, wie derselbe sich gegen 1200 entwickelt; die Säulenkapitäle sind mit zierlichst geschmackvollen ornamentistischen Sculpturen versehen. — Die Anlage ist ungefähr der des Kaiserpallastes von Gelnhausen vergleichbar. Die Façade enthielt mehrere offene Arkadengallerien übereinander; hinter den Gallerien lief in jedem Geschoss ein schmaler Mauergang hin, und man schaute von diesem über eine niedere Brüstungsmauer, auf der sich die Arkaden erhoben, hinaus. — Im Erdgeschoss sind grössere Arkaden, doch nur, dem hier sich senkenden Boden entsprechend, auf der rechten Seite des Gebäudes. Grössere Halbkreisbögen, auf nach der Tiefe gekuppelten Säulen ruhend und durch Pfeiler, an die sich Säulen lehnten, getrennt, umschlossen kleinere Bögen; die letzteren wurden vermuthlich von je einer Säule getragen. Wo der Boden, ganz nach rechts zu, noch tiefer abfällt, befinden sich unter dem Erdgeschoss einfache Soutetrains. — Zu der Gallerie des zweiten Geschosses führt eine äussere Freitreppe empor. Die vorhandene Treppe ist aus neuerer Zeit, doch war ursprünglich, wie es scheint, wohl eine ähnliche Anlage vorhanden. Im Inneren enthält das zweite Geschoss grosse geräumige Waffensäle, deren Einrichtung etwa aus dem sechzehnten Jahrhundert herrührt, deren Hauptbalken aber von schönen schlanken Säulen spätromanischen Styles getragen werden. An diese Säle stösst die Kapelle, deren Architektur, von minder edler Anlage, durch einen unkünstlerischen Umbau ebenfalls aus der Zeit des sechzehnten Jahrhunderts wesentlich verändert ist. Das zweite Geschoss wird im Aeusseren durch einen rundbogigen Fries mit niederlaufenden Lisenen und ein Kranzgesims abgeschlossen. — Das dritte Geschoss mit seiner kleineren Arkaden-Gallerie scheint dem Uebrigen ein wenig später zugefügt. Die weiten Räume des Inneren sind hier ohne Säulen. Sehr eigenthümlich aber ist es, dass sich hier jener hinter der Façade hinlaufende Mauergang, wie nach aussen durch die Gallerie, so nach dem Inneren durch ähnliche kleine Arkadenfenster öffnet. Die Details sind hier einfach spätromanisch, ohne erhebliche Besonderheiten.

Erfurt.

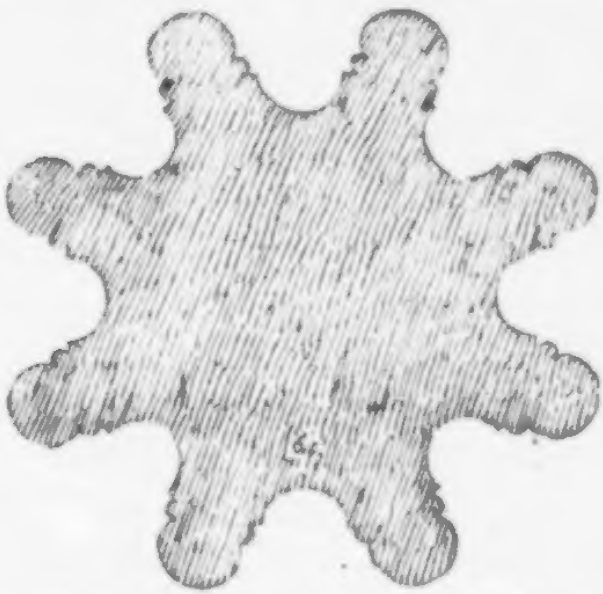
An dem durch seine ganze Anlage eigenthümlich merkwürdigen Dome sind vornehmlich drei charakteristisch verschiedene Bau-Perioden wahrzunehmen.

Die erste Periode umfasst den grösseren Theil der Thürme und das ursprüngliche Querschiff. Hier sehen wir spätromanische und übergangsartige Formen. — Diesen Bautheilen schliessen sich die älteren Theile des

Kreuzganges an, nemlich die drei Arkaden auf der Ostseite desselben. Die beiden ersten, nach der Kirche zu belegenen Arkaden sind in sehr zierlicher spätromanischer Weise, mit leichten Germanismen, gebildet. Die dritte Arkade aber, obgleich mit den vorigen ganz zu einem Bau gehörig, zeigt bereits mit Entschiedenheit primitiv germanische Formen.

Die zweite Periode ist die des stattlichen Chores, dessen Gründungszeit die am Aeusseren befindliche Inschrift angiebt: „Incepta est hec structura h(ujus) chori ano dni m° ccc° xlix° anuciaciois M° " Im Inneren des Chores vornehmlich erscheint eine sehr edle Entwickelung des gothischen Baustyles. Zwischen den Fenstern steigen Gurtträgerbündel mit Blätterkapitälen empor. Das Einzelne hat noch strenge Formation. Das Stabwerk der Fenster ist von reicher, doch nicht mehr recht elastischer Composition.

Die dritte Periode ist die des Schiffes, aus dem funfzehnten Jahrhundert. Es ist, bei ungewöhnlicher und nicht regelmässiger Anlage, doch durch sehr schöne Verhältnisse ausgezeichnet. Mittel- und Seitenschiffe sind gleich hoch. Die Pfeiler, welche die Schiffe trennen, (zweimal vier) sind in der Grundform achteckig, mit starken Halbsäulen auf den Ecken; auch hat die Mehrzahl der Pfeiler zwischen diesen Ecksäulchen nicht ge-



rade Flächen, sondern starke Einkehlungen. Die Erscheinung der Pfeiler wird dadurch eigenthümlich reich und kräftig. Zugleich sind jene Ecksäulchen mit einfachen Kelchkapitälen versehen, was für den kräftigen Gesammteindruck ebenfalls mitwirkt. Das Stabwerk der Fenster ist in diesem Theil des Domes buntgeschweift.

Notizen über einige Bildwerke und Schnitzaltäre zu Erfurt.

In der Predigerkirche:

Innerhalb des Lettners die Statue einer Madonna, aus Sandstein ge-

hauen und bemalt, stehend, das Kind auf dem Arme. In der geschweiften, manierirten Stellung der Sculpturen des vierzehnten Jahrhunderts, sonst aber in ausgezeichnet schöner Behandlung des germanischen Styles. Auch das Nackte fein gefühlt.

Altarschrein aus der späteren Zeit des funfzehnten Jahrhunderts. Im Inneren Schnitzwerk, bemalt und vergoldet, auf der Aussenseite der Flügel Gemälde. Schnitzwerk wie Bilder sehr handwerksmässig, nur auf ersteren einige zartgefühlte weibliche Köpfe.

In der Barfüsserkirche:

Grabstein der Gattin des Rod. Ziegeler, vom J. 1370. Höchst trefflich, in feiner und edler Durchbildung des germanischen Styles.

Grabstein des Bischofs Albert von Weichlingen, vom J. 1371. Aehnlich ausgezeichnet, dieser besonders auch durch die schon sehr individuelle Behandlung des Gesichts.

Arbeiten eines grossen Schnitzaltares, noch in den Typen des germanischen Styles. Hauptdarstellung: die Krönung der Maria; zu den Seiten Christi Geburt und Darstellung im Tempel, Auferstehung und Pfingstfest. Ausserdem die zwölf Apostel. Reich, die Gewandung in weich germanischer Fassung, doch im Ganzen eine gewisse Starrheit des Gefühls. Die Seitenreliefs untergeordnet. Auf den Aussenseiten der Flügel Gemälde von Heiligen. Diese sind etwas bedeutender im künstlerischen Gefühl, wenn auch einfach in der Anlage. Beachtenswerthe Nachfolge der Kölnischen Schule.

In der Severinkirche:

Statue einer Madonna aus Sandstein, am Eingange des Chores; auf der Plinthe der Name des Bildhauers: „Joh. Gerhart." Germanischer Styl. Zwar ohne feinere Durchbildung, doch in dem Allgemeinen der Anordnung nicht ohne Verdienst.

In der Reglerkirche:

Grosser Schnitzaltar, von Schorn mit Bestimmtheit dem Michael Wohlgemuth zugeschrieben. Im Inneren zwölf Abtheilungen mit Reliefdarstellungen, welche Scenen der Geschichte des neuen Testamentes enthalten. Dazwischen kleine Statuetten von Heiligen. An der Staffel Reliefs aus der Geschichte der heiligen Agnes. Oberwärts eine freistehende architektonische Krönung mit andern Heiligenstatuen. In dem Ganzen dieser Arbeit ist, der Richtung Wohlgemuths allerdings entsprechend, ein Streben nach Charakteristik und Individualisirung wahrzunehmen, auch finden sich einzelne grossartige Gewandmotive. Im Uebrigen aber herrscht ein handwerksmässiges Element vor. — Auf den Flügeln vier grosse Gemälde auf Goldgrund, Dornenkrönung, Geisselung, Erscheinung Christi und Pfingstfest. Hier die Eigenthümlichkeit Wohlgemuths noch entschiedener sichtbar, als bei den Schnitzwerken. Einige Köpfe von der ihm eigenen idealen Schönheit; doch das Ganze durch seine grelle Charakteristik wenig erfreulich, die Peiniger höchst widerlich. (Ob ganz sicher von Wohlgemuth?) — Auf den Aussenseiten der Flügel gemalte Heiligengestalten; mehr Gesellen-Arbeit [1])

[1]) Notiz über die Flügelgemälde, nach ihrer im J. 1851 erfolgten Restauration: —

Vor den dargestellten Scenen, auf allen vier Bildern hinlaufend, ist eine Lettner-Architektur grau in grau gemalt; unten schlanke Säulchen, Bildernischen

Conrad von Eimbeck,

Bildhauer zu Anfange des 15. Jahrhunderts in der Moritzkirche zu Halle.

Die in dieser Kirche befindlichen Arbeiten des genannten Meisters tragen den allgemeinen Charakter der Zeit, mit einer gewissen Derbheit ausgesprochen. Die Gewandung erscheint spätgermanisch und ist zum Theil mit feiner Ueberlegung und Gefühl gearbeitet. Das Nackte zeigt eine sehr entschiedene und im Einzelnen glückliche Naturalistik. Es sind folgende Werke:

1. Hautrelieffigur des heil. Mauritius; darunter auf dem Postament die knieende Gestalt des Kaisers Maximilian. Inschrift: A. CCCCXI [1]) Conradus de Einbecke me perfecit. Kurzes, derbes Körperverhältniss, buntes Ritterkostüm der Zeit, mit Schellen am Gürtel. Hienach die volksthümliche Benennung der Figur: „der Schellenmoritz."

2. Christus an der Martersäule. Namens-Inschrift.

3. Kolossalstatue des Ecce homo mit sämmtlichen Passionszeichen. Die Seitenwunde sehr tief; von da der Blutstrom zum Fusse hinab völlig wie ein Flechtwerk. Im Uebrigen diese Figur wegen der eben erwähnten Vorzüge besonders beachtenswerth. Nach Dreyhaupt, Beschreibung des Saalkreises (I. p. 1085) ursprünglich mit der Namens-Inschrift und der Jahrzahl 1416.

4. Kleinere Mater dolorosa. Reliefartig; roher.

5. Kleines Relief der Anbetung der Könige. Etwas roh trecentistisch, zugleich aber nicht minder naturalistisch. Namens-Inschrift.

tragend (mit kleinen Engelgestalten, ebenfalls grau in grau, die klagend oder mit freudiger Geberde die Haupthandlung begleiten); die Nischen durch geschweifte Bögen verbunden. Darüber eine Gallerie mit je sechs niederwärts zuschauenden Personen (deren viele gekrönt sind, — also vielleicht Vorfahren der Maria). Am obern Rande noch eine zweite Gallerie, ebenfalls mit kleinen (nicht grau in grau gemalten) Engeln. Die Haupthandlungen sind im Allgemeinen gut disponirt. Die Körperlichkeit der Dargestellten aber ist kümmerlich und verzwickt, im Nackten sehr unerquicklich, Hände und Füsse äusserst knöchern. Gelegentlich, bei bewegteren Gestalten, sind perspektivische Verkürzungen mit Absicht angebracht, doch ist auch dergleichen nicht mit Glück durchgebildet. Streben nach entschiedener Charakteristik. Bei Christus und besonders bei Maria, auch einzelnen Jüngerköpfen, eine gewisse idealistische Richtung (der aber, bis auf einen volleren Marienkopf, die Kümmerlichkeit des allgemeinen Gefühles doch die Wage hält). Mit besonderem Raffinement sind die ungehobelten, gemeinen und ekelhaften Bildungen der Schergen behandelt; ebenso das gemein Niederträchtige in ihrem Ausdruck und das Gepeinigte in den Köpfen Christi auf den ersten Bildern. In der Dornenkrönung wird ihm eine enggeflochtene, mit einem Walde von langen, dichten und dicken Dornen versehene Krone mit Hebebäumen in Haut und Fleisch hineingepresst und deren Wirkung auf die Haut und der krampfhafte Ausdruck seiner Züge mit Henker-Begeisterung wiedergegeben. Die Farbe hat eine gewisse malerisch plastische Fülle. Die Behandlung ist durchweg handwerksmässig. Gelegentlich zeigt sich in einigem Nebensächlichen ein feinerer Natursinn. — Auf den Aussenseiten des ersten und des letzten Bildes je sechs Heilige, einfach statuarisch behandelt, in zwei Reihen unter rundbogigen Arkaden

[1]) 1411.

Ueber die altdeutsche Kunst der Holzschnitzerei und über einige Altarwerke in Halle.

(Allg. Preussische Staatszeitung, 1840. 2. August.)

Wenige Jahrzehnte sind es her, seit das Interesse für die Kunst des deutschen Mittelalters neu erwacht ist; aber eine grosse Anzahl von Kunstwerken hohen und höchsten Ranges ist in dieser kurzen Frist bereits aus dem Dunkel, welches sie zu umhüllen schien, aufs Neue ans Licht getreten. In den Domen und andern öffentlichen Gebäuden, die unsre Väter aufgeführt, in den frommen Gemälden, mit denen sie dieselben geschmückt, ist uns das Leben, welches jene ferne Zeit erfüllte, wiederum gegenwärtig geworden. Gleichwohl ist uns auch bis heute noch gar Vieles unbekannt geblieben, und ein jeder neue Schritt, den wir zur Untersuchung der Vorzeit unseres Vaterlandes thun, führt uns zu neuen Entdeckungen, oft zu bedeutsameren, als mit welchen die mühseligen Reisen in fremde Welttheile belohnt werden. Von der Höhe, welche die deutsche Sculptur im funfzehnten und sechzehnten Jahrhundert erreichte, hatten wir bis jetzt kaum eine Ahnung; eins ihrer Hauptfächer, so vielfache Beispiele auch in demselben enthalten sind, ist nur erst in den seltensten Fällen gewürdigt worden. Ich meine hiemit jene ganz eigenthümliche Kunst der Holzschnitzerei, welche in Verbindung mit den Farben des Malers, die umfassendsten Altarwerke hervorgebracht hat. Es scheint, dass diese Kunst vorzugsweise in Norddeutschland ihre Blüthe erreicht habe. Fast überall, wo der Fanatismus der Bilderstürmer nicht hingedrungen ist, finden wir hier grossartige Altarwerke, Bilderschreine, die mit den Statuen heiliger Personen und mit lebhaft bewegten Scenen der heiligen Geschichte angefüllt und zugleich mit architektonischen Ornamenten von zierlichster Bildung geschmückt sind. Die Gewänder dieser Figuren strahlen zumeist in goldnem Glanze, ihre Köpfe sind durchweg auf eine wundersam zarte Weise bemalt; durch das letztere Mittel erhalten sie eine Lebenfülle, eine Tiefe und Innigkeit des Ausdruckes (ohne dabei nur im Entferntesten an die gespensterhafte Lebendigkeit der Wachsfiguren zu erinnern), dass wir unter allen Erscheinungen in der Geschichte der Kunst uns vergebens nach ähnlichen Leistungen umsehen. Ein grosser Mittelschrein enthält in der Regel die Hauptdarstellung, bewegliche Seitenschreine bilden die Flügel: wenn diese geschlossen sind, sieht man sie, oft auch noch ein zweites Flügelpaar, mit wirklichen Gemälden geziert. Ein andres Gemälde oder Schnitzwerk bildet insgemein den Untersatz des Ganzen, und über letzterem erheben sich mehr oder weniger reich gestaltete, frei durchbrochene Baldachine, in denen wiederum geschnitzte Statuen enthalten sind.

Was literarisch über die Würdigung dieser Kunst-Gattung vorliegt, ist bis jetzt äusserst gering. Ausser zwei Aufsätzen im „Kunstblatt" (der eine von unserm Mitbürger, Herrn Professor Wach, 1833, No. 2, f., der andre von Herrn Hofrath v. Schorn, 1836, No. 1, ff.) wüsste ich nur eine kleine Schrift des letzteren zu nennen: „Ueber altdeutsche Sculptur, mit besonderer Rücksicht auf die in Erfurt vorhandenen Bildwerke; ein Vortrag, gehalten in der festlichen Versammlung der Königl. Akademie gemeinnütziger Wissenschaften zu Erfurt, am 3. August 1838. (Erf. 1839)."

Die grössere Zahl der Bildwerke, welche Erfurt enthält, besteht in solchen Schnitzaltären, die zugleich die verschiedenen Epochen der kunsthistorischen Entwickelung bezeichnen und zum Theil von vorzüglichem Werthe sind; Hr. v. Schorn hat sich das Verdienst erworben, diese Punkte mit grosser Klarheit und mit sichrer Kennerschaft zur Anschauung zu bringen. Doch beschränken sich solche Arbeiten, wie oben angedeutet, keineswegs auf einzelne Punkte von Norddeutschland. Pommern z. B., obgleich in der ersten, wie in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts durch vieles Kriegsunglück verwüstet, bewahrt noch gegenwärtig eine bedeutende Anzahl, zum Theil sehr werthvoller Schnitzwerke; das grosse Altarwerk, welches dort in der Kirche von Tribsees erhalten ist, gehört unbedenklich zu den ersten Zierden deutscher Kunst und steht, was den Kunstwerth anbetrifft, in der That etwa mit dem berühmten Dombilde von Köln auf gleicher Stufe. Der Unterzeichnete hatte im vorigen Jahre Gelegenheit, die Kunstalterthümer von Pommern genauer zu untersuchen; es werden sich über dieselben an anderm Orte die ausführlichen Mittheilungen vorlegen lassen. [1])

Sei es mir hier vergönnt, die Aufmerksamkeit der Leser dieses Blattes auf einige vortreffliche Altarwerke zu leiten, die sich in Halle befinden und die ich kürzlich kennen zu lernen das Glück hatte. Vorzüglich bedeutend ist hier das grosse, neuerlich gereinigte Altarwerk in der Ulrichskirche. Dasselbe enthält im Mittelschrein Christus und Maria, auf einem Throne sitzend, den ersteren in der Geberde des Weltrichters, die letztere als Fürbitterin am Tage des Gerichts; auf jeder Seite steht ein heiliger Bischof; auf dem Flügel zur Linken stehen (ebenfalls als geschnitzte Statuen) zwei weibliche, auf dem zur Rechten zwei ritterliche männliche Heilige. Die äussern Seiten dieser Flügel und die inneren eines zweiten Flügelpaares enthalten gemalte Darstellungen aus der Geschichte der Geburt des Erlösers; auf den äusseren Seiten des letzteren sind die Gestalten der 4 Kirchenlehrer gemalt. Ein reicher Tabernakelbau mit kleineren Statuen krönt das Werk; seinen Fuss bildet ein Gemälde mit den Brustbildern weiblicher Heiligen. Auf einem der Flügelgemälde findet sich, die Zeit des Werkes bestimmend, die Jahrzahl 1488. Die Malereien sind in derbtüchtiger Weise, etwa im Charakter der westphälischen Schule jener Zeit, ausgeführt. Die Schnitzwerke sind höchst bedeutend; ihr Styl ist dem der Gemälde angemessen und zugleich für plastische Wirkung vortrefflich durchgebildet. Naturwahrheit ist in ihnen mit Glück erstrebt, zwar nicht bis ins feinste Detail hinein durchgeführt, dies aber durch die leicht stylisirte Bemalung (im Nackten) auf bedeutsame Weise ergänzt. Höchst trefflich und würdig erscheinen besonders die beiden heiligen Bischöfe des Mittelschreines, sowohl was die grossartig statuarische Anlage anbetrifft, als in Bezug auf Charakter und Ausdruck; Aehnliches ist auch von den Statuen der beiden weiblichen Heiligen zu sagen. Der Eindruck des Ganzen ist klar und harmonisch. Auffallend und diesen Gesammt-Eindruck allerdings störend, ist es nur, dass man bei der neuerlichen Restauration den äusseren Flügeln eine ungehörige Stellung (neben der Hinterseite des Mittelschreines) gegeben hat; auch hat man es unterlassen, die Rückseiten der letzte-

[1]) Ueber die Bildschnitzerei im südl. Deutschland, und zwar in Schwaben, haben wir so eben sehr wichtige Beiträge erhalten, in der von C. Grüneisen und E. Mauch herausgegebenen Schrift: „Ulm's Kunstleben im Mittelalter."

ren, die Bilder der Kirchenlehrer, deren Malerei keinesweges schlecht ist, gleich den übrigen zu reinigen. —

Ein eigenthümlich zierliches Schnitzwerk späterer Zeit ist die in der Ulrichskirche befindliche Kanzel, vom J. 1588. Sie ist in dem heiteren Style der Renaissance reich durchgebildet und mit verschiedenen Reliefs, Scenen der heiligen Geschichte darstellend, geschmückt. Der Grund ist weiss, die Zieraten sind vergoldet. Auch die Werke solcher Art sind für die spätere Zeit der Blüthe deutscher Kunst, die bald durch den dreissigjährigen Krieg zu Grabe getragen werden sollte, sehr bezeichnend. In Pommern habe ich ebenfalls mancherlei Bedeutendes in dieser Weise gefunden. [1])

Ein andres Altarwerk sieht man in der Neumarkt (oder Laurenti-Kirche zu Halle. Dies scheint unter dem Einflusse jenes grossartigeren der Ulrichskirche entstanden zu sein; die Anlage in Schnitzwerken und Gemälden gehört demselben Style an, hat im Einzelnen wiederum manches Verdienstliche, ist jedoch im Ganzen nicht geeignet, mit jenem auf gleiche Stufe gestellt zu werden. — Ein drittes Werk des Mittelalters befindet sich über dem Altar der Moritzkirche. Auch dies ist ein mit geschnitzten Statuen ausgefüllter Schrein, über dem sich ein zierlich gebildeter Tabernakelbau frei erhebt. An den Flügeln ist hier aber kein Schnitzwerk; sie sind dreidoppelt und auf jeder Seite mit den lebensgrossen Gestalten heiliger Personen bemalt. Das Schnitzwerk des Mittelschreines ist wiederum der Beachtung keinesweges unwerth, das Hauptinteresse beruht hier indess in jenen Flügelgemälden, in denen sich ein sehr eigenthümlich gebildeter, noch etwas alterthümlicher Meister ankündigt. Die grossartigen, oft weich gezogenen Linien der Gewandung, die schönen stillen Gesichter der Heiligen, besonders der Weiber, dabei die besondre nationelle Bildung der Köpfe geben diesen Gemälden einen ganz eignen Reiz. Die Technik ist zwar noch streng, die Zeichnung scharf, doch fehlt es im Einzelnen nicht an genügender Durchbildung und Modellirung.

Endlich ist noch das grosse Altarwerk zu erwähnen, welches sich über dem Altar der Frauenkirche zu Halle, der sogenannten Markthirche, befindet. Dies Werk gehört zwar nicht dem Kreise der Schnitzarbeiten an; da indess die Gemälde, aus denen dasselbe besteht, in mehrfacher Beziehung ein bedeutendes Interesse gewähren und da ihrer bisher in den Lehrbüchern der Kunstgeschichte kaum gedacht ist, so mag es wohl nicht unpassend sein, hier einige Worte über dasselbe beizufügen. Es ist ein Werk von der Hand des Lucas Cranach (des Vaters), nach der Dreyhaupt'schen Chronik im J. 1528 gemalt, eins der merkwürdigsten und ohne Zweifel das grossartigste unter den Altarblättern, die man von ihm besitzt. Auf dem Mittelbilde sieht man, überlebensgross, die h. Jungfrau mit dem Kinde, von einem Halbmonde (dem Wappenbilde der Stadt Halle) getragen; hinter ihr ist Goldgrund, von Wolken umgeben, aus denen Engelsköpfe hervorschauen; oberwärts, zu jeder Seite, erscheinen zwei ganze

[1]) Die Ulrichskirche enthält ausserdem ein bronzenes Taufbecken vom Jahr 1435. Es trägt die Inschrift: *Anno domini MCCCCXXXV me Ludolfus von Brunsvic unde sin sone hinrik gegoten to Magdeborch.* Das Becken ruht auf den Figuren der vier Evangelisten und ist mit Reliefs geschmückt, welche Christus, Maria und die zwölf Apostel vorstellen, in derben, kurzen Formen des germanischen Styles, zum Theil aber in schöner Stylistik, besonders was die Gewandung betrifft.

Engelgestalten. Unterwärts zur Linken kniet anbetend, wiederum überlebensgross, der berühmte Kardinal Albrecht von Brandenburg, Kurfürst von Mainz etc. Die Flügelbilder, die das Mittelbild einschliessen und mit denen zusammen jenes erst als ein Ganzes erscheint, enthalten ein jeder die gleichfalls colossale Gestalt eines ritterlichen Heiligen, in siegreich fortschreitender Stellung, eine aufgerollte Fahne tragend; der zur Linken, in reichgeschmückter Rüstung, ist der heil. Mauritius; der zur Rechten, der einem zu Boden geworfenen Kaiser (einem der Christenverfolger) den Fuss auf die Brust setzt, scheint den h. Georg vorzustellen. Die Gestalten stehen in erhabener, feierlicher Ruhe da; Maria erscheint wahrhaft als Königin des Himmels; und der goldne Grund dient sehr entschieden, sie auch in weiter Ferne dem Auge bedeutsam entgegenzuführen. Formen und Behandlungsweise sind zwar überall die des genannten Meisters, doch erscheinen sie hier durchaus in würdigster Fassung. Unter dem Mittelbilde findet sich ein hohes Untersatzbild, welches eine Reihe von Halbfiguren, etwas unter Lebensgrösse, enthält: Maria mit dem Kinde und die vierzehn Nothhelfer; im Gegensatz gegen die Majestät der Hauptbilder entwickelt sich hier die ganze, dem Cranach eigenthümliche Anmuth. Uebrigens sind gegenwärtig von den Flügelbildern des Altarwerkes nur jene, eben besprochenen inneren Seiten sichtbar; der Dreyhaupt'schen Chronik zufolge aber waren die Flügelbilder dreidoppelt und auf jeder Seite bemalt. Einen der äusseren Flügel sah ich in der Sakristei zurückgestellt; er enthält die, wiederum überlebensgrosse Gestalt des Engels, welcher der (auf dem correspondirenden Flügelbilden zu suchende) h. Jungfrau den himmlischen Gruss bringt [1]. — Die Kirche, in der sich das grosse Werk befindet, verdankt, wie das Gemälde, ihre Entstehung dem lebendigen Kunstsinn des Kardinals Albrecht; sie wurde im J. 1529 erbaut und bildet eins der würdigsten und lautersten Beispiele aus der letzten Nachblüthe der gothischen Baukunst in Deutschland. Kirche und Altarbild machen somit ein Ganzes aus, und wohl mögen die Nachkommen zu dem Bilde des Stifters, eines der Vorfahren unsres erhabenen Königlichen Hauses, mit dankbarer Verehrung emporblicken; hat ihn die Geschichte früher, von Partei-Interessen befangen, zwar mannigfach verkannt, so wird gegenwärtig eine vorurtheilslose Anschauung seines Lebens und Wirkens auch seine grossen Verdienste und die edle Milde seines Charakters gewiss nicht vergessen lassen. Und wohl mag die Stadt, die er liebte und deren Hauptkirche dies Werk als ihr höchster Schmuck ziert, stolz darauf sein, dass das eigne Wappenbild hier als Träger der himmlischen Gnade (wenn auch in der Anschauungsweise jener Tage) erscheint. Hoffentlich wird jetzt, wie die Kirche selbst neuerlich gereinigt und restaurirt ist, so auch das Bild von dem Schmutz der Jahrhunderte, der noch darauf liegt, bald befreit werden; dann wird dasselbe, — denn es scheint durchaus unverletzt zu sein, — den heiligen Raum in seiner ganzen Farbenpracht, die Cranach eigen ist, und die er hier mit besondrer Vorliebe entwickelt zu haben scheint, durchleuchten.

[1] Nach späterer Auffassung wären die Bilder, welche die eigentliche innere Darstellung des Altarwerkes ausmachen, von Matthäus Grunewald gemalt, der Vieles für den Kardinal Albrecht fertigte und den man für einen Mitschüler des älteren Cranach oder selbst für dessen Lehrer zu halten nicht abgeneigt ist. Die äusseren Seiten der inneren Flügel und die inneren Seiten der äusseren Flügel sollen dann von Cranach, die äusseren Seiten der letzteren von einem geringeren Schüler Grunewalds herrühren.

Ueberhaupt aber mag eine Stadt wohl gerühmt und glücklich geschätzt werden, die so mancherlei hochbedeutsame Werke aus den Tagen der Vorzeit unversehrt und an ursprünglicher, angemessener Stelle erhalten hat: da findet der Sinn der Nachkommen eine feste Stütze, sich würdig aufzuerbauen, einen lebhaften Anreiz, auch die Gegenwart auf gleiche Weise würdig zu gestalten [*]).

Bemerkungen über die Kirche von Paulinzelle.

(Neue Mittheilungen aus dem Gebiet historisch-antiquarischer Forschungen, herausg. von dem Thüring. Sächs. Verein für Erforschung des vaterl. Alterthums. Bd. II, Heft I, 1841.)

Die Kirche des Klosters Paulinzelle im Thüringer Walde, gegenwärtig, wie bekannt, eine überaus malerische Ruine, bildet ein wichtiges Beispiel für die Anschauung des ältern romanischen (oder byzantinischen) Styles der deutsch-mittelalterlichen Architektur. Sie zeichnet sich durch einige besondre Eigenthümlichkeiten der Anlage aus, für deren nähere Betrachtung ich die Aufmerksamkeit der Leser auf einige Augenblicke in Anspruch zu nehmen wage. In Rücksicht auf die historischen Verhältnisse des Klosters beziehe ich mich hierbei auf die Notizen, welche die treffliche „Geschichte des Klosters Paulinzelle, von Dr. L. F. Hesse“ (Rudolstadt, 1815) [**]) enthält.

Das Gebäude zerfällt in zwei verschiedene Theile. Der eine ist die eigentliche Kirche, der andere eine geräumige Vorhalle, welche an der Vorderseite der Kirche in beträchtlicher Ausdehnung vortritt. Was zunächst die Kirche selbst anbetrifft, so hat diese die Gestalt einer reinen Basilika: — derjenigen Bauform, die, aus antiken Elementen hervorgegangen, in der altchristlichen Kunst ihre eigenthümliche Ausbildung erhielt und die später (nächst Italien) vornehmlich in Deutschland häufig zur Anwendung gekommen ist. Säulenreihen trennen das Mittelschiff von den Seitenschiffen; sie sind durch Halbkreisbögen verbunden, welche die erhöhten Mauern des Mittelschiffes tragen; sämmtliche Räume, mit Ausnahme der (jetzt zumeist zerstörten) Altarnischen, hatten eine flache Bretterdecke. In der Mehrzahl der deutschen Basiliken wechseln viereckige Pfeiler mit Säulen, oder es sind statt der letzteren allein Pfeiler angewandt; die hier erscheinende, ursprüngliche Einrichtung der reinen Säulenreihe ist dagegen nicht sonderlich häufig, und ich wüsste als entsprechende Beispiele nur den Dom zu Constanz, die Kirche des Klosters Petershausen bei Constanz, den Münster zu Allerheiligen in Schaffhausen, die Kirche des heil. Georg zu Hagenau im Elsass, die Aureliuskirche des Klosters Hirschau in Schwaben, die

[*]) Obiger Aufsatz war mit der Nebenabsicht geschrieben, dahin zu wirken, dass das zuletzt erwähnte grosse Altarwerk seiner ursprünglichen Stelle erhalten bleibe. Es hat aber doch einem modernen Gemälde — von J. Hübner — weichen müssen. — [**]) Zu vergleichen sind damit die aus Chroniken und Urkunden genommenen Berichtigungen und Ergänzungen in Hesse's Beiträgen zur Geschichte des Mittelalters I, 2. (Hamburg 1836) Anhang, S. 337, mit einer Ansicht der Klosterruine. (Anm. der Redaction.)

Schottenkirche zu Regensburg, die Kirche des Klosters Heilsbronn in Franken, die Kirche St. Jakob zu Bamberg und die Kirche auf dem Moritzberge zu Hildesheim zu nennen. — Allen Gebäude, die theils aus der spätern Zeit des 11., zumeist aber aus dem 12. Jahrhundert herrühren, wenn sie auch in der Folge manche Veränderungen erlitten haben. Die Säulen der Paulinzeller Kirche haben ein schlankes Verhältniss; dabei aber sind ihre (in der attischen Form gebildeten) Basen sehr schwer, ebenso auch die Kapitäle, welche sämmtlich in der einfachen Würfelform gebildet und mit sehr einfacher Verzierung versehen sind. Doch hat das Deckgesims über den Kapitälen eine geschmackvolle Gliederung; auch bringen die Gesimse, die an der Wand über den Säulen emporsteigen und die jene Halbkreisbögen rechtwinklig einschliessen, einen ansprechenden Eindruck hervor. Die letztgenannten Gesimse haben die bekannte würfelartige Verzierung.

Historischer Nachricht zufolge wurde die Kirche um das J. 1105 gebaut; ich finde keinen Grund, den Bezug dieser Bauzeit auf das noch vorhandene Gebäude irgend zu bezweifeln. Sehr wichtig ist hiebei das Verhältniss von Paulinzelle zu dem schwäbischen Kloster Hirschau, von wo die ersten Aebte und Mönche nach Paulinzelle kamen; namentlich ist zu bemerken, dass der erste Abt von Paulinzelle, Gerung, als im J. 1092 die Conventualen zu Hirschau in das dortige neue Peterskloster einzogen, als Prior nebst zwölf Mönchen in dem ältern Aureliuskloster zurückgeblieben war. Die Gebäude von Hirschau dürften also das Vorbild zu denen von Paulinzelle gegeben haben. Leider sind die Anlagen des Klosters sehr zerstört. Erhalten ist zunächst nur ein Theil der Aureliuskirche, welcher Säulenreihen von ähnlicher Beschaffenheit, wie die von Paulinzelle, zeigt, nur mit dem Unterschiede, dass die Schäfte der Säulen hier ungleich kürzer und stämmiger, auch die Deckgesimse über ihren Kapitälen einfacher gebildet sind. Der erste Bau dieser Kirche wurde im J. 838 vollendet; im J. 1003 aber wurden die Mönche daraus vertrieben, und das Kloster stand 63 Jahre leer, bis es im J. 1066 neu bevölkert, in seinen Baulichkeiten wiederhergestellt, und die Kirche im J. 1071 neu geweiht wurde. Den letztgenannten Jahren ist unbedenklich der erhaltene Rest der Aureliuskirche zuzuschreiben; ihn für einen Theil des Baues vom J. 838 zu halten, widerspricht vornehmlich der Umstand, dass an der Formenbildung seiner Theile nichts mehr vorkommt, was eine direkte Nachwirkung der Bauweise des classischen Alterthums, die wir in der karolingischen Periode noch mit zuversichtlicher Bestimmtheit annehmen müssen, verriethe. Später aber kann jener Rest der Aureliuskirche auch nicht sein, da schon im J. 1093 die Lage des Hirschauer Klosters verändert, dasselbe erweitert und eine neue Kirche, die Peterskirche, erbaut wurde, welche man im J. 1091 einweihte. Von dieser Kirche haben sich, mit Ausnahme eines Thurmes, nur formlose Trümmer erhalten; doch geht aus den letzteren wenigstens hervor, dass sie im Innern nicht Säulen, sondern Pfeiler hatte. Die Aureliuskirche gab somit das Vorbild für die von Paulinzelle, und es kann dies, bei dem angegebenen näheren Verhältnisse des Abtes Gerung zu derselben, auch nicht weiter befremden. Zugleich aber dient die Uebereinstimmung zwischen diesen beiden Kirchen noch zu einer weiteren Bestätigung der obigen Angabe über die Bauzeit der Aureliuskirche (denn jedenfalls werden die Werkmeister doch in dem Style ihrer Zeit gearbeitet, nicht aber einen um mehrere Jahrhunderte älteren nachgeahmt haben);

die grössere Einfachheit der Aureliuskirche aber wird dabei durch den Zwischenraum von 30—40 Jahren genügend erklärt[1].

Fast noch interessanter als die eigentliche Kirche von Paulinzelle ist jener schon erwähnte ausgedehnte Vorbau an ihrer Vorderseite. Dieser gehört jedoch nicht der ursprünglichen Anlage an, sondern ist, wie sich aus äusseren unzweideutigen Kennzeichen ergiebt, sammt dem brillanten Portale, welches aus ihm in die Kirche führt, erst später angefügt worden. Das Portal hat an seinen schrägen Seitenwänden je vier schlanke freistehende Säulen, deren Kapitäle, in ihrer Hauptform denen der Kirche ähnlich, mit phantastischen Figuren verziert, doch auch noch roh gearbeitet sind. Darüber erhebt sich der vielfach gegliederte Halbkreisbogen, der das Portal überwölbt und dessen Formation auf die spätere Zeit des romanischen Styles hindeutet. Die Vorhalle selbst besteht aus einem Mittelschiff mit zwei Seitenschiffen, ähnlich denen der Kirche, die hier aber nicht durch Säulen-, sondern durch Pfeilerstellungen getrennt werden. Auf jeder Seite stehen zwei Pfeiler zwischen den entsprechenden Wandpfeilern. Begrenzt wurde die Halle durch zwei starke viereckige Thürme auf den anderen Ecken, von denen aber nur noch der eine erhalten ist. Die Pfeiler der Halle sind viereckig, mit in die Ecken eingelassenen Stäben und Halbsäulchen, — eine Bildungsweise, die wiederum der spätromanischen Bauzeit entspricht und z. B. an den Kirchen von Bürgeln und Wechselburg in Sachsen wiederkehrt; die Halbkreisbögen über den Pfeilern haben dieselbe Gliederung. Ueber den letzteren, der Höhe des Portales entsprechend, läuft ein, aus einfachen Rundstäben bestehendes Gesims hin. Dies diente, wie sich aus noch vorhandenen Balkenlöchern aufs Deutlichste ergiebt, einer Balkendecke zur Unterlage, so dass mithin die Vorhalle eine, im Verhältniss zur Kirche nur geringe Höhe hatte und dass über derselben, wie die weiter emporsteigenden und mit Fenstern versehenen Mauern bezeugen, eine obere Halle angeordnet war. Aus letzterer öffnete sich eine kleine Arkadenreihe, welche oberhalb des Portales hinläuft, nach dem Inneren der Kirche.

In der, von Hrn. Direktor Ranke und mir verfassten „Geschichte und Beschreibung der Schlosskirche zu Quedlinburg" etc. habe ich Gelegenheit gehabt, eine Reihe von älteren, am Nordrande des Harzes belegenen Basiliken zu besprechen; ich bin dabei zu der Bemerkung veranlasst worden, dass die Anlage einer Loge auf der Westseite der Kirche, gegen das Innere derselben durch Arkaden geöffnet, als ein integrirender Theil dieser Bauten betrachtet werden muss. Doch habe ich überall diese Loge nur als einen Bautheil von verhältnissmässig geringer Tiefe (etwa der Breite der Seitenschiffe gleich oder doch nur wenig breiter) befunden. Die Anlage einer Loge von so bedeutender Ausdehnung dagegen, wie die obere Halle vor der Kirche von Paulinzelle zeigt, muss nothwendig aus ganz besonderen Bedürfnissen hervorgegangen sein. Ich meine indess, den Grund in den Verhältnissen des Klosters gefunden zu haben. Es war zugleich ein Mönch- und ein Nonnenkloster, und die Kirche diente beiden zur Abhaltung des Gottesdienstes. Wie aber häufig genug bei so bedenklichen Einrichtungen geschah, wird man ohne Zweifel auch hier die Gemeinschaft der Mönche

[1] Vgl. den Aufsatz von Krieg v. Hochfelden über „die alten Gebäude im ehemaligen Kloster Hirschau." in Mone's Anzeiger zur Kunde der teutschen Vorzeit, 1835, S. 191 ff.; 259 ff. und die dazu gehörigen Tafeln. (Der Verf. nimmt übrigens keinen Anstand, die Reste der Aureliuskirche noch dem J. 839 zuzuschreiben.)

und Nonnen in einem und demselben Raume mit einer guten Kirchenzucht für unvereinbar gehalten und somit darauf Bedacht genommen haben, den letzteren ihren besonderen, zurückgezogenen Platz anzuweisen. Hierzu gab eine, nach Art jener Loge, aber geräumiger eingerichtete Emporkirche, die ihren besonderen Zugang haben konnte, die durch die oben genannte Arkade mit dem Innern der Kirche in Verbindung stand und somit das Anhören der Messe gestatten, gewiss die beste Gelegenheit. Was die untere Halle anbetrifft, so wird auch diese wohl kein müssiger Schmuck gewesen, sondern ebenfalls für praktische Zwecke benutzt worden sein. Die Kirchenzucht erforderte solche Vorräume, für diejenigen sowohl, welche noch nicht völlig in die kirchliche Gemeinschaft aufgenommen, als für die, welche für längere oder kürzere Zeit aus derselben ausgeschlossen waren. Bei den alten christlichen Basiliken waren diese Theile ein wesentliches Zubehör; auch im Verlauf des Mittelalters finden sich anderweitig mehrere Beispiele derselben.

Für die Zeit des besprochenen Anbaues sind die Eigenthümlichkeiten seiner Formation, welche auf die späteren Jahre des zwölften Jahrhunderts deuten, hinlänglich bezeichnend. Ohne Zweifel fällt er in die Regierung des dritten Abtes, Gebhard, 1163—1195, der sich besondrer Auszeichnungen zu erfreuen hatte und namentlich das Vorrecht des Tragens der Infel erhielt. Die reichere Ausbildung der in Rede stehenden Bautheile, namentlich des Portales, welches ein gewisses Bewusstsein höherer Würde verräth, scheint mit so ausgezeichneten Lebensverhältnissen zugleich wohl in Uebereinstimmung zu stehen.

Ueber den Königsstuhl von Rhense.

(Allg. Preuss. Staats-Zeitung, 1841, 13. Januar.)

Die Kunde, dass in Koblenz eine Gesellschaft zusammengetreten ist, mit der Absicht, den alten Königsstuhl von Rhense neu zu bauen und durch solches Unternehmen der Mit- und Nachwelt ein Zeugniss deutscher Gesinnung aufzustellen, hat allgemeines Interesse erregt; es dürfte hier wohl am Orte sein, über jenes merkwürdige Denkmal deutscher Vorzeit einige nähere Angaben, soweit es die vorhandenen Hülfsmittel gestatten, vorzulegen.

Das Städtchen Rhense, eine kurze Strecke oberhalb Koblenz am Rhein gelegen, war in alter Zeit der Ort, an welchem die Kurfürsten des Reiches sich zu den wichtigsten Berathungen, namentlich zu denen über die Wahl des Römischen Königs (des nächmaligen Kaisers), versammelten. Rhense gehörte dem Kurfürsten von Cöln; die drei andern Rheinischen Kurfürsten, die von Mainz, Trier und von der Pfalz, hatten Besitzungen in solcher Nähe des Ortes, dass sie in ihrem Eigenthum die Trompete des Heroldes, der sie zur Versammlung berief, vernehmen konnten. In einem Baumgarten vor der Stadt, aus hohen Nussbäumen bestehend, hielten sie ihre Berathungen; dort ward der Königsstuhl gebaut, eine hohe Tribüne, auf welcher sie, unter freiem Himmel und im Angesichte des Volkes, zu-

zusammenkamen. Es war ein achteitiger Bau, etwas über 15 Fuss hoch und 23½ Fuss breit. Acht freistehende Pfeiler und eine Säule in der Mitte trugen das spitzbogige Gewölbe, über dem sich die Sitze der sieben Kurfürsten erhoben; diese nahmen sieben Seiten des Achtecks ein, während auf der achten eine Treppe emporführte. Das Bauwerk war ein Denkmal alter national-deutscher Sitte. Unter freiem Himmel, unter Bäumen wurden in der Frühzeit der deutschen Geschichte die Versammlungen des Volkes gehalten; auf steinerner Bühne stand derjenige, welcher zum Volke zu sprechen hatte. Hier aber erscheint die Bühne in der Form, welche die christliche Kunst, in den Ambonen der Kirche, als ein von Säulen oder Pfeilern getragenes Gerüst, ausgebildet hatte.

Die erste Erwähnung von den Versammlungen der Kurfürsten zu Rhense findet sich im Jahre 1308; indess wird dabei ausdrücklich bemerkt, dass sie, was den genannten Ort anbetrifft, auf alter Sitte beruhten. Mehrfach wiederholen sich dieselben im Laufe des vierzehnten Jahrhunderts; vornehmlich berühmt ist unter ihnen die Versammlung des Jahres 1338, welche den Kur-Verein von Rhense, die Freiheit der Wahl gegen fremdherrische Anmassungen zu sichern, gründete. Doch wird dabei zumeist nur des „Baumgartens" bei Rhense, nicht aber des Königsstuhles gedacht. Ob eine Tribüne ähnlicher Art vor dem Jahre 1376 vorhanden gewesen, ist nicht zu sagen; von diesem Jahre wird (ohne Zweifel auf den Grund urkundlicher Bestimmung) berichtet, dass damals Kaiser Karl IV. den Bau befohlen habe. Dies ist dasselbe Jahr, in welchem die Kurfürsten ebendaselbst den Sohn des Kaisers, Wenzel, zum römischen Könige erwählt hatten. Vorzüglich bedeutsam erscheint der Königsstuhl im Jahre 1400, nachdem man Wenzel abgesetzt hatte; die Wahl Ruprechts von der Pfalz war es, die nunmehr zu höchst feierlicher Benutzung der Tribüne Anlass gab; der neugewählte König selbst wurde dort dem versammelten Volke dargestellt und empfing, auf dem Königsstuhle stehend, die Huldigung. Später verschwindet allmählig die höhere Bedeutung des Ortes. Kaiser Maximilian I. ward nur vorübergehend, als er zur Krönung nach Aachen reiste, auf den Königsstuhl geführt; bei der Wahl Maximilians II. gedachte man noch der altherkömmlichen Sitte, fand indess ihre Befolgung nicht mehr für nöthig. So darf es nicht befremden, wenn die Sorge für die Erhaltung des Denkmals allmählig nachliess. Die Bürger von Rhense, denen Karl IV. den Bau aufgetragen, hatten für seine Unterhaltung zu sorgen; dafür erfreuten sie sich mannigfacher Begünstigungen, die ihnen auch noch im Jahre 1521 bestätigt wurden. Hundert Jahre später aber war der Königsstuhl bereits so verfallen, dass man seinen Umsturz befürchtete; eine Erneuung, die im Jahre 1624 stattfand, rettete ihn noch für die kommenden Generationen. Ueber seine ferneren Schicksale, bis auf seinen Untergang, liegen keine näheren Angaben vor. Unter der französischen Herrschaft, im Anfange des gegenwärtigen Jahrhunderts, wurde er abgebrochen. Ein Paar unbedeutende Denksteine unter hohen Nussbäumen, zur Seite der jetzigen Chaussee, bezeichnen die Stelle, wo er einst stand.

Ueber die künstlerische Ausbildung, in welcher der Königsstuhl erschien, haben wir leider keine nähere Kunde. Was oben von seiner Form gesagt wurde, gründet sich auf die Beschreibungen, die sich in älteren topographischen Schriften vorfinden; einige derselben enthalten rohe Abbildungen des Denkmals, doch ist aus den letzteren auch nicht viel mehr zu entnehmen. In einem Gehöft zu Rhense finden sich einige Theile der

mittleren Säule, in einem andern sieben Kapitälgesimse, in Kellerpfeiler vermauert, sowie auch einige sehr einfache Sockel; diese sollen von den Pfeilern des Königsstuhls herrühren und bei dessen Abbruch an ihre jetzige Stelle gebracht sein. Die genannten Stücke würden für den Neubau des Denkmals von grossem Werthe sein, hätte ihre Form, namentlich die der erwähnten Kapitälgesimse, nicht etwas sehr Befremdliches. Sie scheinen mehr auf eine missverstandene Nachahmung der Antike zu deuten, als dass sie den ausgebildeten gothischen Formen des vierzehnten Jahrhunderts entsprächen. Sie könnten also, dem Entwickelungsgange der deutschen Baukunst gemäss, füglicher Weise an die ältere Bauperiode um das Jahr 1200 erinnern; da aber, dem Obigen zufolge, nicht anzunehmen ist, dass das Denkmal in so früher Zeit entstanden sei, so sieht man sich genöthigt, die genannten Bautheile einer spätern Zeit, und zwar jener Erneuung des Jahres 1624 zuzuschreiben. Es ist somit auf sie bei der jetzigen Wiederherstellung, — da man doch den alten Königsstuhl des vierzehnten Jahrhunderts, und nicht dessen Restauration im siebzehnten, im Auge hat, — nicht füglich Rücksicht zu nehmen; und dies um so weniger, als ihre Benutzung oder Nachbildung zugleich die Anwendung schwerer viereckiger Pfeiler und ungegliederter Bögen, die bekanntlich in den Formen der gothischen Architektur eine sehr unschöne Wirkung machen, mit sich führen würde.

Es ist nach alledem, wie es scheint, unmöglich, ein Facsimile des alten Denkmals aufzuführen, und es wird die besondere Ausbildung des neuen — abgesehen von jenen allgemeinen Bestimmungen der Anlage — der künstlerischen Phantasie überlassen bleiben. Manch Einer könnte somit die Ansicht aufstellen, dass unter diesen Verhältnissen der Neubau überhaupt überflüssig sei. Das möchte indess eine gar engherzige Meinung sein. Denn nicht um das Detail der Form handelt es sich hier, sondern um die Bedeutung, welche das Denkmal für seine Zeit hatte und welche die Erinnerung an dasselbe für unsere Zeit haben soll. Es war der Ort, der die Häupter Deutschlands zum gemeinsamen Thun vereinigte, der Ort, wo sie die höchsten Angelegenheiten des Vaterlandes berathen, wo sie zur Einigung in sich und zur Kräftigung gegen die Anmassungen fremdherrischer Gewalt heilsame Beschlüsse fassten; die Erneuung des Denkmals aber soll auch uns ein Zeichen der Einigung, nach innen und gegen aussen, sein. Für jetzt bleibt uns nur der Wunsch, dass diese Erneuung in würdiger künstlerischer Gestalt, — der höchsten Ausbildung gemäss, welche die gothische Baukunst im vierzehnten Jahrhundert erreicht hatte, — geschehe, und dass hinlängliche Mittel zusammenfliessen mögen, damit die zweifache Bedeutung des Denkmals, für die Vergangenheit und für die Gegenwart, zugleich in lebendiger Bilderschrift könne ausgesprochen werden.

Nachträglich. (1852.)

Der vorstehende Artikel hatte einige Opposition hervorgerufen, und es fehlte nicht — da verschiedenartige Interessen bei der Sache berührt waren — an manchem Widerspruch. Durch freundliche Mittheilungen meines nunmehr verewigten Freundes, des Bauinspector von Lassaulx zu Coblenz, ergab sich, dass in der That die Zeichnungen der Kapitälgesimse, die ich von andrer Seite empfangen hatte und auf denen meine ketzerische Kritik beruhte, nicht ganz richtig waren. Die ohne Zweifel zuverlässigeren Zeichnungen, die er mir zusandte, zeigten Formen, wie sie auch sonst an

derjenigen Klasse spätgothischer Bauwerke des Rheinlandes, welche das System auf seine einfachsten Principien zurückführt, vorkommen, beachtenswerth war dabei der Umstand, dass das einfache achteckige Gesims der (gleichfalls achteckigen) Mittelsäule runde Seitenflächen hatte, dem Verhältniss der Kappen und Gurte des von demselben ausgehenden Gewölbes entsprechend, — dass hierin also doch, bei aller Simplicität der Anlage, ein künstlerisches Gefühl sich geltend zu machen wusste. Die kurzen achteckige Pfeilerstellung aber musste auch nach diesen Ergebnissen und namentlich nach Ansicht einer, noch später aufgetauchten Abbildung des Königstuhles, die einer in Wien, in den zwanziger Jahren des vorigen Jahrhunderts erschienenen Sammlung von Rheinansichten angehörte und die ein nicht minder zuverlässiges Gepräge trug, als eine nur ziemlich rohe Composition erscheinen. Die Pfeiler ergaben sich nämlich auch hiernach als einfach viereckige Masse (halb so breit als tief), und über ihrem Kämpfergesims schieden sich Strebepfeiler und Bogen, jener aufsteigend, dieser zum nächsten Pfeiler gewandt, beide wiederum von allereinfachster Form und ohne dass, namentlich unterwärts an dem Pfeiler selbst, irgend eine Vermittelung oder Vorbereitung, wie solche bei derartigen Verhältnissen im wesentlichen künstlerischen Princip der gothischen Architektur liegt, angewandt war.

Das Werk konnte demnach allerdings, seiner ursprünglichen Anlage sich etwas mehr annähernd, als von mir vorausgesetzt war, reconstruirt werden. Aber das viel Wesentlichere bei der Sache blieb immer die Idee und die Bedeutung des letzteren für die Zeit, welche eine solche Reconstruction unternahm.

Mittheilungen vom Rhein.

(Kunstblatt, 1841, Nro. 15.)

Es liegen uns so eben ein Paar kleine Schriften über rheinische Architekturen vor; ein kurzer Bericht über dieselben dürfte hier seine geeignete Stelle finden.

Zuerst ist eine Brochüre zu nennen, deren Titel lautet: „Einige Worte über den Dombau zu Köln, von einem Rheinländer an seine Landsleute gerichtet. Der Ertrag ist für den Dombau bestimmt. Koblenz, 1840." — Unter den verschiedenen Schriften, die in neuerer Zeit über den Kölner Dom erschienen sind, ist diese ohne Zweifel (obgleich nur 35 Seiten in Octav umfassend) besonderer Aufmerksamkeit würdig.

Der Zweck des ungenannten Verfassers ist, das thätige Interesse für die Förderung des Dombaues zu erhöhen. Mit einer Begeisterung, die unverkennbar aus dem Herzen strömt, spricht er für diese Sache. Er setzt die hohe Bedeutung der gothischen Architektur und die höchste des Kölner Domes — im Gegensatz gegen die italienischen, französischen und englischen Dome — auseinander; dann spricht er, die Theilnahme, welche die preußische Regierung diesem Werke widmet, ehrenvoll anerkennend, von der Weise, wie vermehrte Mittel zu beschaffen sein dürften. Er legt den

Kölnern, und den Rheinländern überhaupt, die Pflicht einer persönlichen, doch nur geringen Beisteuer ans Herz; er weist es nach, in wie blühendem Zustande das Land ist, und wie Vieles, was das erhabene Werk auf Mächtigste fördern dürfte, für nichtige Zwecke vergeudet wird. Dabei fehlt es freilich nicht an manchen scharfen und sarkastischen Seitenblicken; aber es scheint, dass auch wohl mit scharfen Waffen gefochten werden mag, wo es das höchste Ziel gilt und wo stumpfe Waffen nicht auszeichen. Schliesslich spricht der Verfasser, damit das Wirken der Einzelnen zur Einheit gedeihen möge, von der Stiftung eines Vereins in Köln, zur Förderung des Dombaues, und untergeordneter Gesellschaften in den übrigen rheinischen Städten. Gewiss dürfte eine solche Einrichtung, mit Energie ins Leben eingeführt, vom glücklichsten Erfolge gekrönt werden. Indem wir der ganzen Schrift unsern entschiedenen Beifall nicht versagen können, sehen wir uns jedoch genöthigt, in Einem Punkte dem Verfasser entgegenzutreten. Von der Theilnahme des gesammten Deutschlands für diese Angelegenheit will er nicht viel hoffen; dies scheint sich indess minder auf die übrigen abweichenden Interessen der guten Deutschen (die der Verfasser sarkastisch genug ausmalt), als darauf zu beziehen, dass er den Dom von vornherein und vorzugsweise als ein Denkmal des Katholicismus, und zwar als das bedeutendste Denkmal desselben, bezeichnet. Eine solche Ansicht fasst aber die Bedeutung des Domes gar einseitig auf. Vor allen Dingen ist der Kölner Dom ein Denkmal des deutschen Geistes, ist er das Zeugniss der erhabensten Vollendung, welche die Architektur, und zwar durch diesen deutschen Geist, gefunden hat, so lange überhaupt die Menschen gestrebt haben, durch sinnliche Formen das Uebersinnliche auszudrücken. Ein katholisches Werk ist der Dom nur, weil er zugleich ein christliches ist, und weil er in jener Zeit gegründet ward, da im Christenthum verschiedenartige Auffassungsweise noch nicht äusserlich auseinander getreten war. Oder verleugnen wir, die wir Protestanten genannt werden, die Vorzeit unsrer Geschichte? oder wiegt unser Gefühl für den erhabenen Sinn unsrer Väter und für das Land unsrer Väter, wenn ihr es auf die Wagschaale legt, auch nur um einen Gran weniger? Nein! der Dom von Köln ist ein deutsches Werk, es ist das höchste aller Werke, welche Deutschland im Bereiche sichtbarer Formen geschaffen hat, es ist das Werk, welches den Stolz Deutschlands vor allen Nationen der Erde ausmacht; er ist das Bundeszeichen, um welches alle Völker deutscher Zunge sich vereinigen müssen, und ganz Deutschland hat die Pflicht, dies Werk, wie es seinem Meister offenbart ward, der Vollendung entgegenzuführen!

Eine zweite Schrift, die wir zu besprechen haben, ist von antiquarischem Interesse. Sie ist in dem „Programm zur Herbst-Schulprüfung in dem königlichen Gymnasium zu Koblenz, September 1840, enthalten, und betrifft: das Maifeld und die Kirche zu Lonnig, — eine historisch-topographische Untersuchung von dem Gymnasial-Oberlehrer P. J. Seul, nebst architektonischen Bemerkungen und Zeichnungen über die Kirche zu Lonnig, von dem königl. Bauinspector Hrn. v. Lassaulx. — In diesen Mittheilungen lernen wir ein, für die Architekturgeschichte des deutschen Mittelalters nicht unwichtiges kirchliches Gebäude kennen. Die Kirche von Lonnig (früher einem Kloster angehörend) bestand aus zwei verschiedenartigen Theilen. Der ältere Theil, von dem nur noch geringe Reste vorhanden sind, war ein Rundbau von 30 Fuss Durchmesser im Lichten, in seiner Anlage der, zwar beträchtlich grösseren

und sechseckigen Münsterkirche zu Aachen ähnlich, so dass sich nämlich um einen mittleren Raum ein mit Gewölben überspannter Umgang und über diesem eine gleichfalls gewölbte Gallerie umherzog. Bestimmte Angaben über das Alter dieser merkwürdigen Kapelle fehlen; die erhaltenen Details der Rundbauten selbst sind äusserst roh und einfach, und stellen, mit den historischen Verhältnissen übereinstimmend, auf die Zeit des elften Jahrhunderts, wenn nicht auf eine noch frühere, zurückdeuten. Eine an der Westseite vorhandene Vorhalle (die noch ganz vorhanden ist) zeigt aber bereits eine mehr entwickelte Ausbildung des sogenannten byzantinischen oder romanischen Baustyles, und Herr v. Lassaulx setzt demnach, unbezweifelten sicheren Analogieen folgend, das Alter des gesammten Baues in die Zeit um 1100. Doch dürfte vorerst noch in Frage zu stellen sein, ob jene Vorhalle nicht etwas jünger als der Rundbau und diesem in der genannten Zeit angefügt sein möchte, was in Rücksicht auf die Detailformen wahrscheinlich, indess wohl nur durch Untersuchung an Ort und Stelle zu entscheiden ist. — Der zweite Theil der Kirche von Lonnig ist ein Chorbau, der sich östlich von dem ehemaligen Rundbau erhebt. Er ist nicht bis an den letzteren herangeführt worden und scheint auch nicht zu einer Vereinigung mit diesem, vielmehr zu der Ausführung eines ganz neuen, grösseren Kirchengebäudes bestimmt gewesen zu sein. Der Styl des Chores entspricht ganz derjenigen reicheren und bunteren Gestaltung der romanischen Bauweise, die sich an den rheinischen Kirchen aus dem Anfange des dreizehnten Jahrhunderts so häufig findet, namentlich dem Chore der Pfarrkirche zu Andernach. Dieser Chorbau hatte in den letzten Jahrhunderten als Kirche gedient, war indess für die heutigen Bedürfnisse zu eng gewesen; er ist neuerlich, durch Hrn. v. Lassaulx, erweitert, diese Hinzufügung jedoch dem Style der alten Theile wohl entsprechend ausgeführt worden, sowie auch die nöthige Restauration des letzteren in demselben Sinne ins Werk gerichtet ist. Herr v. Lassaulx schliesst seine Bemerkungen mit den überaus beachtlichen Worten: „Dass der Unterzeichnete übrigens sehr gerne einige Zeit und Reisen gespendet, um ein gutes Werk zu fördern, und köstlichen Resten alter Kunst ein so vielfach gefährdetes Dasein länger zu fristen, wird wenigstens jeder wahre Freund dieser Kunst ganz begreiflich finden."

Ueber das Werk des Grafen August de Bastard zur Geschichte der Miniaturmalerei des Mittelalters.

(Kunstblatt, 1841, Nro. 20.)

Der Graf August de Bastard war kürzlich in Berlin und gewährte den Freunden der Kunstgeschichte eine Ansicht der bis jetzt vollendeten Blätter seines prachtvollen und schon mehrfach erwähnten Werkes, welches den Titel führt: „Peintures et Ornements des Manuscrits classés dans l'ordre chronologique pour servir à l'histoire des arts du dessin depuis le IVe siècle de l'ère chrétienne jusqu'à la fin du XVIe." Vielleicht ist es für die Leser dieser Blätter nicht uninteressant, einige nähere Angaben über

die Absichten des Herausgebers und über die grossartige Ausführung derselben zu erhalten.

Das von dem Grafen de Bastard unternommene Werk eröffnet, wie es mir scheint, für die Geschichte der Kunst eine ganz neue Behandlungsweise; es giebt ihr eine Grundlage, durch welche allein dieses Fach der Wissenschaft in seiner höchsten und wahrsten Bedeutung, — in seinem so unendlich wichtigen Verhältnisse zur Entwickelungsgeschichte des menschlichen Geistes, dem letzten Ziele aller historischen Wissenschaft, — hergestellt werden kann. Zwar behandelt das genannte Werk, wie oben angedeutet, nur einen einzelnen Abschnitt der Kunstgeschichte, den des Mittelalters; doch ist gerade dieser Theil, was unsere bisherigen Kenntnisse anbetrifft, so schwierig, so dunkel, so räthselhaft — auf der andern Seite aber, rücksichtlich der mannigfach durch einander spielenden Volksthümlichkeiten, rücksichtlich der verschiedenartigen Weise, wie neue Culturverhältnisse sich aus denen einer untergegangenen Welt entfalten, von so eigenthümlicher Bedeutsamkeit, dass gerade durch seine Aufhellung der Culturgeschichte ein höchst wesentlicher Dienst geleistet wird.

Die Idee des Werkes an sich scheint freilich sehr einfach; es besteht zunächst eben nur aus einer Reihe bildlicher Darstellungen, welche die Kunstwerke verschiedener Völker und Zeiten der genannten Epoche getreu vergegenwärtigen. Wenn eine solche Weise der Sammlung und Vergegenwärtigung schon im Allgemeinen mannigfaches Interesse darbietet, so wird sie jedoch ihre höhere wissenschaftliche Bedeutung erst durch wissenschaftlich begründete Anordnung und Auswahl erhalten können. Eine Auffassung dieser Art tritt aber, nach den zahlreichen Proben zu urtheilen, durchweg an dem Werke des Grafen de Bastard hervor. Nicht nur sind die einzelnen Darstellungen überall den wichtigsten Denkmälern entnommen; nicht nur spricht sich an ihnen bestimmt das Allgemeine des historischen Entwickelungsganges aus; auch die feinsten volksthümlichen Unterschiede treten in ihnen, der gewählten Anordnung gemäss, dem Auge des Beschauers entgegen, und gerade diesen Punkt mit grosser Schärfe und Bestimmtheit verfolgt und klar gemacht zu haben, ist, wie es mir scheint, eines der vorzüglichsten und eigensten Verdienste des Herausgebers. Wir sehen in diesen Blättern, wie in einem Spiegel, die charakteristischen Eigenthümlichkeiten der verschiedenen Völker, welche die neue Geschichte Europas gegründet haben, vor uns; die Weise, wie sie die Erscheinungen des Lebens aufgefasst und sich zu eigen gemacht haben, die besondere Richtung ihres Gefühles und ihres Gedankens, tritt uns hier lebendig und körperlich entgegen. Neben dem bedeutsamen Verharren der byzantinischen Kunst an entschieden antiker Darstellungsweise (vornehmlich bis zum dreizehnten Jahrhundert), machen sich die Eigenthümlichkeiten der angelsächsischen, der französischen, der deutschen, der italienischen Kunst u. s. w. aufs Entschiedenste bemerklich.

Dass der Herausgeber für diesen Zweck nur Handschriftbilder ausgewählt hat, ist ihm nicht als eine einseitige, willkürliche Beschränkung anzurechnen. Fast im ganzen Laufe des Mittelalters ist, so viel wir irgend aus den vorhandenen Monumenten urtheilen können, die bildliche Darstellung auf dem Pergamentblatte, auf der Tafel, an der Kirchenwand dieselbe, und erst in der späteren Zeit des Mittelalters, wo das Individuum freier aus den Banden des allgemeinen Volkscharakters heraustritt, beginnen auch dem Geiste nach die verschiedenen Weisen künstlerischer Darstellung sich

zu unterscheiden. Für diese letztere Zeit indess liegt überhaupt ein so reiches und mannigfaltiges Material vor uns, dass wir hier, wie es scheint, zu näherer Kenntniss kaum eines so unendlich mühsamen Unternehmens, wie das in Rede stehende, bedürfen. Zugleich aber sind die Miniaturen für alle früheren Zeiten des Mittelalters bedeutend wichtiger, als die Tafel- und Wandgemälde. Nicht nur sind die Darstellungen, die sich in ihnen vorfinden, ungleich mannigfaltiger; nicht nur sind ihrer, wenn auch an vielen einzelnen Orten zerstreut, ungleich mehrere erhalten; auch an sich sind die bildlichen Darstellungen der Manuscripte durchweg, bis auf die seltensten Ausnahmen, rein und unverfälscht und ohne diejenigen späteren Ausbesserungen, die den ursprünglichen Charakter bei jenen grösseren Werken nur zu häufig verändert haben, auf unsere Zeit gekommen. So ist auch das verschiedene Alter der Miniaturen und das Lokal, dem dieselben angehören, theils durch die in ihnen häufig vorhandenen geschichtlichen Urkunden, theils durch mannigfache Nebenumstände mehr oder minder genau zu bestimmen, während dies bekanntlich bei den grösseren Werken in der Regel seine besonderen Schwierigkeiten hat. Aus diesen Punkten und vornehmlich aus den beiden letzten geht es hervor, dass das Studium der Handschriftbilder für die genannte Kunstepoche mit grosser Entschiedenheit als das wichtigste bezeichnet werden muss, und dass in demselben zugleich, was das Wesentliche des Entwickelungsganges der Kunst anbetrifft, das Studium der andern bezüglichen Werke mit eingeschlossen ist.

Eine Vergegenwärtigung solcher Bildwerke (nach den obengenannten Principien geordnet) durch einfache Umrissdarstellungen wird der kunsthistorischen Forschung unbedenklich schon ein wichtiges Hülfsmittel darbieten; auch besitzen wir, wie bekannt, bereits mancherlei (obgleich höchst selten erst genügende) Werke dieser Art, sowie einige wenige Werke, in denen man zugleich auf eine Andeutung der bei den Originalen angewandten Färbung Bedacht genommen hat. Gleichwohl sind alle diese Werke, für den höheren Gesichtspunkt nur als unvollkommene Hülfsmittel zu betrachten, und auch wenn man die Kunst des farbigen Steindruckes dafür anwenden wollte, würde man immer nicht zu den erwünschten Resultaten gelangen. Denn keines der bisher angewandten Mittel ist geeignet, die jedesmalige besondere Eigenthümlichkeit, die scheinbar kleinen und doch oft so wichtigen Unterschiede der Färbung, der Modellirung, der Linienführung in den Originalen wiederzugeben. Nur wo dies vollständig der Fall ist, wo die Nachbildungen als wirkliche Facsimiles der Originale erscheinen, wo ihre Zusammenstellung uns gewissermaassen eine unmittelbare Uebersicht der Originalwerke gewährt, werden wir den Gang der Entwickelung der Kunst mit seinen lokalen Unterschieden vollständig beobachten und aus solcher Beobachtung alle nöthigen wissenschaftlichen Schlussfolgerungen ziehen können. Eine Zusammenstellung dieser Art zu liefern, war die Absicht des Herausgebers; die zahlreichen Proben, die er vorgelegt hat, geben ihm das Zeugniss, dass er seine Absicht in einer bewunderungswürdigen, bisher noch nie gesehenen Vollkommenheit erreicht hat.

Das reiche Material, welches sich dem Herausgeber zunächst in seiner Heimat darbot, ist mit umfassender Auswahl benutzt; aber keineswegs allein die, zwar schon so unendlich reiche Pariser Bibliothek, sondern auch die Bibliotheken der französischen Provinzen, in denen zum Theil die seltensten und kaum weiter gekannten Schätze vorhanden sind. Die Reise, die er gegenwärtig in Deutschland und Russland macht, wird dieser

Auswahl ein noch ausgedehnteres Feld darbieten. Was die Ausführung betrifft, so sind die Blätter vorerst lithographirt; wo in den Originalen eine Federzeichnung zu Grunde liegt, besteht die Lithographie aus ähnlich scharfen Strichen, sonst sind es zumeist nur schwach angedeutete Umrisse, ähnlich einer Bleistiftzeichnung. Darüber nun ist mit freier Hand die Malerei ausgeführt, welche durchaus, sowohl der Farbenwahl als der gesammten Behandlung nach, in den verschiedenen Arten der Vergoldung und in allem sonstigen Schmuck, die Eigenthümlichkeit der Originale wiederholt. Wer sich ernstlicher mit den Miniaturen des Mittelalters beschäftigt hat, wird hier mit vollster Ueberzeugung die genauesten Facsimiles derselben erkennen müssen. Ueberall gewähren sie den vollkommensten Eindruck der Originale; die alten Künstler, welche die letzteren gefertigt haben, scheinen in ihnen aufs Neue lebendig zu sein. Welche Mühen, welche Versuche diesen Meisterarbeiten vorangegangen, wie die Künstler zur Anfertigung solcher Copien auf ganz eigene Weise herangebildet sein müssen, welche Sorgfalt bei der Herstellung jedes einzelnen Blattes, bei der Behandlung der so häufig wechselnden und oft sehr kostbaren Materialien nöthig ist, dies ergiebt sich dem Beschauer auf den ersten Blick. Nur die Gründung eines ganz eigenthümlichen Institutes konnte ein solches Werk möglich machen. Dass bei solcher Anlage der Preis des Werkes über alle hergebrachten Verhältnisse hinausgehen muss, dass nur sehr reiche Privatpersonen (wie es deren vorzugsweise fast nur in England giebt), nur reich dotirte öffentliche Institute dasselbe werden erwerben können, versteht sich von selbst. Zur Förderung des Werkes ist von Seiten der königlich französischen Regierung mit hochsinniger Liberalität eine Summe angewiesen worden, welche mit der Bedeutsamkeit des Werkes in Verhältniss steht. Es erscheint in einzelnen Lieferungen, von denen 11 bereits vollendet sind.

Das nächste und allgemeinste Interesse, welches das in Rede stehende Werk darbietet, ist das der künstlerischen Entwickelung des Mittelalters. Damit aber verbinden sich noch viele andere, und auch auf diese ist bei der Auswahl des Einzelnen durchweg Bedacht genommen. Für die ganze Typik des Mittelalters, für die religiöse Anschauungsweise, für die kirchliche Symbolik, für die Darstellung von Costümen, Sitten und Gebräuchen, für die Paläographie u. dgl. m. bieten sich hier nicht minder die reichhaltigsten und wünschenswerthesten Aufschlüsse, die durch die Vollkommenheit der Darstellungen wiederum um so vollkommener sein müssen. Mit Einem Wort, das Werk des Grafen de Bastard — weit entfernt, müssigem Dilettantismus eine leere Unterhaltung zu bieten — erfüllt seinen Zweck in jedem Betracht. Es gewährt den Eindruck einer Gemäldegallerie, die mit strengster wissenschaftlicher Kritik angeordnet ist und in der sich keine Lücke findet.

Aus den Blättern, welche der Graf de Bastard vorlegte, geht unmittelbar, wie im Vorigen angedeutet ist, die wissenschaftliche Bedeutung seines Werkes hervor; es lässt sich somit schon von selbst erwarten, dass auch der erläuternde Text, den er mit demselben verbinden wird, solcher Bedeutung entsprechen werde. Ich freue mich, hinzufügen zu können, dass nach Allem, was mir der Graf de Bastard mündlich über die Einrichtung dieses Textes, über die Art und Weise der dazu aufgewandten, sehr ausgedehnten Studien, über die von ihm und seinen Mitarbeitern befolgte Richtung mitgetheilt hat, ebenso das Gediegenste und Gründlichste zu erwarten sein dürfte. Denn neben der vollkommenen Beschreibung und Er-

klärung der einzelnen Blätter werden zugleich specielle wissenschaftliche Untersuchungen mitgetheilt werden, und zwar: über die besondere, bei jedem Einzelnen angewandte Technik; über die Einflüsse classisch antiker Darstellungsweise auf die Typen des christlichen Mittelalters; über den wichtigen und bisher noch keineswegs genügend aufgeklärten Punkt der so ausgedehnten selbständig christlichen Symbolik, über das Aeussere der Bildung in Costümen u. dgl. m. Ueberall, wo es nöthig ist, soll auch hier der Gang der Untersuchung durch in den Text eingedruckte einfache Abbildungen anschaulich gemacht werden. Wie mich der Graf de Bastard versichert, so haben sich für diesen Zweck — gleichwie er für die künstlerische Darstellung ein eigenes Institut gegründet hat — mehrere namhafte Gelehrte mit ihm verbunden; der erläuternde Text dürfte somit schon an sich zu einem umfassenden Compendium der Kunstalterthümer des Mittelalters werden.

Études sur l'Allemagne, renfermant une histoire de la peinture allemande. Par Alfred Michiels. Paris, 1840. II. Vol.

(Kunstblatt, 1841, Nro. 37.)

Der Gang der Weltgeschichte hat Frankreich, das sich weiland in Sachen des Geistes und Geschmackes mit einer grossen Mauer, höher und breiter als die chinesische, umgürtet hatte, seit etlichen Jahren veranlasst, über diese Mauer hinauszuschauen und die Existenz dessen, was draussen lag, zu begreifen. Mit solcher Erkenntniss hat sich sehr bald die Einseitigkeit und Unzulänglichkeit der früheren Anschauungsweise ans Licht gestellt; man musste fortan bemüht sein, diese Mängel durch eifriges Studium des Fremden auszugleichen. So begierig man vor Zeiten in Deutschland die französischen Classiker las, so begierig liest man jetzt in Frankreich die deutschen; so häufig man damals den Rhein und die Vogesen oder Ardennen von Osten nach Westen überschritt, ebenso leicht hat man jetzt die Wege kennen gelernt, die von Westen nach Osten herüberführen. Manch ein geistreiches und manch ein oberflächliches Buch ist seit den letzten Jahren in französischer Sprache erschienen, das unsre Nachbarn jenseit der genannten Grenzscheide von unserm Sinnen und Treiben Kunde giebt. Das in der Ueberschrift genannte Werk hat denselben Zweck.

Das Werk ist aus verschiedenartigen Aufsätzen zusammengestellt. Ein grosser Theil derselben bezieht sich auf deutsche Literatur und auf deutsche Schriftsteller. Diese zu beurtheilen ist hier nicht der Ort, und mag ein solches Geschäft andern Blättern überlassen bleiben. Hier soll nur über diejenigen Aufsätze Bericht erstattet werden, welche sich auf deutsche Kunst beziehen, und die insofern wenigstens ein eigenthümliches Interesse erwecken, als sie, so viel dem Referenten bekannt, die ersten sind, die französischer Seits näher auf diesen Gegenstand eingehen. Sie bestehen aus verschiedenen kleineren, im ersten Theile enthaltenen Aufsätzen, welche von der Architektur des deutschen Mittelalters handeln, und aus einer

grossen Arbeit, welche die Hälfte des zweiten Theiles ausfüllt und die im Titel genannte Geschichte der deutschen Malerei enthält.

Der Styl des Verfassers ist nicht ohne eigenthümlichen Reiz. Er hat eine wirksam poetische Darstellungsweise und versteht es, die Gegenstände, die er vorführt — wenn auch dämmernd in dem Hauche einer elegischen oder sentimentalen Stimmung — doch anziehend und lebenvoll zu vergegenwärtigen. Seine Schilderungen des Münsters von Freiburg, des einen Seitenportales am Strassburger Münster, des Thales und der Abtei von Loach u. s. w. gewähren eine unterhaltende Lectüre. Mit dem ästhetischen Standpunkte indess, den der Verfasser da, wo er Eigenes giebt, einnimmt, können wir uns nicht füglich einverstanden erklären; es ist der einer einseitigen Ueberschätzung des Mittelalters, den wir Deutsche zwar auch kennen gelernt, als wir zuerst die Entdeckung gemacht hatten, dass das Mittelalter keineswegs eine Zeit der Barbarei gewesen sei. Die Franzosen sind uns in diesen romantischen Interessen etwas spät nachgefolgt: wir wollen hoffen, dass auch bei ihnen sich die Anschauung der vergangenen Kunstepochen läutern werde. Die vollendete Schönheit der gothischen Architektur zu würdigen, bedarf es keiner missgünstigen Seitenblicke auf die griechische Architektur, deren nicht minder vollendete Schönheit nur einem befangenen Auge unverständlich sein kann.

Mit einer gewissen Entschiedenheit spricht sich der Verfasser über den historischen Entwickelungsgang der gothischen Architektur aus. Er sucht die Meinung der deutschen Alterthumsforscher, dass dieser Styl der Baukunst Deutschland eigenthümlich angehöre und somit ausschliesslich als „deutsch" zu bezeichnen sei, zu widerlegen, und reclamirt im Gegentheil die Ehre der Erfindung und Ausbildung dieses Styles für Frankreich. Schwerlich dürfte heutiges Tages — sofern es sich überhaupt um kritisches Urtheil handelt — noch Jemand in Deutschland zu finden sein, der jenem übelverstandenen Patriotismus noch weiter nachhinge; im Gegentheil haben diejenigen, die sich weiterer Forschung in diesem Gebiete unterzogen, die grosse und unzweifelhafte Bedeutung, die Frankreich für den Entwickelungsgang der gothischen Architektur hat, auch bei uns anerkannt. Ja, es fehlt neuestlich selbst nicht an deutschen Forschern, die ganz auf der Seite unseres französischen Autors stehen und den wahren Ursprung und die wahre Blüthe der gothischen Baukunst nur in Frankreich finden. Es mag somit nicht ganz unpassend sein, auf die Ansichten des Verfassers über diesen Gegenstand und auf letzteren selbst etwas näher einzugehen. Ich binde mich hiebei indess nicht an die Reihenfolge der Gründe, die der Verfasser vorbringt; ich ziehe es vor, diejenigen, die mir als die schwächeren erscheinen, voranzustellen.

Das Argument, mit dem der Verfasser, am Schlusse seiner Untersuchungen, alle Widersprüche zu beseitigen sucht, ist philosophischer Art; „ich will es versuchen, unsere Nachbarn mit ihren eigenen Waffen zu schlagen", so sagt er. In der Kunst seien zwei verschiedene Tendenzen thätig, die Idee (*la soif de l'infini*) und die Phantasie; jene sei im Norden, diese im Süden zu Hause; jene strebe ins Formlose hinaus, diese arbeite auf die materielle Form hin; Frankreich habe aber die glückliche mittlere geographische Lage, so dass hier aus der Vereinigung beider Tendenzen die schönsten Resultate für die Kunst hervorgehen müssten. Ich will diese geographische Prädestinationslehre dahin gestellt lassen; nur die Lage derjenigen französischen Monumente, an denen sich ein eigenthümlicher go-

thischer Styl entwickelt, will ich hier berühren. Es ist nur ein kleiner Theil im Nordosten Frankreichs, den diese Monumente einnehmen; nur in Isle de France, Champagne und den Grenzdistricten der benachbarten Provinzen finden sie sich. (Der Verfasser selbst weist, zu einem andern Zwecke, in einer grossen Note am Schlusse des Bandes dasselbe Verhältniss nach.) Das bedeutendste Monument im Norden von Frankreich, die Kathedrale von Amiens, liegt freilich schon eben so südlich wie Darmstadt; der südlichste Vorposten aber, Notre-Dame von Dijon, liegt auch nicht südlicher als Innspruck. Dieser Beweisführung zufolge würde somit wenigstens Süddeutschland für die Entwickelung der gothischen Architektur ebenso prädisponirt erscheinen als Frankreich.

Dann spricht der Verfasser von der geringen Anzahl an bedeutenderen gothischen Monumenten in Deutschland; statt deren finde man Kathedralen im sogenannten byzantinischen Style durchaus vorherrschend. Er hat dabei aber nur das Rheinthal im Sinne; was weiter östlich liegt, berührt er kaum. Das giebt für die Sorgfalt seines Studiums freilich kein günstiges Vorurtheil. Im Rheinthal macht er auch nur vier gothische Kirchen, die Dome von Strassburg, Freiburg, Köln und die Kirche von Altenberg namhaft (Oppenheim u. A. scheint er gar nicht zu kennen). Auch lässt er von jenen vieren nur zwei als eigentlich deutsche Gebäude gelten, da Freiburg und Strassburg der Grenze des französischen Lebens zu nahe lägen, als dass sie für Deutschland selbständige Bedeutung haben könnten. Das ist freilich eine wohlfeile Argumentation. Im Gegentheil scheint es mir, dass wir Deutsche nicht nur auf jene ausgeschlossenen Gebäude, sondern auch noch auf einige andre, auf die Frankreich gegenwärtig stolz ist, ein sehr wohlbegründetes Anrecht haben. Nicht blos das Elsass ist ein rein deutsches Land, auch Lothringen ist seit nicht gar langer Zeit erst französirt worden; die schöne Kathedrale von Metz ist nicht im Style der französischgothischen, sondern der deutschgothischen Architektur erbaut.

Ein weiterer Beweis für die geringe Blüthe der gothischen Architektur in Deutschland ist dem Verfasser die verhältnissmässig geringere Anwendung der Sculptur und der Glasmalerei. „Die deutschen Architekten", sagt er, „würden nicht gewusst haben, was sie mit den dreitausend Statuen von Rheims hätten anfangen sollen." Es liegt allerdings etwas Wahres in diesen Worten; aber ich meine, es gereicht nur zum Ruhme jener deutschen Architekten, dass sie die Façaden ihrer Dome nicht in einer gleich maasslosen Verschwendung mit Sculpturen überdeckt haben. Was der Verfasser über deutsche Glasmalereien beibringt, verräth nur eine starke Ignoranz und bedarf keiner Widerlegung.

Derjenige Beweis für die Ansichten des Verfassers, der wirklich einiges Gewicht hat, ist der, dass man die primitive Entwickelung der gothischen Architektur in Frankreich augenscheinlich verfolgen könne, während dies in Deutschland auf keine Weise der Fall sei. Dies ist auch der Punkt, der bei den neueren deutschen Forschern Anklang gefunden hat. „Der Bogen", so sagt der Verfasser über die ersten Typen des gothischen Elementes in Frankreich, „entfernt sich leis vom Halbkreise, zieht seine Seiten zusammen und verlängert sie gegen den Himmel hin. Zu Anfang hat man grosse Mühe, zu unterscheiden, ob es Spitzbogen oder Halbkreis ist. Gleichzeitig erheben sich Thürme zu den Seiten der Façade; drei Pforten öffnen sich an ihrem Fusse; die Giebelseiten des Querschiffes entfalten sich zu prächtigen Portalen, die Seitenwände der Eingänge um-

krönen sich mit Figuren, die dreifache Eintheilung der Geschosse wird zur feststehenden Regel u. s. w.; mit einem Wort, wenn man den letzten Stein von Saint-Georges zu Boscherville behauen hat, so ist der gothische Plan vollendet." — In der That scheint die Anordnung der gothischen Façade in Frankreich ihren Ursprung zu haben; schon in den ältesten byzantinischen Kirchen der Normandie (denen von Caen) dürfte man ihr Vorbild erkennen; in der That scheint sich dort eine der zierlicheren Eigenthümlichkeiten des gothischen Kathedralstyles, der Kranz der Kapellen, der den Chor umgiebt, zuerst und am Consequentesten auszubilden; in der That scheinen die ältesten gothischen Kirchen in Frankreich älter zu sein, als die ältesten in Deutschland.

Doch sind auch noch einige andre Verhältnisse ins Auge zu fassen. Jene ganz allmähligen Uebergänge aus dem Rundbogen in den Spitzbogen sind in Deutschland ebenso nachzuweisen, wie dies u. A. Wetter für die verschiedenen Bautheile des Domes von Mainz auf sehr schöne Weise ausgeführt hat. Dass der sogenannte Uebergangsstyl in Deutschland nicht vorhanden sei, ist eine reine Chimäre. Nicht blos zeigt er sich, neben den mannigfachsten Ausartungen des byzantinischen, an den Bauten des Niederrheins auf eine unverkennbare Weise; er hat sogar in Deutschland eine ganz eigenthümliche Gattung von Gebäuden hervorgebracht, wie sie, meines Wissens, in andern Ländern gar nicht oder nur als vereinzelte Ausnahmen vorkommen. Ich meine jene Kirchen, bei denen alle Gewölblinien des Inneren in Spitzbögen geführt sind, während im Detail allerdings noch byzantinischer Formensinn vorherrscht und während das gesammte Aeussere, namentlich die Fenster und Thüren, noch byzantinischen Charakter trägt. Ich rechne dahin das Schiff des Naumburger Domes, die Stiftskirche von Frizlar, den Dom von Bamberg, die Pfarrkirche zu Neustadt an der Wien, u. a. m. (Man muss diese Gebäude freilich nicht, wie es hier und dort wohl geschieht, unkritischer Weise in das elfte oder zehnte Jahrhundert setzen.) Bei andern, wie z. B. bei der Stiftskirche zu Limburg an der Lahn, sind dann auch schon die äusseren Oeffnungen im Spitzbogen gebildet. Es lässt sich eine ganze Stufenleiter von Gebäuden namhaft machen, die allmählig zu den Formen der reinen gothischen Architektur hinüberleiten.

Gleichwohl ist in diesem Entwickelungsgange ein Element zu berücksichtigen, welches mir bei Weitem das Wichtigste zu sein scheint und bei dem besonders ich einen, wenn auch mittelbaren und bedingten Einfluss von Seiten Frankreichs annehmen möchte. Dies ist der Punkt, wo der feinere Organismus des Inneren, das System der Bildung der architektonischen Glieder jenes byzantinischen Princips, das bestimmende Gesetz der Horizontallinie verlässt und die umgekehrte Richtung in das Vertikale, die eben den Gliedern einen so verschiedenen Charakter gewährt, annimmt. Diese Umwandlung scheint mir wesentlich an denjenigen Zeitpunkt geknüpft, wo die byzantinische Grundform des Pfeilers (im Inneren der Kirche, zwischen den Schiffen) verschwindet und statt deren die aufstrebende, lebendigere Grundform der Säule erscheint. In schwerer und fast urmfänglicher Weise, als kurze gedrückte Säule ohne Gliederung, sehen wir diese Form in den ältesten gothischen Kirchen Frankreichs, z. B. in Notre-Dame zu Paris; später wird die Säule höher und es lehnen sich Halbsäulchen als Träger der Gewölbgurte an dieselbe an, in einer Weise jedoch, dass jene — an sich auch noch rohe — Grundform hier charake-

teristisch vorherrschend bleibt. Dies wäre somit ein sehr eigenthümliches Element der französischen Architektur, und da dasselbe dort unstreitig früher erscheint als die verwandten Motive in Deutschland, so dürfte man bei der Betrachtung der letzteren auch auf jenes zurückkehren müssen.

Dabei aber ist es sehr auffallend, dass jene Säulenform in Frankreich ohne alle Vorbereitung, ohne dass hierin wenigstens eine Ahnung jener gerühmten Uebergangsmotive sichtbar würde, an die Stelle des byzantinischen (in späterer Zeit reich gegliederten) Pfeilers tritt. Die Vermuthung oder vielmehr der folgerichtige Schluss liegt sehr nahe, dass dieser plötzliche Wechsel durch äusserliche Umstände, — durch fremden Einfluss veranlasst sei. Blicken wir umher, ein architektonisches System aufzufinden, welches dieser französischen Neuerung als Grundlage gedient haben dürfte, so sehen wir ein solches ziemlich deutlich in den sicilianisch-normannischen Bauten des zwölften Jahrhunderts (über die wir jüngst durch mehrere Werke unterrichtet sind) vor uns. Dort sind es Basiliken, der Hauptform nach altchristlich und zunächst nur in kleinen Einzelheiten durch neugriechischen und saracenischen Einfluss modificirt. Ganz eigenthümlich aber ist ihnen, — wohl auch durch saracenischen Einfluss hervorgebracht, — der Spitzbogen über den Säulen, dem sich dann spitzbogige Fenster und Portale anschliessen. Auf welchem Wege dies eigenthümliche Element der Architektur (Säulen und Spitzbogen) nach Frankreich hinübergetragen sein dürfte, um dort, in Vereinigung mit den nationalen Principien, ein neues System der Architektur hervorzubringen, wüsste ich für jetzt zwar nicht mit genügender Bestimmtheit nachzuweisen. Vielleicht aber hat Frankreich dieses Element gar nicht einmal aus erster Hand aus Sicilien; vielleicht ist es zuerst nach den Niederlanden hinübergetragen, wo dasselbe das ganze spätere Mittelalter hindurch mit ungleich grösserer Einseitigkeit und ganz ohne Verbindung mit den Principien des Gewölbebaues erscheint. Leider kenne ich zu wenig das Detail der niederländischen Bauten, um diesen Punkt gegenwärtig vollständig erörtern zu können.

Ich habe schon vorhin bemerkt, dass die Grundform der Säule in den französischen Kathedralen sich auch in der Folgezeit auf eine auffällige Weise bemerklich macht. So ist es in der That: die an sie angelehnten Halbsäulchen treten mit ihr in keinen organischen Zusammenhang; selbst zwischen den Gewölbgurten und der Säule und ihren Halbsäulchen erscheint der Zusammenhang (die Entwickelung der einen Form aus der andern) schwer, sogar den Bögen fehlt es an einer vollendet bewegten Bildung des Profiles. Alles dies bleibt, wie leicht und kühn auch die übrigen baulichen Verhältnisse in späterer Zeit werden, in der Architektur des nördlichen Frankreichs stereotyp; eine weitere innere Entwickelung findet hier nicht statt. Nur einige wenige Gebäude, wie z. B. St. Ouen zu Rouen, sind davon auszunehmen; aber die neuen, weichen Gliederformationen, die bei diesen erscheinen, sind nicht aus einer stetigen Formbildung des nationalen Elementes hervorgegangen, vielmehr, wie es scheint, durch fremden Einfluss (möglicher Weise durch den Einfluss unserer spätgothischen Bauten) hervorgebracht. — Wie anders aber gestaltet sich das Verhältniss in Deutschland! Mögen wir auch die Grundform der Säule für das Innere der gothischen Kirchen aus Frankreich erhalten haben, schon in ihrer ersten Anwendung (wie z. B. in der Elisabethkirche zu Marburg) tritt sie uns in einer mehr organischen Verbindung mit den an sie gelehnten Halbsäulchen entgegen; von der so lebenvollen, so klar bewegten, so völlig

harmonischen Durchbildung aber, in welcher dies Princip wenige Jahre später im Kölner Dome, in der Katharinenkirche von Oppenheim und in vielen andern Gebäuden erscheint, findet sich in Frankreich keine Spur.

Was die Bildung der gothischen Façade anbetrifft, so ist schon oben bemerkt, dass diese ohne Zweifel Frankreich zunächst ganz eigenthümlich ist; auch hat sie sich dort im weiteren Verlauf zu einer besonderen und grossartigen Pracht gestaltet. Deutschland wird auch dies Motiv von Frankreich erhalten haben; aber eben so sehr, wie das Princip des Innern, hat es auch dies künstlerische Element zu einer ganz neuen, ungleich mehr organischen und zugleich bedeutsameren Erscheinung umgestaltet. Indem es die lästigen Arkadenreihen der französischen Façade abwarf, schaffte es der freien Entwickelung, der selbständigen Gliederung der Strebepfeiler Raum und gelangte es dahin, jene Wirkung eines stetigen Emporsteigens bis in die äusserste Spitze zu erreichen, welche der Triumph der gothischen Thurmarchitektur ist.

Noch ist ein Wort von jenen Kapellenreihen zu sagen, welche bei der Mehrzahl der französisch-gothischen Kathedralen den Chor umgeben. Sie sind in Frankreich vorzugsweise zu Hause, sie scheinen auch dort am frühesten vorzukommen. Gleichwohl muss ich bemerken, dass wir auch bei uns in vielen spätbyzantinischen Gebäuden ein Vorbild dazu, in jenen kleinen Nischen des Chores oder des Chorumganges, finden, und dass sie, ganz ausgebildet, auch bei uns schon an einem gothischen Gebäude früherer Zeit (am Chore des Magdeburger Domes aus den ersten Jahren des dreizehnten Jahrhunderts) erscheinen. Nicht minder sind sie an einzelnen Gebäuden des vollendet gothischen Styles, wie z. B. am Kölner Dome, angewandt. Dass sie im Allgemeinen seltner vorkommen, als in Frankreich, möchte ich indess nicht als einen sonderlich drückenden Mangel betrachten. Im Gegentheil scheint es mir, als ob die reiche Vollendung, welche des Grundriss des gothischen Gebäudes durch sie erhält, mehr nur auf dem Papier als in den ausgeführten Bauwerken sichtbar werde; für den Totaleindruck des Innern wenigstens scheinen sie mir nur von untergeordneter Bedeutung.

Fassen wir nach alledem das Resultat kurz zusammen, so wird man sagen müssen, dass Frankreich allerdings in der Entwickelung der gothischen Architektur ein sehr wichtiges Mittelglied ausmacht, dass es ohne Zweifel Einfluss auf Deutschland ausgeübt hat, dass dieser Einfluss aber keineswegs ein ausschliesslicher gewesen ist und dass im Gegentheil die Blüthe der gothischen Architektur Deutschland angehört. Auch wenn wir nach England, der dritten unter den drei Grossmächten der gothischen Architektur, hinüberblicken, bleibt das Resultat ungeschwächt. Auf letzteres jedoch näher einzugehen, ist hier nicht der Ort; doch wird sich für den Unterzeichneten anderweitig Gelegenheit finden, auf dies ganze Thema ausführlicher zurückzukommen. Schon das Vorstehende ist minder des französischen Autors, als derjenigen Deutschen wegen, die seine Meinung theilen, niedergeschrieben.

Das Urtheil über die Geschichte der deutschen Malerei, welche der Verfasser im zweiten Theil seines Werkes mittheilt, wird sich, obgleich sie an Umfang ungleich bedeutender ist, einfacher fassen lassen. Zuvor scheint es indess nöthig, das Vorwort, mit welchem der Verfasser diesen Abschnitt einleitet, hierher zu setzen. „Die Geschichte der Malerei in Deutschland (so heisst es dort), welche wir dem Urtheil des Publikums

vorlegen, ist die einzige, die in unserer Sprache existirt. Was auch ihre Fehler sein mögen, so hat sie doch den Vortheil, dass ihr keine Nebenbuhlerin den Rang streitig macht. Die bei uns erschienenen Bücher enthalten nur sehr wenig Angaben über die deutsche Kunst. Mit Ausnahme weniger Zeilen bei Felibien und d'Argenville, einiger von Descamps verfasster Biographien und einiger Artikel in den Revuen, besitzen wir nichts über diesen Punkt; wenn wir Dürer genannt haben, sind wir mit unserer Wissenschaft zu Ende. Die alten Maler von Köln, von Sachsen, von Bayern schliefen in tiefer Vergessenheit, wenn wir ihre einzigen Bewunderer wären. Was wissen wir von den Figuren, welche die Handschriften des Mittelalters schmücken? was von den Eigenthümlichkeiten, die sie auszeichnen? was von den Punkten, in denen sie das Gepräge des deutschen Geistes erkennen lassen? was von den Absichten der Zeichner bei den schlichten, zierlichen und phantastischen Gebilden ihrer Hand? Weit entfernt davon, ahnen wir nicht einmal ihr Vorhandensein; der Wunsch, sie bekannt zu machen, hat uns die Feder in die Hand gegeben. Die Schüler Dürer's, Cranach's, Holbein's erfreuen sich bei uns keines sonderlichen Ruhmes; gleichwohl haben mehrere von ihnen die Kraft und die Geschicklichkeit der grossen Meister. Die Nacht, die sie umgiebt, wird fortan minder trübe sein. Auch über die neueren Schulen denken wir Einzelnes mitzutheilen. — Uebrigens hat uns diese Geschichte keine grosse Mühe gekostet. Es sind deutsche Schriftsteller, aus denen wir fast alle Thatsachen gezogen haben, und in den meisten Fällen haben wir wörtlich übersetzt. Dieser schätzbaren Grundlage haben wir persönliche Bemerkungen, Umstände, die unsern Führern unbekannt waren, zugefügt; wir haben im Uebrigen Sorge getragen, dem Ganzen eine zweckmässige Anordnung zu geben. Es ist unnütz, hinzuzufügen, dass Kugler, Fiorillo und Raczinsky die Autoren sind, deren Schriften wir zumeist in Contribution gesetzt haben."

Gewiss müssen wir uns über solche Absicht freuen; gewiss darf es uns nicht gleichgültig sein, ob die Werke unseres Vaterlandes im Nachbarlande geschätzt, ob die Forschungen, mit denen wir uns beschäftigt, auch dort bekannt gemacht und gewürdigt werden. Auch wenn demnach die vorliegende Arbeit für uns wenig Neues bringt, haben wir sie willkommen zu heissen, — vorausgesetzt, dass das, was sie bringt, in reiner Gestalt erscheine. Sehen wir somit etwas näher zu.

Das eben mitgetheilte Vorwort klingt ganz bescheiden; der Verfasser gesteht es selbst, dass er das Wichtigste aus deutschen Schriftstellern entlehnt. Doch dürfte man nach seinen Worten wenigstens in der Anordnung des Ganzen einen namhaften Antheil seiner Hand vermuthen. Im Texte selbst ist weiter keine Andeutung über die von ihm benutzten Quellen vorhanden. Die in vielen Aeusserungen hervortretende Persönlichkeit lässt aber voraussetzen, dass dies die des Verfassers sei, dass er somit keineswegs bloss als Uebersetzer thätig gewesen sei; auch findet sich (S. 341) eine Stelle, worin er alte Malereien in Sachsen anführt und ausdrücklich hinzufügt: „Fiorillo nennt uns dort eine grosse Anzahl gothischer Malereien, die wir nicht gesehen haben, die wir aber nach ihm beschreiben können;" die einfache Schlussfolgerung scheint also, dass er bei dem Uebrigen selbstthätig gearbeitet habe. Die Schlussfolgerung ist aber falsch. Die ganze Arbeit ist nichts als eine wörtliche Uebersetzung derjenigen Abschnitte meines „Handbuches der Geschichte der Malerei etc.", die von

deutscher Kunst handeln, mit einigen eingeschobenen Stellen aus Fiorillo und mit einigen eigenen Bemerkungen über deutsche Bilder in Colmar und Paris. Von Raczinsky findet sich, trotz der Erklärung des Vorwortes, keine Zeile in der ganzen Arbeit; eben so wenig irgend ein, einer andern Quelle entlehntes Wort. Das Verhältniss ist dies, dass von den 216 Seiten des in Rede stehenden Abschnittes circa 182½ mir angehören, circa 19 Fiorillo, circa 14½ dem Verfasser.

Wir haben es demnach im Wesentlichen nur mit einer wörtlichen Uebersetzung zu thun. Der Styl, die leichte geschmackvolle Redeweise des Verfassers ist schon oben gerühmt worden. Er weiss sich im Allgemeinen dem deutschen Charakter zu fügen, und es gewährt ein eigenthümliches Vergnügen, das Echo der eigenen Gedanken in den fremden Klängen zu vernehmen. Dass ein Franzose den deutschen Gedanken eines deutschen Schriftstellers über deutsche Kunst überall genau nachfolgen solle, wäre freilich zu viel verlangt; wir werden somit die französischen Ausdrücke, die er an die Stelle der deutschen setzt, nicht immer ganz scharf abzuwägen haben; doch wäre wohl, wie es mir scheint, bei einiger Sorgfalt mancherlei Schiefes im Ausdrucke zu vermeiden gewesen. Zuweilen tritt aber doch der französische Geist allzu auffallend hervor. Wenn ich z. B. von Dürer, in Bezug auf die Tagebücher seiner niederländischen Reise, sage: „Er zeigt sich hier als einen Mann, der sich langjähriger fleissiger Arbeit bewusst war und der nun denjenigen Vortheil davon zu ziehen suchte, den ein jeder redliche Mann wünschen muss;" so übersetzt dies Herr Michiels: „*Elles (les notes) montrent un homme qui a conscience de son ardeur, de son courage au travail, et qui ne cherche qu'à employer dignement sa gloire.*" Das hiesse freilich den ehrlichen Deutschen von damals zu einem der modernen, in der Welt umherreisenden französischen Virtuosen umstempeln! Dann ist auch eine grosse Menge wirklicher Uebersetzungsfehler vorhanden, die theils die Ideen des ursprünglichen Verfassers, besonders aber die thatsächlichen Angaben oft genug verdrehen. Wenn ich z. B. sage, dass die spätern Italiener es ersprieslich gefunden hätten, Dürer's Compositionen in's Italienische zu übersetzen, so macht Michiels daraus eine Uebersetzung seiner theoretischen Werke, von denen an jener Stelle gar keine Rede war. Wenn Fiorillo Dürer's Aeusseres, namentlich seine „schöne Bildung" rühmt, so macht Michiels daraus eine „schöne Erziehung", die wiederum sehr modern klingt. Aus der „eingelegten Lanze", mit der (in Altdorfer's Alexanderschlacht) Alexander auf den Darius eindringt, macht Michiels eine Lanze, „geschmückt mit eingelegter Arbeit"; aus einer „Morgenlandschaft" eine „morgenländische Landschaft." Die „dunkeln Umrisse", die an den Formen eines alten Bildes vorherrschend sind, werden bei ihm zu „Umrissen, die sich kaum erkennen lassen." Wenn ich von den Blättern der Dürer'schen gestochenen Passion sage: „Auch unter diesen ist Vieles vom vorzüglichsten Werthe vorhanden," so übersetzt Michiels: „Von ihnen sind uns viele erhalten" u. s. w. Wenn ich von Dürer's Ehrenpforte sage, die Architektur derselben sei durch „die bildlichen Darstellungen" ungemein beschränkt worden, so lässt er sie durch „die Bedingnisse des Holzschnitts" zerbrochen sein. Wenn ich bemerke, dass Altdorfer's Kupferstiche seinen Gemälden nicht „nachstehen", so übersetzt er: „sie gleichen ihnen nicht" u. s. w., u. s. w. Ich fürchte, die Geduld des Lesers zu ermüden, wollte ich noch weiter in dieser Aufzählung fortfahren.

Was die aus Fiorillo eingeschobenen Stücke anbetrifft, so hat der Uebersetzer hier und da ganz wohlgethan, durch sie seinen Landsleuten einige Notizen über die äusseren Verhältnisse der Künstler zu geben, in denen ich absichtlich sehr kurz war, da ich keine Geschichte der Maler, sondern eine Geschichte der Malerei schreiben wollte, und die ersteren uns bereits aus hundert Büchern bekannt ist. Ein behagliches Gefühl hat es mir freilich nicht erweckt, das sogenannte häusliche Unglück des guten Dürer, das schon so breit getreten ist, das mit seiner Kunst gar nichts zu thun hat und das die Ehre seiner Männlichkeit am Ende nur in ein zweifelhaftes Licht stellt, auch hier in aller Breite wiederzufinden. Schlimmer aber ist es, dass der Uebersetzer bei diesen eingeschobenen Stellen oft mit sehr geringer Ueberlegung verfährt, dass er keineswegs wahrnimmt, dass die in ihnen enthaltenen Urtheile mit den meinigen oft in directem Widerspruch stehen, dass er demnach — sofern er das Ganze als sein Werk darstellt — auch mit sich selbst in Widerspruch geräth. So habe ich mich z. B. bemüht, die ideale Richtung der deutschen Kunst im vierzehnten Jahrhundert und im Anfange des folgenden in ihrer eigenthümlichen Bedeutung zu entwickeln, während man früher voraussetzte, dass mit dem Begriffe des Deutschen in der Malerei und Sculptur jenes steifleinene Wesen, das am Ende des funfzehnten Jahrhunderts seinen Triumph feiert, unzertrennlich verbunden sei. Gleichwohl schiebt der Uebersetzer bei Gelegenheit der Prager Schule des vierzehnten Jahrhunderts (die eben ein Glied der deutschen Kunst jener Zeit ausmacht) grosse Stellen aus Fiorillo ein, welche die Vorzüge und die Mängel der „böhmischen" Schule im Gegensatz gegen die „deutsche" Schule (worunter die Künstler jener spätern, steifleinenen und mehr naturalistischen Epoche verstanden werden) entwickeln sollen; und doch kümmert es ihn gar nicht, dass diese breiten Bemerkungen durch das, was ich vorher und nachher über die ältere deutsche Kunst gesagt habe, vollkommen negirt werden. Dann beschreibt er, bei Gelegenheit der Nachfolger der altkölnischen Schule, den Gemäldecyklus der bekannten Lyversberg'schen Passion, wie er diese Beschreibung bei Fiorillo vorgefunden; später, bei Gelegenheit der kölnischen Meister, die unter Einfluss der Niederländer arbeiten, führt er denselben Cyklus zum zweiten Mal, mit den Worten meines Handbuches, als ein ganz neues Werk ein; auch übersetzt er hiebei zuerst richtig, dass man diese Werke ohne zureichenden Grund mit dem Namen des Israel von Meckenen benannt habe, fügt aber wenige Zeilen darauf, durch den leichtsinnigsten Uebersetzungsfehler veranlasst, hinzu: „man komme gegenwärtig darin überein, diese Werke dem genannten Meister zuzuschreiben" u. s. w.

Die eigenen Mittheilungen des Uebersetzers dürften dagegen sehr wohl geeignet sein, unser Interesse in Anspruch zu nehmen. Sie geben Bericht über eine bedeutende Anzahl von Gemälden, die sich in der Bibliothek von Colmar befinden und über die, so viel mir bekannt, von deutschen Kunstforschern noch kein genügender Bericht vorliegt. Es sind Bilder, die theils dem Martin Schön, theils Dürer zugeschrieben werden. Als Werke des Martin Schön nennt der Verfasser 17 Tafeln mit Scenen der Leidensgeschichte Christi; von Dürer seien 13 Tafeln, zum Theil sieben bis acht Fuss hoch, vorhanden, Madonnenbilder, Scenen der Verkündigung, der Geburt Christi, der Kreuzigung, Auferstehung, ein heil. Sebastian und mehrere auf den h. Antonius bezügliche Darstellungen. Der Verfasser schildert die Composition dieser Gemälde und versucht es nach seiner Weise, ihre cha-

rakteristischen Eigenthümlichkeiten zu bezeichnen. Von den Dürer'schen Bildern sagt er: „Alles bezeugt, dass Dürer ihr Urheber ist; die Zeichnung, die Composition, die Farbe, das Monogramm des Malers lassen darüber keinen Zweifel aufkommen." Gleichwohl scheint die Charakteristik, die er von den einzelnen Stücken mittheilt, auf mancherlei Unterschiede der künstlerischen Behandlung hinzudeuten. Es wäre im höchsten Grade wünschenswerth, dass ein gründlicher Kenner deutscher Kunst diese Werke einmal einer genaueren Betrachtung unterzöge. [1]) Ausserdem nennt der Verf. noch zwei in Frankreich vorhandene Gemälde: eine Mannalese von Martin Schön, im Museum von Paris (während jedoch Hr. Dr. Waagen in seinem ausführlichen Werke über Paris, S. 541, versichert, dass von diesem Meister Nichts vorhanden ist), und ein Dürer'sches Bild vom J. 1504 im Besitz des Hrn. de Perigny. Das letztere bezeichnet er als „Marius auf den Ruinen von Carthago", ein Gegenstand, der — falls diese Bezeichnung richtig sein sollte — unter den von Dürer sonst behandelten Gegenständen etwas befremdlich dastehen dürfte. — Noch ist schliesslich zu bemerken, dass der Verf. im ersten Bande seines Werkes, bei Gelegenheit der Beschreibung des Freiburger Münsters, einige nähere Notizen über die dort vorhandenen Gemälde von Hans Baldung und von Holbein giebt. Eben dort, bei seiner Schilderung des Oktoberfestes in München, kommt er auch auf die neuere Münchner Kunst zu sprechen. Ueber diese weiss er wenig Günstiges zu sagen, doch verräth sein Urtheil hier, zum Theil wenigstens, grosse Einseitigkeit. (Die Bemerkung indess, man solle München nicht Neu-Athen, sondern Neu-Alexandrien nennen, scheint gar nicht übel.) In einer Schlussnote entschuldigt er sich wegen dieser herben Kritik: er sei erst 21 Jahr alt gewesen, als er München besucht habe.

Für jene Notizen über die Colmarer, auch für die über die Freiburger Bilder müssen wir dem Verfasser Dank wissen. Im Uebrigen wollen wir hoffen, dass sein Buch die Franzosen auf die Schätze der deutschen Kunst wenigstens aufmerksam machen und sie zu einer sorglicheren Bekanntschaft mit diesen und mit unsern Forschungen veranlassen möge.

Sammlung von Denkmälern der Architektur, Sculptur und Malerei vom 4ten bis zum 16ten Jahrhundert. In 3335 Abbildungen auf 328 Kupfertafeln. Gesammelt und zusammengestellt durch J. B. L. G. Seroux d'Agincourt, nebst erläuternden Texten, revidirt von A. Ferd. von Quast, und später erscheinenden Ergänzungsheften, zunächst für die Architektur von A. F. von Quast, Hofbaurath Stüler und mehreren Mitgliedern des Architektenvereins. — Berlin, Enslin'sche Buchhandlung.

(Kunstblatt, 1841, Nro. 40.)

Das grosse Werk von d'Agincourt ist Allen bekannt, die sich mit der Geschichte der Kunst im christlichen Zeitalter beschäftigt haben. Trotz

[1]) Dies ist, seitdem obiger Aufsatz geschrieben worden, durch Hrn. v. Quandt im Kunstblatt vom J. 1840, Nro. 76 ff. geschehen.

der mehrfachen Mängel, an denen dasselbe zu leiden hat, ist es doch — bei der überaus grossen Anzahl bildlicher Darstellungen, die es enthält, — zu einer fast unentbehrlichen Grundlage für die bezüglichen Studien geworden; auch im weiteren Fortschritt sieht man sich sehr häufig genöthigt, auf dies Werk zurückzukehren. Es ist eben so reich an Uebersichten, wie es in vielen Einzelheiten als die einzige leicht zugängliche Quelle betrachtet werden muss; bei einer namhaften Anzahl von Gegenständen ist es in der That bereits die einzig brauchbare Quelle für kunsthistorische Forschungen geworden, indem die Originalwerke (wie z. B. die interessanten Darstellungen der ehemaligen Bronzethüren von St. Paul bei Rom) seit der durch d'Agincourt veranstalteten Aufnahme untergegangen sind. Von besonderer Wichtigkeit ist das Werk für einige der interessantesten Forschungen, die gegenwärtig im Gebiet der mittelalterlichen Kunstgeschichte angeregt sind, namentlich in Bezug auf die Geschichte der Miniaturmalerei des Mittelalters, für die in diesem Augenblick (nach dem Vorgange des Baron Rumohr) durch den Grafen de Bastard, durch Waagen u. A. so Bedeutendes geleistet ist und noch geleistet wird. Hier bieten d'Agincourt's zahlreiche Nachbildungen von Miniaturen willkommene Anknüpfungspunkte; und wie sich diese besonders auf die Werke römischer Bibliotheken beziehen, so finden sie wiederum in den neuen Mittheilungen, welche die „Beschreibung der Stadt Rom" darüber giebt, auf erfreuliche Weise eine noch weitere, dem heutigen Stande der Wissenschaft angemessene Würdigung.

Unter dem obigen Titel ist kürzlich eine deutsche Ausgabe des d'Agincourt'schen Werkes erschienen, welche dasselbe ebenso bei uns zum Gemeingute macht, wie es von Franzosen und Italienern bereits der ihnen eigenen kunsthistorischen Literatur zugezählt wird. Die deutsche Ausgabe hat die Platten der italienischen benutzt. Einzelne von diesen Platten sind allerdings nicht ganz fehlerfrei. Wenn bereits die französischen Originalplatten nicht immer (und namentlich nicht bei den Abbildungen von kleinem Massstabe) mit genügender Schärfe auf die Eigenthümlichkeiten der darzustellenden Gegenstände eingehen, wenn Manches bei ihnen zu unbestimmt und zu undeutlich wiedergegeben ist, so ist es sehr natürlich, dass solche Mängel in Nachstichen hier und da noch etwas mehr hervortraten. Gleichwohl sind diese Mängel, was den nächsten und vorzüglichsten Zweck des Werkes anbetrifft, nicht besonders erheblich; das Werk soll vorzugsweise zur Uebersicht dienen, es soll die Hauptunterschiede in den Stufen des Verfalles und des Entwickelungsganges der Kunst, die verschiedenen Weisen der Composition u. dgl., in ihren bedeutsamsten Umrissen zur Anschauung bringen, und dazu vorerst reichen auch die Nachstiche hin. Doch nicht alle Blätter sind Nachstiche. Im Gegentheil enthalten manche der italienischen Platten wesentliche Berichtigungen und zeichnen sich vor denen der französischen Originalausgabe vortheilhaft aus. So sind z. B. in der letzteren die Darstellungen aus den Frescogemälden, welche Dom. Ghirlandajo im Chor von S. Maria Novella zu Florenz gemalt hat (Mal. T. 157.), höchst roh und fehlerhaft gestochen, in der italienischen Ausgabe dagegen auf eine ebenso charakteristische und richtige, wie geschmackvolle Weise wiedergegeben. Sodann ist diese italienische Ausgabe an Einer Stelle durch hinzugefügte Kupferstiche vermehrt und liefert in diesen eine nicht unwichtige Bereicherung der italienischen Kunstgeschichte. Es sind die als Nr. XXI. A—C. bezeichneten

Tafeln der Sculptur, welche in sehr sauberen Umrissen eine Darstellung der in Gold und Silber getriebenen, mit Emaillen, edeln Steinen u. dgl. geschmückten Bekleidung des Hochaltares von S. Ambrogio zu Mailand enthalten. Dies merkwürdige Werk reiht sich den wenigen, auf unsere Zeit gekommenen Arbeiten solcher Art als eines der interessantesten an. Zufolge der (lateinischen) Inschrift, die sich daran befindet, würde es aus der ersten Hälfte des 9ten Jahrhunderts herrühren. Doch kann ich nicht umhin, zu bemerken, dass die Zeichnung dieser Platten sowohl, als die Erinnerung, welche der Anblick des Originales in mir nachgelassen hat, meinem Urtheil nach weniger für das 9te Jahrhundert mit seinen karolingisch antiken Elementen, als für das 12te (frühestens für das 11te) sprechen. Da indess meine Erinnerung schon etwas verblasst ist, auch die vorliegenden Zeichnungen nicht genügende Grösse haben, so will ich für jetzt noch kein schliessliches Urtheil aussprechen. Vielleicht erhalten wir von unsern Kunstreisenden gelegentlich eine näher charakterisirende Mittheilung über dies interessante Werk.

Indem sonach die nicht sehr wesentlichen Mängel der italienischen Ausgabe durch wesentliche Vorzüge ausgeglichen werden, hat die der italienischen folgende deutsche Ausgabe noch einen ganz eigenthümlichen und sehr reellen Vorzug. Aus dem Preise dieser, obschon sehr anständig ausgestatteten Ausgabe geht nämlich hervor, dass allein die Benutzung vorhandener Platten den Verleger in den Stand setzte, den billigsten Anforderungen zu entsprechen und ein Werk, welches früher nur in den bedeutendsten Bibliotheken zu finden war, zu einem Handbuche im eigentlichen Sinne des Wortes zu machen. Der Preis der deutschen Ausgabe beträgt 32 Thaler, d. h. noch nicht den fünften Theil der früheren; dabei ist zugleich die Einrichtung getroffen, dass nunmehr auch die einzelnen Abtheilungen, getrennt von den übrigen, zu beziehen sind, und zwar als: Denkmäler der Architektur (zu 9 Thalern), der Sculptur (zu 7 Thlrn.), und die, freilich sehr umfangreiche, der Malerei (zu 20 Thlrn.). Durch diese Einrichtung wird fortan die Benutzung des Werkes wesentlich erleichtert und somit denjenigen kunsthistorischen Studien, für welche dasselbe die Mittel enthält, ein günstigeres und leichter zugängliches Hülfsmittel gegeben sein. Auf öffentlichen Bibliotheken sind so umfassende Werke nur selten vollständig durchzuarbeiten, während sich die Resultate bei der dem Einzelnen bequemeren Einrichtung seiner Arbeit natürlich um so genügender ergeben müssen. Besonders betrifft dies den Inhalt der Denkmäler der Architektur. Bei der von d'Agincourt gewählten (und seinem Standpunkte wenigstens angemessenen) Einrichtung ist es hier sehr schwierig, den ganzen Reichthum seiner Mittheilungen zu übersehen; man muss Gelegenheit haben, sich mit allen Einzelheiten vollständig vertraut zu machen, um die vielfachen Belehrungen sich aneignen zu können, die in der That darin enthalten sind. Vielleicht entschliesst sich der deutsche Herausgeber, zum Behuf des Nachschlagens noch ein übersichtliches Verzeichniss der auf den verschiedenen Tafeln zerstreuten Theile der einzelnen Bauwerke — der Grund- und Aufrisse, Durchschnitte, Details verschiedener Art, — nachzuliefern. Ein solches würde die Brauchbarkeit dieses Abschnitts gewiss noch bedeutend erhöhen.

Der Text der deutschen Ausgabe ist auf eine umsichtige Weise ebenfalls für die Zwecke des Handgebrauches bearbeitet worden. D'Agincourt's Text ist sehr ausgedehnt und, wenn auch reich an manchen wichtigen

Mittheilungen (wohin z. B. die Auszüge aus dem Liber pontificalis gehören), doch im Allgemeinen nicht recht ersprießlich behandelt und namentlich durch den Standpunkt des Autors, den die heutige kunsthistorische Auffassungsweise nicht mehr kann gelten lassen, wenig fördersam, namentlich nicht, um als Grundlage für kunsthistorische Studien zu dienen. Der deutsche Herausgeber hat somit wohlgethan, den Text auf eine mäßige Erläuterung des auf den einzelnen Kupfertafeln Dargestellten einzuschränken. Hr. v. Quast hat dabei zugleich die Irrthümer d'Agincourts hinsichtlich der Zeitangabe oder der Künstlernamen so viel als möglich zu berichtigen und seine Ausgabe solcher Gestalt mit den Anforderungen der heutigen Wissenschaft in Einklang zu bringen gestrebt. Dass manche Irrthümer d'Agincourts nur als solche bezeichnet werden und statt ihrer noch keine anderweitig bestimmten Erklärungen gegeben sind, dürfte keinen Tadel verdienen, da wir Alle sehr wohl wissen, wie viele Punkte in der neueren Kunstgeschichte noch einer genaueren Erörterung bedürfen. Vornehmlich betrifft dies die Angabe über die Geschichte der italienischen Architektur. Hier ist zwar durch Cordero, besonders was die frühere Entwickelungsgeschichte anbelangt, bereits vortrefflich vorgearbeitet worden, und es sind durch ihn, nach meinem Dafürhalten, manche Punkte schon auf eine genügende Weise aufgeklärt, — wie z. B. das Alter der Kirche S. Micchele zu Pavia (bekanntlich eine der entscheidendsten Streitfragen in der italienischen Kunstgeschichte), das Cordero aus sehr guten Gründen zwischen 1050 und 1150 setzt. Hr. v. Quast geht hierauf nicht näher ein, sondern begnügt sich nur, bei der Kirche S. Micchele und den ihr entsprechenden Gebäuden auf die gewöhnliche Meinung, die sie in das Zeitalter der Longobardenherrschaft setzt, hinzudeuten, ohne dieselbe weiter vertreten zu wollen. Vielleicht indess erscheinen ihm Cordero's Auseinandersetzungen noch nicht erschöpfend genug, so dass hier — wie an andern Stellen des Textes — die weitere Durchführung der eigenen Meinung einen Raum in Anspruch genommen hätte, durch den der nächste Zweck der deutschen Ausgabe des d'Agincourt, ein Werk für den Handgebrauch zu liefern, mehr oder weniger möchte aufgehoben sein. — Im Uebrigen dürfte der deutsche Herausgeber nur sehr wenig Irrthümer des Originaltextes übersehen haben. So kann z. B. das eine der schönsten Gemälde in der Kirche del Carmine zu Florenz, Kapelle Brancacci, mit dem Martyrthume des heil. Petrus (Malerei T. 148), nicht mehr als ein Werk des Masaccio gelten, sondern ist als dem Filippino Lippi angehörig zu betrachten. Hin und wieder hätte der Herausgeber auch bei Angaben des Originaltextes, dass dies und jenes Werk bisher noch nicht edirt sei, die neueren Kupferwerke berücksichtigen können, besonders in Fällen, wie bei den schon oben genannten Fresken Ghirlandajo's in S. Maria Novella zu Florenz (Malerei T. 157), wo er den Text mit den Worten anhebt: „Diese noch unedirten Gemälde" u. s. w., obgleich die letzteren, seit d'Agincourts erster Mittheilung, durch Lasinio so ausführlich wie charakteristisch gestochen sind. Ebenso wäre auch über die seit d'Agincourts Zeit stattgefundenen Ortsveränderungen mancher Gemälde eine Auskunft nicht unerwünscht gewesen, wie z. B. bei dem merkwürdigen Gemälde von Mazzolino (Mal. T. 198), welches sich gegenwärtig im Besitz des Hrn. E. Solly zu London befindet; oder über das schöne Madonnenbild von Raphael im Besitz des Lord Gravagh zu London (Mal. T. 184), über welches hier die Angabe des Original-

textes, dass dasselbe sich „zu Rom im Palast Borghese, im Zimmer des Fürsten Aldobrandini", befinde, beibehalten ist.

Indess sind solcher Versehen, wie gesagt, nur wenige und nicht sonderlich bedeutende, und die deutsche Ausgabe ist unbedenklich als eine erfreuliche und dankenswerthe Erscheinung für die Fächer des kunsthistorischen Studiums zu bezeichnen. Ich habe noch hinzuzufügen, dass der Werth des Werkes durch die verheissenen Ergänzungshefte, die zunächst der Architektur gewidmet sein sollen, noch bedeutend erhöht werden dürfte. Herr Hofbaurath Stüler und Herr v. Quast haben beide von ihren Kunstreisen, vornehmlich aus Italien, so umfassende wie sorgfältige architektonische Studien heimgebracht, welche über Vieles, das seither noch gar nicht oder nur mangelhaft bekannt war, ein ganz neues Licht verbreiten. Diese und die gründliche historische und kunsthistorische Bildung des Herausgebers (die er, was das classische Alterthum betrifft, u. A. durch den vortrefflichen Text zu seiner sehr erweiterten Ausgabe von Inwood's Erechtheion bereits zur Genüge bethätigt hat) lassen uns in jenen Ergänzungsheften einen wesentlichen Gewinn für die kunsthistorische Forschung erwarten. Hoffentlich wird das Gesammtwerk diejenige Theilnahme finden, welche zur Erfüllung des Versprechens einer solchen Fortsetzung nöthig sein dürfte.

Kunstwerke und Künstler in England und Paris. Von Dr. G. F. Waagen, Director der Gemäldegalerie des königl. Museums zu Berlin. 3 Theile, Berlin, 1837—1839.

(Kunstblatt, 1841, Nro. 41.)

Wenn über ein Werk, das zu den wichtigsten der neueren Kunstliteratur gehört, erst einige Zeit nach dessen Erscheinen Bericht erstattet wird, so möge eben diese Wichtigkeit des Werkes der verspäteten Anzeige zur Entschuldigung dienen. Das Buch des Hrn. Director Waagen hat einen so mannigfaltigen, so viel gegliederten Inhalt, dass es nicht füglich gelesen werden kann, wie man wohl andre Bücher liest; es greift fast in alle Zweige der Kunstgeschichte ein, es bietet nach allen Seiten so viel neue und bedeutsame Einzelheiten, dass eine umfassende Würdigung kaum eher möglich sein dürfte, als bis man alles Einzelne seines Inhaltes dem grossen Ganzen des kunsthistorischen Entwickelungsganges eingereiht und eingearbeitet hat. Erst nach einem Studium solcher Art vermag man es zu übersehen, wie das Gebäude der kunsthistorischen Disciplin durch dies Buch an vielen Stellen neu gestützt und befestigt wird, wie es an vielen andern in ungleich reicherer Ausbildung als bisher erscheint, wie in ihm so manche ganz neue Räume für unser Auge eröffnet werden.

Die beiden ersten Theile des Werkes bilden unter dem besondern Titel: „Kunstwerke und Künstler in England", ein für sich bestehendes Ganze. In Bezug auf sie ist zunächst ein Wort über ihr Verhältniss zu Passavant's „Kunstreise durch England und Belgien" zu sagen, in welchem Buche uns zum ersten Mal ein genauer und gründlicher Einblick in die

Kunstschätze, die das reiche England besitzt, gegeben war. Beide Werke behandeln einen grossen Theil der wichtigsten unter diesen Kunstschätzen. Doch dürfen wir deshalb Waagen's Arbeit nicht überflüssig nennen, oder etwa wünschen, dass er über die von Passavant bereits besprochenen Gegenstände möge kürzer hinwegegangen sein; im Gegentheil ist es sehr erfreulich, dass wir über diese Gegenstände nunmehr zwei, zu einem gründlichen Urtheil berufene Stimmen vernehmen können, auch wenn dieselben nicht überall auf gleiche Weise lauten. Waagen's ganze Auffassung und Behandlung ist eben eine andre, als die von Passavant, und die Vergleichung Beider ist wohl geeignet, dem Leser eine selbständigere Anschauung zu bereiten, soweit eine solche überhaupt durch das geschriebene Wort vermittelt werden kann. Dann hatte Waagen Gelegenheit, seine Reise weiter auszudehnen als sein Vorgänger, somit über manche Sammlungen, deren Anschauung dem letzteren nicht gestattet war, bericht zu geben; vornehmlich ist es wichtig, dass er seinen Gesichtskreis nicht so eng beschränkt, wie Passavant, der im Wesentlichen nur von Gemälden und Handzeichnungen spricht, und auch über die spätere Zeit, besonders über die Cabinetsbilder des siebzehnten Jahrhunderts, die geradezu einen der Glanzpunkte der englischen Kunstsammlungen ausmachen, nur einzelne gelegentliche Andeutungen giebt. Im Gegentheil zieht Waagen Alles, was der bildenden Kunst, vom frühesten Alterthum bis in die jüngste Gegenwart herab, angehört, in seinen Bereich und tritt uns somit in der grössten Vielseitigkeit der Anschauung und des Urtheils gegenüber. — Dasselbe gilt von dem dritten Theil seines Buches, der den besonderen Titel führt: „Kunstwerke und Künstler in Paris." Dieser Theil bildet durchaus eine neue Erscheinung im Gebiete der Kunstliteratur und füllt eine der empfindlichsten Lücken aus, da es uns bisher an einer umfassenden und gründlichen Charakteristik der ausgezeichneten Schätze, die in den Kunstsammlungen von Paris bewahrt werden, noch durchaus mangelte. Zwar werden hier im Wesentlichen nur die in den öffentlichen Sammlungen befindlichen Werke besprochen: doch enthalten diese für Paris bei Weitem das Wichtigste, während in England die ungleich grössere Mehrzahl vorzüglicher Werke in den Privatsammlungen aufgesucht werden muss. Zudem sind die merkwürdigsten Privatsammlungen von Paris bereits vor dem Druck des Waagen'schen Buches aufgelöst worden.

In der äusseren Behandlung sind die Theile des Waagen'schen Werkes, welche sich auf England beziehen, von dem, der es mit Paris zu thun hat, unterschieden, wie dies die Beschaffenheit des Stoffes mit sich bringen musste. In den ersten Theilen musste über eine grosse Anzahl von einzelnen, zumeist zwar sehr werthvollen, doch nicht gerade sehr umfassenden Sammlungen Bericht erstattet werden. Das Ganze zerfällt hier somit in viele kleine Theile, die aber durch eine anmuthige Schilderung englischer Sitte und englischen Lebens und der Umgebungen des letzteren verbunden werden. Das Buch hat die Form vertraulicher Briefe, und wer den eigentlichen Kern, die Kunstberichte, überschlagen wollte, würde auch in jenen Schilderungen eine unterhaltende und belehrende Lectüre finden. Auf diese näher einzugehen, ist hier indess nicht der Ort; nur mag bemerkt werden, dass auch in ihnen durchweg die feine, künstlerisch gebildete Auffassungsweise des Verfassers hervortritt. Im dritten Theil waren zwar ebenfalls verschiedene Sammlungen zu besprechen, die aber, als die Institute Einer grossen Residenz, nicht durch Zufall, sondern nach wissenschaft-

lichen Gesichtspunkten von einander gesondert sind. In diesem Theil herrscht somit eine wissenschaftliche Anordnung vor, der reichhaltige Stoff wird nach seiner selbständigen Eigenthümlichkeit und nach dem Gange der historischen Entwickelung in grösseren Massen geordnet, während die Form der Briefe und die Schilderung anderweitiger Lebensverhältnisse mehr in den Hintergrund tritt. In der folgenden Uebersicht fassen wir den Inhalt der drei Theile ebenfalls nach diesen wissenschaftlichen (kunsthistorischen) Gesichtspunkten zusammen.

Beide Abschnitte seines Werkes, was dessen wissenschaftlichen Inhalt anbetrifft, eröffnet der Verfasser mit einer ziemlich ausführlichen geschichtlichen Darstellung des Sammelns, der Kunstliebhaberei, der Kunstbildung überhaupt in den betreffenden Ländern. Hiedurch gewinnt der Leser eine sichere Anschauung des Terrains, in welches ihn die folgenden Mittheilungen einführen sollen; aber auch unabhängig von diesem nächsten Zweck haben jene Darstellungen ein grosses, eigenthümliches Interesse. Sie stehen den allgemeinen geschichtlichen Verhältnissen, den glanzvollsten Erscheinungen des Lebens, wie dem jähen Absturz, in den diese hinabgesunken, als sprechende Zeugnisse zur Seite; sie bilden überhaupt ein wichtiges culturgeschichtliches Moment, und es dürfte zu interessanten Resultaten führen, wenn diese Darstellungen selbständig und weiter umfassend, auch in Bezug auf die übrigen europäischen Länder, durchgeführt würden. Schon gegenwärtig giebt der Vergleich zwischen den französischen und den englischen Kunstinteressen zu mancherlei Bemerkungen Anlass. In England kommt vorzugsweise nur das eigentliche Sammeln in Betracht; in Frankreich dagegen greifen die Kunstinteressen vielfach und oft sehr bedeutend in das Leben ein. Hier sehen wir bereits in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts, unter König Karl V. und seinem Bruder Jean von Berry, Sammlungen entstehen; namentlich für das Fach der Miniaturmalerei werden die Künstler verschiedener Länder in Anspruch genommen. Wichtiger ist, was in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts unter Franz I. und Heinrich II. geschah; grossartigere Sammlungen wurden angelegt, italienische Künstler wurden ins Land gezogen, sie führten sehr umfassende Werke aus und gründeten eine eigenthümliche Kunstschule, die von Fontainebleau. Wurde auch der Glanz dieser Zeit durch die unmittelbar darauf folgenden Revolutionskriege sehr getrübt, so war dem französischen Kunstleben doch bereits eine eigenthümliche Richtung eingeimpft. Franz dem Ersten steht in England Heinrich VIII. gegenüber; doch war dessen Kunstliebhaberei minder umfassend, und vornehmlich ist hier nur, im Gegensatz gegen die in Frankreich arbeitenden Italiener, Holbein und dessen Thätigkeit in England zu nennen. Ungleich bedeutender erscheint die Wirksamkeit Karls I. im zweiten Viertel des siebzehnten Jahrhunderts; durch ihn und durch gleichgesinnte Grosse kam eine grosse Menge der seltensten Kunstschätze nach England. Aber nach seiner Hinrichtung wurden die letzteren wieder in alle Welt zerstreut, und seine Nachfolger vermochten nur Weniges aus dem grossen Schiffbruche zu retten. In derselben Zeit beginnt in Frankreich der Glanz der Regierung Ludwigs XIV.; aufs Umfassendste ward wiederum gesammelt und sonst auf mannigfaltige Weise für die Kunst gewirkt; Vieles aus den zerstreuten englischen Sammlungen kam jetzt, auf grösseren oder kleineren Umwegen, nach Frankreich. Privatpersonen zeigten ein gleiches Streben wie der König. So auch seine Nach-

folger, zunächst der Herzog von Orleans (Regent während der Minderjährigkeit Ludwigs XV.), dann die beiden folgenden Könige. Auch in England war man in dieser Periode nicht müssig; doch betrachtete man die Kunstwerke mehr nur als Dekoration für die Schlösser, als dass man sie um ihres selbständigen Werthes willen gesammelt hätte. Nun aber brach der Sturm der französischen Revolution los, und was an den Besitzthümern der Grossen durch dieselben nicht vernichtet ward, kam auf den Markt und ging nach England; so die berühmte Galerie Orleans, so unzähliges Andre. Von dieser Zeit beginnt die erhöhte Kunstliebe von Seiten der Engländer, und fast überall hat das Trefflichste, was käuflich wurde, dort seine Heimat gefunden. Wiederum jedoch wusste sich Frankreich für solche Verluste schadlos zu halten, indem es, wie einst die Römer, aus der Beute aller besiegten Länder, das Herrlichste an Werken der Kunst in Paris zusammenhäufte. Mit Napoleons Sturz musste zwar das Wichtigste zurückgegeben werden; doch ist auch so noch Paris im Besitz höchst umfassender Schätze geblieben. — Hr. Waagen geht auf alle diese einzelnen Umstände näher ein und giebt durch Auszüge aus den Verzeichnissen der vorzüglichsten Sammlungen, die im Laufe der Zeit entstanden waren, eine nähere Anschauung des Einzelnen.

Unter den eigentlichen Kunstberichten seines Werkes sind zunächst die über Gegenstände des Alterthums hervorzuheben. Der ganze Reichthum der Antikensammlungen im Museum von Paris, die Schätze des brittischen Museums, die mannigfachen Werke alter Kunst, die in den Palästen und Schlössern der englischen Grossen zerstreut sind, werden unsern Augen vorübergeführt. Mehr oder weniger ausführlich, mit besonnener künstlerischer Kritik, geht der Verfasser auf alles Einzelne ein und stellt dessen Bedeutung für den Gang der kunsthistorischen Entwickelung fest. So viel ich zu urtheilen im Stande bin, sind wir dem Verfasser schon für diese Berichte zu sehr grossem Danke verpflichtet. Die neuere Zeit hat ungemein wichtige Entdeckungen im Gebiete der alten Kunst veranlasst; ganze Reihen neuer Darstellungen, neuer Gegenstände sind uns entgegengetreten, und diesen hat sich die Forschung mit vorzüglicher Liebe zugewandt; dadurch aber ist im Fache der Archäologie ein, fast ausschliesslich gelehrter Standpunkt in den Vorgrund gerückt, und die einfach künstlerische, und darum doch eben die belohnendste und folgereichste Auffassungsweise ist zuweilen wohl über die Gebühr vernachlässigt worden. Diese nun vertritt Herr Waagen, und gewiss mit grossem Glück; das Auge, das in den Werken der neueren Kunst die feineren Unterschiede und die Entwickelungsverhältnisse zwischen den verschiedenen Schulen, den einzelnen Meistern und den einzelnen Werken der letzteren zu verfolgen gewohnt war, betrachtet in ähnlicher Weise die Arbeiten antiker Kunst, wo solche Verhältnisse nicht in gleichem Masse zu Tage zu liegen scheinen; so treten auch hier für die Entwickelung und für den Bildungsgang manche Momente klar hervor, die von den Archäologen bisher nicht eben so anschaulich dargestellt wurden. — Zuerst ist der Berichte über die einzelnen Werke ägyptischer Kunst, die sich in London und in Paris befinden, zu gedenken; die allgemeinen Stylgesetze werden ausführlich charakterisirt; die neuere Erklärung der Hieroglyphen giebt willkommene Gelegenheit, die Stylunterschiede historisch zu bestimmen. Im letzteren Bezuge ist besonders interessant, was über die Veränderungen in der späteren Zeit der selbständigen ägyptischen Kunst (nach Werken des Louvre) mitgetheilt

wird. Einige gehaltreiche Worte über persepolitanische Sculpturen und Gypsabgüsse von solchen, die sich im brittischen Museum befinden, sind ebenfalls nicht zu übersehen. Dann folgen Bemerkungen über die altgriechischen und ihnen entsprechenden archaistischen Werke im Louvre. Vorzüglich wichtig aber ist die ausführliche Charakteristik der griechischen Sculpturen aus der Zeit des Phidias, im brittischen Museum; der Verfasser setzt auf eben so einfache, wie durchgreifend klare Weise die grossartigen Stylgesetze, die bei diesen Werken obwalten, und ihre Unterschiede auseinander. Hieran reihen sich die Bemerkungen über die gleichartigen Werke in Paris, besonders über die eigenthümlich interessanten Fragmente von den Sculpturen des Jupitertempels zu Olympia. Eben so wird die Folgezeit der griechischen Kunst in Betracht gezogen. Die Statue der Venus von Melos (im Louvre) giebt Gelegenheit, das Wesen der künstlerischen Richtung des Scopas und seiner Schule näher zu entwickeln; der Verfasser geht hiebei zugleich auf die künstlerischen Elemente der Niobidengruppe über, deren Erfindung er, wie es scheint, mit gutem Grunde, dem Scopas (im Gegensatz gegen Praxiteles) zuschreibt. Sodann sind es vornehmlich die reichen Schätze des Louvre, aus den späteren Zeiten der griechischen Kunst, aus der römischen Zeit und bis zu dem Ende antiker Kunstübung, die von dem Verlauf der letzteren ein anschauliches Bild gewähren; die einzelnen Abschnitte dieses Zeitraumes werden übersichtlich geschildert, die einzelnen Werke als die Belege zu diesen Schilderungen mehr oder weniger ausführlich charakterisirt. Ich wüsste nicht, dass uns über diesen, so eigenthümlich schwierigen Theil der antiken Kunstgeschichte ähnlich umfassende und begründete Bestimmungen vorlägen. Auf die Notizen über Anticaglien der verschiedensten Art, Bronzen, Gemmen, Münzen, Gefässe und Geräthe näher einzugehen, würde hier zu weit führen.

Für den Uebergang aus der antiken Kunst in die des christlichen Zeitalters sind zunächst die Notizen über einige consularische Diptycha aus dem fünften und sechsten Jahrhundert, zu Paris befindlich, von grossem Werth. — Wichtiger jedoch für diesen Uebergang, und von der umfassendsten Bedeutung für den gesammten Entwickelungsgang der bildenden Kunst in der Zeit des Mittelalters sind die ausführlichen Mittheilungen, welche Herr Waagen über die Miniaturmalereien in den Manuscripten giebt. Die reichen Schätze solcher Art, die sich in den Pariser Bibliotheken befinden, werden in chronologischer Folge vorgeführt; die Mittheilungen über die Miniaturen englischer Bibliotheken sind auf's Trefflichste geeignet, diese Uebersicht zu vervollständigen. Wir sehen hier zum ersten Mal, so viel wichtige Mittheilungen wir auch bereits über einzelne Miniaturmalereien besitzen, die bildende Kunst des Mittelalters in genetischer Entwickelung vor uns; an mehreren Stellen tritt uns auf überraschende Weise ein seither ungekannter Zusammenhang entgegen. An solchen Werken zwar, die sich, wie der ambrosianische Homer, der vaticanische Virgil, das Manuscript der Genesis zu Wien, noch unmittelbar an die classische Kunst anreihen, fehlt es in dieser Uebersicht. Doch stehen die älteren Arbeiten speciell byzantinischer Kunst, dem neunten und zehnten Jahrhundert angehörig, die sich auf der Pariser Bibliothek befinden, dem classischen Alterthum ebenfalls noch auffallend nahe; an diese reihen sich die folgenden Werke byzantinischer Kunst an, die noch im zwölften Jahrhundert bedeutend, und erst im dreizehnten und vierzehnten wesentlich entartet erscheinen. So fehlt es auch für die Barbarisirung der gleichzeitigen italienischen

Kunst nicht an Beispielen. Sehr wichtig sind sodann die Arbeiten der karolingischen Periode. Der Charakter der Arbeiten unter Karl dem Grossen wird nach sicheren Beispielen festgestellt und die Werke des neunten Jahrhunderts, namentlich die aus der Zeit Karls des Kahlen, von diesen unterschieden. (Die Bibelhandschrift in S. Calisto zu Rom, früher in St. Paul vor der Stadt, die durch d'Agincourt bekannt ist, wird als der Epoche Karls des Kahlen angehörig bezeichnet.) Diesen, noch immer antikisirenden Werken gegenüber stehen die der angelsächsischen Kunst, deren Blüthe schon der Zeit um 700 angehört und die eine höchst eigenthümliche Ausbildung eines nordischen (gewiss auf alt-nationaler Grundlage beruhenden) Formensinnes bekunden; auch in der fränkischen, so wie selbst in der niederländischen Kunst zeigt sich ihr Einfluss. Dann folgt die Blüthe deutscher Kunst zur Zeit der sächsischen Herrschaft, unter byzantinischem Einfluss; als wichtige Beispiele werden hier das Evangeliarium zu Trier und das aus Epternach in der Bibliothek von Gotha, beide aus dem zehnten Jahrhundert herrührend, genannt. (Ihnen reihen sich die zahlreichen Miniaturen dieser und der nächsten Zeit, aus dem Domschatze von Bamberg, jetzt zumeist in München befindlich, an.) Für die mannigfaltigen Uebergänge im elften und zwölften Jahrhundert, in denen byzantinisch antike Einflüsse und nordische Formenweise durcheinander gehen, eben so für den lebhaften Aufschwung der Kunst um das Jahr 1200, werden zahlreiche Beispiele angeführt; noch mehrere für die Entwickelung und Ausbildung der gothischen Kunstrichtung in den verschiedenen Ländern im dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert, in denen zuerst die nationalen Elemente frei und unbehindert hervortreten. Höchst bedeutend ist sodann der neue Aufschwung, den die Kunst in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts bei den Franzosen und Niederländern nahm. Hier verbindet sich mit der grösseren Strenge des gothischen Styles bereits das Streben nach Naturalistik und eigentlich malerischer Wirkung; namhafte Künstler, wie A. Beaunevveu, Jacquevrart, Hodin u. A., treten uns entgegen, — und die Kunstschule, aus welcher die van Eycks hervorgegangen sind, steht deutlich vor unsern Augen. Wie aber diese Meister sich aus der Schule der Miniaturmalerei herausgebildet, so haben auch sie und ihre Nachfolger eine grosse Menge der interessantesten Werke solcher Art geschaffen. Der bedeutenden Anzahl schon bekannter Arbeiten werden hier mancherlei neue und zum Theil sehr wichtige zugefügt, vornehmlich aber wird das Brevier des Herzogs von Bedfort (jetzt zu Paris), an welchem die Brüder van Eyck selbst und ihre Schwester Margaretha gearbeitet, ausführlich charakterisirt. Neben der niederländischen Schule des funfzehnten Jahrhunderts entwickelte sich, in der zweiten Hälfte desselben, wiederum eine eigenthümliche französische Schule der Miniaturmalerei, die in einzelnen Leistungen allerdings den Niederländern verwandt, in andern aber auch sehr selbständig erscheint. Das Haupt dieser Schule ist Jean Fouquet von Tours, Hofmaler Ludwigs XI. Dann treten in die französische Kunst zugleich italienische Einflüsse hinein, und schon in der früheren Zeit des sechzehnten Jahrhunderts, namentlich in den Arbeiten des Godefroy, zeigen sich hier Leistungen, die als das Vorbild der späteren Schule von Fontainebleau erscheinen. Endlich ist noch der Bemerkungen über italienische Miniaturmalereien des funfzehnten Jahrhunderts, namentlich über Arbeiten des Attavante, und über solche,

die dem sechzehnten Jahrhundert, namentlich dem Giulio Clovio angehören, zu gedenken.

Die Betrachtung der Miniaturmalereien führt zu den Werken der modernen Kunst, wie sich diese vornehmlich in den Staffeleigemälden darstellt. Die zahlreichen Gemäldesammlungen von England, die grosse Sammlung des Pariser Museums geben dem Verfasser den reichhaltigsten Stoff zu Bemerkungen, denen denn auch der grössere Theil seines Werkes gewidmet ist. Hier aber ist auch die Reihe dieser Darstellungen so gross und mannigfaltig, dass es unmöglich wird, auf die einzelnen Punkte einzugehen, und dass nur die allgemeinste Uebersicht gegeben werden kann. Von Werken der Entwickelungsperioden des vierzehnten und funfzehnten Jahrhunderts kommt nicht eben viel vor, doch darunter Einzelnes von grosser Bedeutung; manche merkwürdige Bilder altitalienischer Meister (z. B. ein beglaubigtes von Simone di Martino in der Liverpool-Institution) werden näher besprochen, besonders aber manche sehr wichtige Bilder der flandrischen Meister dieser Zeit. Wie reiche Schätze von den grossen Meistern des sechzehnten Jahrhunderts in Paris und in den englischen Sammlungen bewahrt werden, ist bekannt; ich müsste fast die ganze Nomenclatur der Kunstgeschichte jener Zeit ausschreiben, wollte ich das Einzelne nennen. Ich erinnere nur flüchtig daran, dass die vorzüglichsten und sichersten Werke von Leonardo da Vinci sich in Paris befinden, dass uns also über diese zum erstenmale ein begründetes Gutachten vorgelegt wird; dass so viele von Raphael, von Tizian, von Correggio u. s. w. hier ausführlich zur Sprache kommt; dass bei Weitem die Mehrzahl Holbein'scher Gemälde sich in England befindet, und dass wir, da dieselben häufig mit dem Datum versehen sind, durch die Charakteristik der einzelnen Bilder und deren Zusammenstellung endlich eine genügende Anschauung von Holbein's weiterem Bildungsgange gewinnen können, und dergl. m. Aber auch über viele andere, minder bekannte Meister erhalten wir Aufschluss und nähere Bestimmungen; um nur Ein Beispiel anzuführen, erwähne ich der niederländischen Meister aus dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts, von denen manche, wie z. B. Mabuse, erst hier ihre genügende Würdigung finden; auch über den noch immer so räthselhaften Schoreel und über den Meister der ihm früher zugeschriebenen Bilder finden sich Andeutungen. Als noch bedeutender möchte ich das bezeichnen, was uns über die Meister des siebzehnten Jahrhunderts geboten wird, theils über die Historienmaler dieser Periode, vornehmlich aber über die Cabinetmaler im Fache der Landschaft und der Genremalerei. Wer es durch eigene vergebliche Mühe empfunden hat, wie äusserst unzulänglich die bisherigen schriftlichen Mittheilungen über diesen merkwürdigen Theil der modernen Kunstgeschichte sind, wird es dem Verfasser sehr lebhaft Dank wissen, dass er es sich nicht hat verdriessen lassen, über diese kleinen Werke, deren Inhalt zumeist so schwer mit Worten zu bezeichnen ist, getreu und sorgfältig Rechenschaft zu geben. Freilich war er dazu auch durch den Gang seiner Reise unmittelbar aufgefordert; denn wenn auch Paris für diese Fächer der Kunst, im Verhältniss zu den deutschen Sammlungen, nicht eben viel Neues und Eigenthümliches darbietet, so ist dies bei den englischen Sammlungen in um so reicherem Masse der Fall. Dort haben bei Weitem die wichtigsten Schätze solcher Art ihr Unterkommen gefunden, von allen in die genannten Fächer einschlagen-

den Meistern sind dort die gelungensten und glücklichsten Werke vorhanden, manche, die wir diesseits des Canales fast gar nicht oder nur aus untergeordneten Machwerken kennen, treten uns dort in glänzendster Entfaltung ihres Talentes entgegen. — Nicht minder ausführlich ist ferner der Bericht, den der Verfasser über die neuere und die heutige Malerei in England und Frankreich giebt, so dass wir, wenn wir uns die bekannten Bestrebungen unserer Landsleute hinzunehmen, eine vollständige Anschauung von dem Kunstleben unserer Tage, zu welchem uns die grossen Leistungen der Vergangenheit geführt, vor uns haben.

Doch ist mit alledem der Inhalt des Werkes noch nicht beendet. Ueber die Sammlungen von Handzeichnungen älterer Meister erhalten wir mannigfache belehrende Auskunft; eben so über die Kupferstichsammlungen, die besonders zu manchen gehaltreichen Bemerkungen über die Ursprünge dieser Kunst und über die Werke der älteren Meister Anlass geben; nicht minder über die Arbeiten moderner Sculptur in ihren verschiedenen Zweigen, so weit Beispiele derselben dem Verfasser entgegentraten. Schliesslich fehlt es auch nicht an näheren Angaben über die Werke der Architektur. Einige Kirchen und Schlösser des englischen Mittelalters werden, wie auch der englisch-gothische Baustyl überhaupt, näher charakterisirt; eben so werden die heutigen Leistungen der Baukunst in England und in Paris mehrfach ausführlich besprochen. — Nehmen wir nach alledem hinzu, dass den beiden Abschnitten des Werkes sorgfältige Register, zum Nachschlagen für alles Einzelne, beigefügt sind (dem Theil über Paris auch ein Nummerregister, um denselben als Handbuch beim Besuch des dortigen Museums benutzen zu können), so möchte man schon geneigt sein, das Werk — wären es nicht eben drei, zum Theil recht starke Bände — als ein Noth- und Hülfsbüchlein für Alle, die sich mit kunsthistorischen Dingen beschäftigen, zu bezeichnen.

Ich freue mich, dass ich zum Schluss dieser Anzeige noch hinzufügen kann, dass wir in kurzer Zeit wiederum ein ähnliches Werk aus der Feder des Hrn. Waagen zu erwarten haben. Es wird die Resultate einer Kunstreise durch Deutschland, von Berlin bis München und Wien, enthalten. Der erste Theil, der, wie ich höre, bereits vollendet ist, wird die Resultate der Reise bis München, durch Sachsen, Franken und einen Theil von Schwaben umfassen und unter Anderm für die Entwickelung der Schule von Franken die wichtigsten Beiträge bringen.

Das Erechtheion zu Athen nebst mehreren noch nicht bekannt gemachten Bruchstücken der Baukunst dieser Stadt und des übrigen Griechenlands. Nach dem Werke des Hrn. Inwood mit Verbesserungen und vielen Zusätzen herausgegeben, durch eine genaue Beschreibung dieses Tempels und eine vollständige Geschichte der Baukunst in Athen vermehrt durch Alexander Ferdinand von Quast, Ehrenmitglied der archäologischen Gesellschaft in Athen. Berlin, 1840. Verlag von George Gropius. (Atlas in Grossfolio mit 42 Tafeln; Text in Octav, 193 Seiten und 4 Inschrifttafeln.)

(Kunstblatt, 1841, Nro. 47.)

Ueber das genannte Werk ist in diesen Blättern [1]) schon vor einiger Zeit gesprochen; doch ist im Wesentlichen nur das Gebäude des Erechtheums, wie wir dasselbe durch diese und andre Mittheilungen kennen, nicht aber die Arbeit des Herausgebers und ihre etwanige Bedeutung für die heutige Kunst und Wissenschaft ins Auge gefasst worden. Es dürften somit die folgenden Bemerkungen für das Interesse des Lesers gleichwohl nicht überflüssig sein.

Das Erechtheum, was seine Anlage betrifft, schon an sich ein sehr interessantes archäologisches Problem, steht in künstlerischer Bedeutung ganz einzig unter den architektonischen Resten der griechischen Blüthezeit da. Es ist das reichste und edelste Werk ionischen Styles, das wir kennen; seine Formen sind durchweg in einer gemessenen Schönheit gebildet, in einer Eleganz und Präcision ausgeführt, dass seine Betrachtung das lauterste Wohlgefallen, eine nie endende Bewunderung erweckt, und dass es als einer der allerwichtigsten Gegenstände für das künstlerische Studium bezeichnet werden muss. Durch das bekannte Werk von Stuart besassen wir schon früher eine allgemeine Darstellung dieses Gebäudes; diese Darstellung ist allerdings insofern auch für unsre Zeit noch höchst wichtig, als manche Stücke des Baues seit der durch Stuart veranstalteten Aufnahme untergegangen sind; das architektonische Detail jedoch, in den zarteren, feineren Motiven seiner Ausbildung, wodurch eben jene höchste Vollendung der griechischen Architektur bezeichnet wird, aufzufassen, war überall und so auch hier nicht Stuarts Sache; — er hatte hinlänglich zu thun, indem er vorerst nur die allgemeine Bedeutung der griechischen Formen dem verdorbenen römischen Geschmack seiner Zeit gegenüberstellte. Inwood war es, der in seinem Werk über das in Rede stehende Gebäude (*the Erechtheion of Athens*) mit rühmlicher Sorgfalt auf die eigenthümliche Bildung der Einzelheiten einging, der dieselben in grossem Maassstabe, ihre plastische Formation überall durch eingezeichnete Profildurchschnitte darstellte, der solcher Gestalt Gelegenheit gab, das anmuthvollste Werk griechischer Architektur fast vollständig vor dem inneren Blick aufzurollen. Zugleich hatte Inwood darauf Bedacht genommen, eine Reihe andrer attischer Architekturfragmente und dekorativer Stücke, die demselben reicheren, glänzenderen und zierlicheren Style angehören, ebenso ausführlich mitzutheilen, so dass sein Werk das zwiefache Verdienst hatte: diesen Styl uns sowohl in einer Vollendung und Ausbreitung zu vergegenwärtigen,

[1]) Kunstblatt, 1840, Nro. 80.

von der wir früher keinen Begriff hatten, als uns auch auf eine höchst charakteristische und umfassende Weise in denselben einzuführen.

Nach alledem musste eine deutsche, für uns bequem zugängliche Ausgabe seines Werkes sehr erwünscht sein. Dennoch war sein Werk nicht frei von Mängeln. Trotz dem, dass er eine so viel grössere Sorgfalt als Stuart dem architektonischen Detail zugewandt hatte, war auch er nicht mit voller Unbefangenheit an dessen Aufnahme gegangen; er hatte namentlich die verschiedenen Nüancen der Bildungsweise, die an den verschiedenen Theilen des Gebäudes — mit so höchst feinem, künstlerischem Gefühl — hervortreten, nicht durchweg beobachtet; er hatte diese Formen im Gegentheil auf gewisse Weise veralligemeinert und dadurch ihre Bedeutung wiederum in Etwas verflacht. Dem deutschen Herausgeber aber wurde durch den Architekten, Hrn. Schaubert zu Athen, eine Reihe genauerer Zeichnungen mitgetheilt, in denen eben diese Unterschiede mit der höchsten Sorgfalt beobachtet sind, in denen z. B. die verschiedenen Formen der Gliederungen, die verschiedenen Zierden unter den Kapitälen der Säulen und Halbsäulen aufs Deutlichste hervortreten. Diese Zeichnungen, in der Grösse der Originale, bildeten eine sehr wichtige Bereicherung und Verbesserung des Werkes. Ihnen schlossen sich Zeichnungen von andern Architekturtheilen, ebenfalls von Schaubert mitgetheilt, an, theils solche die demselben Style entsprechen, theils solche, die andern Ordnungen oder einer anderweitig freien Bildungsweise angehören. Das Einzelne dieser neuen Mittheilungen ist hier nicht wohl namhaft zu machen; es genüge, auf die Darstellung einiger sehr wichtigen Details vom Parthenon (über das wir fast immer noch auf Stuarts ungenügende Zeichnungen angewiesen sind), auf einige eigenthümlich interessante thebanische Fragmente, zugleich auch auf die Mittheilung polychromer Dekoration an dem sogenannten Theseustempel, in farbigem Steindruck ausgeführt, hinzudeuten. Diesen Schaubert'schen Mittheilungen hat Hr v. Quast endlich einige, nicht minder wichtige, bisher gehörige Darstellungen aus Vulliamy's *Examples of ornamental sculpture in architecture* beigefügt. — Die deutsche Ausgabe des Erechtheions ist nach alledem als eines der wichtigsten Werke für unsre Kenntniss der griechischen Architektur in ihrer zartesten Vollendung zu bezeichnen und für das Studium derselben, vornehmlich von Seiten der ausübenden Architekten, von höchster Bedeutung.

Der Text zerfällt in drei Abschnitte; der letzte von diesen enthält eine kurze Erklärung der Kupfertafeln, theils nach Inwoods Worten, theils mit denen des deutschen Herausgebers. Die beiden andern sind ganz von dem letzteren gearbeitet und ebenso wichtig im architekturhistorischen, wie im archäologischen Bezuge. Der zweite Abschnitt enthält die Geschichte des in Rede stehenden Gebäudes, eine genaue Charakteristik desselben und einen Versuch zur Erklärung seiner einzelnen Theile. Alle Hülfsmittel, die hiebei zu Gebote stehen, sind mit sorgfältigster Umsicht benutzt, und das Resultat hat, wo es sich nicht zur vollen Sicherheit erhebt, wenigstens den Anspruch auf sehr grosse Wahrscheinlichkeit; zur durchgreifenden Gewissheit kann dasselbe freilich erst gelangen, wenn das Innere des Gebäudes, was bis jetzt noch nicht geschehen, vollständig durchforscht und aufgegraben sein wird. Aber auch so sind die hier mitgetheilten Untersuchungen, welche die interessantesten Fragen der atheniensischen Archäologie berühren, mit entschiedenem Dank aufzunehmen. Ueber die merkwürdigen Bauinschriften des Erechtheums, welche Hr. v. Quast

im Original und in der Uebersetzung mittheilt, wird eine umfassende und folgenreiche Kritik vorgelegt. Der erste Abschnitt des Textes giebt den „Umriss einer Geschichte der Baukunst in Athen." In seiner Vollständigkeit und in der Anwendung einer genauen historischen Kritik (nur in I zug auf die eleusinischen Bauten verharrt der Unterzeichnete bei seiner, von der des Verfassers zum Theil abweichenden Ansicht) bildet dieser Abschnitt einen sehr erfreulichen Beitrag zu einer gründlicheren Geschichte der Architektur, als wir bis jetzt besitzen; die dunkleren Partieen dieser Geschichte — vor den Perserkriegen und nach dem peloponnesischen Kriege — sind hier ebenso klar entwickelt, wie die der Glanzzeit unter Perikles.

Es ist bemerkt worden, die deutsche Ausgabe des Erechtheions hätte füglich so lange unterbleiben können, bis die zu hoffenden, genaueren Durchforschungen im Inneren des Gebäudes alles, für uns aufbehaltene Licht über dasselbe verbreitet haben würden. Diese Bemerkung scheint aber sehr überflüssig zu sein. Abgesehen davon, dass Inwood das Gebäude (auch was einige wichtige Theile im Inneren desselben betrifft) noch vollständiger erhalten sah und darstellte, als es heute erscheint, so darf es schon für den Fortschritt der archäologischen Wissenschaft nicht gleichgültig sein, hier eine Reihe von mehr oder weniger gesicherten Anknüpfungspunkten gewonnen zu haben. Der Hauptwerth des Werkes aber ist ein praktisch künstlerischer. Ich habe schon angedeutet, dass hier für das Studium und für die Ausbildung des Architekten die wichtigsten Mittheilungen gegeben sind; und hätten uns dieselben sollen vorenthalten werden, bis, vielleicht nach einer Reihe von Jahren, noch einige wenige neue Ergebnisse hinzugekommen waren?

RHEINREISE, 1841.

ERSTER ABSCHNITT. AUFSÄTZE.

1. Das römische Denkmal zu Igel.

(Baudenkmale der Römischen Periode und des Mittelalters in Trier und seiner Umgebung, herausg. von Christian Wilhelm Schmidt. Lief. 3.)

Einer der merkwürdigsten und eigenthümlichsten Ueberreste aus dem Zeitalter des römischen Glanzes ist das Denkmal, welches sich in dem Dorfe Igel, zwei Stunden oberhalb Trier, auf dem linken Ufer der Mosel, dem lachenden Thale gegenüber, durch welches die Saar der Mosel zueilt, auf unsere Tage erhalten hat. An vielen Stellen zwar verwittert und beschädigt, ist das Monument im Ganzen dennoch so wohl erhalten, wie kaum ein zweites unter den bedeutenderen Römerwerken, die auf deutschem Boden gegründet waren. Eine reiche und äusserst mannigfaltige Bilderschrift dem Auge darbietend, hat es von früh an das Interesse der Forscher in Anspruch genommen. Eine unendlich weitschichtige Literatur liegt über dasselbe vor; doch erst in jüngster Zeit sind diejenigen genauen und unbefangenen Darstellungen der darauf enthaltenen Bildwerke gegeben, sind diejenigen kritisch archäologischen Untersuchungen über die letzteren angestellt worden, welche allein zur Enträthselung dieser Bilderschrift führen können, soweit eine solche überhaupt noch möglich ist.[1]) Mit dankbarer

[1]) Die gesammte frühere Literatur (bis 1826) und die bis dahin stattgefundenen Erklärungsversuche enthält das Werk: „Abbildung des römischen Monuments in Igel, gez. und lith. von Chr. Hawich, mit erl. Text von J. M. Neurohr. Trier, 1826. (Die dabei befindlichen Abbildungen sind jedoch unbrauchbar.) Diesem ist zunächst noch der bezügliche Abschnitt in Wyttenbachs neuen Forschungen [S. 78 — 98] anzuschliessen. Die genauesten Abbildungen, rücksichtlich des Inhalts der Darstellungen, aber nicht rücksichtlich ihres Styles, sowie eine gründliche Beschreibung derselben enthält das Werk: „Das römische Denkmal in Igel und seine Bildwerke, mit Rücksicht auf das von

Benutzung dieser jüngsten Mittheilungen und nach eigener mehrmaliger Besichtigung des Denkmals selbst habe ich mir eine Ansicht über dasselbe, im Ganzen und im Einzelnen, festzustellen gesucht, die ich dem geneigten Leser im Folgenden vorlege.

Das Monument ist ein schlanker thurmartiger Bau von viereckiger Gestalt, dessen Aeusseres architektonisch durchgebildet und durchweg mit Relief-Sculpturen geschmückt ist. Die Stellung desselben ist nach den Himmelsgegenden orientirt, die Hauptseite nach Süden, der Strasse und dem Flusse zugewandt. Die Grundfläche misst 18 Fuss 4 Zoll in der Breite und 13 Fuss 7 Zoll in der Tiefe; die gegenwärtige Höhe beträgt 71 Fuss 3 Zoll. Das Material ist ein feinkörniger weissgrauer Sandstein. Die Werkstücke, von verschiedener Grösse, liegen in Schichten über einander, die regelmässig um das ganze Monument herumlaufen; die Steine sind, ohne ein sonstiges Bindungsmittel, vortrefflich aufeinander gefügt. Die sichere Erhaltung der Gesammtmasse lässt auf sorgfältige Verankerung im Innern durch ein dauerhaftes Metall schliessen; besonders die Spitze, wo auf einem Flächenraume von 2 Fuss 5 Zoll Länge und 1 Fuss 11 Zoll Breite ein Aufsatz von etwa 120 Centner Gewicht getragen wird, berechtigt zu diesem Schlusse. Herausgedrungene Spuren grünen Oxyds, deren chemische Untersuchung starken Kupfergehalt erkennen liess, dienen ebenfalls zur Bestätigung dieser Ansicht. Die Steine sind von verschiedener Festigkeit. In vielen Partieen ist (wie bereits bemerkt) die Oberfläche verwittert; mancherlei Beschädigung, zum grossen Theil muthwillige, hat ausserdem stattgefunden, auch sind an vielen Stellen neue Steine, zur Ausbesserung des Schadhaften eingesetzt, so dass uns gegenwärtig die reichen Cyklen der bildlichen Darstellungen nur noch in einer mehr oder minder fragmentarischen Gestalt entgegentreten.

Was zunächst die architektonische Anordnung des Monumente anbetrifft, so erscheint dieselbe in einer Bildung und Zusammensetzung der Formen, welche ein entschieden spätrömisches Gepräge trägt, welche die geordnete Einheit des antiken Architekturstyles bereits vermissen lässt, dennoch aber einen eigenthümlich bedeutsamen Eindruck hervorbringt und

H. Zumpft nach dem Originale ausgeführte 19 Zoll hohe Modell; beschrieben und durch Zeichnungen erläutert von C. Osterwald. Mit einem Vorwort von Görres. Coblenz 1829." (Das Modell wurde, gleich den grösseren Studien zu demselben und zu der Zeichnung von einem, zu diesem Behufe erbauten Gerüste ausgefertigt, so dass alles Einzelne in der Nähe untersucht werden konnte. Das geistvolle Vorwort Görres findet sich besonders abgedruckt in seinen gesammelten Werken, kleine Ausgabe, Bd. 14, S. 180—183). Abbildungen, die zwar minder genau sind, als die eben genannten, die aber den schönen Styl der Originalsculpturen besser wiedergeben, finden sich in dem grossen Werke „Malerische Ansichten der merkwürdigsten Alterthümer und vorzüglicher Naturscenen im Moselthale bei Trier etc. u. lith. von J. A. Ramboux, mit erläuterndem Texte von J. H. Wyttenbach." Die erste gründlich archäologische Erläuterung der Darstellungen, auf das Osterwald'sche Werk gestützt, giebt eine Abhandlung von L. Schorn: „Versuch einer vollständigen Erklärung der Bildwerke an dem römischen Denkmal zu Igel," abgedruckt in den Abhandlungen der philosophisch-philologischen Klasse der K. bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. I. München 1835. 18. 273—306. Ohne von dieser Arbeit Kenntniss zu haben, und ebenso auf die Osterwald'schen Blätter gestützt, gab ich einen andern, nur mehr die Hauptmomente in's Auge fassenden Erklärungsversuch, im Schorn'schen Kunstblatt 1840. Nr. 57. f.

schon an sich als das Zeugniss eines noch immer regen Lebensgefühles zu betrachten ist. Der Haupttheil des Monumentes, der mittlere Theil desselben, besteht aus einem Pilasterbau von 20 Fuss 2 Zoll Höhe. Die Pilaster treten an den Ecken des Monumentes hervor und tragen ein vollständiges Gebälk. Dieser Bau ruht auf einem Podest von 8 Fuss Höhe, der von vier, wenig untereinander vortretenden Stufen (zusammen 8 Fuss 4 Zoll hoch) getragen wird. Ueber dem Gebälk des Haupttheiles ist eine, mit einem Kranzgesimse geschmückte Attika (7 Fuss 10 Zoll hoch) angeordnet. Ueber der letztern springt an jeder Seite ein Giebel vor, und hinter den Giebeln erhebt sich eine pyramidale, bauchig geschweifte Spitze, die von dem Gesimse der Attika an eine Höhe von 14 Fuss 10 Zoll erreicht. Ueber dieser Spitze endlich ruht ein Kapitäl von 3 Fuss 11 Zoll Höhe, welches einer zusammengesetzten freien Sculptur von gegenwärtig 8 Fuss 2 Zoll Höhe zur Unterlage dient. Der Styl in den architektonischen Details und Ornamenten verräth nicht minder deutlich die spätrömische Zeit, überall jedoch nimmt man noch eine sorgfältige Durchbildung wahr. In den Gesimsprofilen herrscht die Form des römischen Karnieses vor; alle bedeutenderen Gesimse sind mit sculptirtem Blätterwerk, zumeist in verschiedenartiger Akanthusbildung geschmückt. Das Kranzgesims des Pilasterbaues besteht aus einer Hohlkehle und zweien Karnieses, alle drei Glieder reich in der eben angegebenen Art verziert, eine Anordnung, die an sich allerdings ziemlich schwer erscheint, die indess in dem Reichthum des Ganzen eine gewisse Rechtfertigung finden dürfte. Die Kapitäle der Pilaster gehören der sogenannten componirten Ordnung an; sie sind jedes mit einem menschlichen Kopf geschmückt und im Ganzen von vortrefflicher Wirkung, doch ist das Detail der Akanthusblätter an ihnen bereits sehr verwittert. Auffallend sind nur die Basen der Pilaster, die, ziemlich roh, nur aus einem würfelartigen Untersatze bestehen, vielleicht dass die Absicht, die Basis, (wie alle übrigen Flächen, die dazu nur irgend geeignet waren) mit Sculpturen zu versehen, hier eine solche unarchitektonische Form veranlasst hat. — Ueber den vier Ecken der Attika, zwischen den Giebeln, sieht man würfelförmige Vorsprünge. Die auf der Nordwest- und auf der Südost-Ecke gehören einer neueren Restauration an; die andern beiden sind alt und lassen auf ihren Seiten, zwar sehr beschädigt, die flachen Reliefs sitzender Figuren erkennen. (Ohne Zweifel hatten diese, jetzt nicht mehr zu deutenden Figuren Bezug auf die Gegenstände, die ursprünglich auf jenen Vorsprüngen aufgestellt waren.) Die Giebel über den schmäleren Seiten (über der Ost- und Westseite) sind niedriger als die beiden andern; doch sind über ihnen schmale würfelartige Erhöhungen angebracht, welche die Verschiedenheiten der Höhe einigermaassen ausgleichen. Ausserdem sieht man über jeder Giebelspitze viereckige Vertiefungen in der Abdachung, woraus hervorzugehen scheint, dass hier über den Giebeln besondere Gegenstände aufgestellt waren. Aus alledem darf man mit ziemlicher Sicherheit entnehmen, dass die Spitzen und die Ecken der Giebel freie Verzierungen, vielleicht Statuen trugen; diese dürften für den architektonischen Gesammt-Eindruck des Werkes, für die freiere und mehr harmonische Entwickelung seiner Theile nach oben hin (fast möchte ich sagen, als eine Vordeutung auf das Princip des gothischen Thurmbaues) sehr günstig gewesen sein, während gegenwärtig der ganze pyramidale Obertheil zu stark zugespitzt erscheint. — Die Kanten der Abdachung endlich sind

mit schmalen Bändern eingefasst, die Seiten der Abdachung, im Einschluss dieser Bänder, mit reihenweis geordneten Blattschuppen verziert.

Sämmtliche freie Flächen des Monumentes sind mit Reliefsculpturen von nicht starker Erhebung belegt: die Giebelfelder, die Seiten der Attika, der Fries des Pilasterbaues, die grossen Felder zwischen den Pilastern, so wie die Flächen der letztern selbst, die Seiten des Podestes, endlich auch die drei Stufen zunächst unter diesem, so dass eigentlich nur die unterste Stufe des ganzen Denkmals unverziert erscheint. Jedes Relief, wo es nicht etwa (wie in den Giebeln) durch Gesimse eingefasst wird, ist von erhöhten Rändern umgeben; sogar an den Flächen zwischen den Pilastern findet sich noch ein über die Grundfläche der bezüglichen Reliefs erhöhter Rand, der auch zur Seite der Pilasterkapitäle in gebogener Linie fortgeführt ist (welches Letztere freilich nicht einen sonderlich schönen Eindruck hervorbringt). Oder vielmehr: die Reliefs sind in die Flächen des Monumentes gewissermaassen eingesenkt, so dass diese nur als erhöhte Ränder stehen bleiben, dass demnach die architektonische Wirkung nicht geradehin beeinträchtigt wird. Freilich macht eine so grosse Ueberfüllung mit Bildwerken immer einen unruhigen, für den ersten Augenblick fast verwirrenden Eindruck auf den Sinn des Beschauers; doch wirkt dem ein gemessenes Stylgefühl im Einzelnen, ein kluger Wechsel in den Weisen der Darstellung, die in den verschiedenen Abtheilungen vorherrschen, nicht unglücklich entgegen, besonders aber der Umstand, dass das Ganze in dem gegenseitigen Zusammenhange seiner Theile als ein Gewebe sinnvoller Symbolik erscheint, dass somit — wenn auch nicht geradehin als nachahmungswürdig, so doch mit entschiedener Wirkung auf das Gemüth des unbefangenen Beschauers — das Interesse nach einer andern Seite abgeleitet wird. Das künstlerische Verdienst der Sculpturen muss grossentheils als ein noch sehr erhebliches bezeichnet werden. Es fehlt im Einzelnen zwar nicht an Mängeln in der Proportion, sowie auch, bei der Darstellung bewegterer Handlungen, nicht an harten und gespreizten Stellungen. Doch sind diese Missstände, im Gegensatz gegen die im Ganzen vorherrschenden Vorzüge, nicht gar auffallend. Diese bestehen in einer zumeist wohlgelungenen, gemessenen Füllung des Raumes, in einer ansprechenden freien Naivetät in Stellung und Geberde, in einem trefflichen Ausdruck von Adel und Würde, der vorbehmlich durch grossartige Anlage der Gewandung hervorgebracht wird, besonders aber in einem noch durchweg lebendigen Gefühle für das Nackte und für körperliche Anmuth überhaupt. Wir sehen hier, so verwittert auch Vieles ist, noch eine durchweg tüchtige römische Schule vor uns, bei der wir einzelne Mängel gewiss richtiger auf Rechnung ihrer Entlegenheit von den italienischen Kunststätten setzen werden, als wenn wir sie den Zeiten einer schon allgemeineren Entartung der Kunst zuschreiben wollten. Nach meinem Dafürhalten, in Rücksicht auf die Architektur und auf die Sculptur des Monumentes, ist es am Passlichsten und unbedenklich wenigstens nicht gar fern von der Wahrheit, wenn wir dasselbe den Zeiten der Antonine, d. h. etwa dem dritten Viertel des zweiten Jahrhunderts nach Christi Geburt zuschreiben, somit einer beträchtlich früheren Zeit, als Trier zur kaiserlichen Residenz erhoben ward.

Gehen wir nunmehr auf den Inhalt der einzelnen Darstellungen über, so ist die erste Frage die nach dem eigentlichen Zwecke des Denkmals. Diese Frage beantwortet sich sehr leicht. Eine, zwar fragmentirte Inschrift, die sich unter dem vorzüglichst in die Augen fallenden Relief an der Vor-

derseite des Monuments befindet, der Gegenstand dieses Reliefs, so wie der der Bekrönung des Ganzen, bezeichnen dasselbe klar und entschieden als Grabmonument.

Der zunächst wichtige Schlüssel zur Erklärung der Darstellungen ist natürlich die Inschrift. Leider ist dieselbe, wie eben angedeutet, nicht mehr in vollständiger Reinheit erhalten. Sie besteht aus acht Zeilen, von denen in der ersten Zeile nur wenige Buchstaben, in der zweiten kaum einer, in der letzten auch nur geringe Theile noch zu lesen sind, vielfacher Verwitterung und Beschädigung im Einzelnen der übrigen Zeilen nicht zu gedenken. Es ist somit ein für das Lesen alter Inschriften vorzüglich geübtes Auge erforderlich, um dieselbe, soweit es überhaupt möglich ist, genügend zu entziffern. Ich setze hier die neueste Lesart her, die von einem, durch sein gründliches epigraphisches Werk bewährten Kenner herrührt [1]).

Dis (manibus) Secundini . . . .
. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .
no . . . . es Secundini Securi et Publiae Pa-
ratae coniugi Secundini Aventini et Lucio Sac-
rio Modesto et Modestio Macedoni filiis ei-
jus . . . Secundinus Aventinus et Secundi-
nus Securus parentibus defunctis et . . . . .
sibi vivi . . . . . [2] posuerunt [3]).

Wir ersehen hieraus, dass zwei Männer des Secundinischen Geschlechts, Secundinus Aventinus und Secundinus Securus, das Denkmal ihren ver-

[1]) L. Lersch, Centralmuseum rheinländischer Inschriften III. S. 17. — [2]) Ich bin jedoch in Einem Worte von Lersch abgewichen, indem ich in der vierten Zeile coniugi statt coniugis lese; für das s am Schlusse des Wortes findet sich nämlich, wie auch aus der von Osterwald, t. II, mitgetheilten Darstellung der Inschrift zu ersehen, kein genügender Raum. Für den wesentlichen Inhalt der Inschrift ist dieser Unterschied nicht erheblich; doch ist zu bemerken, dass bei der Anwendung des Dativs (welche in Rücksicht der äussern Umstände als die wahrscheinlichere anzunehmen ist) der Name der bezüglichen Person, der Publia Parata, in einer gewissen nähern Beziehung zu den nachfolgenden Namen, d. h. in einer etwa gleichen Geltung für die Zwecke des Monuments, erscheint, während derselbe, bei Anwendung des Genitivs (somit auch als von dem Dis manibus zu Anfange der Inschrift abhängig) in näherem Bezuge zu den vorhergegangenen, jetzt zunächst erscheinenden Worten stehen würde. Doch diese Unterscheidung für die Erklärung des über der Inschrift befindlichen Reliefs nicht gleichgültig ist, wird sich im Folgenden ergeben. Sonst hat Osterwald in seiner Darstellung der Inschrift noch manche andere Abweichungen von Lersch, die indess, soweit die Inschrift überhaupt verständlich ist, ohne wesentliche Bedeutung für ihren Inhalt sind. Statt des es der dritten Zeile (nat Secundini Securi) erscheinen bei ihm die Buchstaben IIS. Diese Abweichung ist insofern nicht unwichtig, als man die genannten Buchstaben zu dem Worte filis (filiis) ergänzt hat, woraus hervorgehen würde, dass in den ersten Zeilen nicht von Einer Person, sondern von mehreren Personen die Rede war, dass mithin das über der Inschrift befindliche Relief anders aufzufassen sein dürfte, als in derjenigen Weise, welche ich für die richtigste halte. Da diese Ergänzung aber rein willkürlich ist (somit der Genitiv Secundini Securi auch sehr wohl durch ein anderes Verhältniss zu den vorhergegangenen Worten erklärt werden kann) und da die ganze Lesart unsicher ist, so wird man mir verzeihen, wenn ich mich hierdurch in meiner Auffassung nicht irren lasse. Beiläufig bemerke ich noch, dass von einer Verfälschung der Inschrift, wie von Einzelnen angenommen, keine Spur zu entdecken ist. Hierüber hat auch schon Osterwald näher gesprochen.

stobenen Verwandten und — höchst wahrscheinlich wenigstens — zugleich sich selbst, bei ihren Lebzeiten gesetzt haben. Unter jenen sind die Namen dreier Personen erhalten: Publia Pacata, die Gemahlin ohne Zweifel des einen der beiden Stifter des Secundinus Aventinus), sodann zwei Männer, Lucius Saccius Modestus und dessen Sohn Modestius Maecdo. Ob zu Anfange der Inschrift eine oder mehrere Personen, dem Kreise der Verwandtschaft angehörig, genannt waren, ist aus der Inschrift selbst nicht mehr mit Sicherheit zu ermitteln. Jedenfalls gebührte die erste Stelle der Inschrift der Person oder den Personen, die man vorzüglich zu ehren gedachte. Nach meiner Auffassung des über der Inschrift befindlichen Reliefs war an jener Stelle nur von Einer Person die Rede, von welcher, dem vorhandenen Raume gemäss, eine ausführlichere Kunde gegeben sein musste und der somit, wie es scheint, das Denkmal vorzugsweise gewidmet war. Dass auch diese dem Secundinischen Geschlechte angehörte, scheint sowohl aus den ersten Fragmenten der Inschrift hervorzugehen, als aus der in der dritten Zeile enthaltenen Bezugnahme auf den einen der beiden Stifter, den Secundinus Securus, zu dem sie somit in einem besonders näheren Verhältnisse gestanden haben dürfte. Eine Anzahl anderer Steininschriften, die zu verschiedenen Zeiten gefunden sind, bezeugt die Ausbreitung und die Bedeutsamkeit des Geschlechtes der Secundiner, vornehmlich in der Gegend von Trier. Ohne Zweifel hatten sie an der Stelle des jetzigen Ortes Igel, worauf das Vorhandensein des Monuments und auch einzelne seiner Darstellungen, wie es scheint, hindeuten, einen ansehnlichen Landbesitz. Es ist selbst nicht ohne Grund die Vermuthung aufgestellt worden, dass der Ort den Secundinern seinen Ursprung oder wenigstens seinen Namen verdanke, indem sie denselben nach dem Orte ihrer ursprünglichen Heimat, welche man in Aquileja findet, benannt hätten, woraus im Laufe der Zeit die gegenwärtige Benennung entstanden sein dürfte [1].

Das grosse Relief, welches unmittelbar über der Inschrift, auf dem Hauptfelde der Vorderseite zwischen den beiden Pilastern, enthalten ist, steht zu der Inschrift in nächster Beziehung. Es ist die Dedicationstafel, wie man dieselbe so häufig auf den Grabdenkmälern des Alterthums findet, eine Darstellung derjenigen Personen, denen das Monument gewidmet war, und zwar — was wenigstens die vorzüglichst charakteristischen Figuren anbetrifft — in dem Momente einer Abschiedsscene, in welcher Weise der milde Geist des Alterthums insgemein die Trennung von dem geliebten Verstorbenen zu versinnlichen pflegte. Aus beträchtlich vertieftem mischenartigem Grunde, erheben sich drei stehende männliche Gestalten von fast colossaler Grösse (die beiden äussern über 8 Fuss hoch, die mittlere etwas kleiner); über ihnen sind drei Medaillons mit Brustbildern angebracht. Von den erstgenannten Gestalten erscheint die zur Rechten (vom Beschauer aus) mit einer reichgefalteten Toga bekleidet, und, der Hauptrichtung des Körpers gemäss, im Fortgehen begriffen; sie wendet sich dabei gegen die mittlere zurück und reicht dieser die rechte Hand [2]. Von der mittleren

[1] Vgl. Schorn a. a. O. S. 376. — [2] Die Doppelbewegung in der genannten Gestalt ist vollkommen deutlich, obschon der linke Fuss die Bewegung des Fortgehens nicht so scharf ausdrückt, als in der Unterwald'schen Zeichnung. Der rechte Fuss und ein Theil des denselben bekleidenden Gewandes sind im Original überaus unglücklich und auf eine höchst störende Weise aus Stein neu gearbeitet; es wäre sehr wünschenswerth, wenn man diese gänzlich misslungene Restau-

Figur ist der ganze obere Theil, Kopf und Brust, zerstört. Auch sie erscheint mit der männlichen Toga bekleidet, unter der ein längeres Gewand bis gegen die Knöchel herabreicht. Man hat diese Gestalt ohne Grund für eine weibliche ausgegeben; sie kann entschieden nur als die eines vornehmen Jünglings aufgefasst werden. Die Figur zur Linken, die am besten erhalten ist, steht gegen die beiden andern gewandt; sie trägt eine kurze, bis zu's Knie reichende, ungegürtete Tunica (keine Toga) und hält in den Händen ein Stück Gewand, das in schönen Falten niederfällt. Die ganze Composition dieser drei Gestalten, soviel daran auch im Einzelnen beschädigt ist, hat ein sehr ansprechendes Gepräge, besonders die Würde in der zur Rechten und die Naivität in der zur Linken. Von den Medaillons ist das in der Mitte grösser als die beiden andern; der darin enthaltene Kopf ist entschieden männlich, dagegen der in dem Medaillon zur Linken, soweit die Verwitterung dieser Köpfe noch ein Urtheil zulässt, als ein weiblicher erscheint.

Die nähere Erklärung dieser Personen ergiebt sich, nach meinem Dafürhalten, fast von selbst aus der Inschrift. Die stehende Figur zur Rechten nimmt offenbar Abschied von der mittleren; jene bezeichnet somit einen Verstorbenen, diese einen Ueberlebenden. Die Figur zur Linken, in der durchaus Nichts auf ein Scheiden hindeutet, muss ebenfalls als die eines Ueberlebenden gefasst werden. Wir sehen in den beiden letzteren somit die beiden Stifter des Monuments vor uns, die dasselbe ausser ihren verstorbenen Verwandten auch sich selbst (wie die Inschrift ausdrücklich anzudeuten scheint) gesetzt hatten. Die Gestalt zur Rechten aber muss, da sie auf eine so ungleich bedeutsamere Weise hervorgehoben ist, als die Bilder in den Medaillons (die wir als die der übrigen Verstorbenen zu betrachten haben) nothwendig als diejenige gelten, welcher das Monument vorzüglich gewidmet war. Dies führt uns zu der, schon oben ausgesprochenen Annahme, dass in den ersten Zeilen der Inschrift nur von Einer, aber von einer vorzüglich bedeutenden Person, wohl dem Haupte der Familie, die Rede war. Da sie ferner nur mit der mittleren Figur in eine nähere Beziehung gesetzt ist, so erkennen wir in dieser den Secundinus Severus, der in der Inschrift als in irgend einem nähern Verhältniss zu jener Hauptperson stehend, bezeichnet wird; zugleich erkennen wir, dass derselbe sich noch im Jünglingsalter befand. Die Figur zur Linken stellt mithin den Secundinus Aventinus dar. Dies letztere findet noch eine zweite Bestätigung in dem weiblichen Medaillon, welches über seinem Haupte angebracht ist, und ohne Zweifel das Bildniss der Publia Paeata, die wir als die verstorbene Gemahlin des S. Aventinus betrachten dürfen, enthält. In den beiden andern Medaillons sehen wir endlich die Bildnisse jener beiden Seitenverwandten, von denen die Inschrift ausserdem noch Kunde giebt; und zwar in dem grösseren in der Mitte das des Vaters, des Lucius Saccius Modestus, in dem zur Rechten das des Sohnes, des Modestius Maxedo. — Auffallend ist das Gewandstück, welches die Figur zur Linken, die ich für den Secundinus Aventinus halte, über ihren Händen trägt. Falls nicht ehemals auf diesem Gewande irgend ein besonderer Gegenstand liegend sollte dargestellt gewesen sein (was der gegenwärtig beschädigte Zustand dieser Stelle zu entscheiden hindert), wäre ich

ration wieder hergestellt haben. Der Kopf und der linke Arm derselben Gestalt sind, ebenfalls schlecht, aus Cement ergänzt.

sehr geneigt, dies Gewandstück mit dem auf dem Hauptfelde der Attika (vergl. unten) parallel zu stellen und gleich dem letzteren als ein zur Schau getragenes Zeichen des Geschäftsbetriebes, der die Blüthe der Familie begründet, zu erklären. Hiermit würde auch die nicht feierliche, fast möchte ich sagen: werkmeisterliche Kleidung der in Rede stehenden Person sehr wohl übereinstimmen. Ich möchte, noch näher bestimmend, hinzufügen, dass auf diesen Secundinus Aventinus etwa die Sorge für den eben angedeuteten Geschäftsbetrieb übergegangen war, während sich auf den jungen Secundinus Securus, der dem Verstorbenen näher stand, höhere Würden vererbt zu haben scheinen.

Ich erwähnte bereits, dass nicht bloss die Inschrift und die eben besprochene Dedicationstafel die Bestimmung des Monuments als ein Grabdenkmal aussprechen, sondern dass auch die Bekrönung, die sich über der schlanken Spitze des ganzen Werkes erhebt, dieselbe Bedeutung hat. In ihr ist dieser Begriff in einer symbolischen Fassung ausgedrückt. Zugleich steht derselbe nicht vereinzelt für sich da; vielmehr ist die darin enthaltene Beziehung auf Unsterblichkeit mit andern Beziehungen auf Natur- und Menschenleben eigenthümlich sinnreich zu einem grösseren Gedankenkreise verbunden, in einer Weise, dass uns hier der Gesammtinhalt aller übrigen Bildwerke, die vielgegliederte Bedeutung derselben, in ihren Grundzügen eng verbunden entgegentritt. Das Verdienst der geistvollen Erklärung der sämmtlichen Theile der Bekrönung und ihres gegenseitigen Zusammenhanges kommt vornehmlich Schorn[1]) zu; ich kann hiebei nur den Angaben meines, der Wissenschaft leider allzufrüh entrissenen Freundes folgen.

Es ist bemerkt worden, dass die Spitze des Monuments durch ein Kapitäl abgeschlossen wird und dass von diesem eine freie Sculptur getragen wird. Die Haupttheile der letzteren bestehen aus einer grossen Kugel, über welcher sich die Reste eines Adlers erheben; mit halbentfalteten Flügeln scheint dieser so eben im Begriff, sich von der Kugel emporzuschwingen. Der starke Schwanz des Adlers steht allein noch mit der Kugel, und zwar mit ihrer hinteren Seite, in Verbindung; seine Vorderansicht ist der Südseite zugewandt, derselben, an welcher sich die Inschrift und die Dedicationstafel befinden. Kopf und Hals des Adlers sind nicht mehr vorhanden. An seiner Brust geht zu beiden Seiten eine Draperie herunter, und unterhalb dieses Gewandes sieht man die unteren Theile eines menschlichen Körpers, zartgebildete Beine im Charakter des früheren Jünglingsalters, in schwebender Stellung, erhalten; die übrigen Theile dieser Gestalt sind leider zerstört. Offenbar war hier ein zarter Jüngling vorgestellt, der von dem Adler emporgetragen ward, somit unzweifelhaft kein andrer, als Ganymed, den der Adler des Zeus zu den Wohnsitzen der Götter entführte[2]). Es versteht sich aber von selbst, dass

[1]) A. v. O. S. 277 ff. Ich nehme keinen Anstand, hier und da Schorn's eigene Worte zu wiederholen. — [2]) Es ist fast unbegreiflich, dass man seither in dieser obersten Gruppe entweder nur einen Adler, oder, nachdem man jene Draperie und die Theile eines menschlichen Körpers entdeckt haben mochte, dennoch in ihr nur Eine Gestalt, einen geflügelten Genius, eine Fama oder dergleichen, erkennen zu müssen glaubte. Es bedurfte nicht der Gerüste, durch deren Benutzung die erste richtige Darstellung in dem Zumpt'schen Modell und in Osterwald's Blättern gegeben ist; schon ein scharfes Auge oder die Hülfe eines mässigen Fernglases, führt zur Erkenntniss dessen, was auf dem Gipfel des Monuments dargestellt ist. Noch ist zu bemerken, dass seltsamer Weise an

die Wahl einer solchen Darstellung an der bedeutsamsten Stelle des ganzen Monuments durch eine ganz besondere Absicht veranlasst sein müsse; sie hat unbedenklich, wie alles übrige Bildwerk des Monuments, welches sich in den Formen der alten Mythe bewegt, einen tieferen Sinn; und zwar deutet sie, wie sich aus dem Charakter der Ganymedes-Mythe ohne alles Weitere von selbst ergiebt, auf das Scheiden eines geliebten Todten von der Erde, auf die Entführung seiner Seele zu einem verklärten Jenseits. Dass die Jugend des Ganymed zugleich speciell auf einen Frühverstorbenen gedeutet werden müsse, scheint mir hiebei nicht nothwendig; wollte man hierauf ein Gewicht legen, so möchte es vielleicht einer symbolisirenden Kunst mehr entsprechen, wenn man nicht sowohl an die verstorbene Jugend des Körpers, als an die neubegonnene Jugend der Seele dächte. Ueberhaupt aber liegt es im Wesen symbolischer Kunstdarstellungen, dass ihr Inhalt nicht so bestimmt wie durch das Wort (ob auch ergreifender) ausgedrückt wird, dass sie dem Geiste des Beschauers immer wie ein anziehendes Räthselspiel gegenübertreten, und dass neben der Grundbedeutung gleichzeitig auch mancherlei Nebenbezüge in der Darstellung enthalten sein können. So mag auch hier die vorzüglich in die Augen fallende Gestalt des Adlers beiläufig zugleich auf *jenen*, nach dem Adler genannten Aquileja, sodann auf das Feldzeichen der römischen Legionen (das bekanntlich in einem Adler bestand) als Sinnbild römischer Macht und Herrlichkeit, endlich auf den König der Götter, den Lenker der Welt selbst, dessen dienstbarer Vogel der Adler war, zu deuten sein.

Die Kugel, von welcher sich der Adler mit Ganymed emporschwingt, ist als der Erdball zu fassen, von dem die Seele des Verstorbenen geschieden. Diese Kugel wird von vier colossalen weiblichen Büsten getragen, welche sich über den vier Ecken des Kapitäls erheben. Sie sind unbekleidet und mit langen, über die Schultern herabfliessenden Haaren dargestellt; ohne Zweifel sehen wir in ihnen Wasserwesen, Thiere des Oceanus, vor uns, als Andeutung des feuchten Elementes, auf welchem die Erde ruht. Nahe unter den Achseln, in horizontaler Linie abgeschnitten, sind sie ohne weitere architektonische oder sonstige Vermittelung auf die Oberfläche des Kapitäls aufgesetzt. Diese Anordnung hat allerdings etwas Unharmonisches, was indess nur im geometrischen Aufriss des Monuments sonderlich auffällig ist[1]; in der perspectivischen Ansicht von unten fällt der Uebelstand grösstentheils fort. — In nächster Beziehung zu diesen Darstellungen stehen sodann die sehr eigenthümlichen figürlichen Verzierungen des Kapitäls. An jeder der vier Ecken desselben befindet sich

der Vorderseite des Adlers eine Eisenstange herabgeht, welche, ohne die Sculptur zu berühren, in die Kugel eingelassen ist. Sie überragt um ein Beträchtliches den Adler an Höhe. Vermuthlich ward sie ursprünglich angefügt, um einer jetzt nicht mehr vorhandenen Bekrönung, den nöthigen Halt zu geben. Da, wie mir gesagt ward, der Blitz schon mehrfach in diese Stange eingeschlagen haben soll, so erscheint ihre Beseitigung als dringend nöthig für die Erhaltung des ganzen Denkmals.

[1] So in den Osterwaldschen Blättern. Dass der Hauptheil des Monuments absichtlich auf die perspectivische Wirkung berechnet ist, geht u. a. aus der Form der Kugel hervor, die im geometrischen Aufriss beträchtlich, in einer elliptischen Linie, überhöht erscheint. Jene Büsten hat man früher allgemein für Sphinxe angesehen, ein Irrthum, der sich durch ein scharfes Auge ebenso deutlich herausstellt, wie der mit dem Adler

ein schlangenfüssiger Gigant in der Stellung eines Gefesselten, mit auf den Rücken gebundenen Armen, gleichsam als Träger der oberen Gruppe. Diese Figuren bezeichnen die besiegten Naturkräfte, und ohne Zweifel sind sie hier specieller, als die Personification des Feuers (in seiner Bändigung zum Heile des Weltalls), zu fassen. Wir erblicken demnach in diesen verschiedenen Darstellungen zugleich eine Andeutung auf die vier Elemente, welche den Bau der Welt ausmachen: Feuer, Wasser, Erde und Luft, welche letztere wiederum durch die Gestalt und durch die Bewegung des Adlers vergegenwärtigt sein dürfte. Die Schlangenfüsse jener Gigantenfiguren verschlingen sich sodann, in der Mitte einer jeden Seitenfläche des Kapitäles, auf eine Weise, dass sie völlig den Schlangenknoten des Merkuriusstabes bilden. Gewiss ist diese Form (zumal an einem Werke, welches durchweg von Symbolik erfüllt ist) nicht als ein müssiger Zierrath angebracht. Wir dürfen dieselbe ohne Zweifel als das Sinnbild menschlichen Verkehrs, und zwar eines handel- und gewerbtreibenden Verkehrs, betrachten; vielleicht ist es noch nicht zu viel herausgedeutet, wenn man diesen Verkehr als auf Mitteln begründet annimmt, welche auf denjenigen Naturkräften, die durch die Gigantenfiguren bezeichnet sind, beruhten. (Es wäre somit die Andeutung eines Gewerbes und Handels, welches gewisser Naturkräfte, etwa derjenigen, die bei der Chemie zur Sprache kommen, zur Erzeugung seiner Produkte bedarf. Die Uebereinstimmung einer solchen Annahme mit andern Bildern des Denkmals wird sich weiter unten ergeben.) Endlich ist noch zu bemerken, dass die oberen Windungen der genannten Schlangenknoten auf jeder Seite des Kapitäles einen menschlichen Kopf in sich einschliessen. Diese vier Köpfe sind von verschiedener Bildung, und man unterscheidet in ihnen deutlich die Darstellung des kindlichen, des Jünglings-, des Mannes- und des Greisenalters. Hiedurch scheint ausgesprochen zu sein, dass jener Verkehr als ein ganzes Leben, in seinen verschiedenen Stadien, umfassend gedacht werden solle.

Bürgerliches, vorzugsweise gewerbliches Leben in den verschiedenen Momenten seiner Entwickelung, die verschiedenen Stoffe und Kräfte, welche die Welt bilden und welche sich dem Leben des Menschen zur freien Benutzung darbieten; über den irdischen Verhältnissen und Bestrebungen aber die entschiedene und vorzüglich in die Augen fallende Hindeutung auf ein höheres Jenseits, — diese Dinge erscheinen somit als die Hauptpunkte, welche in den Formen der Bekrönung des Monumentes vergegenwärtigt sind und welche wir demnach ohne Zweifel auch als die Grundlage des Inhalts der übrigen Darstellungen betrachten dürfen. Was dort zum Theil nur in einfachen Sinnbildern ausgedrückt ist, tritt uns in den andern Gegenständen voller, in einer mehr künstlerischen Durchbildung, in mehr individuellem Bezuge entgegen. Zur vorläufigen Orientirung über die letzteren ist zu bemerken, dass dieselben theils, wie an der Bekrönung, in mythisch-symbolischer Darstellung, theils, wie an der Deliciontafel, als Gestalten des wirklichen Lebens vorgeführt werden.

Es liegt in der Natur der Sache, dass die grosse Menge bildlicher Darstellungen, welche an all jenen unteren Theilen des Denkmals enthalten sind, zumal da bei ihnen durchweg eine so besonnene künstlerische Anlage sichtbar wird, nicht ohne einen bestimmten Plan, ohne eine bestimmte Reihenfolge, ohne eine regelmässig fortschreitende Entwickelung des Gedankens ausgeführt sein werde. Es ist somit vorerst nöthig, sich über diesen Plan, über die Folge, in welcher die Bildwerke betrachtet

werden müssen, zu verständigen. In Rücksicht hierauf ist aber zunächst mit derselben Entschiedenheit vorauszusetzen, dass die Bildwerke einer jeden einzelnen architektonischen Abtheilung, indem sie durch die räumlichen Unterschiede auffällig in besondre Cyklen getrennt werden, unter sich im näheren Zusammenhange stehen müssen; was denn auch schon durch die flüchtige Ansicht des Monumentes und der in den verschiedenen Absätzen vorherrschenden Charakteristik der Darstellungen bestätigt wird. Sodann dürfen wir annehmen, dass auch wohl jede Seite des ganzen Monumentes, von oben nach unten betrachtet, gegenseitige Beziehungen enthalten möge. Es kommt somit vornehmlich darauf an, ob wir die Cyklen der einzelnen Absätze des Denkmals (oder die ganzen Seiten desselben) von der Linken zur Rechten, oder von der Rechten zur Linken vorschreitend betrachten müssen. Da diese Darstellungen aber, in ihrer Gesammtmasse, förmlich als eine Bilderschrift anzusehen sind, so scheint — bei einem Volke, welches gleich uns von der Linken zur Rechten zu schreiben gewohnt war — auch diese Folge die natürlichste zu sein. Eine gewichtige Bestätigung erhält diese Annahme durch die verschiedene Form jener menschlichen Köpfe, die an den Seiten des die Spitze des Monumentes krönenden Kapitäles, von den Schlangenknoten eingefasst, enthalten sind. Es ist bemerkt worden, dass in der verschiedenen Bildung dieser Köpfe die vier Alter des Menschen dargestellt sind; die vorschreitende Folge ist auch hier die von der Linken zur Rechten, so nämlich, dass der kindliche Kopf an der Ostseite, der Jünglingskopf an der Nordseite, der männliche an der Westseite, der Greisenkopf an der Südseite, der Hauptseite des ganzen Monumentes, enthalten ist. Unbedenklich wird eine Entwickelung der Gedankenfolge an so bedeutsamer Stelle, wo der Grundinhalt des ganzen Werkes zusammengefasst erscheint, nicht zufällig sein; wir werden gewiss nicht irren, wenn wir die Anordnung dieser Köpfe als den eigentlichen Schlüssel zur Lösung der ebenberührten Frage betrachten, gleich ihnen in der Bilderfolge der einzelnen Cyklen eine Hindeutung auf die verschiedenen Stadien des Lebens oder auf die gleichartigen Entwickelungsmomente besonderer Verhältnisse annehmen, gleich ihnen auf der Ostseite beginnen und auf der Südseite schliessen. Dass die Hauptseite des Monumentes den jedesmaligen Schluss der einzelnen Cyklen enthält, ergiebt sich schon daraus, dass hier zunächst — wie an der oberwähnten Dedicationstafel — die Bedeutung des Ganzen als eines Grabmonumentes, ausgedrückt sein musste. Demnach ist zu bemerken, dass sich hier nicht bloss Beziehungen auf den Tod, sondern, ebenso natürlich, auch Darstellungen vorfinden, welche als allgemeine Repräsentation der Bedeutung und der Würde des Geschlechtes oder der Person, welcher das Denkmal gewidmet war, zu fassen sein dürften; es sind die Darstellungen der Hauptseite somit ebenso nöthig an den Anfang, wie an den Schluss der Betrachtung eines jeden einzelnen Cyklus zu stellen.

Wir betrachten die folgenden Darstellungen nach den verschiedenen Cyklen, welche durch die architektonischen Abtheilungen gebildet werden, und beginnen mit den obersten, welche sich den Figuren der Bekrönung zunächst anreihen. Da von dem, was über den Spitzen und Ecken der Giebel angebracht war, nichts erhalten ist, und da die schwachen Reste figürlicher Darstellung auf den würfelförmigen Vorsprüngen der Giebelecken (wie bereits bemerkt) keine Deutung mehr zulassen, so haben wir es zunächst mit den im Einschluss der Giebel enthaltenen Reliefs zu thun.

Dies sind sämmtlich mythologische Gegenstände, und zwar solche, die, nach meiner Ansicht, das Walten göttlicher Wesen über dem Leben des Menschen und dessen verschiedenen Stadien ausdrücken, vielleicht auch mit Rücksicht auf die an gewisse Lokalitäten oder an das Secundinische Geschlecht geknüpfte Verehrung besondrer Gottheiten.

So sehen wir — die Darstellung in dem Giebel der Vorderseite vollzählig dahingestellt — in dem Giebel der Ostseite einen colossalen weiblichen Kopf, neben dem auf jeder Seite eine Hirschkuh hervorspringt. (Es ist aber nur die eine Seite erhalten, indem fast die Hälfte des Giebels aus neuerer Restauration besteht.) Unbedenklich ist hier Diana zu erkennen, die, in Rücksicht auf den kindlichen Kopf an der entsprechenden Seite des Kapitäls, in ihrer Eigenschaft als Pflegerin und Schützerin des Jugendlichen, nicht unwahrscheinlich selbst als die Geburtsgöttin, als Diana Ilithya, als Dea Lucina, zu fassen ist; ähnlich, wie sie auch an dem Hauptrelief derselben Seite des Monumentes, zwischen den Pilastern, wiederkehrt.

In dem nördlichen Giebel sieht man einen jugendlich männlichen Kopf in einem strahlenartigen Nimbus, zu dessen Seiten je zwei flüchtige Rosse hervorspringen; es ist Phoebus Apollo, durch den Nimbus als Sonnengott bezeichnet, der Heilbringende und Ordnende im Allgemeinen, hindeutend auf die Sonnenhöhe des Lebens, als Helios zugleich (was für andre auf der Nordseite des Monuments enthaltene Reliefs nicht unwichtig ist) der Hüter der Strassen. Die künstlerische Anordnung dieser Darstellung selbst ist ungemein trefflich; sie füllt den Raum in vollkommen gemessener Weise aus und ist auch im Detail sehr schön durchgebildet. Sie ist freilich, wie auch die ebenbesprochene Darstellung der Diana, in einer mehr ornamentistisch sinnbildlichen Weise gehalten, als dies etwa von Seiten griechischer Künstler zu erwarten gewesen wäre; in der römischen Kunst, und bereits in den besten Zeiten derselben, ist sie aber keineswegs ohne Beispiel [1].

In dem westlichen Giebelfelde erscheint eine schlafend ruhende weibliche Figur, halbnackt, die linke Hand auf einen Krug gestützt, die rechte auf das abgewandte Haupt gelegt; auf sie zu eilt ein Mann mit Helm, Schild und Lanze, nackt, und nur eine leichte Chlamys ihm nachflatternd. Die Darstellung ist ganz die öftere vorkommende des Mars und der Rhea Sylvia; sie stimmt auch mit der Schilderung, welche Ovid von dieser Scene giebt [2], überein. Gewiss folgte der Bildner hier den Typen einer solchen Darstellung; doch ist bereits bemerkt worden [3], dass es, dem symbolisirenden Charakter des ganzen Werkes gemäss, hier näher liege, in der weiblichen Gestalt, statt an die Person der Rhea Sylvia zu denken, eine Nymphe und zwar die Nymphe der Mosel vergegenwärtigt zu sehen; so dass das Ganze auf die Vereinigung römischer Macht mit der Fruchtbarkeit des Mosellandes zu deuten wäre. Mit solcher Ansicht vollkommen übereinstimmend, möchte ich aber in der Erklärung der Darstellung noch etwas weiter gehen. Bei dem mehr idyllischen Inhalte der Scene ist es wohl erlaubt, den Mars, trotz seiner, durch die spätere Kunst festgestellten

[1]) So findet sich eine ähnliche, neuerlich erworbene Darstellung, eine freie Gruppe aus gebranntem Thon, deren Schönheit die höchste Auszeichnung verdient, im Antiquarium des Berliner Museums. — [2]) Fast. lib. III. 1. ff. — [3]) Schorn, a. a. O. S. 283.

Attribute, in derjenigen Bedeutung zu fassen, welche er ursprünglich bei den Römern hatte, und welche auch bei ihnen, obschon häufig durch den Begriff des Kriegsgottes verdunkelt, doch nie erloschen ist: nämlich als schützenden, segnend waltenden Naturgott, als Mars Silvanus. Dies führt uns auf den Verkehr mit der Natur, der nach meiner Ansicht auch andern Bildern derselben Westseite zum Grunde liegt; zugleich dürfte die tiefe Ruhe in der Gestalt der Nymphe auf diejenige Ruhe zu deuten sein, welche der Abend des Lebens mit sich führt. Noch muss bemerkt werden, dass das ebenbesprochene Relief wiederum vortrefflich gearbeitet ist und sich vor allen übrigen durch gute Erhaltung auszeichnet.

Im südlichen Giebel endlich, in dem der Hauptseite, sieht man die Darstellung eines, nur mit der Chlamys bekleideten Jünglings, der einen Krug und Stab in den Händen hält, zwischen zwei, ebenfalls fast nackten[1]) weiblichen Gestalten, die ihn an den Armen zu sich ziehen. Die Bewegung ist leidenschaftlich, in den Geberden des Jünglings erkennt man deutlich eine Abwehr gegen den Ungestüm der Weiber. Die ältere Erklärung, welche hier den Bacchus zwischen zwei Bacchantinnen erkennen wollte, ist durchaus unstatthaft; es kann nur Hylas vorgestellt sein, der von den Nymphen geraubt wird. Die symbolische Bedeutung einer solchen Darstellung an einem Grabmonumente ergiebt sich wiederum von selbst: sie ist geradezu als ein Sinnbild des Todes dessen, dem das Denkmal vorzüglich gewidmet war, zu fassen. Während wir demnach auf den übrigen Giebeln die Darstellung segnender, hülfreicher Gottheiten sahen, erblicken wir hier, wo vornehmlich die Bedeutung des Ganzen als Grabmal hervortreten musste, dämonische Wesen, welche das Leben vernichten. Doch scheint es mir, dass hier wiederum mehr als etwa nur die allgemeine Andeutung des Todes gegeben sei. Für eine solche genügte bereits der Ganymedesraub auf dem Gipfel der Bekrönung. Das Gewaltsame der ganzen Darstellung, das heftig Widerstrebende in der Gestalt des Hylas, scheint auf einen plötzlich gewaltsamen Tod, die Versinnlichung desselben durch die Nymphen auf einen Tod in den Wellen des Flusses zu deuten. Was die künstlerische Ausführung anbetrifft, so hat dies Relief, besonders die Gestalt des Hylas, etwas Gespreiztes und Dürres. Vielleicht mochte das Geschick des Künstlers zu einer Darstellung von also bewegter Handlung nicht ausreichen, zumal wenn ihm (wie bei dem Relief des Mars anzunehmen ist) kein genügendes Vorbild vorlag; vielleicht hat aber auch die Verwitterung des Steines das Übrige hinzugefügt, um die Gestalten dürrer, somit schroffer, erscheinen zu lassen, als es ursprünglich der Fall sein mochte.

In den erhaltenen Giebelecken (auf der Nordost- und auf der Südwest-Ecke) sieht man grosse liegende Urnen dargestellt, aus denen Wasser hervorströmt; ohne Zweifel waren eben solche auch in den gegenwärtig erneuten Giebelecken vorhanden. Bei der regelmässigen Wiederholung dieses Symbols scheint es mir am Natürlichsten (da dasselbe doch gewiss nicht als müssige Dekoration angesehen werden darf), wenn man darin eine Anspielung an das von der Mosel bewässerte Land findet; der Inhalt der beiden zuletzt besprochenen Reliefs würde durch solche Erklärung noch

[1]) Die eine dieser Figuren, welche gegenwärtig mit einem unförmlichen Mantel bekleidet erscheint, ist in späterer Zeit von plumper Hand ergänzt worden. Von dem Original ist nur der Kopf erhalten. (Anm. von Chr. W. Schmidt.)

prägnanter werden. — In den Gesimsen der Giebel sieht man seltsam dekorative Darstellungen, aus Masken, schwebenden Genien und Schilden bestehend; für diese weiss ich keine Erklärung zu geben. Als auffallende Incongruenz in dem gegenseitigen Verhältniss der in den Giebeln enthaltenen Darstellungen ist sodann noch einmal (wie aus den vorigen Schilderungen bereits hervorgeht) zu erwähnen, dass je zwei nebeneinanderstehende Giebel theils mit grossen Köpfen und dem Zubehör derselben, theils mit ganzen Figuren in dramatisch bewegter Handlung ausgefüllt sind. Hierin erkennt man allerdings einen Mangel an dem nöthigen ästhetischen Gleichmaass, somit ein Zeugniss für einen schon sinkenden Zustand der Kunst; vielleicht deutet auch dies darauf hin, dass der Bildner zum Theil nicht ohne Vorbilder gearbeitet hat, und dass ihm, für die obengenannten Stellen, deren verschiedenartige vorlagen. Gleichwohl ist wiederum anzuführen, dass dieser Uebelstand vor dem Monumente selbst, wo man stets nur die einzelne Seite vor Augen hat, und wo die grossen Dimensionen eine nähere Aufmerksamkeit auf das Einzelne in Anspruch nehmen, bei weitem weniger auffällig wirkt, als wenn man die sämmtlichen Seiten in kleinen, schnell übersichtlichen Abbildungen betrachtet [1].

Die Bilder der Attika führen uns in die bürgerlichen Verhältnisse der Familie ein. Ich beginne die Betrachtung derselben mit dem zunächst wichtigen und charakteristischen Relief der Vorderseite. Wir sehen in demselben eine Versammlung verschiedener Personen vor uns; Architekturen auf beiden Seiten des Hintergrundes lassen auf die Darstellung eines inneren Raumes schliessen. Zwei Personen in der Mitte halten, über einem jetzt unförmlichen grossen Geräthe, das auf der Erde steht und ein Kessel gewesen sein mag, einen ausgebreitet hängenden Gegenstand; ohne Zweifel ein Stück Zeug. Zur Linken trägt einer ein zweites grosses Zeugstück herein, das ihm ein Andrer abzunehmen scheint; zur Rechten sind andre Figuren; in der Mitte ist Mehreres verloren. Sämmtliche Figuren tragen kurze, ungegürtete Tuniken, so dass man sie mit gutem Grunde für Arbeiter halten darf. Man erklärt dies Bild, und gewiss richtig, für eine Andeutung des Geschäftsbetriebes der Familie, in welchem eine tie-

[1] Noch muss ich bemerken, dass ich in der Erklärung der Giebel Reliefs von Schorn (s. s. O. S. 282 ff.) zum Theil abgewichen bin, indem mir die Deutung, welche Schorn bei diesen Darstellungen als die vorherrschende zu Grunde legt, nicht ganz passlich und nicht vollkommen durchführbar erscheint. Schorn findet in ihnen nämlich die vier Tageszeiten vergegenwärtigt, so dass der Hylasraub den Morgen, Diana den Abend, Helios den Tag, das Relief des Mars die Nacht vorstelle. Für den Hylasraub scheint die angegebene Bedeutung aber etwas gezwungen, und in Bezug auf die Diana ist zu bemerken, dass ihr der Halbmond fehlt, der sie zur Luna machen muss. [Aeltere Erklärer wollen die Andeutungen desselben zwar gesehen haben, da sie aus den Darstellungen jedoch, wie im Obigen bereits einige Beispiele gegeben sind, alles Mögliche herausgesehen haben, wenn in der That oft Nichts vorhanden ist, so scheint es mir, dass man auch hierauf nicht bauen dürfe. Gegenwärtig ist Nichts von einem Halbmonde über dem Kopfe der Diana zu finden]. Sodann müsste man doch wohl erwarten, dass die Darstellungen sich in der durch den Wechsel der Tageszeiten bedingten Folge aneinanderreihten, was aber in Schorn's Erklärungen nicht der Fall ist, auch nicht eintritt, wenn man etwa zwischen dem Marsbilde und dem der Diana die Rollen wollte wechseln lassen. Endlich bleibt es immer bedenklich, dass die Darstellungen nicht den Himmelsgegenden zugewandt sind, denen die angenommenen Tageszeiten doch wohl entsprechen müssten.

wandfärberei zu erkennen ist; jenes unförmliche Geräth dürfte sodann den Färbekessel vorgestellt haben, aus welchem das eben gefärbte Gewandstück herausgezogen worden. Die anderweitigen Beziehungen auf Gewerbe und Handel, die sich auf dem Monumente finden, jenes zweite zur Schau getragene Gewandstück in den Händen der als Secundinus Aventinus bezeichneten Person auf der Dedicationstafel, die unter den Reliefs des Frieses enthaltene Darstellung eines chemischen Laboratoriums (ohne Zweifel eine Färberei) rechtfertigen eine solche Auffassung des in Rede stehenden Reliefs; zugleich ist als weitere Unterstützung dieser Ansicht zu bemerken, dass Trier zu jener Zeit durch bedeutende Gewandfabriken ausgezeichnet war. Das Relief ist indess nicht als eine genreartige Darstellung nach unsern Begriffen zu fassen; es war nicht die Absicht, eine einzelne, vorübergehende Scene aus dem Leben zu geben; vielmehr liegt in der Weise, wie das Gewandstück in der Mitte des Bildes dem Beschauer entgegengebreitet wird, etwas entschieden Repräsentirendes. Es war unbedenklich die Absicht, hier, an der Hauptseite des Monuments, in gewissermassen allgemein gehaltenen Zügen auch dasjenige zur Schau zu stellen, worauf die Blüthe, der Reichthum, das Ansehen der gefeierten Familie begründet war. Das Bild an der Hauptseite des Podest's, von dem weiter unten, scheint in solchem Bezuge, mit dem ebenbesprochenen zu correspondiren.

Das Relief an der Ostseite der Attika wird ebenfalls durch Architekturen als Darstellung im Inneren eines Gebäudes bezeichnet. Man sieht in der Mitte einen Tisch; auf der einen Seite desselben eine, in einem Lehnstuhl sitzende männliche Gestalt, vorübergebeugt; neben ihr eine stehende. Gegenüber eine an den Tisch gelehnte Person, von der man vermuthen darf (die Darstellung ist hier ziemlich verwittert), dass sie Geld auf den Tisch zähle; links neben dieser, im Vorgrund, eine vierte, welche in das Gemach hereinzutreten und etwas zu lesen scheint; diese letztere wiederum deutlich in dem Arbeiter-Costüm. Vermuthlich sieht man hier eine Comptoir-Scene, oder doch — um moderne Begriffe und specielle Ausdeutung des nicht wohl Erhaltenen bei Seite zu lassen — eine Darstellung, welche die Ordnung und Verwaltung eines Geschäftsbetriebes zum Gegenstande hat.

Die Darstellung auf der Nordseite ist mythisch-symbolischer Art, doch auch sie in nicht minder deutlichem Bezuge auf die Verhältnisse des bürgerlichen Geschäfts. Auf jeder Seite desselben steht ein Greif in grosser Dimension mit emporgerecktem Halse; zwischen den Greifen ein nackter Jüngling in lebhafter, drohend bewegter Stellung, fast als ob er sie mit Heftigkeit am Zügel führe. Die Greifen aber sind im griechischen Mythus die Hüter des Goldes, welches ihnen die bei den Hyperboreern wohnenden Arimaspen in mühsamem Kampfe abringen. Es ist hier somit die Andeutung eines gewinnreichen Erwerbes gegeben, dessen Förderung aber nicht ohne Mühen und Sorgen gelungen war, wie dies Letztere auch die Geberde jenes Jünglings erkennen lässt, obgleich in demselben kein einäugiger Arimaspe dargestellt ist. (Auffallend sind die bildnerischen Missverhältnisse in dem Körper dieses Jünglings, dessen oberer Theil bedeutend schmaler als der untere erscheint.) Noch ist zu bemerken, dass in den Greifen zugleich ein besondrer Bezug auf das darüber befindliche Apollobild erkannt werden muss; gemäss der hyperboreischen Herkunft des Apollo, die sich in der antiken Mythe findet, waren sie diesem Gotte

heilig, und so erscheint er zugleich als der eigentliche Gewährer des Segens, den die Greifen bewahren.

Auf der Westseite der Attika sieht man ein leichtes, offenes, zweirädriges Fuhrwerk, das von zwei Maulthieren gezogen wird. Auf dem Wagen sitzen zwei männliche Personen, ein jüngerer, welcher Zügel und Peitsche (oder Geissel) führt, und ein älterer, der jenen, wie es scheint, fahren lehrt oder ihm dabei behülflich ist. Der Wagen ist so eben aus einem seitwärts angedeuteten Stadtthore hervorgekommen; hinter den Maulthieren sieht man einen Meilenzeiger, auf welchem das Zeichen I. IIII enthalten ist. Man liest das letztere als Lapis quartus und deutet es auf die Entfernung Igels von Trier, welche vier römische Meilen beträgt; wonach sodann jenes Thor das von Trier sein würde. Nach dieser, wenigstens nicht unpasslichen Erklärung und nach dem ganzen Zusammenhange, den ich in den, noch deutlich erkennbaren Bildwerken des Monuments finde, scheint es mir am Angemessensten, hier an heiteres Landleben und Villeggiatur zu denken, dazu man sich, die Stadt verlassend, anschicke; so dass auf die Mühen des Erwerbes hier der Genuss des Lebens folgen würde. Das darunter befindliche Bild des Frieses scheint mir für solche Annahme eine ziemlich deutliche Bestätigung zu geben; auch dürfte es vielleicht nicht ganz unschicklich sein, wenn man in dem älteren der beiden Männer das Bild jenes vorzüglichst verehrten Anverwandten, der als die Hauptperson der Dedicationstafel zu betrachten ist, in dem jüngeren das Bild des Secundinus Securus erkennen wollte. Sonst hat man bei dieser Darstellung auch an leichten Waaren-Transport oder an ein leichtes Postfuhrwerk gedacht; es scheint mir indess ein solcher Bezug minder nahe zu liegen, zumal wenn man den nothwendigen Zusammenhang und die gegenseitigen Bedingnisse der Darstellungen ins Auge fasst. — Einzelne Beschädigungen abgerechnet, ist das ebenbesprochene Relief wiederum vortrefflich erhalten, besonders die beiden männlichen Figuren, die in überaus anmuthiger, wahrhaft classischer Naivetät componirt sind. Auch die Arbeit an den Köpfen der beiden Maulthiere ist hier höchlichst zu rühmen.

Die Reliefs in den Friesen des Pilasterbaues enthalten kleine, zumeist figurenreiche Darstellungen, in denen sich die bürgerlichen Verhältnisse der Familie noch deutlicher und entschiedener, als in denen der Attika, aussprechen. Sie erscheinen, was das Verhältniss ihrer künstlerischen Ausführung zu denen der übrigen Reliefs betrifft, als leichte, aber zumeist recht tüchtig gearbeitete Skizzen, falls ihnen das Gepräge der letzteren nicht vielleicht durch die Verwitterung zu Theil geworden sein sollte, die natürlich bei kleinen Dimensionen einen ungleich auffälligeren Einfluss hervorbringen muss als bei grossen [1].

Der Fries an der Vorderseite des Denkmals wird durch zwei kleine Säulen in drei Abtheilungen getheilt; es scheint eine geräumige Säulenhalle mit zwei Nebenräumen vorgestellt zu sein. In dem mittleren Raume sieht man ein festliches Mahl; zu den Seiten eines Tisches, rechts und links, sitzen zwei Männer in eigenthümlich grossen (fast modern erscheinenden) Lehnstühlen; zwei Diener hinter dem Tische tragen die Speisen auf. In dem Raume zur Linken sieht man einen zierlich gearbeiteten

[1] Die Figuren dieser Friese haben keineswegs das Verkrüppelte und Gnomenartige, wie auf Osterwald's Abbildungen.

Schenkhorn; ein Diener ist im Begriff, ein Gefäss herunterzunehmen, ein andrer schenkt aus einem zweiten Gefässe in eine Trinkschale ein. In dem Raume zur Rechten scheint man die Speisen für das Mahl bereit zu stellen, oder es dürfte hier etwa die Küche vergegenwärtigt sein. Da in dieser Darstellung, zumal sie sich an der Schauseite des Monuments und zunächst über der Dedicationstafel befindet, natürlich aber kein gewöhnliches Mahl enthalten sein kann; da ihr vielmehr eine besondre und ausgezeichnete Bedeutung beiwohnen muss, so hat man, meines Bedünkens, hier nur an die Feier des Leichenmahles zu denken, womit sodann sehr wohl übereinstimmt, dass sich uns für jene beiden, in den Lehnstühlen sitzenden Personen die beiden Ueberlebenden, die Stifter des Monuments, ganz von selbst und ungesucht darbieten.

Auf dem Fries der Ostseite erkennt man, wie bereits bemerkt, die Darstellung einer Werkstätte, die man am Sichersten als eine Färberei betrachten darf. Architekturen auf beiden Seiten des Grundes deuten einen inneren Raum an. Zur Rechten sieht man einen Heerd mit einem in denselben eingelassenen Kessel, in welchen ein Arbeiter, wie es scheint, etwas hineingiesst, während ein andrer mit einem Geräthe in dem Kessel zu rühren oder etwas daraus hervorzuziehen im Begriff ist. In der Mitte, von einem starken Gestell gehalten, steht ein anderes rundes Gefäss, ohne Zweifel wiederum ein Kessel, bei dem ein dritter Arbeiter beschäftigt ist. Dann folgt ein Tisch mit Schüsseln und andern, nicht mehr deutlichen Gegenständen, neben ihm ein vierter Arbeiter. Ein fünfter tritt zur Linken durch eine Thür herein und trägt (ebenso wie jener Mann auf dem Hauptrelief der Attika) ein Gewandstück über der Schulter. An die Darstellung einer Kochküche, die, nach Andrer Erklärung, die Vorbereitungen zu dem eben besprochenen Festmahle enthielte, ist hier gar nicht zu denken. Jedenfalls sehen wir eine gewerbliche Beschäftigung vor uns; und da sie an der Osteite, der Anfangsseite der Cykleu, erscheint, so haben wir hierin ohne Zweifel den Beginn der Thätigkeit, welche den Wohlstand der Familie begründet, zu suchen.

Der Fries der Nordseite stellt uns den naturgemässen Fortschritt dieser Thätigkeit, den Handel mit den selbst erworbenen Produkten, dar. Man sieht einen Berg angedeutet, auf dessen einer Seite ein beladenes Maulthier hinauf, auf der andern Seite hinabgetrieben wird. Zu beiden Seiten sind Gebäude dargestellt, wohl als Andeutung der verschiedenen Ortschaften, die, durch das Gebirge getrennt, durch den Handel mit einander in Verbindung gesetzt wurden. Auf dem Gipfel des Berges erscheint ein kleines Häuschen, etwa ein Gasthaus oder ein Posthaus oder ein Stationsgebäude andeutend. In künstlerischem Belange trifft diese Composition der Vorwurf, dass sie zerstreut und ohne eigentliche Wirkung ist, was, der allerdings ungünstigen Aufgabe zum Trotz, dennoch wohl zu erreichen gewesen wäre.

Auf dem Friese der Westseite end ich sieht man sechs Männer, welche durch ein zur Linken angedeutetes Thor eingetreten sind und einem sitzenden, der, unter einem Baldachin stehend, als Herr bezeichnet wird, mit unterwürfiger Geberde Abgaben darbringen. Sie tragen, als Landleute, zum Theil Stäbe in den Händen; unter den Gaben erkennt man deutlich einen Hasen und Fische. Hierin scheint ziemlich bestimmt der Besitz an Feldern und Gewässern ausgedrückt, der sich, wiederum als naturgemässe Folge, den durch den Handel erworbenen Reichthümern anreiht.

Hierauf folgen die Darstellungen an dem Hauptgesimse des ganzen Monuments, die zwischen den Pilastern befindlichen. Die [illegible] derselben, die Dedicationstafel, ist bereits oben besprochen worden; die andern Darstellungen sind wiederum mythisch-symbolischer Art, derart, dass man hier die bedeutsameren Entwickelungsmomente des persönlichen Lebens, ohne Zweifel in unmittelbarem Bezuge auf die Hauptperson der Dedicationstafel, erkennt. — Zunächst ist indess noch Einiges über die bildnerische Dekoration der Pilaster, welche diese Darstellungen einschliessen, hinzuzufügen. Die Schäfte der Pilaster zerfallen in vier Felder, in deren jedem ein Knabe dargestellt ist, der in anmuthiger Bewegung über seinem Haupte ein flaches, mit Blättern verziertes Kapitäl hält; die Kapitäle der unteren Abtheilungen bilden stets die Träger für die oberen. Die Bewegungen dieser Knaben sind sehr mannigfaltig; in Bezug auf das lebendige Gefühl für das Nackte, auf die Grazie der Form, auf die liebliche Naivetät der Bewegung gehören sie zu den schönsten Theilen des ganzen Monumentes; überhaupt reihen sie sich den anmuthigsten Darstellungen solcher Art, die man aus dem Alterthum kennt, nicht unvortheilhaft an. Unbedenklich sind sie an dieser Stelle als heitere Genien des Lebens aufzufassen. So erscheinen sie an der Vorderseite des Denkmals, so an den beiden Nebenseiten; an der Hinterseite (der Nordseite) treten statt ihrer jedoch andre Darstellungen ein, von denen hernach die Rede sein wird. An den Basen der Pilaster, soweit diese deutlich erhalten sind, sieht man Schwäne dargestellt, welche eine Scheibe oder vielleicht einen Kranz im Schnabel halten. Hierin scheint eine Andeutung auf das feuchte Element, welches den Grund des irdischen Lebens ausdrückt, enthalten. Zugleich darf man auch wohl einen Wechselbezug zwischen dieser Darstellung und dem in den Pilasterkapitälen enthaltenen menschlichen Kopfe annehmen und in dem letzteren, da die Schwäne dem Apollo heilig waren, ein Bild dieses Gottes erkennen, der sodann (zumal in seiner Nebenbedeutung als Helios) die sonnige Höhe und das fördernde Licht des Lebens versinnlichen würde.

Die Flächen zwischen den Pilastern auf den beiden Schmalseiten des Denkmals, auf der Ost- und Westseite, sind durch Leisten, welche in der Mitte quer durch dieselben hindurchlaufen, eine jede in zwei Felder getheilt, so dass sie je zwei kleinere Reliefs enthalten, während die grosse Fläche an der Nordseite nur durch ein Relief ausgefüllt wird. Leider ist nur das letztere Bild einigermaassen genügend erhalten; die andern haben mehr oder weniger bedeutend gelitten, so dass bei ihnen nur Vermuthungen über die vorhanden gewesenen Darstellungen möglich sind; doch lässt sich die Vermuthung über den Inhalt einzelner von ihnen bis zur wahrscheinlichen Gewissheit steigern. Sie scheinen sich sämmtlich auf den Mythus des Herkules zu beziehen und unter dem Bilde dieses, durch seine Mühen wie durch seine Thaten gleich ausgezeichneten Heroen zunächst die Anstrengungen eines schlichten menschlichen Lebens und die glücklichen Erfolge derselben zu vergegenwärtigen [1].

Das obere Bild der Ostseite, das wenigstens in seinen wichtigsten Theilen noch erhalten ist, stellt ohne Zweifel die Geburt des Herkules dar, dem Mythus gemäss, der diese Geburt als eine verzögerte und wider

[1] Ich folge hierin den sinnreichen und sehr wohl begründeten Deutungen, welche Schorn (a. a. O. S. 286 ff.) für das Einzelne giebt, indem es mir scheint, dass diese sich aufs Treffendste mit meiner Auffassung des Ganzen vereinigen.

Willen der Ilithya (der göttlichen Geburtshelferin) erfolgte, erzählt. Eine weibliche Gestalt, halbentblösst am Boden liegend und auf den linken Arm gestützt, ist als Alcmene zu betrachten; ihr entgegengewandt, in heftiger, fast drohender Geberde, eine andre Gestalt, deren kurzgegürtete Tunika, sowie das über dem Kopfe fliegende Gewand vorzüglich der Diana (hier Diana Ilithya) gemäss ist; als Geburtshelferin trägt sie ein Kindchen von sehr kleiner Dimension, somit unbedenklich ein neugebornes, in der Hand, aber unfreundlich in der Art, dass sie dasselbe am rechten Schenkel gefasst hält, und dass Kopf und Aermchen niederhangen [1]). Ein, für solche Erklärung nicht ganz passender Baum zwischen den beiden Hauptfiguren, der auf ein landschaftliches Local deuten würde, darf als eine nicht sonderlich gewichtige Licenz von Seiten des spätrömischen Künstlers betrachtet werden. — Das untere Bild der Ostseite ist höchlichst verstört; man erkennt hier nur noch, am untern Theil des Reliefs, geringe Reste einer einzelnen Person, den Kopf und den einen Arm, den sie auf den Kopf gelegt hält. Schorn vermuthet, dass hier die Begebenheit mit den Schlangen, welche zur Wiege des Herkules kamen, möchte dargestellt gewesen sein; so dass man in diesem Kopfe (andern antiken Darstellungen derselben Scene gemäss) den Herkules selbst, oder etwa die Alcmene zu erkennen hätte. Die Vermuthung, obgleich sie natürlich nur als eine solche bezeichnet werden kann, scheint mir insofern nicht unpassend, als hier ohne Zweifel eine Darstellung zu erwarten ist, welche zuerst eine Bethätigung der heroischen Kraft in Ueberwindung des widerwilligen Geschickes vergegenwärtigte.

* Das grosse Relief der Nordseite entwickelt eine umfassendere Symbolik, die allerdings von der Andeutung individueller Verhältnisse wiederum zu allgemeinen Begriffen hinausführt. Wir sehen hier einen grossen breiten Kreis vor uns, auf welchem die Zeichen des Thierkreises dargestellt sind. Innerhalb des Kreises erblickt man einen von vier flüchtigen Rossen gezogenen Wagen, auf welchem Herkules steht, an seinem Körperbau und an der Keule in seiner Linken deutlich erkennbar; über ihm erscheint der

[1]) Osterwald's Zeichnung, auf welcher diese Erklärung begründet ist, darf gewiss als richtig und genau angesehen werden, zumal, da er zugleich eine Darstellung des erwähnten Kindchens auf einer besondern Tafel im grössern Massstabe und vollkommen detaillirt mittheilt. Ich muss freilich bemerken, dass das ganze Relief, abgesehen von einzelnen Beschädigungen, ausserordentlich abgewittert ist. Doch steht mir hier kein Urtheil zu, da ich beide Male, als ich Igel besuchte, für diese, der Sonne nur am frühen Morgen zugewandte Seite des Monuments eine höchst ungünstige Beleuchtung hatte, jenen lichtgrauen Wolkenhimmel, der Alles mit Reflexen zu füllen und jede Schattenwirkung an den der Sonne entgegengesetzten Stellen aufzuheben pflegt.

(O. Jahn, in den Jahrbüchern des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande, XI, S. 63 ff., ist gegen die oben gegebene Erklärung des Reliefs der Ostseite, die nicht blos durch den Baum schwierig werde, sondern bei der auch die ganze Deutung gezwungen sei. Ueberhaupt habe man nicht nöthig, alle Bilder auf die Herkulesmythe zu deuten, da ja ohnehin oft auf Monumenten, besonders der späteren Zeit, zwei verschiedene Mythen benutzt wurden, um als typischer Ausdruck der Idee des Urhebers zu dienen. Offenbar, so bemerkt er, ist Thetis dargestellt, welche im Begriff ist, den neugebornen Achilleus in das Wasser der Styx zu tauchen. Er verweist dabei auf das ganz ähnliche capitolinische Relief, Mus. Capitol. IV, 17. Ich kann mich gegen das Triftige dieser Bemerkungen nicht verschliessen.)

Oberthell einer weiblichen Gestalt, die durch den Helm und die Bildung des Gesichts ziemlich bestimmt als Minerva bezeichnet wird; ihr sind das Haupt und die rechte Hand des Helden entgegengewandt. Ausserhalb des Kreises, in den oberen und unteren Ecken des Reliefs, sieht man vier grosse Häupter, mehr oder weniger beschädigt, die unteren grösser als die oberen; aus dem Munde hervortretende Strahlen bezeichnen sie als Darstellung der vier Hauptwinde; auf dem unteren Kopfe zur Linken erkennt man auch noch eine Andeutung der Flügel, die hier ebenfalls zu ihrer Charakteristik als Winde dienen. Die Haupttheile des Reliefs sind vortrefflich componirt und füllen den Raum auf eine schöne Weise aus; nur die Köpfe der Windgötter erscheinen bereits schwer und nicht mehr recht im reinen classischen Gefühle. — Der Inhalt der Darstellung, wie bereits angedeutet, ist doppelsinnig; es ist hier sowohl auf ethische als auf kosmologische (oder etwa: auf mikrokosmische und auf makrokosmische) Begriffe hingedeutet, die sich indess gleichwohl zu einem höheren Ganzen vereinigen. Zunächst nämlich ist Herkules der Repräsentant der moralischen Kraft, die das verhängte Mühsal des Lebens überwindet. Wie seine Thaten nach alter symbolischer Auslegung zuweilen astronomisch, als auf die Momente des Thierkreises deutend, aufgefasst werden, so kann man hier die Zeichen des letzteren auch als Sinnbilder seiner Thaten, als Vergegenwärtigung jener Kämpfe des Lebens, erklären. Minerva, die Göttin der Weisheit, ist ihm als Schützerin zugesellt, weil die Kraft zu ihrer Läuterung der Weisheit bedarf; zugleich gemahnt die ganze Darstellung an die Apotheose des Herkules, so dass nicht blos der Kampf mit den Widerwärtigkeiten, sondern auch der Lohn des Kampfes ausgedrückt ist. Sodann aber hat Herkules in der Symbolik des Alterthums auch eine höhere Bedeutung: er bezeichnet die oberste Leitung der Weltkräfte, er ist Helios selbst, der Lenker des Himmels; er vergegenwärtigt die aufwärts strebende Feuerkraft, welche die Welt ernährt und erleuchtet. Auf solche Bedeutung beziehen sich wiederum der Thierkreis (hier nicht sinnbildlich genommen) und die Darstellung der Winde. Doch auch diese letztere Auffassung schliesst wieder die erstere in sich ein, indem ausdrücklich gesagt wird: Herkules sei als diejenige Kraft der Sonne zu betrachten, welche dem menschlichen Geschlecht zu der Fähigkeit verhelfe, tugendhaft zu sein und dadurch den Göttern ähnlich zu werden [1]). Endlich noch mag es nicht überflüssig sein, zu bemerken, dass Herkules, gleich Helios, der Schützer der Strassen und als solcher besonders von den Handeltreibenden verehrt war. Wir können nach alledem wohl sagen, dass das Bild in dreifacher Steigerung des Gedankens, auf das erfolgreiche Streben nach Erwerb, auf die glücklich überwundenen Kämpfe mit den Mühsalen des Lebens und auf die durch solche Kämpfe erworbene Läuterung des moralischen Bewusstseins hindeute; wodurch sodann der Zusammenhang desselben mit den Cyklen des Monuments überhaupt festgestellt sein würde.

Hiermit stimmen zugleich die Darstellungen überein, welche sich an den Pilastern der Nordseite befinden, und welche, wie bereits bemerkt worden, von den Darstellungen der übrigen Pilaster abweichend sind. In den drei untern Feldern derselben erblicken wir nemlich die Gestalten schlangenfüssiger Giganten, welche in lebhafter, zum Theil leidenschaftlich erreg-

[1]) Macrob. Saturn. I. 20. p. 309. Vergl. das Nähere bei Schorn, a. a. O. S. 223 ff., auch Wyttenbach, Neue Forschungen. S. 88.

ter Weise gegen das Deckglied eines jeden Feldes anringen. Wie in den Giganten, welche das Kapitäl auf der Spitze des Monuments schmücken, so scheinen auch in diesen Gestalten zunächst die unteren tellurischen Kräfte, namentlich die des Erdfeuers, ausgedrückt zu sein. Die Figuren in den beiden oberen Feldern tragen ein anderes Gepräge und scheinen Mars und Merkur darzustellen, auf die Besiegung jener dämonischen Kräfte durch die lichten Götter des Olymp hindeutend. Zugleich ist es vielleicht nicht unpassich, bei dem Merkur wiederum an Handel, bei dem Mars (hier ebenfalls als Mars Silvanus gefasst) an Landbau zu denken; und dies um so mehr, als sich Merkur auf der linken Seite (im Uebergange von der Ostseite des Monuments), Mars auf der rechten (im Uebergange zur Westseite) befindet.

Für die Reliefs zwischen den Pilastern der Westseite sind durch Schorn sehr geistreiche Erklärungen gegeben, die, ob auch wegen des fragmentirten Zustandes dieser Darstellungen nicht völlig sicher, doch schwerlich durch bessere zu ersetzen sein möchten. In dem oberen Felde sieht man links eine ungemein trefflich gearbeitete männliche Figur, von schönem, kräftig jugendlichem Körperbau, die einen Stab in der Rechten emporhält und vor einer sich emporrichtenden Schlange zurückzuweichen scheint; rechts die fast unkenntlichen Fragmente einer andern Gestalt, und dieser zugewandt, im oberen Raume der Darstellung, die obere Hälfte einer Minervenfigur (der Minerva auf dem Bilde der Nordseite ganz entsprechend). Die Erklärung, dass hier der Kampf mit der lernäischen Hyder vorgestellt gewesen, scheint mir völlig treffend; die erhaltene Gestalt würde hiernach als Iolaus zu betrachten sein, der die Hälse der Hyder, um das stete Nachwachsen der Köpfe zu verhindern, mit Feuerbränden auszubrennen hatte; jene unkenntliche Gestalt aber würde den Herkules vorgestellt haben. Die Bedeutung einer solchen Darstellung scheint mir für die Zwecke des Monuments ziemlich nahe zu liegen; ich würde darin sinnbildlich die Befreiung eines Bodens von wildem Gewässer, den Schutz gegen das Wasser überhaupt, um den Boden für die Zwecke des Landbaues urbar zu machen, ausgedrückt sehen. Dass dergleichen in dieser Gegend, die noch gegenwärtig so häufigen Ueberschwemmungen ausgesetzt ist, zumal bei den Stockungen des leichteren Abflusses, welche das Zusammenströmen zweier Flüsse naturgemäss hervorbringt, sehr nöthig sein mochte, bedarf keines weiteren Nachweises. — Auf dem unteren Bilde sieht man die Reste einer weiblichen, unter einem Baume sitzenden Gestalt; ihr gegenüber die Reste einer männlichen, welche den rechten Fuss mit scharfgebogenem Knie auf eine Erhöhung stützt, in der linken Hand einen starken Stab, oder wahrscheinlicher eine Keule, hält und die rechte Hand, wie es scheint, gegen den Baum emporstreckte. Es ist kaum zu zweifeln, dass hier der Garten der Hesperiden vorgestellt war und Herkules, welcher die goldenen Aepfel vom Baume pflückte. Eben so klar ist es, dass solche Darstellung den heiteren Genuss des Landlebens würde vergegenwärtigt haben.

Die Darstellungen des Podests haben zum Theil wiederum sehr gelitten. Soviel von ihnen erhalten ist, scheint es, dass sie, ähnlich denen der Attika, sich auf die bürgerlichen Verhältnisse der Familie bezogen. Zunächst ist die Darstellung an der Südseite zu besprechen, die indess auch schon sehr beschädigt ist. Man sieht hier eine zahlreiche Versammlung, die sich um zwei Tische, wie es scheint, umherreiht. Auf der linken Seite sitzt ein Mann auf einem Sessel, unter einer Art von Baldachin, der seine Stelle als

einen besonderen Ehrenplatz bezeichnet; er liest etwas vor, was die den ersten Tisch Umstehenden mit Aufmerksamkeit anhören. Das Feierliche der Darstellung lässt auf die Vornahme eines besondern feierlichen Aktes, etwa auf die Vorlesung eines kaiserlichen Decretes zu Ehren der Familie oder ihres Oberhauptes, oder auf Aehnliches, schliessen. Die an dem andern Tische scheinen ebenfalls einem Vortrage in gemessener Ruhe zuzuhören. Man hat in dem letzteren Tische ein Lagerbett, somit das Krankenlager jenes Familienhauptes, und dem entsprechend in der ersten Scene die Vorlesung des Testaments erkennen wollen; so sehr passlich diese Erklärung sein würde, so habe ich mich doch nicht überzeugen können, dass hier wirklich ein Lager vorgestellt gewesen sei.

Das Bild auf der Ostseite des Podests ist, bis auf die schwachen Spuren einer menschlichen Figur, so zerstört, dass von dessen Inhalt auch keine Hypothese mehr aufzustellen ist; dies ist um so mehr zu bedauern, als hier vermuthlich wiederum eine Anspielung auf das Gewerbe, womit die Thätigkeit der Familie begonnen, enthalten war. — Auch das Bild auf der Nordseite ist in hohem Grade zerstört. So viel ich davon zu erkennen vermochte, schien es mir in der Mitte einen grossen Ballen, oder vielmehr deren mehrere übereinandergepackt, und auf einem eignen schlangenartigen Gewinde (der Andeutung von Wellen?) ruhend, vorzustellen; sodann hinter demselben und zu seinen Seiten mehrere Personen in den Geberden angestrengter Beschäftigung, einer zur Rechten namentlich in der Geberde, als ob er ein Schiff abstossen wolle. Wenn überhaupt etwas Näheres hierüber zu sagen ist, so scheint es mir am Passlichsten, in dem Bilde ein Arrangement zum Waarentransport — somit wiederum Bezugnahme auf Handelsthätigkeit, zu erkennen. Andre haben eine Kampfscene darin sehen wollen [1], für die ich aber keine Bestätigung fand. — Das Bild auf der Westseite ist hinreichend deutlich erhalten. Es stellt einen vierrädrigen Wagen dar, hochbepackt und überschnürt, der von drei Maulthieren gezogen wird und so eben aus einem Thore hervorkommt. Die nächste Erklärung scheint, hiebei an den Landtransport von Waaren zu denken; doch wäre es auffallend, dass dergleichen zweimal an dem Denkmal vorkommen sollte, da eine ähnliche Darstellung (abgesehen von der Darstellung des zuletzt besprochenen Reliefs) schon an dem Fries der Nordseite enthalten war. Ich möchte hier somit, und vorausgesetzt, dass überhaupt meine Auffassung der Darstellungen der Westseite richtig ist, lieber eine Uebersiedelung aus der Stadt auf das Landgut erkennen, ähnlich wie in der entsprechenden Darstellung der Attika, so dass hier etwa die nöthigen Effekten hinausgeführt würden, während es sich dort vorzugsweise nur um die Personen handelte.

Endlich sind noch die Darstellungen auf den drei Stufen unter dem Podest zu besprechen. Von diesen sind die auf der Südseite gänzlich verwittert und die auf der Ostseite durch neuere Steine ersetzt; die auf der Nordseite sind deutlich erkennbar, die auf der Westseite in halbbeschädigtem Zustande erhalten. Die Darstellungen der beiden letztgenannten Seiten

[1] So namentlich Osterwald. Ich bedaure sehr, der schönen Erklärung nicht folgen zu können, welche Schorn, Osterwald's Andeutungen folgend, von diesem Relief giebt. Es findet darin nämlich den Kampf des Achill mit dem Flussgotte Skamandros dargestellt, als Andeutung der Regelung des Flussbettes zur Sicherung der Schifffahrt.

correspondiren mit einander, was den Gesammtinhalt und den der einzelnen Absätze betrifft; es ist demnach wohl mit Zuversicht anzunehmen, dass auch die auf den beiden andern Seiten ursprünglich ähnlich beschaffen waren. Wir sehen in ihnen Scenen des Wasserlebens, theils in mythischen Bildern, theils als Darstellungen des Lebens vorgestellt, als Andeutungen des gemeinsamen Grundes, über dem sich, nach der Anschauung des Alterthums, das irdische Leben erhebt, dabei zugleich mit besondrer Bezugnahme auf die Hauptstrassen des Verkehrs, welche, zumal für jene bergigen Gegenden, das Wasser darbietet. Auf den obersten Stufen erkennt man Genien, die mit Delphinen scherzen, als Andeutungen des heiteren Spieles der Wellen auf der Oberfläche des Wassers; auf der untersten Tritonen im Kampfe mit Hippokampen, die wilde Gewalt des Elementes und die Gefahren, die in seinem Schoosse verborgen sind, anzudeuten. Auf der mittleren Stufe wird ein mit Ballen beladener Nachen von Männern am Ufer gezogen, und zur Seite sitzt der Flussgott in feierlicher Ruhe.

Nachdem wir uns in dieser Art den Inhalt und die Bedeutung der einzelnen Darstellungen in ihrer Folge an den einzelnen Absätzen des Monuments soweit klar zu machen gesucht haben, als es gegenwärtig noch möglich zu sein scheint, dürfte es für die Anschauung des Ganzen nicht unvortheilhaft sein, wenn wir denselben noch einmal — jetzt aber in dem Zusammenhange, welchen die Darstellungen an den einzelnen Seiten des Monuments einnehmen und in welchen sie sich der Betrachtung zunächst darbieten — flüchtig überblicken. Hiebei dürfte vorauszuschicken sein, dass, wie eben bemerkt, der Inhalt der Darstellungen an den Stufen an allen vier Seiten gemeinsam anzunehmen ist, und so auch der Inhalt des grösseren Theils der Bekrönung, an welcher letzteren sich jedoch der vorzüglichst wichtige Theil, die Darstellung des Ganymedenraubes, wesentlich auf die Vorderseite bezieht; dass ferner die Reliefs zwischen den Pilastern als die Hauptdarstellungen der einzelnen Seiten zu betrachten sind, zu denen zunächst die Darstellungen in den Friesen im Verhältniss eines erläuternden Textes, die in der Attika und im Podest sodann im Verhältniss einer weiteren Ausführung dieses Textes zu stehen scheinen; und dass endlich die Darstellungen in den Giebeln den Abschluss für jede Seite ausmachen.

So sehen wir denn an der Vorderseite im Hauptrelief die Gedächtnissbilder derer, denen das Monument gewidmet ist, und den Abschied des vorzüglichst verehrten Familienhauptes von den Freunden, mit Angabe der Namen in der darunter befindlichen Unterschrift; im Friese das Mahl der dem Familienhaupte gewidmeten Leichenfeier; in der Attika und im Podest Scenen, welche den Glanz und die Würden der Familie zu vergegenwärtigen scheinen und deren Begründung wiederum das Verdienst jenes vorzüglichst verehrten Mannes sein mochte; im Giebel das Denkmal des Todes, dem derselbe, wie es scheint, erlag. Darüber sodann, in der Bekrönung, allgemeine Symbole der Welt und ihrer Kräfte, über welchen die Seele des Entschlafenen zu einem höheren Jenseits emporgetragen wird. — An der Ostseite erblicken wir, im oberen Theil des Hauptfeldes, die Geburt eines Helden, dessen Zukunft reich an Thaten und Leiden war, doch endlich zur Apotheose führte. Was unter dieser Darstellung vorhanden war, ist nicht mehr mit einigermaassen zuversichtlicher Vermuthung zu sagen (somit natürlich auch nicht die volle Deutung der ganzen Seite zu geben). In Fries und Attika erscheinen uns die Bilder eines Geschäfts-

betriebes, von dem wir annehmen dürfen, dass durch seine Begründung die Blüthe der Familie ihren Ursprung genommen hatte. Im Giebel das Bild einer Göttin, die als die Beschützerin des Jugendlichen gilt. Es scheint nach alledem nicht unrichtig, wenn man an dieser Seite die Anfänge und die Gründung der Existenz dargestellt sieht. — An der Nordseite erscheint im Hauptfelde ein Bild eben jenes gewaltig kämpfenden Helden, in einer symbolischen Fassung, welche seine ganze Bedeutsamkeit zu vergegenwärtigen bestimmt ist. Fries und wohl auch Podest deuten auf die Mühen des Handels, die Attika auf den daraus erfolgten Gewinn. Das Giebelbild stellt die Gottheit dar, welche als ein Schützer solchen Strebens, überhaupt als ein Sinnbild der reichsten Entfaltung des Lebens zu betrachten ist. — Die Hauptdarstellungen der Westseite lassen uns, wiederum unter dem Bilde des Herkules, den Erwerb und den Genuss ländlichen Besitzes, den Lohn für die Tage des Mühsals, erkennen. Der Fries giebt dasselbe als eine Scene des Lebens; Attika und Podest scheinen eben dahin zu deuten. So auch der Giebel, in welchem der schützende Gott des römischen Volkes (seinem ursprünglichen Begriffe nach ein Naturgott) sich der Nymphe des Mosellandes zugesellt. — Solchen Bildern schliesst sich sodann wiederum unmittelbar der Inhalt des an der Südseite Enthaltenen an.

Die Vermischung idealer Darstellungen mit solchen, welche dem Gebiete des Lebens angehören, bildet eine charakteristische Eigenthümlichkeit der römischen Kunst. Die Römer gingen nicht von jener idealen Weltanschauung aus, welche in der griechischen Kunst ihre Verkörperung gefunden hatte; es war ihnen mehr um die Darstellung des Wirklichen, des Gegenwärtigen zu thun; aber sie wussten sich gleichwohl mit Sinn und mit Geschmack auch die von den Griechen ausgebildeten Typen anzueignen und durch die Verbindung dieser mit den Erscheinungen des gemeinen Lebens, dem letzteren eine höhere Würde, eine eigenthümliche Grossheit zu geben. Die idealen Gestalten verloren bei ihnen allerdings die freie poetische Existenz, die sie bei den Griechen gehabt hatten; sie wandten sie vorzugsweise zur Vergegenwärtigung moralischer Begriffe an; aber das lebenvolle Bild machte den Begriff ebenfalls lebendig, es hob die trockne Abstraction desselben auf, und gab ihm, wenn auch keineswegs eine schärfere Umgrenzung, so doch eine mehr individuelle, mehr persönliche Beweglichkeit. Auf anziehende Weise spielen hier die Begriffe, wie es ihre Erzeugung im Geiste des Menschen mit sich bringt, ineinander über; eine einzelne Andeutung ruft eine ganze Reihe von Gedanken hervor. Die römische Kunst, in ihrer selbständigen Eigenthümlichkeit, ist recht eigentlich eine Bilderschrift; Bild und Gedanke sind in ihr nicht überall, wie in der griechischen Kunst, eins und dasselbe; aber ihre Symbolik ist der Art, dass sie, die Sinne ergreifend, den tieferen Inhalt ahnen lässt und unwillkürlich zur Lösung des anmuthvollen Räthsels anreizt.

Unbedenklich gehören die Bildwerke des Monuments von Igel zu den merkwürdigsten Denkmalen solcher Art, welche sich auf unsre Zeit erhalten haben. Der Reichthum der Darstellungen, die geistreiche Verkörperung der Gedanken, die zum grossen Theil so ausgezeichnete Trefflichkeit der künstlerischen Behandlung räumen ihnen diese ehrenvolle Stelle ein. Was aber ihre besondre Eigenthümlichkeit anbetrifft, so wüsste ich ihnen kein andres Werk an die Seite zu stellen. Mir ist kein zweites Beispiel bekannt, in welchem die schlichten Verhältnisse des bürgerlichen

Lebens im Alterthum auf eine gleich umfassende Weise von dem Glanze der classischen Poesie durchleuchtet uns entgegenträten; kein zweites Beispiel, in welchem, statt des blutgetränkten Lorbeers, statt des Scepters und der Fasces, die einfach treue Erfüllung der Pflichten des Daseins auf eine gleich tiefsinnige Weise künstlerisch verklärt erschiene.

Und gar eigen wird es dem Wandrer zu Muthe, wenn er den Blick von den Bildwerken des alten Denkmals niedergleiten lässt auf die Dächer des Dorfes und auf die Thäler der Saar und der Mosel. Aus dem Bewusstsein des Volkes ist die Deutung jener Bilderschrift lange verschwunden. Nur vielleicht eine unwillkürliche Scheu vor der hohen Würde jener Gebilde, vielleicht auch nur irgend ein Aberglaube war es, was sie im Lauf der Jahrhunderte und Jahrtausende schützend erhielt. Aber die Beredsamkeit der classischen Poesie, die in ihnen waltet, ist dennoch nicht erloschen. Wir fühlen es mit, wie sie auch hier, fern, fern von den Landen ihres Ursprungs eine neue Heimat erworben, wie sie auch hier das Leben bis in das Innerste des Hauses und der Familie durchdrungen hatte. Und vor den Augen unsres Geistes steigt die Welt des Alterthums empor, in dem jugendlich heiteren Adel, dessen sie fort und fort, bis hinab in die Zeiten ihres Verderbens und ihres Sturzes, sich ein gut Theil zu bewahren vermochte, und lebendig tritt uns jener glanzvolle Verkehr entgegen, welcher einst die Säume dieser Berge, die Ufer dieser Ströme erfüllte.

2. Der römische Basilikenbau, näher entwickelt nach den Resten der antiken Basilika von Trier.

(Kunstblatt, 1842. Nr. 84. ff.)

Das Gebäude der Basilika hat ein zwiefaches Interesse für die kunsthistorische Forschung. Es gehört auf der einen Seite zu den grossartigsten Gestaltungen, in denen das antike Leben sich ausgeprägt hatte, auf der andern trägt es in sich den Keim zu der Gestaltung eines neuen Lebens; es verbindet unmittelbar die beiden grossen Epochen der Weltgeschichte, die des heidnischen Alterthums und die des christlichen Zeitalters. Die antike römische Basilika gab das Vorbild für den ältesten christlichen Kirchenbau; in leisem, aber stets bewegtem Fortschritte entwickelte sich aus ihr jene wundersame Architektur, welche wir in den gothischen Domen staunend verehren; und als man die Formen der mittelalterlichen Architektur verliess und zu denen des Alterthums zurückkehrte, da bestrebte man sich, auch der Kirche wiederum das einfache Gepräge der Basilika zu geben. Allerdings zwar stehen die modernen Basiliken, die eigentlich diesen Namen verdienen, nur vereinzelt da; man konnte sich nicht auf umfassende Weise all derjenigen, zum Theil so wirkungsreichen architektonischen Elemente entledigen, die im Verlauf der Zeiten sich hervorgebildet hatten; dennoch ist das Streben danach nicht erloschen. Die nähere Bekanntschaft mit dem reinen griechischen

Säulenbau hat demselben eine neue Nahrung gegeben, und vornehmlich in der jüngsten Zeit haben sich Entwürfe und Ansichten geltend zu machen gesucht, welche das Gebäude der christlichen Kirche völlig wiederum in der Weise der antiken Basilika gestaltet wissen wollen, um so das künstlerische Bestreben in den Urzeiten des Christenthums, dem damals keine freie Entwickelung vergönnt war, auf seine reinen Principien zurückzuführen.

Hiebei kommt es natürlich vor Allem darauf an, sich von der antiken Basilika eine möglichst klare Anschauung zu verschaffen. Aber die Einrichtung derselben hat für uns bisher noch vieles Dunkle gehabt; wir kannten nur die allgemeinen Bestimmungen ihrer Anlage; für die Besonderheiten der Ausführung lag uns keine nähere Anschauung vor. Ich darf somit hoffen, dass die folgenden Mittheilungen über einen Baurest aus den Zeiten des classischen Alterthums, der uns einer solchen Anschauung um ein Bedeutendes — und mehr als irgend ein andrer unter den uns bekannten Resten der Römerzeit — näher führt, nicht ohne Interesse dürften aufgenommen werden. Sie beziehen sich auf denjenigen unter den merkwürdigen römischen Bauresten in Trier, der in die westliche Seite des ehemaligen churfürstlichen Palastes verbaut ist und der durch die Volkssage, jedoch ohne weitere Begründung, zu einem Palaste Constantins des Grossen gemacht wird. Ich hatte vor Kurzem Gelegenheit, diesen Baurest, der entschieden nur eine Basilika gewesen sein kann, genau zu untersuchen. — Ehe ich jedoch auf denselben näher eingehe, erlaube ich mir, dasjenige übersichtlich zusammenzustellen, was bisher über die Anlage der antiken Basiliken bekannt war, und was die Grundlage der folgenden Untersuchungen ausmachen muss.

Die selbständige und charakteristisch eigenthümliche Ausbildung der Basiliken gehört den Römern an; sie errichteten dieselben für die gemeinsamen Zwecke des kaufmännischen Verkehrs und der bürgerlichen Rechtspflege. Die Basiliken bestanden demgemäss aus zwei Haupttheilen: aus dem Raum für das Publikum, der eine oblonge Grundfläche hatte und für den Handelsgebrauch die eigentliche Börse bildete, und aus dem Tribunal, welches an jenen in der Form eines Halbzirkels, die Sitze der Richter umschliessend, angelehnt war. Die Ausdehnung, vornehmlich die des oblongen Raumes, musste natürlich, je nach den besonderen Bedürfnissen, auf die verschiedenartigste Weise wechseln. So haben sich einzelne Reste von Basiliken erhalten, welche den oblongen Raum nur klein und ohne eine, durch Säulenarchitektur hervorgebrachte Abtheilung (d. h. einschiffig) zeigen: zwei in Italien, in dem alten Aquino und zu Präneste, eine dritte unter den Ruinen von Palmyra in Syrien. Ihnen ist als vierte die sogenannte Basilika Sinciniana in Rom hinzuzufügen, die später (unter dem Namen S. Andrea in Barbara) als christliches Gotteshaus benutzt ward; diese ist gegenwärtig nicht mehr vorhanden, doch haben sich Zeichnungen ihrer ursprünglichen Anlage erhalten. — Reste solcher Art sind indess nicht geeignet, eine höhere Aufmerksamkeit in Anspruch zu nehmen; von vorzüglicher Wichtigkeit, zumal für die Städte, welche als die Brennpunkte des römischen Lebens betrachtet werden müssen, sind nur diejenigen Basiliken, die eine grössere Ausdehnung und demgemäss eine glänzendere Einrichtung hatten. Den Berichten der alten Schriftsteller zufolge dürfen wir annehmen, dass in solchen an den Langseiten innerhalb des oblongen Raumes Säulenstellungen angeordnet waren, durch welche sich

schmalere Seitengänge von einem breiteren Mittelraume sonderten (dass somit drei Schiffe entstanden); dass über diesen Seitengängen Gallerien, insgemein durch eine zweite Säulenstellung über der ersten gebildet, hinliefen; und dass sich auf der einen Schmalseite des Gebäudes der Haupteingang, auf der andern das Tribunal befand. Eine solche Einrichtung geht namentlich aus der allgemeinen Vorschrift hervor, welche Vitruv für die Erbauung der Basiliken giebt; dass davon jedoch im Einzelnen manche Abweichungen gestattet sein mussten, folgt aus der Beschreibung der Basilika, welche Vitruv selbst zu Fano erbaut hatte (obschon die Besonderheiten dieser Anlage, die er dem Leser angelegentlichst empfiehlt, seinem baukünstlerischen Geschmacke gar keine grosse Ehre bringen). Die Reste dreischiffiger Basiliken, die sich auf unsre Zeit erhalten haben, sind aber nur äusserst gering; ausser den Ueberbleibseln eines kleinen Gebäudes solcher Art zu Otricoli und ausser einem, ebenfalls nur kleinen kirchlichen Gebäude zu Alba am Fuciner-See, in dem man eine antike Basilika erkennen zu müssen meint, ist nur die allerdings bedeutende Basilika von Pompeji zu nennen, von der aber wiederum nicht so genügende Reste erhalten sind, dass wir die ganze Einrichtung, welche das Gebäude hatte, hinlänglich klar erkennen könnten, die auch in der Form des Tribunals von dem römischen Princip abweicht; letzteres nämlich ist in einer Weise angeordnet, die, analog den vielen Gräcismen, welchen man in Pompeji begegnet, mehr auf griechische Vorbilder schliessen lässt. Dann dürften einige fragmentirte Grundrisse basilikenartiger Bauten zu nennen sein, die sich auf den Bruchstücken des bekannten capitolinischen Planes von Rom erhalten haben. Aber auch diese geben unserer Anschauung durchaus kein genügendes Bild; vorzüglich wichtig ist es nur, aus diesen Fragmenten zu bemerken, dass der Grundriss desjenigen Gebäudes, welches man für die vielgerühmte, höchst prachtvolle Basilika des Paullus Aemilius hält, ein Paar Säulenreihen, quer vor dem Tribunal hinlaufend, zeigt, und dass auch an den Langseiten des oblongen Raumes je zwei Säulenreihen (somit fünf Schiffe) angedeutet zu sein scheinen, obgleich dies letztere nicht mit völliger Sicherheit aus den Punkten und Lineamenten des Planes zu folgern sein dürfte. — Den grössten Nachdruck legt man insgemein, wo es darauf ankommt, von der antiken Basilika eine genügende Anschauung zu geben, auf die Basiliken der altchristlichen Zeit, von denen sich in Rom und in Ravenna sehr zahlreiche Beispiele erhalten haben, und die nach dem Muster von jenen, ob auch für andre Zwecke, erbaut worden sind. Gewiss geben diese altchristlichen Basiliken die allgemeinen Elemente der antiken — nach den obenangeführten Bestimmungen — wieder; ob sie aber auch für die Besonderheiten der architektonischen Anlage als ebenso massgebend zu betrachten sein möchten, scheint sehr zweifelhaft. Ich möchte im Gegentheil behaupten, dass jene Erhöhung des Mittelschiffes, welche in den altchristlichen Basiliken durchgehend gefunden und welche dadurch hervorgebracht wird, dass man über den Colonnaden des Inneren besondre Wände aufsetzen lässt, durchaus dem antiken Formengefühle, dem ganzen Princip des antiken Säulenbaues, der über den Gebälk der Säulen alle weitere Last vermeidet, widersprechend sei. Dies geht schon daraus hervor, dass bei den altchristlichen Basiliken die Säulen in der Regel durch Bögen verbunden werden, welche der Last jener Wände mit lebendiger Kraft entgegenstreben; wo aber im strenger classischen Sinne (wie in S. Maria maggiore zu Rom) statt der Bögen gerade Architrave

angewandt sind, da wird das Unantike einer solchen Anlage auf doppelt empfindliche Weise bemerkbar. Nur Eine der altchristlichen Basiliken Roms zeigt in ihrer ursprünglichen (obgleich in neuerer Zeit völlig veränderten) Einrichtung eine Anlage, die ohne Zweifel den antiken Basiliken näher entsprechend war. Dies ist die Basilica Sessoriana, deren Gründung in die Zeit Constantins des Grossen fällt und die gegenwärtig den Namen S. Croce in Gerusalemme führt. Nach ihrer ursprünglichen Einrichtung, von der uns die erhaltenen Zeichnungen Kunde geben [1]), wurde sie durch zwei Reihen von je sechs colossalen Säulen in drei gleich hohe Schiffe getheilt, während die Seitenwände durch je zwei Reihen übereinander geordneter Fenster, von sehr bedeutender Dimension und im Halbkreisbogen überwölbt, ausgefüllt wurden; die Stellung der Fenster entsprach den Zwischenweiten zwischen den Säulen. Es ist möglich (obgleich hier keineswegs mit irgend einer Bestimmtheit nachzuweisen), dass in Uebereinstimmung mit den oberen Reihen der Fenster ursprünglich auch Gallerien über den Seitenschiffen angeordnet waren; die Balken, auf welche der Boden der Gallerien aufgelegt sein musste, würden in diesem Falle etwa — allerdings aber sehr unschön — in die Schäfte der Säulen eingelassen gewesen sein, wie man eine ähnliche Einrichtung bei der Basilika von Pompeji annehmen zu müssen glaubt und wie dieselbe auch, obgleich durch eine anderweitig unschöne Vermittelung motivirt, in der Vitruvischen Basilika von Fano stattfand.

Wir sind nach alledem nicht im Stande, uns von der antiken römischen Basilika ein andres, als nur ein sehr allgemein gehaltenes Bild zu entwerfen. Ueber die Einrichtung der Umfassungsmauern und der Fenster, vornehmlich aber über die Bedeckung des Innern (oder deren etwaniges Nichtvorhandensein) fehlt es uns fast an aller näheren Bestimmung. Nur die zuletzt genannte Basilica Sessoriana giebt uns hierüber einige besondere Winke; doch kann auch dies Gebäude wiederum nicht als völlig massgebend betrachtet werden, zumal wenn man dasselbe, wie es in den vorhandenen Zeichnungen erscheint, als aus gleich hohen Schiffen gebildet annimmt. Um so grösseren Werth hat für uns der genannte Baurest von Trier, den wir sonder Schwierigkeit in seiner ursprünglichen Einrichtung zu reconstruiren vermögen und zu dessen Betrachtung ich nunmehr zurückkehre [2]).

Er besteht aus der einen, gen Westen gewandten Langseite des Baues und aus der kolossalen, im Halbkreis erbauten Nische des Tribunals, die sich der Langseite gen Norden anschliesst. Von der östlichen Langseite sind noch Spuren vorhanden; im Anfange des siebzehnten Jahrhunderts stand auch diese noch aufrecht. Die Länge der Westfronte beträgt 182 Fuss, die Tiefe der Nische etwa 43 Fuss, die Höhe der letzteren mit ihrer gegenwärtigen (aber schwerlich ursprünglichen) Zinnenbekrönung, welche der Westfronte fehlt, beträgt 97 Fuss über dem Erdboden, die ursprüngliche Breite des Gebäudes wird auf 108 Fuss angegeben [3]). Die Westseite

[1]) Bei Ciampini, Vetera monimenta, I. 1. IV. V. — [2]) Ich kann hierbei leider nur auf die nicht genügende Darstellung des genannten Baurestes verweisen, welche sich bei *Quednow*, Beschreibung der Alterthümer in Trier etc. Thl. II. S. 1 ff. findet. Gründlichere Darstellungen sind in dem Werke von Chr. W. Schmidt über die Baudenkmale von Trier (Lief. 4) zu erwarten. — [3]) Nach-

enthielt, wie man aus den deutlichsten Spuren ersieht, zwei Reihen von je neun hohen und weiten, im Halbkreisbogen überwölbten Fenstern, die nachmals vermauert und durch kleine, die alten Fensterbögen beeinträchtigende Oeffnungen ersetzt sind. Zwischen den Fenstern springen, nach aussen und nach innen, starke Wandpfeiler vor, welche oberwärts ebenfalls durch halbkreisbogige Ueberwölbungen, concentrisch mit den Bögen der oberen Fenster, verbunden waren. Man sieht diese Einrichtung besonders deutlich im Innern des Gebäudes, in den gegenwärtigen Dachräumen, erhalten; sie bezeugt einen glücklichen Sinn für ein eben so solides, wie künstlerisch durchgebildetes Gefühl, indem diese Verbindungsbögen für den Eindruck des festen Zusammenschlusses der Masse vorzüglich wirksam sein mussten. Auch die grosse Nische des Tribunals war mit zwei Fensterreihen und mit überwölbten Wandpfeilern zwischen denselben, die letzteren aber beträchtlich breiter als die Pfeiler der Langseite, versehen. In der nördlichen Ecke der Langseite ist eine kleine Wendeltreppe angebracht; ähnliche waren zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts auch noch in den übrigen drei Ecken des Gebäudes vorhanden. Vor der Nische wölbt sich oberwärts, nach dem inneren Raume des Gebäudes hin, ein kolossaler, 60 Fuss weiter Schwibbogen, von 7 Fuss Stärke und 4⅓ Fuss Höhe. Die Nische selbst ist nicht, wie man etwa voraussetzen möchte, überwölbt, und es ist auch keine Spur irgend einer Art vorhanden, woraus hervorginge, dass sie ursprünglich ein Gewölbe gehabt hätte oder zur Aufnahme eines solchen eingerichtet gewesen wäre. Das Material des Gebäudes besteht durchweg aus Ziegelsteinen, die 15 Zoll lang und breit und 1¼ Zoll dick sind und die durch Mörtellagen von derselben Dicke verbunden werden. — Noch ist als ein alter Bautheil im Innern des Gebäudes eine mächtige Arcade, aus drei Pfeilern und Halbkreisbögen bestehend und aus starken Sandsteinquadern gebildet, zu nennen, die fast in der halben Tiefe der Nische des Tribunals quer hindurchläuft und die in den gegenwärtigen Dachräumen freistehend erscheint. Doch ergibt sich aus dem abweichenden Material, aus der rohen Form der Kämpfergesimse, vor allem aber aus der ganz willkürlichen Anordnung dieser Arcade, dass sie nicht zu dem ursprünglichen Bau gehört haben kann; sie fällt wahrscheinlich in die Zeiten der fränkischen Herrschaft, in denen das Gebäude, wie angegeben wird, als königliche Pfalz benutzt wurde. In eben diese Periode dürfte auch die grosse, aus Quadern aufgerichtete Mauer gehört haben, welche das Gebäude an seiner vorderen Schmalseite, gen Süden, noch zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts, ehe die spätern Umbauten unternommen wurden, abschloss. Bei Gelegenheit dieser Umbauten entdeckte man im Innern die Reste eines brillanten Fussbodens von Marmor, so wie mancherlei eigenthümliche Anlagen, die aber wiederum zum Theil den Veränderungen des Baues aus der fränkischen Zeit zuzuschreiben sein dürften. In dem Tribunal fand man ein kellerartiges Gemach; wenn dies der noch gegenwärtig an derselben Stelle vorhandene Keller ist, so möchte ich dasselbe ebenfalls lieber auf Rechnung der fränkischen Umbauten setzen, als etwa mit jener Krypta

träglich. Nach dem inzwischen erschienenen Werke von Schmidt beträgt die Breite des Schiffes der Basilika im Lichten 88 Fuss 2 Zoll, die Länge desselben ein Paar Fuss über das Doppelte, die ganze Länge der Basilika mit Inbegriff des Tribunals 233 Fuss 4 Zoll. Die Höhe vom Fussboden bis zur Decke betrug 98 bis 100 F. Rheinl.

unter dem Tribunal der Basilika von Pompeji, die man für ein Gefängniss hält, parallel stellen [1]).

Ueber die ursprüngliche Bestimmung des Gebäudes sind bisher die verschiedenartigsten Meinungen aufgestellt worden. Gewöhnlich hält man dasselbe, wie bereits bemerkt, für den Ueberrest eines Constantinischen Palastes, obgleich das Ganze in seiner Anlage durchaus nichts Wohnliches hat, auch wenn man hiebei den grossartigsten Massstab anlegen wollte; diese Meinung scheint nur auf mittelalterlicher Tradition zu beruhen, die einen Bau, der zu einer königlichen Pfalz, zu einem Castell, später zum erzbischöflichen Hofe umgewandelt war, auch von Hause aus als für Zwecke solcher Art bestimmt ansehen mochte. Seit dem Erwachen wissenschaftlicher Forschungen hat man andre Hypothesen aufgestellt, die jedoch im Wesentlichen auch nicht besser begründet sind; theils führte die Nische des Tribunals dahin, hier an ein Lokal für scenische Spiele zu denken, dem sich sodann, als der Hauptkörper des Gebäudes, etwa ein Hypodrom (ein schattiger Spaziergang) angeschlossen habe, theils wurde bemerkt, das Gebäude müsse zu der, um eine beträchtliche Strecke weiter südwärts belegenen Thermen-Anlage (am ehemaligen Altthore) gehört haben [2]). Erst in neuester Zeit ist durch Steininger [3]) die einzig richtige Ansicht ausgesprochen worden, dass hier die Reste einer Basilika vor uns ständen; denn in der That deuten die erhaltenen Theile, den obigen Mittheilungen zufolge, auf's Entschiedenste nur auf eine Anlage solcher Art, während die anderweitig ausgesprochenen Meinungen und die Hypothesen, die man ausserdem etwa noch über den Zweck des Gebäudes aufstellen möchte, in den auf unsere Zeit gekommenen Beschreibungen antiker Gebäudegattungen und in den erhaltenen Monumenten durchaus keine Bestätigung finden.

Schon die erhaltenen Theile des in Rede stehenden Gebäudes geben demnach für unsere Kenntniss des antik-römischen Basilikenbaues sehr wichtige Beiträge; wir sehen hier die Einrichtung der Aussenwände mit ihren Fenstern und mit einem sinnreich durchgebildeten Pfeilersystem deutlich vor uns; wir erhalten eine eben so bestimmte Anschauung von der innern architektonischen Anordnung der Nische des Tribunals. Diese erhaltenen Theile und ihre Massesverhältnisse geben uns zugleich aber auch die deutlichsten Aufschlüsse über die anderweitigen Einrichtungen, die im Innern müssen stattgefunden haben. Natürlich werden hier, wie in allen grösseren Basiliken, Säulenstellungen an den Langseiten angeordnet gewesen sein, und natürlich werden dieselben den Wandpfeilern entsprochen haben, so dass die Fenster, wie an der Basilica Sessoriana, mit den Zwischenweiten zwischen den Säulen correspondiren mussten. Es kommt nun zunächst in Frage, ob auf jeder Seite nur Eine Säulenstellung oder ob deren zwei übereinander vorhanden waren. Dies zu bestimmen, geben wir für's Erste den Säulen (muthmasslich korinthischen, wie fast durchgehend in den spätern römischen Bauten) eine Höhe von 10 unteren Durchmessern, dem Gebälk eine Höhe von 2 Durchmessern, — als durchschnittliche Massesbestimmungen, die

[1]) Die handschriftlich erhaltene Nachricht über den Zustand des Gebäudes zu Anfange des 17ten Jahrhunderts und über die Entdeckungen, welche man damals im Innern derselben machte, siehe bei Steininger, die Ruinen am Altthore zu Trier, S. 44. — [2]) Quednow, Th. II. T. I. ergänzt auf der Südseite des Gebäudes eine grosse Nische, der auf der Nordseite ganz entsprechend, obgleich hiefür kein andrer Grund vorhanden ist, als der eines ganz willkürlich angenommenen symmetrischen Gesetzes. — [3]) In der angeführten Schrift S. 47.

für den spätern römischen Säulenbau vorzüglichst charakteristisch sind; sodann nehmen wir die lichte Höhe des Gebäudes auf etwa 96 Fuss an *). Für Eine Säulenreihe auf jeder Seite erhalten wir hienach Säulen von etwa 90 Fuss Höhe und 8 Fuss Stärke im untern Durchmesser, die uns schon an sich allzu kolossal bedünken möchten, deren Annahme aber in Rücksicht auf die zugleich sehr engen Zwischenweiten völlig unstatthaft wird. Denn da der Raum von Fenster zu Fenster etwa 19 Fuss beträgt, so bleiben uns für die Zwischenweiten etwa nur 11 Fuss (d. h. nicht viel über einen untern Durchmesser) übrig, was den Gesetzen des römischen Säulenbaues ebenso, wie den Bedürfnissen eines frei bewegten Verkehrs widerspricht. Wir können somit nur zwei Säulenstellungen übereinander, d. h. dem regelmässigen Basilikenbau gemäss, Gallerien über den Seitengängen annehmen, die zugleich den zwiefachen Fensterreihen der Wände entsprechen. Auch hiebei bleiben uns für die Säulenarchitektur noch sehr bedeutende Verhältnisse übrig. Die untern Säulen sind demnach als etwa 45 Fuss hoch und im untern Durchmesser 4½ Fuss stark anzunehmen, wodurch die Zwischenweiten eine Breite von etwa 14½ Fuss, d. h. von ein wenig über drei Durchmessern erhalten. — Ferner kann auf jeder Langseite des Baues nur Ein Seitengang und auch dieser nicht von beträchtlicher Breite angeordnet gewesen sein. Die Breite der Maueransätze auf der Nordseite, rechts und links von der Oeffnung der Nische des Tribunals, giebt hier das bestimmende Mass. Diese beträgt auf jeder Seite nur etwa 16 Fuss, so dass, die Säulenstärke abgerechnet, nur etwa 11½ Fuss für die Breite des Säulengangs bleiben. Wollten wir die Gänge breiter annehmen und die Säulenarchitektur vor die Pfeiler der Nische vortreten lassen, so würde die Architektur der Gallerie den Bogen der Nische auf die widerwärtigste Weise zerschnitten haben; wollten wir etwa (wie auf dem oben genannten Grundriss der Basilika des Paullus Aemilius) die gesammte Säulenarchitektur quer vor dem Tribunal durchgehen lassen, so verlöre der Bogen desselben alle Bedeutung. — Dieser grosse Schwibbogen ferner hat nur einen constructiven Zweck. Ein ausschliesslich ästhetischer Zweck desselben, als zum Einschluss der Nische für die Anschauung der letztern von dem grossen oblongen Raume aus dienend, ist auf keine Weise vorauszusetzen. Da die Nische, in der Form eines halben Cylinders, nicht mit einem Gewölbe versehen ist, so bilden sich oberwärts in derselben zu den Seiten jenes Schwibbogens Winkel von hässlicher, schwankender Ge-

*) Nach der gegenwärtigen Höhe des Erdbodens dürften etwa neunzig Fuss anzunehmen sein; die übrigen sechs Fuss rechne ich, als etwaiges Minimum, auf die im Verlauf der Jahrhunderte erfolgte Ueberhöhung des Erdbodens. Ich bemerke, dass ich die Zahlenbestimmungen auf Quednows Aufnahmen gründe, welche letzteren allerdings nicht genügend erscheinen; doch können einige Fuss mehr oder weniger bei einem Gebäude von so ausgedehnten Dimensionen keinen erheblichen Unterschied hervorbringen. Für die Zwecke obiger Berechnung sind schon ungefähre durchschnittliche Massbestimmungen vollkommen hinreichend. Noch füge ich hinzu, dass ich bei den Bestimmungen über die vorhanden gewesene Säulen-Architektur die eigentlich klassische Behandlung derselben, mit geradem Gebälk, im Sinne gehabt habe. Wollte man statt dessen bereits eine Verbindung von Säulen und Bögen annehmen, wie solche in spätest römischer Zeit allerdings zuweilen vorkommt, so ist dennoch nicht ausser Acht zu lassen, dass hiebei durchgehend noch, und namentlich bei länger fortgesetzten Colonnaden, die herkömmlichen Gesetze der Säulenordnung beobachtet wurden.

stalt, deren Beschaffung wahrlich nicht aus [illegible] Gründen, sondern nur durch eine äussere Nothwendigkeit veranlasst [illegible] konnte. Wo die Nische durch ein halbes Kuppelgewölbe bedeckt ist, fällt dieser Uebelstand natürlich weg, aber auch hiebei ist der Schwibbogen zunächst aus äusseren Gründen veranlasst, damit sich nämlich das Gewölbe an ihn anlehnen könne. Wollte man etwa sagen, dies letztere sei in der Gestaltung des Tribunals als Regel anzunehmen, und im vorliegenden Falle habe man, obgleich das Kuppelgewölbe sei weggelassen worden, dennoch jenen charakteristischen Bogen aus herkömmlicher Gewohnheit beibehalten, so hiesse dies doch ein allzu bedeutsames und mächtiges Werk, wie der Bogen in der That ist, auf Rechnung eines blossen Schlendrians setzen. Der Schwibbogen, ich wiederhole es, hat nur einen constructiven Zweck: den nämlich, dem Balkenwerk, welches die Bedeckung des Tribunals trug, zur Unterlage zu dienen. Hieraus folgt aber unmittelbar, als der wichtigste Umstand dieser Untersuchungen, dass der mittlere Hauptheil des oblongen Raumes (dessen lichte Breite etwa 60 Fuss betrug) unbedeckt war. Denn wenn etwa vorausgesetzt würde, dass man hier, als Träger der Ueberdeckung, irgend eine künstliche Dachrüstung angewandt habe, so wäre es widersinnig und dem praktischen Sinne der Römer gänzlich widersprechend gewesen, wenn dieselbe Einrichtung nicht auch bei der Ueberdeckung des Tribunals stattgefunden hätte. Dem steht aber das Vorhandensein des Schwibbogens entgegen, welcher nunmehr gegen den offenen Mittelraum hin einen festen Abschluss und Zusammenhalt des Gebäudes bildete.

So erscheint uns die Einrichtung des Gebäudes ganz dem offnen, freien Charakter des Verkehrs im Alterthum gemäss: in der Mitte, als Hauptraum, ein weiter offner Säulenhof, dem sich zu den Seiten bedeckte Seitengänge und Gallerien, im Grunde das gleichfalls bedeckte Tribunal anschlossen, beide dem Publikum (vornehmlich den Handelsleuten) und den Richtern einen tüchtigen Schutz gegen die Witterung, wenigstens gegen den Regen, gewährend. So luftiger Einrichtung entspricht denn auch die kolossale Dimension der ringsum offenen Fenster. (Bei der oben genannten Basilica Sessoriana in Rom gingen die untern Oeffnungen, grossen Thoren gleich, sogar bis auf den Fussboden nieder, so dass eine Einrichtung dieser Art die allergrösste Freiheit des Verkehrs gestatten mueste.) Auch von der Basilika von Pompeji wird vorausgesetzt, dass der mittlere Raum unbedeckt war. Nach meinem Dafürhalten fand diese Einrichtung insgemein bei den grösseren Basiliken statt. Man kann sie gewissermassen als in's Enge gezogene (und allerdings für besondere Einzelwecke bestimmte) Fora bezeichnen, wie denn, umgekehrt, die ersten bedeutenderen Basiliken Roms bekanntlich geradehin eine Erweiterung des dortigen Forums und seiner Bedürfnisse bildeten. Ebenso kann man sie, mit Ausschluss der besonderen Form des Tribunals, den Hypäthral-Tempeln parallel stellen, deren Einrichtung auf sie wiederum nicht ohne Einfluss gewesen sein dürfte.

Nach alledem scheint es mir, dass wir die Basilika von Trier als ein charakteristisches Beispiel der ganzen Gebäudegattung, welcher sie angehört, betrachten dürfen; obschon wir die Zeit ihrer Erbauung nicht näher bestimmen können und diese, möglicherweise, erst in das vierte Jahrhundert nach Christi Geburt fallen dürfte. Die allgemeinen Grundzüge der Anlage, welche uns hierin vorliegen, hindern uns nicht, für die verschiedenen Epochen der römischen Architektur eine verschiedenartige Behandlung des architektonischen Details anzunehmen. Nur über die Einrichtung

der Vorderseite erhalten wir hier keinen Aufschluss, indem von dieser keine Spur mehr vorhanden ist und sie, wie aus den mitgetheilten Berichten hervorgeht, schon in früher Zeit verändert sein musste. Doch hat die Restauration der Façade eines antiken Gebäudes, da uns hievon so vielfache Beispiele vorliegen, für uns keine erheblichen Schwierigkeiten; auch für den Fall nicht, wenn man an der Vorderseite, nach Vitruvs Vorschlag, ein Chalcidicum vorgebaut annehmen wollte, indem ein solches Baustück, wie bekannt, im Wesentlichen nur aus einer Vorhalle und aus einem unbedeckten Söller oder Altan über deren Decke bestand.

Beiläufig mag noch bemerkt werden, dass uns die eben besprochene Basilika zugleich einen nicht unwichtigen Fingerzeig für die Topographie des alten Trier giebt. Die Bedeutsamkeit ihrer Dimensionen lässt nicht voraussetzen, dass sie in einer untergeordneten Gegend der Stadt belegen gewesen sei; vielmehr wird sie ohne Zweifel wie überall die wichtigeren Basiliken, am Forum, und zwar mit ihrer Vorderseite gegen dasselbe gerichtet, gelegen haben. Hieraus folgt, wenigstens mit grösster Wahrscheinlichkeit, dass das Forum von Trier ungefähr die Stelle des heutigen Palastplatzes eingenommen habe.

Blicken wir nunmehr noch einmal auf das Verhältniss der antiken Basiliken zu dem christlichen Kirchengebäude zurück, so erscheint das Bestreben, das letztere nach dem Vorbilde jener zu behandeln und seine Formen demgemäss in reiner Classicität zu bilden, nicht als ein vollkommen berechtigtes. Die charakteristisch eigenthümliche Einrichtung des Mittelschiffes in der altchristlichen Basilika, auf welcher von vornherein die bedeutsame Wirkung des christlichen Kirchengebäudes beruht, ist in der antiken Basilika nicht vorgebildet. Sie steht im Widerspruch gegen die Gesetze des antiken Säulenbaues; sie ist eine Neuerung, welche die antiken Formen und deren Eindruck auf das Auge und auf das Gemüth des Beschauers verdirbt. Sie kann demnach mit den classischen Bauverhältnissen nicht ausgeglichen werden; sie gehört nicht der künstlerischen Gefühlsweise einer vergangenen Zeit an, sie deutet vielmehr auf neue Gesetze auf neue Entwickelungsmomente, und zwar auf diejenigen, welche sich in den Baustylen des Mittelalters, in dem romanischen (sogenannt byzantinischen) und vornehmlich in dem gothischen, zu so grossartiger Consequenz ausgebildet haben. Es dürfte somit vortheilhafter sein, nicht den unentwickelten Keim, sondern die in glänzender Fülle aufgeschlossene Blüthe zum Gegenstande des künstlerischen Studiums zu machen [1].

[1] Schmidt hat (1845), in seinem oben angeführten Werke, die Vermuthung ausgesprochen, dass die Basilika von Trier im Inneren — meiner Voraussetzung entgegen — keine Säulengallerien gehabt habe. Gegenwärtig wird sie bekanntlich, und zwar als grosser einschiffiger Raum, zur Kirche für die evangelische Gemeinde bestimmt, wiederhergestellt. Es haben sich dabei Reste alter Säulenstellungen vorgefunden, die in solcher Art indess, ihrer Anordnung und ihrer Behandlung nach, nicht mit dem Bau gleichzeitig sein konnten, vielmehr Umwandlungen der inneren Anlage in der fränkischen Epoche anzugehören scheinen.

3. Die Porta Nigra zu Trier.

Ich habe über die kunsthistorische Stellung dieses merkwürdigen Baudenkmals eine Streitfrage angeregt und erlaube mir, einiges dahin Gehörige im Folgenden zusammenzustellen.

(Kunstblatt, 1840, Nro. 56.)

Unstreitig das merkwürdigste unter den ältesten Baudenkmalen von Trier ist die Porta Nigra, die besondre Weise, in der sie angelegt und aufgeführt ist, giebt ihr einen ganz eigenthümlichen Werth unter Allem, was von Werken römischen Styles auf unsere Zeit gekommen ist. Aus der ganzen Einrichtung des Baues scheint sich deutlich zu ergeben, dass derselbe die Zwecke eines Thores mit denen einer Art kleiner Citadelle (Porta mit einem Propugnaculum) verband; die thurmartigen Vorbauten der Seitenflügel und die bedeckten Gänge über den äusseren und über den inneren Thoren dienten ohne Zweifel zur Vertheidigung des Einganges, der kleine Hof in der Mitte zu den Rüstungen u. dgl., das Innere der Flügelgebäude zur Wohnung der Soldaten. Die von Hirt (in seiner Geschichte der Baukunst bei den Alten) ausgesprochene Ansicht, dass das Gebäude zugleich als Prätorium oder als Wohnung dessen, dem der Oberbefehl über die Festungstruppen anvertraut war, gedient habe, scheint ziemlich willkürlich und selbst unpassend; eben so die Meinung Derer, welche der Porta einen griechisch-etruskischen Ursprung zutheilen, dass sie nämlich zugleich zu Volksversammlungen bestimmt gewesen sei.

Ueber die Erbauungszeit der Porta sind mancherlei, zum Theil sehr sonderbare Ansichten aufgestellt worden. Die Einen, besonders Quednow [1]), geben ihr, wie eben angedeutet, einen griechischen Ursprung (sie sei durch Griechen, die nach dem peloponnesischen Kriege bis hieher ausgewandert, aufgeführt worden); die Andern wollen, dass sie von Etruskern — von einer Abzweigung jener Etrusker, die vor den Galliern nach Rhätien flüchteten (!!) — erbaut sei. Diese etruskische Abkunft hatte Wyttenbach früher verfochten; in seinen „Neuen Forschungen über die römischen architektonischen Alterthümer im Moselthale von Trier" hat er indess diese Meinung zurückgenommen und ihre Erbauung Kaiser Constantin dem Grossen zugeschrieben, durch den (zufolge einer Rede des Panegyrikers Eumenius) die Wiederherstellung Triers erfolgt und namentlich die ganze Mauerumgebung des Ortes erneut war. Auch Hirt setzt die Erbauung der Porta in die Constantinische Periode; und allerdings kann es für den, der nur einigermaassen mit den Formen der antiken Kunst bekannt ist, kein Zweifel sein, dass an ihr der Charakter spätrömischer Kunst mit Entschiedenheit sich ausspricht.

Indess scheint es mir nöthig, wenn man bei Wyttenbach's und Hirt's Ansicht verharren will, dass diese noch gegen einen Zweifel von andrer Seite gesichert werde; es dürfte nämlich in Frage kommen, ob die Porta nicht vielleicht noch später, zur Zeit der fränkischen Herrschaft, zwischen den Verwüstungen, welche Trier im fünften Jahrhundert, und denen, welche

[1]) Beschreibung der Alterthümer von Trier, etc.

es im neunten Jahrhundert (882, durch die Normannen) zu erdulden hatte, aufgeführt sei. Dass in jener Zeit noch durchaus antike Bildung vorherrscht, ist jetzt wohl zur Genüge erwiesen; und in der That scheint die rohe Einfachheit der Gesimsformationen, welche an der Porta durchgehend gefunden werden — sie bestehen überall nur aus schmaler Platte und schräger Schmiege, und auch die Kapitäle und Basen der Säulen sind auf dieselbe Weise gebildet — fast besser mit den letzten Nachklängen antiken Geistes als mit einem Prachtbau der Constantinischen Zeit übereinzustimmen.

Auch fehlt es nicht an Zeugnissen, dass in jener späteren Zeit noch Bauwerke von ähnlich grossartiger Anlage aufgeführt wurden. Wyttenbach selbst (a. a. O. S. 18, Anm.) bringt ein solches bei, indem er der grossen Burg erwähnt, welche Erzbischof Nicetius eben in jener Gegend erbauen liess, und welche Venantius Fortunatus (*Carmen de Castello Nicetii Archiep. Trev. super Mosellam*) mit folgenden Worten beschreibt: „Den Berg umgiebt, Felder einschliessend, eine Mauer mit dreissig Thürmen, die sich bis zur Mosel hinabzieht. Auf dem Gipfel des Berges strahlt das Schloss, ein anderer Berg, dem ersten aufgelastet. Drei Stockwerke hoch schwebt es erhaben auf marmornen Säulen und schaut auf des Flusses Schiffe" etc. Wichtiger noch scheint mir eine Notiz, welche Quednow (S. 32) beibringt. Er berichtet nämlich, dass vor nunmehr etwa zwanzig Jahren eine Aufgrabung an der Hauptfronte der Porta (an den Thoren) veranstaltet wurde, bei welcher man auf den ursprünglichen, fünf Fuss unter der jetzigen Oberfläche liegenden Fussboden hinabging. (Woraus dieser bestand, sagt Quednow nicht.) Zwischen diesem Boden aber und dem gegenwärtigen in der Mitte fand sich noch ein anderer, aus grossen Kalksteinplatten zusammengesetzter und gut erhaltener Fussboden. Dieser gehört mithin einer zweiten Periode der Benutzung des Thores an. Da solche Ueberhöhungen des ursprünglichen Pflasters aber grossen Zerstörungen, welche den Boden rings mit Schutt und Trümmern überhäuft, ihren Ursprung zu verdanken pflegen, da hier eben nur Eines Pflasters und keiner weiteren auffallenden Schicht zwischen dem heutigen und dem ursprünglichen Boden erwähnt wird, da die Benutzung des Thores als eines solchen überhaupt nur bis zum Jahr 1035, in welchem dasselbe zur Kirche umgewandelt wurde, reicht: so dürfte man vielleicht nicht ganz ohne Grund annehmen, dass dieses Pflaster erst in Folge jener Zerstörung Triers durch die Normannen (882) entstanden ist, und dass, wäre die Porta bereits vor den Zerstörungen des fünften Jahrhunderts erbaut gewesen, auch in Folge dieser letzteren die Spuren besonders überhöhter Fussböden hätten erscheinen müssen, wie solches anderweitig, besonders in Frankreich, bei den Zerstörungen jener Jahrhunderte förmlich als Regel beobachtet ist. Doch wäre es voreilig, wollte man gegenwärtig bereits solche Schlüsse als gesichert annehmen. Vielmehr dürfte es vorerst dringend nöthig sein, noch einmal Aufgrabungen des Terrains um die Porta Nigra und in derselben zu veranstalten, und zu untersuchen, ob vielleicht ausser jenem Zwischenpflaster noch andere Erd- oder Schuttschichten zu unterscheiden sind, und ob diese vielleicht ein bestimmteres Resultat gewähren. Hierauf scheint man bei jener Aufgrabung wenig geachtet zu haben, fand es überhaupt auch wohl überflüssig, da man, wie es scheint, von vornherein von jenem mythischen, griechisch-etruskischen Ursprunge der Porta überzeugt war.

Ein zweites, nicht minder eigenthümliches Interesse gewährt die Porta Nigra der Baugeschichte des Mittelalters durch ihre Umwandlung in eine

Kirche, in welcher Gestalt sie fast acht Jahrhunderte hindurch, vom Jahre 1035 bis zum Anfange des gegenwärtigen Jahrhunderts, dagestanden hat. Hievon ist nur der auf der Ostseite angefügte Chorbau stehen geblieben. Die Weise, wie man sich mit den damaligen liturgischen Bedürfnissen dem vorhandenen Gebäude gefügt, wie man dessen einzelne Theile benutzt und umgebildet, dürfte einen sehr charakteristischen Blick in die Sinnes- und Geisterrichtung des Mittelalters gewähren. Es wäre wohl zu wünschen, falls Risse von dem Zustande der Porta aus jener Zeit (oder — nach ihrem damaligen Namen — der Simeonskirche) vorhanden sind, dass auch diese veröffentlicht würden. Mir ist nur die von Casp. Merian gestochene und allerdings schon sehr belehrende Ansicht des Aeusseren bekannt, welche sich in den *Antiquitates et annales Trevirenses* von Brower und Masen (1670) befindet.

(Kunstblatt, 1844, Nro. 38.)

In No. 56 des Kunstblattes vom Jahr 1840 hatte ich die Hypothese aufgestellt, dass die Porta Nigra, statt in die spätrömische, in die Periode der fränkischen Herrschaft gehören dürfe, besonders wegen der Rohheit der Detailformen (nach Massgabe der Abbildungen in Quednow's Werk über die Alterthümer von Trier), und weil wir noch aus der fränkischen Zeit Berichte von ähnlich imposanten Gebäuden, die in jener Gegend aufgeführt wurden, besitzen; ich hatte wenigstens darauf aufmerksam gemacht, dass, wenn man das Gebäude noch ferner der Zeit Constantins des Grossen zuschreiben wolle, wie in der jüngsten Zeit im Gegensatz gegen ältere, sehr fabelhafte Ansichten geschehen, man die erforderlichen Gegengründe auch gegen diese Hypothese beibringen müsse. Nachdem ich das Gebäude sodann an Ort und Stelle selbst gründlich untersucht, fügte ich, in den Nachträgen zu meinem Handbuch der Kunstgeschichte [1], S. 864, die Bemerkung hinzu, dass jene Vermuthung mir inzwischen zur Ueberzeugung geworden, und dass die Porta Nigra somit vornehmlich dem sogenannten Palazzo delle Torri zu Turin parallel zu stellen sei, welchen Cordero aus sehr überzeugenden Gründen dem achten Jahrhundert n. Chr. zuschreibt. Ohne Bezugnahme auf meine letztere Erklärung sagt Herr Dr. L. Urlichs gegenwärtig in dem so eben erschienenen vierten Heft der Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande, bei Gelegenheit einer Kritik der Schmidt'schen Baudenkmale von Trier: „Die bewunderungswürdigen römischen Denkmäler in Trier und der angrenzenden Gegend sind zwar vielfältig besprochen und namentlich von Einheimischen, worunter sich die Herren Wyttenbach und Steininger besondre Verdienste erwarben, erläutert worden; indessen fehlte es bis jetzt, da das Buch von Quednow dem heutigen Stande der Wissenschaft nicht genügt, an der unentbehrlichen Grundlage aller Forschungen, an zuverlässigen und auch das Einzelne und anscheinend Geringfügige nicht verschmähenden Abbildungen. Daher rühren denn selbst bei ausgezeichneten Männern, welche, wie Herr Steininger, die Basilika richtig erkannten, Irrthümer, wie die sonderbare Annahme, die Thermen seien ein Pantomimentheater, oder die Porta Nigra sei ein Werk fränkischer Zeit (Kugler im Kunstblatt 1840, No. 56)." Diese

[1] Erste Auflage.

Worte veranlassen mich, die Gründe für meine Behauptung hier näher darzulegen, soweit dies überhaupt ohne Abbildungen, deren ich keine genügenden zur Hand habe, möglich ist.

Bei allen kunsthistorischen Untersuchungen kommt es bekanntermassen zunächst und vorzugsweise auf die künstlerische Bedeutung des fraglichen Werkes, auf den ästhetischen Organismus desselben an; diesen mit klarem Blick aufzufassen, hat seine Schwierigkeiten, aber es muss eben gewagt werden. Auch im vorliegenden Falle gehe ich hievon aus. Dass die Composition der Porta Nigra eine römische Erfindung ist, bezeugt schon der flüchtigste Blick auf das Gebäude; eine nähere Untersuchung jedoch lässt eine sehr unrömische, sehr entschieden barbarisirte Behandlungsweise der Detailformen, und besonders derjenigen, die für die antike Architektur vorzüglich charakteristisch sind, erkennen. Es ist nur ein Umstand, der gerade hier diese nähere Untersuchung eigenthümlich erschwert, sie jedoch keineswegs unmöglich macht. Das Gebäude der Porta Nigra ist nämlich nicht vollendet worden; es fehlt demselben zum guten Theil die letzte Glättung. Vieles daran erscheint erst im Rohen zugehauen, und so dürfte man von vornherein geneigt sein, anzunehmen, dass jener Barbarismus der Detailformen eben auf Rechnung des Rohbaues zu schreiben, dass hierin bei der Vollendung des Ganzen eine ganz andre Weise der Ausführung beabsichtigt gewesen sei. Bei einer aufmerksamen Betrachtung des Gebäudes erkennt man aber doch bald, was daran wirklicher Rohbau ist, was zu einer weiteren Ausarbeitung fähig war oder nicht, und was trotz einer nicht sonderlich zarten Behandlungsweise als wirklich vollendet betrachtet werden muss. Der architektonische Schmuck des Gebäudes besteht aus einer Art dorischer Halbsäulen und Pilaster in mehreren Geschossen, zwischen denen sich, mehr oder weniger durchgängig, gewölbte Fenster- oder Thüröffnungen befinden. Auffallend erscheinen zunächst manche nur flach angelegte Gliederprofilirungen, in einer Weise, dass daraus nie ein eigentlich römisches Gliederprofil ausgearbeitet werden konnte, wie z. B. die Basis der Säulen meist aus einer viereckigen Platte und aus einem breiten, wenig vorspringenden Bande besteht, und wie das Kämpfergesimse sehr roh durch eine hohe, flache Platte gebildet wird. Dergleichen mag indess mehr als eine rohe, denn als eine im eigentlichen Sinne des Wortes barbarisirte Formenbehandlung gelten. Auffallender ist die Form sämmtlicher, durchlaufenden Horizontalgesimse, die (wie so häufig in der früheren Zeit des mittelalterlich romanischen Styles) nur aus einer Platte und aus einer schrägen Schmiege unter dieser bestehen und dabei stark auslaufen, so dass die Platte selbst nur eine sehr geringe Vorderfläche hat. Eine durchgehende Bestimmtheit in der Behandlung dieser Gesimse lässt sie zumeist als wirklich vollendet erscheinen, während solche Theile, von denen mit Bestimmtheit anzunehmen ist, dass sie abgemeisselt werden sollten, wie z. B. die vorspringenden Einfassungsstreifen an den Keilsteinen in Architrav und Fries (über den Portalen) ungleich roher und willkürlicher erscheinen. Das Entschiedenste aber ist die Form der Kapitäle. Während die der Halbsäulen im Erdgeschoss in Anlage und Verhältnissen den römisch-dorischen Kapitälen noch ungefähr zu vergleichen sind, ist dies bei den übrigen ganz anders; bei diesen ist die Deckplatte ganz schmal und dagegen das Glied, welches die Stelle des antiken Echinus vertritt, übermässig hoch, mehr kelchartig, und bildet zugleich einen ganz rohen Uebergang aus der viereckigen Deckplatte in die Rundform der Säule

was Kapitäl erscheint hier somit der rohen byzantinischen (wenn meist auch reich dekorirten) Grundform des Säulenkapitäls ganz entsprechend. Die solche sich z. B. an S. Marco zu Venedig und im Einzelnen sogar an frühest mittelalterlichen Gebäuden in Deutschland findet[1]), und die wir als Uebergang zu der bekannten mittelalterlichen Form des sogenannten Würfelkapitäles betrachten dürfen. Abgesehen davon, dass aus dieser Form nimmer ein antik dorisches Kapitäl herausgemeisselt werden konnte, so ist sie auch, mit Einschluss des darunter befindlichen Ringes und des Ansatzes des Säulenschaftes, an der Porta Nigra durchgehend mit einer gewissen wiederkehrenden Bestimmtheit angegeben, während die Säulenschäfte selbst wiederum zumeist nur die rohe Anlage zeigen. Noch auffallender endlich, und im allerhöchsten Maasse unantik, ist der Umstand dass auch die sämmtlichen Pilaster, die im Aeusseren und im Inneren des Gebäudes vorkommen, mit demselben, stark und unschön auskragenden Kapitäle versehen sind, einer Form, die in dieser Anwendung später bei den Pilastern an der Westseite des Domes von Trier offenbar als Vorbild gedient hat, bei den letzteren aber durch flachere Behandlung sich in ein künstlerisches System schon wieder mehr einfügt.

An einigen Stellen der Porta Nigra finden sich allerdings glatt und elegant behandelte Detailformen; diese gehören aber nicht dem ursprünglichen Bau, sondern einer schon wieder sehr ausgebildeten Kunstepoche an, und lassen somit auf das Uebrige keinen Rückschluss machen. Sie rühren aus der Zeit her, da das Gebäude als Kirche diente, die interessanteren ohne Zweifel aus der Zeit, in welcher der Chor angefügt wurde. Dahin ist zunächst die Glättung der Formen an der Thür, die aus dem westlichen Flügel des Gebäudes auf die Stadtmauer führte, mit den an den Gesimsen angebrachten Kreuzen zu rechnen. Dann die zierlich dekorirte Thür, welche von der Stadtseite her in das Obergeschoss desselben westlichen Flügels führte, und ebenso auch einige saubere Dekorationen gegenüber am östlichen Flügel. (Von den in der Rococozeit umgemeisselten Formen brauche ich natürlich nicht zu sprechen.)

Nach meiner Ansicht haben wir hier somit ein Gebäude, welches bei einer noch entschieden römischen Grundanlage doch schon eine Behandlungsweise der wichtigsten Detailformen erkennen lässt, die nicht mehr römisch zu nennen ist, sondern bereits barbarisirt und der nachrömischen, der byzantinischen Kunstepoche entsprechend erscheint. Ist dies richtig, so scheint es auch ganz angemessen, das Gebäude der Zeit der fränkischen Herrschaft, in der, wie oben bemerkt, die Anlage bedeutender Bauten nicht sofort unterblieb und in der die römische Cultur überhaupt einer ähnlichen Barbarisirung unterlag, zuzuschreiben. Will man den constantinischen oder allgemeiner den römischen Ursprung des Gebäudes sichern, so ist es vor allen Dingen nöthig, nachzuweisen, dass schon in römischer Zeit eine solche Umwandlung der architektonischen Formen stattgefunden hat, wofür es meines Wissens bis jetzt noch an dokumentirten Beispielen fehlt. Ich will meine Behauptung keineswegs als eine völlig unwiderlegliche aufgestellt haben; so lange aber eine solche Widerlegung, und zwar

[1]) Z. B. in der Gruftkirche der Wipertikirche bei Quedlinburg; s. die von F. Ranke und mir herausgegebene Geschichte und Beschreibung der Schlosskirche zu Quedlinburg etc. (Taf. I dieser Sammlung, S. 396, oben.)

eine wirklich begründete, nicht stattgefunden hat, erlaube man mir, den kahlen Vorwurf eines „Irrthums" von mir abzulehnen.[1])

Kunstblatt, 1846, Nro. 35.

(Aufsatz von Leopold Eltester in Koblenz.)

Chr. W. Schmidt hat in seine Sammlung der römischen Bauwerke in und um Trier auch die Porta nigra aufgenommen und zuerst im Widerspruch mit allen bis jetzt aufgestellten Meinungen dieses räthselhafte Thor als das letzte Denkmal römischer Herrschaft in den Rheinlanden aufgeführt, es nämlich in die Mitte des 5ten Jahrhunderts und zwar kurz vor die letzte Zerstörung von Trier durch die Franken und den gänzlichen Untergang der römischen Herrschaft in unsern Gegenden im Jahr 464 gesetzt.

Diese Meinung hält unserer Ansicht nach zwischen den beiden extremen Ansichten, die über das Alter der Porta nigra Eingang gefunden haben, die allein richtige Mitte. Während nämlich die ältern Forscher dasselbe nicht weit genug in die Vorzeit hinaufrücken konnten und von einem gallo-belgischen oder gar etruskischen Werke fabelten, welches die Römer in Trier schon angetroffen, haben die jüngsten Kunsthistoriker sich bemüht, den Ursprung derselben in die spätest mögliche Zeit zu versetzen, und namentlich hat Professor Kugler die Erbauungszeit ganz bestimmt in die fränkische Zeit verlegt und sich durch seine Vergleichung mit dem angeblich im 8ten Jahrhundert erbauten Palazzo delle Torri in Turin für die karolingische Epoche entschieden; eine Meinung, die in Kinkel bereits Vertheidiger gefunden hat.

Kugler sagt in seiner Kunstgeschichte[2]) an verschiedenen Stellen (S. 307, 350 und 864) wiederholt, dass die ganze Weise der Dekoration der Porta nigra dem klassischen Alterthum fremd sei, und auch zu bestimmt dem ersten Auftreten des nordischen Formensinns entspräche, als dass das Monument noch ferner, wie seither geschehen, als ein eigentlich römisches bezeichnet werden könne. Gegen die im Kunstblatt von 1844, Nr. 38, näher motivirte Behauptung unsers ausgezeichneten Kunstkenners mit dem vornehmen Achselzucken aufzutreten, wie dies namentlich von Trier aus geschehen ist, halten wir mit der Ehre der Wissenschaft und der Freiheit der Forschung für unverträglich und möge denn derselbe Gründe hören, warum seine Ansicht nicht die richtige sei.

[1]) Noch eines besondern Umstandes muss ich nachträglich gedenken. In der Tribunalnische der ohne Zweifel constantinischen Basilika zu Trier stand, bis auf die gegenwärtig (1851) im Werk begriffene Restauration des Gebäudes, eine mächtige Arkadenstellung, aus drei Pfeilern und Bögen bestehend. Sie war aus Sandsteinquadern erbaut, während die Basilika ein Ziegelbau ist. Dies und der Umstand, dass sie der Nische ganz disharmonisch eingefügt war, liess es mit Entschiedenheit erkennen, dass sie nicht dem ursprünglichen Bau, sondern einer Zeit angehörte, in welcher die Zwecke desselben den Lebensverhältnissen nicht mehr entsprachen und ihm eine wesentlich abweichende Bestimmung gegeben wurde. Wyttenbach hat vermuthet, dass die Arkadenstellung aus fränkischer Zeit herrühre, was in der That die früheste Zeit ist, in welche man sie setzen kann. Nun hatten die Pfeiler ein Kämpfergesims (zugleich unantiker Weise nur unter den Bogenlaibungen, nicht an den Vorder- und Hinterseiten), welches wiederum nur aus Platte und schräger Schmiege bestand. Dies erinnert aber durchaus (wie auch das Steinmaterial) an die Detailformen der Porta Nigra und giebt demnach wiederum für die von mir vorausgesetzte spätere Bauzeit der letzteren einen, doch nicht ganz gleichgültigen Beleg.

[2]) Erste Auflage.

Wenn wir weit davon entfernt sind, den Behauptungen Kugler's hinsichtlich des Charakters jener Bauwerke in irgend etwas entgegenzutreten, so müssen wir dennoch, gestützt auf die historischen Zeugnisse, die Behauptung des fränkischen oder nachrömischen Ursprungs auf das Lebhafteste bekämpfen und uns mit Schmidt für die lang gehegte Ueberzeugung bekennen, dass die Porta ein römisches Bauwerk und zwar aus der Mitte des 2ten Jahrhunderts sei.

Es sagt nämlich der Erzbischof Poppo von Trier in der Urkunde über die Veränderung der Porta nigra in eine Kirche zu Ehren des heil. Simeon, der in derselben ein Einsiedlerleben geführt hatte und gestorben war, vom Jahr 1042: in porta, que apud gentiles Martis consecrata memoratur, ecclesiam aedificans [1]) und der Erzbischof Eberhard in einer Urkunde von 1048 erzählt ebenfalls: Pappo archiepiscopus in loco, antiquitus porta Martis nuncupato, ubi requiescit corpus beati Simeonis confessoris, ecclesiam Deo consecravit. [2]) Und dass dieses aus ursprünglich graurothem Sandstein errichtete Thor schon im 11ten Jahrhundert ein schwarzes genannt wurde, ausgesprochenermassen deshalb, weil die Steine von Alter geschwärzt waren, beweist Abbas Eberardus Vita S. Simeonis c. 3: (Simeon) in turri, quae antea Nigra-porta vocabatur, parvum tegurium expetiit. [3]) Es war also im 11ten Jahrhundert in Trier noch bekannt, dass dieses Gebäude eine Porta Martis gewesen und dieses vielleicht auch damals noch Marsporte, wie noch in Köln. Und nun denke man noch an einen fränkischen Ursprung!

Die Franken, welche bei ihrer Ueberschwemmung des römischen Galliens eher an der Zerstörung der vorgefundenen Rundenkmale ihre rohe Kraft erprobten, als an der Errichtung eines so kostbaren Werkes, wie unsere Porta, wozu ungeheure Steinblöcke meilenweit herangeschleppt und behauen werden mussten, die Franken also, welches Interesse sollte sie wohl bewogen haben können, ein von ihnen erbautes Thor nach dem Kriegsgotte ihrer Feinde zu benennen? Was für Gründe vollends sollten im 8ten Jahrhundert sie dazu bewogen haben können, in welcher Zeit Herrscher und Volk bereits zum Christenthum sich bekannt hatte? Oder sollte man annehmen dürfen, dass die Trierer schon zwei oder drei Jahrhunderte nach der Erbauung des Thors vergessen hätten, dass sie dieses Werk einem Könige ihrer eignen Dynastie oder einem Grossen ihres germanischen Blutes verdankten und sich deshalb mit dem erfundenen römischen Namen aushalfen? Dieses ist eben so wenig glaublich, als auch der fernere Umstand, dass dieses Gebäude schon nach zwei Jahrhunderten vom Alter so geschwärzt sein konnte, um es mit Fug schwarzes Thor, Nigra-porta zu nennen.

Wenn wir bisher den genügenden Beweis geliefert zu haben glauben, dass die Franken die Porta nicht gebaut haben, so wird es uns auch nicht eben schwer fallen nachzuweisen, dass sie es auch nicht konnten.

Erstens war Trier während der ganzen fränkischen Zeit von 450 bis 900 nur vorübergehend in den ersten Zeiten Aufenthaltsort fränkischer Könige, wie des Childebalt, Siegomer und Siegebert, nie aber der Mittelpunkt der Monarchie oder ihrer späteren Spaltungen; denn bekanntlich gehörte die Stadt zu dem austrasischen Reiche, dessen Hauptstadt und Königssitz Metz war. Auch zugegeben, dass ein solcher König in Trier hätte bauen wollen, was würde er zuerst gebaut haben? Doch unstreitig einen Pallast für sich oder eine Kirche, und dieses liess sich damals gewiss leicht ausführen, da die prächtigen Ruinen eines Pallastes selbst und einer später wirklich zu solchem Zwecke dienenden Basilika aus der konstantinischen Zeit noch aufrecht standen. Ein blosses Stadtthor zu bauen, und zwar ein so prächtiges Thor, wie die Porta, für eine halb in Schutt liegende Stadt, wozu die Quader aus den drei Meilen entfernten Brüchen von Pfalzel herbeizuschaffen und mühsam zu behauen waren, einen solchen bürgerfreundlichen Gedanken kann man den fränkischen Herrschern vor Karl dem Grossen nicht wohl zutrauen. König Chilperich befahl zwar, dass die Stadtmauern der

[1]) Hontheim historia trevirensis t. 1 p. 379. — [2]) Hontheim hist. trev. t. 1 p. 385. — [3]) Hontheim hist. trev. t. 1 p. 379.

Römerstädte herzustellen seien, wie uns Gregor von Tours erzählt,[1]) aber diese waren gewiss nur sehr künstlose Reparaturen und gewiss wird selbst der steifste fränkische Herzog oder Graf, der zu Trier befehligte, wenn Karl der Grosse zu seiner Rheinbrücke in Mainz das römische Material nicht verschmähte, kein Bedenken getragen haben, zu dieser Wiederherstellung der Festungswerke, die immensen Ziegel- und Steinhaufen zu benutzen, die von der glänzenden Augusta, seit den ersten Besuchen seiner Ahnen übrig geblieben waren. Und wozu hätte den Franken überhaupt ein solches Thor und namentlich die Räume über den Doppelbogen genutzt, sie, welche ihre öffentlichen Versammlungen unter freiem Himmel abzuhalten pflegten, und war der ursprüngliche Zweck so bald verschwunden, dass man kurze Zeit später das Thor in eine Kirche verwandelte?

Unsere Porta nigra ist wirklich ein acht römisches Bauwerk, dafür spricht Namen, Ansehn und Geschichte, dass es aber ein sehr spätes Erzeugniss römischen Geistes und klassischer Kunst sei, dafür wollen wir dankbar die Hülfe in Anspruch nehmen, die Professor Kugler selbst geboten hat. Derselbe schliesst nämlich von dem sogenannten Palazzo delle Torri in Turin rückwärts, einem Gebäude, das in das 8te Jahrhundert gehören soll. Nun sagt aber ein sehr geachteter Kunstfreund, Dr. Alfred Reumont, in Nr 81 des Kunstblatts von 1845 von diesem unserem fraglichen sehr ähnlichen Thore, ebenfalls mit zwei sechseckseitigen Thürmen und der nämlichen Anordnung der Façade ausgestattet, dass nur der italienische Kunsthistoriker Cordero allein der gewöhnlichen Ansicht, die dieses Stadtthor von jeher für römisch gehalten habe, gegenüber, einen lombardischen Ursprung desselben behaupte, und bekennt sich selbst eben wegen der Aehnlichkeit mit der Porta nigra, auch für das Römerthum des Palazzo.

Wir geben allerdings gern zu, dass nicht mehr der alte klassische Geist die massiven Formen der Porta durchweht und dass ein nordischer Einfluss an dem Ganzen sehr stark bemerkbar sein mag. Diese ist aber sehr leicht zu erklären, weil nothwendiger Weise unter dem rauhen Himmel Germaniens mitten unter einer wesentlich aus nordischen Elementen zusammengesetzten Bevölkerung, selbst der feinste italienische Geschmack unter aufgedrungenem Fremdartigen leiden musste. Man betrachte z. B. nur einen in Derow's römischen Alterthümern in und um Neuwied abgebildeten Altar, der am zerstörten Kastelle Vetlidis gefunden, jedenfalls älter als das 4te Jahrhundert ist, denn schon zu Valentinian's Zeit wurde das Kastell zerstört. Niemand würde zweifeln, ein byzantinisches Werk des 9ten oder 10ten Jahrhunderts vor sich zu sehen, stünden nicht Fundort und Zweck damit im Widerspruch. Soldaten waren dort die Künstler und wahrscheinlich danken wir auch unsere Porta einer müssigen Legion, die, wie schon Jahrhunderte früher, grösstentheils aus Barbaren aller Zonen zusammengesetzt war. Germanischen und gallischen Fäusten gelang es wohl nur, die grossen Blöcke auf einander zu thürmen, ihnen gehört die Detailbildung, vielleicht selbst die Konzeption des Ganzen an und mag dieses Gebäude nun vor der Zerstörung von 464 oder vielleicht schon früher vor 400, 411, 418 oder 440 entstanden sein, es blieb unvollendet, sobald mit der Auflösung der Römerherrschaft der Sinn für solche Werke verloren ging.

Ausser dem sehr in Zweifel stehenden Pallast des Bischofs Nicetius von Trier irgendwo an der Mosel und den Pallastbauten Karls des Grossen zu Aachen, Ingelheim und Nymwegen ist uns auch kein grösseres fränkisches Werk am Rhein bekannt geworden, und sehen wir nicht ein, warum Kugler blos der nordischen Formen willen die Porta nigra, wie auch den sogenannten Klarenthurm in Köln der Römerzeit entziehen und in die germanische versetzen will.

Schliesslich legt der Einsender den Schriftkundigen Proben von Schriftzügen

[1]) Gregor. Turon. Liber VI. c. ult. Chilpericus rex misit ad duces et comites civitatum, ut muros componerent urbium, reique suae cum uxoribus et filiis intra murorum munimenta concluderent atque repugnarent viriliter, si necessitas exigeret.

ner, welche in grosser Anzahl und oft wiederholt, wohl als Handzeichen der Steinmetzen, die Quader der Porta nigra bedecken. Wenn diese gleich hinreichend weit von den klassischen Linien römischer Lapidarschrift entfernt sind und gewiss eher byzantinischer Mönchsschrift näher kommen, so beweisen sie doch wenigstens, dass die Urheber derselben nicht deutsch, sondern wohl eher lateinisch (oder griechisch?) gesprochen. Professor Forts in Berlin, dem sie ebenfalls vorgelegen, hält sie für sehr alt und aus den ersten Zeiten schriftlicher Aufzeichnung, verhehlte jedoch nicht dabei, dass aus solchen Steinhauerzeichen, die auch oft wie Familienwappen von Geschlecht zu Geschlecht fortzuerben pflegten, keine Schlüsse auf die Zeit ihres Ursprungs gezogen werden könnten.

Kunstblatt, 1847, Nr. 20.

(Aus einem Aufsatz von Gottfried Kinkel über das Werk: „Die Bauwerke in der Lombardei vom 7ten bis zum 14ten Jahrhundert, gezeichnet und durch historischen Text erläutert von Friedrich Osten. Erste Lieferung.")

. . . . Das dritte mitgetheilte Gebäude ist der vielbesprochene Palazzo delle Torri zu Turin. Das Mittelstück ist ein schöner Bau mit Halbpfeilern in reinem Gefühl und einfach-feinen, jonisirenden Zahngesimsen. Die beiden 16eckigen Thürme aber, welche diese Schauseite einfassen, erscheinen (auch abgesehen von ihren viel späteren Zinnenaufsätzen) ohne Harmonie mit dem Mittelstück. Sie sind durch vier Reihen ganz einfassungsloser Fenster durchbrochen, von denen keine den Fensterreihen des Mittelbaues sich anschliesst. Hierin behält die sonst nahverwandte Porta nigra zu Trier einen hohen Vorzug, indem bei ihr die sinkirenden Thürme durch gleiche Halbsäulenverzierung und den Fortlauf der Fensterreihen mit in die grossartige Anlage hineingezogen sind. Dagegen erinnert der Palazzo sowohl in der Gesammtanlage der verzierenden Säulen, als besonders in den Gesimsen bedeutend an die Vorhalle von Lorsch unweit der Bergstrasse. Da nun jener in Urkunden erst seit Karl dem Grossen erwähnt und von Herrn Osten gleichfalls unter die letzten selbständigen Herrscher des Volks verlegt wird, so wird er mit Lorsch gerade in eine Zeit fallen, und beide Gebäude bestätigen einander. Denn es ist trotz Allem, was darüber neuerlich behauptet (aber nicht bewiesen) wurde, der Palazzo weder für ein römisches, noch Lorsch für ein spätromanisches Werk anzusehen.

Nachschrift von F. Kugler.

Das im Vorstehenden besprochene Heft giebt mir einen Anknüpfungspunkt, um einem Aufsatze des Herrn Ellenter über die Porta nigra in Trier (in Nr. 35 des vorjährigen Kunstblattes), worin derselbe meine Ansicht, dass dies Bauwerk nachrömisch und erst der fränkischen Zeit angehörig sei, zu widerlegen sucht, einige Gegenbemerkungen hinzuzufügen. Aeussere Verhältnisse, die mich schon seit mehreren Jahren der eigenen Thätigkeit in kunsthistorischen Spezialstudien entzogen, haben mich hierzu nicht eher kommen lassen, und auch jetzt bin ich ausser Stande, die Streitfrage in ihrem ganzen Umfange wieder aufzunehmen, muss dies vielmehr einstweilen Andern überlassen. Ich hatte mich für meine Behauptung u. A. auf die Verwandtschaft der Porta Nigra mit dem Palazzo delle Torri zu Turin bezogen, der schon durch Cordero in dessen gekrönter Preisschrift „dell' italiana architettura durante la dominazione Longobarda." selbständig und zugleich in den Commentarj dell' Ateneo di Brescia. 1828.

herausgegeben) als longobardisch bezeichnet ist. Herr Eliester meint aber, dass dies Zeugniss, zufolge einer allgemeinen, von Herrn v. Reumont ausgesprochenen Aeusserung, wenig Gültigkeit haben dürfe; ich würde gewünscht haben, dass er statt dessen lieber Cordero's Buch zur Hand genommen hätte, um sich zu überzeugen, dass es unter den italienischen Forschern über italienische Architekturgeschichte wohl kaum Einen giebt, der neben Cordero genannt zu werden verdient, und mithin seine Autorität gerade von ganz besonderem Gewichte sein muss, wenn schon sein Buch, mit Rücksicht auf die anderweitigen Forschungen der letzten 20 Jahre, vielfacher Erweiterung bedürftig sein wird. Herr Osten, dem wir vorläufig wenigstens ein nicht minder sicheres Urtheil zutrauen müssen, hat sich nun ebenso wie Cordero über den Palazzo delle Torri ausgesprochen, wodurch der — überhaupt erst noch zu führende — Gegenbeweis noch schwieriger geworden sein möchte.

Das Gewicht der positiven, äusserlich historischen Gründe, die Herr Eliester für das römische Alter der Porta nigra anführt, verkenne ich keineswegs, doch scheinen sie mir noch nicht entscheidend, und dies um so weniger, als er es wiederum versäumt hat, für seine Behauptung, dass der fränkische, in dortiger Gegend erbaute Prachtpallast des Bischofs Nicetius (auf den ich gleichfalls Bezug genommen) sehr im Zweifel stehe, Gründe beizubringen. Dass ich übrigens, wie E. von mir behauptet, die Porta nigra in das 8te Jahrhundert gesetzt hätte, ist mir nirgend eingefallen.

Ich bekenne es sehr gern und aufrichtig, dass ich durchaus nicht Eitelkeit genug habe, für die Ansicht, die ich in Betreff der Erbauungszeit der Porta nigra ausgesprochen, zum Märtyrer zu werden. Ist diese Ansicht falsch, so mag sie getrost fallen; wäre es mir augenblicklich vergönnt, diese Forschungen fortzusetzen, und stünden mir genügende Gegenbeweise auf, so würde ich selbst der Erste sein, sie zu veröffentlichen. Aber, da ich Gründe (und ich denke: keine ganz oberflächlichen) angeführt habe, so darf ich dasselbe doch auch von den Gegnern erwarten. Und sollten diese sich finden, so wird es mich jedenfalls freuen, durch motivirten Widerspruch die Forschung wirklich gefördert zu haben.

Handbuch der Kunstgeschichte von F. Kugler. Zweite Auflage, 1848. S. 251. ff.

(Anmerkung von J. Burckhardt.)

Die bei diesem Anlass (Annahme der Porta Nigra als früh-merowingischer Bau) schon in der ersten Auflage ausgesprochene Ansicht hat viele Gegner gefunden, welche indess meist bei der blossen Gegenbehauptung stehen geblieben sind, statt Gründe mit Gegengründen zu widerlegen. So begnügt sich z. B. ein neuerer Kritiker (Salzburg und seine Baukunst, von F. M., in Förster's Bauzeitung, Jahrgang 1848) damit, der Merowingischen und Karolingischen Baukunst von vornherein den Generalcharakter der „Kleinheit und Miserabilität" zuzutheilen, die notorisch grossen Gebäudetheile daraus wegzuläugnen, theils als „Ausnahmen" zu bezeichnen und schliesslich die damaligen Autoren für Aufschneider zu erklären. Dass der

Massstab der Bauten jener Zeit häufig kleiner war, als im späteren Mittelalter, ist längst kein Geheimniss, aber die Porta nigra kann ja eben eine jener doch wohl nicht so seltenen „Ausnahmen" gewesen sein. Wenden wir uns zu denjenigen Gegenansichten, welche durch Gründe Berücksichtigung verdienen, so findet sich, dass bereits eine nicht unbeträchtliche Concession gemacht wird. Chr. W. Schmidt (Baudenkm. zu Trier, Lief. V.) und L. Ellester (Kunstbl. 1846, No. 35, vergl. 1847, No. 20), geben zu, dass der Bau nicht aus constantinischer Zeit sei, indem er in der That von den übrigen constantinischen Bauten Trier's in Stoff und Form gar zu auffällig abweicht; sie nehmen deshalb die allerletzte Zeit der römischen Herrschaft, gegen das Jahr 464, dafür in Anspruch. Allein man sehe wohl zu, ob die historische Probabilität, die man gegen die merowingische Epoche geltend macht, der Annahme der letzten römischen Zeit nicht noch ungünstiger ist, und ob nicht eine Zeit, wie die des kraftvollen Theoderich von Austrasien (511 – 534) und seines ruhmbegierigen Sohnes Theudebert (534 – 548) am Ende besser mit diesem Gebäude harmonirt, als jene letzten zwei Jahrzehende des seit Genserich in Auflösung begriffenen Römerreichs. Die Porta nigra ist ein Luxusbau und kann wohl schon deshalb kaum in eine solche Zeit der Noth gehören. – Hrn. Ellester's historische Argumente sind ein sehr dankenswerther Beitrag zu dieser Frage und lassen sich hier nicht mit ein Paar Zeilen erledigen; doch dürfen wir einstweilen Folgendes dagegen bemerken: 1) Eine Porta Martis gab es in Trier wahrscheinlich, wie in vielen andern römischen Städten, schon seit der römischen Erbauung, so dass sich der Name an die Oertlichkeit, nicht an das jetzige (nach Hrn. Ellester's eigener Annahme erst in christlicher Zeit errichtete) Gebäude knüpft. 2) Wie oft Trier der temporäre Aufenthalt der früheren austrasischen Könige war, können wir bei der Spärlichkeit ihrer Urkunden und der sonstigen Ueberlieferungen dieser Gegend gar nicht wissen; immer aber war es mit Metz und Köln die wichtigste Stadt des austrasischen Reiches im sechsten Jahrhundert. 3) In das achte Jahrhundert haben wir die Porta nie versetzen wollen, sondern nur in die fränkische Zeit überhaupt. 4) Ueber das neuerlich durch F. Osten mit höchster Wahrscheinlichkeit festgestellte Alter des wichtigsten Analogons, des Palazzo delle Torri zu Turin, s. oben. Die ungeheure Solidität des Quaderbaues aber, welcher die Porta vor allen Römerbauten Trier's auszeichnet, findet ihr würdigstes Gegenstück in dem vielleicht gleichzeitigen trotzigen Theoderichs des Grossen bei Ravenna, gegen dessen gothischen Ursprung auch alle mögliche Einwendungen sich erheben liessen, wenn derselbe nicht anderweitig vollkommen gesichert wäre [1].

[1] Ich füge nachträglich noch die Notiz über ein jüngstes Votum bei, welches über die Porta Nigra abgegeben ist. Es ist in der Schrift: „die Porta Nigra und das Capitolium der Treviris, von Dr. P. A. Linde, Trier, 1852" enthalten. Der Verf. fertigt meine Ansicht mit der Bemerkung ab, dass die Germanen das eine Jahrhunderts zu roh gewesen seien, um einen solchen Kunstbau ausführen. Ich habe indess nicht gesagt, dass ihn Germanen gebaut hätten, sondern nur, dass er in der Epoche der fränkischen Herrschaft entstanden sei. Die eigne Ansicht des Verfassers ist die, dass die Porta ein, zugleich

4. Ueber die ursprüngliche Anlage des Domes zu Trier.

Ein sehr eigenthümliches Interesse für die Entwickelungsgeschichte der Architektur gewährt der Dom zu Trier in seiner ursprünglichen Anlage, — ein basilikenartiger Bau, in Material, Form und Behandlung noch den Elementen der antiken Kunst entsprechend. Im Lauf der Jahrhunderte sind aber mit diesem Gebäude mehrere höchst umfassende Veränderungen vorgenommen; ein dreimaliger Umbau, im elften Jahrhundert, in der späteren Zeit des zwölften und im Anfange des dreizehnten Jahrhunderts, im achtzehnten Jahrhundert, — kleinerer Bauveränderungen zu geschweigen, — hat die ursprüngliche Beschaffenheit der Anlage auf eine Weise verwischt, dass diese fast ganz verschwunden zu sein scheint. Dennoch ist es der jüngsten Forschung möglich geworden, eine genügende Reihenfolge so charakteristischer Merkmale jener ersten Anlage aufzufinden und die ursprüngliche Verbindung derselben so überzeugend herauszustellen, dass sich hierdurch das Ganze in seinem inneren Zusammenhange und in vollkommener Integrität vor unser Phantasie aufs Neue aufrichtet. Herr Chr. W. Schmidt („Baudenkmale in Trier und seiner Umgebung, Lief. 2") hat das Verdienst, diese höchst schwierige Aufgabe mit bewundernswürdigem Scharfsinn gelöst zu haben; mir ist unter den bisherigen Leistungen der Architektur-Geschichte keine Arbeit bekannt, die ich dieser zu vergleichen wüsste, es dürfte selbst in Frage zu stellen sein, ob die Entzifferung der schwierigsten Palimpseste (und der Dom von Trier ist in der That ein Palimpsest von überaus verwickelter Beschaffenheit) auf gleichen Ruhm Anspruch habe. Ich bin allen Merkzeichen, welche Hr. Schmidt über die ursprüngliche Anlage des Domes aufgefunden und bekannt gemacht hat, an Ort und Stelle mit Sorgfalt nachgegangen, und ich kann seinen thatsächlichen Angaben und den Folgerungen, welche er aus diesen zur Reconstruction des Gebäudes zieht, nur mit vollkommenster Ueberzeugung beipflichten.

Hienach war der alte Dom von Trier, was das Allgemeine seiner Disposition betrifft, ein quadratischer Bau, im Aeusseren 132 Fuss 8 Zoll, im Inneren 121 Fuss 8 Zoll breit. In ihm standen, ebenfalls im Quadrat, vier mächtige korinthische Säulen, denen an den Wänden acht stark vorspringende Pilaster entsprechen. Die korinthischen Pilasterkapitäle sind noch an ihren ursprünglichen Stellen vorhanden und zum Theil im Inneren des Domes sichtbar. Die Säulen hatten voneinander einen Abstand von etwa 52 Fuss, von den Pilastern einen Abstand von etwa 26 Fuss, sie

als Stadtthor dienender Triumphbogen gewesen sei, der dem Valentinian und dem Gratian für einen Sieg, welchen sie im Sommer 368 über die Alamannen erfochten, errichtet worden, wobei auch der Doppelbogen des Thores auf das Kaiserpaar beziehe. Ich halte es für überflüssig, diese Annahme, die durch Nichts an dem Thore selbst, nicht einmal durch die geringfügigste Inschriftzeichen, geschweige denn durch die Spur irgend einer besonderen bildlichen Ausstattung bestätigt wird, zu widerlegen. Nur das mag noch als Curiosum angeführt werden, dass den That nach das Verfassers Deutungen, mit Bezug auf das vermeintliche Lokal jenes Sieges, aus einer Porta Nigra zu einer Porta Nicra, einem Neckarthore, wird, ebenso wie auch der Schwarzwald (Silva Nigra) eigentlich ein Neckarwald (Silva Nicra) sei. F. K.

waren, dem entsprechend, unter sich durch grössere, mit den Pilastern durch kleinere Schwibbögen verbunden. In Uebereinstimmung mit der Weite des grösseren Säulenabstandes war an der einen Seite des Gebäudes eine hinaustretende Absis angebracht.

Eine wesentlich abweichende Ansicht über die ursprüngliche Anlage des Domes hat J. Steininger geltend zu machen gesucht. Diese ist in seinen „Bemerkungen zur Geschichte des Domes zu Trier" enthalten, welche zuerst in dem Trier'schen Gymnasial-Programm vom Herbste des Jahres 1839 erschienen sind und sich aufs Neue in Augusti's „Beiträgen zur christlichen Kunst-Geschichte und Liturgik (1841)" abgedruckt finden. Hr. Steininger bezieht sich auf die Kupfertafeln des Schmidt'schen Werkes, ignorirt aber auf eine fast befremdliche und für den Zweck einer wissenschaftlichen Forschung nicht wohl zu rechtfertigende Weise den Text desselben, — d. h. nicht etwa blos die von Hrn. Schmidt gewonnenen Resultate, sondern auch die ganze Reihe jener äusseren Merkmale, auf denen die letzteren beruhen. Er spricht vielmehr in einer Weise, als ob die letzteren, nach den von Schmidt angegebenen, sehr deutlich erkennbaren Unterschieden der verschiedenen Bauzeiten des Domes, gar nicht vorhanden seien. Indess steht die Richtigkeit der Schmidt'schen Beobachtungen, für den wenigstens, der die Augen aufthun will, fest, und so löst sich das aus Steininger's Annahmen hervorgehende Resultat von selbst zum inhaltlosen Nebelbilde auf. Seine Irrthümer gehen besonders daraus hervor, dass er weder das römische Mauerwerk von dem derjenigen Erneuung des Baues, welche im elften Jahrhundert durch Erzbischof Poppo begonnen ward, noch die architektonischen Details des elften Jahrhunderts von denen, welche dem Schlusse des zwölften Jahrhunderts angehören, unterscheidet. (Der frühromanische Architekturstyl des elften Jahrhunderts ist von dem spätromanischen am Schlusse des zwölften so auffällig abweichend, dass, wer diesen Unterschied nicht empfindet, auch nicht wohl berufen scheint, in kunsthistorischen Dingen ein Urtheil abzugeben.) So kommt er zunächst dazu, für die römische Anlage des Domes einen gröseren Umfang in Anspruch zu nehmen, als jene sicheren Kennzeichen ergeben. Indem er sodann die ganze Umfassung des gegenwärtigen Domes dem im elften Jahrhundert von Poppo begonnenen Neubau zutheilt, ergeben sich ihm zugleich, durch künstliche Berechnung, zwei Drittheile desselben als der Umfang eben jenes Römerbaues; was mit der bald nach Poppo's Tode verfassten Angabe der Gesta Trevirorum (dass dieser Erzbischof den alten Bau um ein Drittheil vergrössert) genau übereinstimme, während dies bei den anderweitig angenommenen Bauverhältnissen nicht der Fall sei. Auf Letzteres genügt aber, abgesehen von den irrthümlichen Voraussetzungen, die Bemerkung, dass es viel wahrscheinlicher ist, dass der Berichterstatter der Gesta Trevirorum sich naiv nach dem Augenmasse, als dass er sich nach vorgenommener künstlicher Messung und Berechnung geäussert habe. — Das Weitere ist minder erheblich. Steininger läugnet, dass die eine der Säulen, wie dies die gewöhnliche Lesart der Gesta Trevirorum besagt, vor Poppo's Zeit zusammengestürzt sein könne, indem sodann, wenn mit dieser Säule natürlich die auf ihr ruhenden Bögen gestürzt, bei dem Mangel der durchgehenden Widerlage gegen die Bögen auch das ganze Gebäude hätte zusammenstürzen müssen. Er vergisst aber die bindende Kraft des Mörtels, die, wie wir täglich an vielen Ruinen sehen, die übrigen Bögen schon füglich aufrecht erhalten konnte. (In selt-

samem Widerspruch hiegegen construirt er später die ursprüngliche Anlage des Gebäudes so, dass Säulenreihen dasselbe in ein Mittelschiff und zwei Seitenschiffe getrennt hätten, und dass über die Seitenschiffe, von den Säulen gegen die Seitenwände, Bögen wären gespannt worden, ohne irgend eine Widerlage im Mittelschiff[1]). — Die noch vorhandenen, unterwärts eckigen Pilasterkapitäle hält er für Säulenkapitäle und nimmt in Folge dessen an, dass an ihren Stellen auch Säulen gestanden hätten. — Er läugnet, dass das vor dem Dome liegende Stück Säulenschaft das der etwa gestürzten (und zu diesen Kapitälen gehörigen) Säule sein könne, da seine Verhältnisse, in Uebereinstimmung mit denen der Kapitäle, nicht genau auf Vitruv's Regeln über die korinthische Säulenordnung passen. Jedermann weiss aber, dass Vitruv überhaupt kein vollkommen sicherer Regulator für die antike Kunst ist, am Wenigsten für eine so späte Zeit, wie die, um welche es sich hier jedenfalls handelt. Die zu demselben Behuf aus Wiltheim angeführte Stelle, die dem unteren Ende eines Schaftstückes ungefähr 7 Fuss Durchmesser giebt und dessen Höhe auf 40 Fuss berechnet, dient auch nicht zur Widerlegung, da in diesen Maassbestimmungen ein Widerspruch liegt (sie somit nicht als genau gelten können), auch bei der Meinung, dass Wiltheim dorische Säulen im Sinne gehabt, das Vorhandensein jener korinthischen Kapitäle übersehen ist.

In Folge all dieser falschen oder willkürlichen Voraussetzungen reconstruirt Steininger die ursprüngliche Anlage des Domes als einen basilikenartigen Bau mit Säulenreihen von je sieben Säulen und mit jener bauwidrigen Bogenconstruction in den Seitenschiffen. Doch meint er, der Bau habe kein Tribunal (Absis) gehabt, (obgleich von Schmidt die Spuren eines solchen nachgewiesen sind); und da derselbe auch sonst nicht völlig mit Vitruv's als unbedingt gültig angenommenen Vorschriften für die Einrichtung der Basilika übereinstimmen will, so behauptet er, es sei das Forum gewesen, welches Constantin erbaut habe; aber kein Forum civile, dergleichen zu jener Zeit seine Bedeutung längst verloren gehabt hätte, sondern ein Forum nundinarium, eine Waarenhalle. — Es ist überflüssig, auf diese ganz in der Luft schwebenden Folgerungen etwas Weiteres zu erwidern.

Hr. Schmidt hält die ursprüngliche Bau-Anlage, wie er dieselbe gewiss richtig reconstruirt, für eine christliche Kirche, die durch Constantin erbaut worden. Dass das Gebäude von vornherein für die Zwecke des christlichen Gottesdienstes bestimmt worden, ist auch mir durchaus wahrscheinlich; nicht so, dass es in die Zeit Constantins gehöre. Ich kann auch hier nicht umhin, ketzerischer Weise einige kritische Anmerkungen zu machen, die der Anlage indess, was sie ihr von der Zahl ihrer Jahrhunderte vielleicht abnehmen, dadurch ersetzen dürften, dass sie ihr eine grössere Bedeutung für den Fortschritt der architektonischen Entwickelung geben, in ihr eines der so seltenen Beispiele für das primitive Aussprechen jener Wandlungen der Architektur, die bei dem beginnenden Uebergange aus der Zeit der classischen Antike in die des Mittelalters stattfanden, erkennen.

Ich sehe in dem Plan dieser Anlage geradehin ein byzantinisirendes Element. Ganz dem byzantinischen System des Centralbaues entsprechend, bildet das von den vier Säulen bezeichnete Mittelquadrat den Haupttheil der Anlage; demselben schliessen sich, durch die grösseren Schwibbögen vermittelt, die Flügel eines gleicharmigen Kreuzes an, ebenfalls völlig

wie in den einfachen byzantinischen Kirchenanlagen. Für eine solche Disposition wüsste ich aus frühchristlicher Zeit im Abendlande kein weiteres Beispiel namhaft zu machen. Freilich hat dieselbe auf den oberen Ausbau, da Gewölbe nicht vorhanden sind, keinen anderweitigen Einfluss ausgeübt, als den der verschiedenen Grösse der Schwibbögen. Es ist vielmehr noch wie ein Zwiespalt zwischen der neuen Disposition und dem traditionell gültigen Oberbau des Basilikensystems. Aber gerade hierin scheint sich der architekturgeschichtlichen Beobachtung ein eigenthümliches Interesse darzubieten. Es ist eben ein neues Element, das, ohne sich selbst klar zu sein, nach Entwickelung strebt, sei es, dass dasselbe aus eignem dunkelm Drange des Baumeisters oder des Bauherrn hervorgegangen war, oder — was wahrscheinlicher — dass es aus jener Gegend (dem orientalischen Reiche) herübergetragen wurde, wo es sich vielleicht schon, in Uebereinstimmung mit der technischen Gesammt-Construction, entschiedener bethätigt hatte.

Neben dieser Disposition des Planes ist die künstlerische Behandlung jener Pilasterkapitäle, der einzig erhaltenen Einzeltheile des ursprünglichen Baues, in Betracht zu ziehen. Sie haben, wie schon bemerkt, die Disposition der Kapitäle korinthischer Ordnung; sie sind ziemlich roh behandelt, die Blätter ganz einfach nur als breite Schilfblätter gebildet; die ganze Beschaffenheit ist so, dass man — aber nicht in dieser Rohheit an sich, sondern vielmehr in der eigenthümlichen Fassung der Form — das Uebergehen in mittelalterliche Gewöhnungen wahrnimmt. Statt des leichten korinthischen Abakus ist hier über den Kapitälen, schon besonders unantik, ein hohes Deckgesims mit hohem aufrechtstehendem Karniesprofil angeordnet. In der Sculptur der Blätter und Voluten ist eine gewisse unplastische Schnittmanier, die im elften Jahrhundert (z. B. in den ähnlichen korinthischen Kapitälen der Schlosskirche zu Quedlinburg) entschieden vorherrscht. Doch aber ist in dem Schwunge der Linien, in dem Ueberschlagen der Blätter, in der Art, wie Alles mehr aus dem Ganzen herausgearbeitet ist, (während z. B. in den Blätterkapitälen von der Westfaçade des Trierer Domes Kelch, Blätter und Voluten überall mehr gesonderte Theile bilden) noch mit Entschiedenheit antike Reminiscenz wahrzunehmen.

Die Behandlung der Kapitäle führt also zu demselben Ergebniss wie die Disposition des Planes der ursprünglichen Anlage. Das heisst: wir haben es hier mit einem Bau zu thun, in welchem die von der antiken Tradition festgestellten Elemente sich, dem Hereinklingen einer schon mittelalterlichen Gefühlsweise gemäss, umzubilden beginnen. Die Zeit Constantins, die Zeit der Römerherrschaft überhaupt, erscheint hiefür nicht mehr sonderlich passend: wir werden vielmehr auch hier auf die frühere Zeit der fränkischen Herrschaft hingeführt. Suchen wir nach historischen Anknüpfungspunkten für die Epoche dieser späteren Ausführung des Baues, so begegnen uns auch hier (wie bei den Untersuchungen über die Porta Nigra) einige Verse des Venantius Fortunatus, der darin von seinem älteren Zeitgenossen, dem Erzbischofe Nicetius (532—563) die Sorge für Wiederherstellung des Trierer Domes und den Erfolg derselben zu preisen scheint:

Templa vetusta Dei renovasti in culmine prisco
Et floret renovr, te reparante, domus.

Man hat diese Stelle auf minder wichtige Reparaturen am Dome gedeutet; der Pentameter, in seiner poetischen Ausdrucksweise, kann aber

ebensogut einen glänzenden Neubau bezeichnen. Wir dürften somit nicht ohne Berechtigung die besprochene Bau-Anlage der Zeit um die Mitte des sechsten Jahrhunderts zuschreiben können.

5. Der Münster von Bonn.

(J. Gailhabaud's Denkmäler der Baukunst, Lief. IX.)

Die Ufer des Rheins, von der Nahe bis hinab zur Ruhr, enthalten einen grossen Reichthum kirchlicher Gebäude aus der späteren Zeit des romanischen Styles, desjenigen, der insgemein mit dem unpassenden Namen des byzantinischen Styles bezeichnet wird. Neben wenigen Bauresten aus dem eilften Jahrhundert sieht man hier mannigfache Beispiele der reichen und imposanten Entwickelung, zu der sich dieser Baustyl im zwölften Jahrhundert, vornehmlich in dessen zweiter Hälfte, ausbildete; und noch mehrere aus dem Ende dieses und aus dem Anfange des folgenden Jahrhunderts, in welcher Zeit der romanische Styl mancherlei phantastische Umbildung erhielt und sich mehr und mehr zu der Gefühlsrichtung des gothischen Baustyles hinüberzuneigen begann. Die Freude an der Aufführung prächtiger kirchlicher Bauwerke fand in dieser letzteren Zeit durch äussere Veranlassung eine reichliche Nahrung. Die verheerenden Kriege zwischen den beiden Gegenkönigen Philipp von Schwaben und Otto von Wittelsbach brachten vielen der vorzüglichsten Oerter des Niederrheins Verwüstung und Zerstörung ihrer Monumente; man liess es sich nunmehr angelegen sein, die Schäden, die man erlitten, mit grösstem Eifer zu ersetzen und was an den Bauwerken im Ganzen oder Einzelnen zerstört war, auf eine glänzendere Weise wieder herzustellen.

Zu den grossartigsten Gebäuden dieser Epoche gehört der Münster von Bonn, welcher den heiligen Märtyrern Cassius und Florentius gewidmet ist. Ernst und majestätisch steigt er aus den übrigen Baulichkeiten der Stadt empor, ein bedeutsamer Mittelpunkt für die reizvolle Gegend, die sich um den heitern Museneitz ausbreitet. Der langgestreckte Chor des Münsters erhebt sich über einer geräumigen Crypta. Der Chor-Absis zur Seite stehen zwei schlanke viereckige Glockenthürme. Auf den Chor folgt ein breites Querschiff, über dessen Mitte ein dritter Thurm, jene beiden ersten mächtig überragend, emporsteigt. Dann erst folgt das weite dreitheilige Schiff der Kirche. Im Westen wird dasselbe durch einen viereckigen Vorbau begrenzt, der im Innern eine zweite Absis in sich einschliesst und der auf den Seiten durch zwei runde Treppenthürmchen mit schlanken Spitzen eingefasst wird. Wie die Dächer und die Thürme des Münsters sich malerisch emporgipfeln, so erscheint auch der Grundriss, durch die eben genannte Anordnung, eigenthümlich bedeutungsvoll. Die beiden Thürme zu den Seiten der östlichen Chor-Absis bilden im Grundriss eine Art kleineren Querschiffes, dem Hauptquerschiff an Länge und Breite untergeordnet; das Ganze des Grundrisses erscheint in dieser Weise in der Form eines doppelten, erzbischöflichen Kreuzes.

Die grossartige bauliche Erscheinung des Münsters wird durch sein historisches Verhältniss zur Genüge gerechtfertigt. Nächst dem Dome von Köln war er die wichtigste Kirche des gesammten kölnischen Erzbisthums. Der Propst des mit dem Münster verbundenen Collegiatstiftes war zugleich erzbischöflich kölnischer Diakonus der Dekanate des Aargaues, des zülpicher Gaues und des Avelgaues, und hatte in dieser Eigenschaft eine eigenthümlich einflussreiche kirchliche Stellung. Ueber die Geschichte des Münsterbaues an sich ist übrigens nicht gar viel bekannt. Die Kaiserin Helena, die Mutter Constantins des Grossen, wird als die Erbauerin des Münsters gepriesen; doch ist aus so früher Zeit nichts erhalten. Eine alte Steinschrift benennt Gerhard, aus dem alten und reichen Geschlecht der Grafen von Sayn, der ein halbes Jahrhundert lang, von 1130 bis 1180, Propst des Münsterstiftes war, als den neuen Schöpfer der Kirche. Doch kann durch ihn nur ein verhältnissmässig geringer Theil der gegenwärtig vorhandenen Kirche erbaut worden sein, da eine nähere Betrachtung des Gebäudes erhebliche Verschiedenheiten des Baustyles, somit auch der Bauzeit, erkennen lässt. Einzelne Theile gehören noch der frühromanischen Periode des elften Jahrhunderts an; andere Theile, und zwar das Meiste, jener späteren Uebergangsepoche, die in den Anfang des dreizehnten Jahrhunderts fällt. Ohne Zweifel wurde die Ausführung dieser späteren Theile herbeigeführt durch den Propst Bruno, gleichfalls einen Grafen von Sayn, der von 1205 bis 1208 den erzbischöflichen Stuhl zu Köln bekleidete und der zur Vollendung des umfassenden Unternehmens ein bedeutendes Legat hinterlassen haben mochte. Mit dieser Annahme stimmt wenigstens sehr wohl überein, dass der Mönch Cäsarius von Heisterbach in seiner Beschreibung der Reliquien seines Klosters Gebeine von Märtyrern der thebaischen Legion anführt und dabei ausdrücklich bemerkt, sie seien bei der Erneuerung des Münsters von Bonn gefunden worden. Cäsarius aber schrieb um das Jahr 1221, und die Kirche von Heisterbach, unfern von Bonn in einem malerischen Thale des Siebengebirges belegen, wurde erst von 1202 bis 1233 erbaut. So enthält der Bonner Münster charakteristische Beispiele für die verschiedenen Entwickelungsepochen des romanischen Baustyles, die sich indess in ziemlich harmonischer Weise zu einem Ganzen zusammenfügen, von denen aber freilich die Beispiele der letzten Entwickelungszeit überwiegend sind.

Aus der frühromanischen Bauperiode des elften Jahrhunderts rühren zunächst die beiden Seitenwände des Chores, zwischen den Thürmen der östlichen Absis und dem Querschiff, aufwärts bis gegen die dort befindlichen kleinen Rundfenster, her. Man sieht an diesen Wänden im Aeussern ganz flache Bogennischen zwischen schlank aufsteigenden Pilastern; das Material besteht aus sorgfältig gearbeiteten und gelegten Ziegeln, die in den Bögen ziemlich rhythmisch mit Tuffsteinen von hellgelblicher Farbe wechseln. An der Nordseite (z. B. dem Stahlstich bei Gailhabaud) ist das Material durch Mörtelbewurf verdeckt; an der Südseite jedoch liegt es offen da. Es ist in dieser Technik, zunächst in der Anwendung der Ziegel überhaupt, dann in dem Farbenwechsel zwischen den Tuffsteinen und den rothen gebrannten Ziegeln, noch ein römisches Element, wie sich dasselbe, auf die eine oder die andere Art, auch sonst in rheinländischen Bauten aus der Zeit des elften Jahrhunderts mehrfach findet; so in den, aus dieser Zeit herrührenden Theilen des Domes von Trier; so in dem, vielleicht noch aus der späteren Zeit des zehnten Jahrhunderts herrührenden Vorbau

auf der Westseite der Kirche St. Pantaleon zu Köln. Auch in jener Weise der Dekoration mit flachen Arkaden-Nischen klingt noch etwas von römischer Anordnung nach, und auch diese wiederholt sich, ganz in derselben Weise, an einigen Bauten jener Gegend, die ein ähnlich hohes Alter haben, namentlich an den Seitenwänden des Chores von St. Gereon zu Köln, sowie, obgleich mehr beeinträchtigt, an der Kirche von Zülpich. — Sodann scheint auch der Theil der Crypta, welcher im Einschluss der ebengenannten Seitenwände liegt, also ihre grössere westliche Hälfte, dem elften Jahrhundert anzugehören. Die Crypta dehnt sich, wie bereits bemerkt, unter der ganzen Länge des Chores hin und wird durch Säulen- und Pfeilerstellungen ausgefüllt; auch hat sie kleine Nebenräume unter den viereckigen Thürmen. Die Säulen und Pfeiler der ebengenannten westlichen Hälfte unterscheiden sich von den übrigen theils durch flachere Kapitälformen, theils durch eine Bildung des Deckgesimses, welche wiederum noch mehr an die römischen Formen erinnert. Die Säulen der östlichen Hälfte dagegen gehören dem Neubau der Absis an, von dem hernach die Rede sein wird.

Ausserdem scheinen aber auch die Fundamente der Absis und die der beiden Thürme zu ihren Seiten, die aus verschiedenartigem und zum Theil rohem Material bestehen, noch aus dem elften Jahrhundert herzurühren. An einer Ecke des nördlichen Thurmes sieht man sogar ein Stück eines römischen Pilasterschaftes, ein Zeugniss der altrömischen Cultur, die sich in diesen Gegenden, und namentlich auch in Bonn, festgesetzt hatte, mit vermauert. Jedenfalls sind diese Fundamente älter als der Bau, der sich über ihnen erhebt. — Dann ist auch der viereckige Vorbau auf der Westseite mit seinen runden Treppenthürmchen dem elften Jahrhundert zuzuschreiben. Das Material besteht hier wiederum zumeist aus gebrannten Ziegeln; auch findet sich eine Anlage solcher Art gar nicht selten, wenn auch auf eine oder die andere Weise modificirt, an ähnlich frühen Bauten der Rheinlande. Den Grundtypus scheint die im elften Jahrhundert erbaute Westfaçade des Domes von Trier mit ihren runden Eckthürmen gegeben zu haben, wie sie selbst wieder aus Nachahmung der römischen Thermen in Trier entstanden ist. Der obere Theil der Rundthürme am Bonner Münster ist jedoch später, ebenso die innere Anordnung des ganzen Vorbaues. — Aus alledem geht schliesslich hervor, dass der Münster schon im frühen Mittelalter dieselbe Ausdehnung hatte, wie gegenwärtig.

Die sämmtlichen übrigen Theile des Münsters sind aus Hausteinen erbaut. Zunächst ist die östliche Absis mit ihren beiden Thürmen und dem Theile des Chores und der Crypta, den sie zwischen sich einschliessen, zu erwähnen. Diese Theile gehören der Zeit des Propstes Gerhard an, der mit ihnen eine Erneuerung des älteren Gebäudes, dessen Reste wir so eben betrachtet haben, anfing. Sie mögen etwa um die Mitte des zwölften Jahrhunderts begonnen sein. Dass sie weder einer früheren noch einer späteren Bauperiode angehören, geht auf's Entschiedenste aus ihrem Style hervor, der durchaus den Formen entspricht, wie sie zu jener Zeit in den Rheinlanden üblich waren. Vorzüglich wichtig ist in diesem Betracht eine Vergleichung mit der merkwürdigen Kirche von Schwarz-Rheindorf, die, Bonn unmittelbar gegenüber, auf der rechten Seite des Rheines liegt und zufolge einer, in ihrem Innern noch vorhandenen Inschrift, im Jahre 1151 geweiht wurde; Propst Gerhard wird selbst unter den vielen, namentlich aufgeführten Zeugen der Weihung genannt. Wie an dieser Kirche, so entwickelt sich auch an den in Rede stehenden Theilen des Bonner Münsters

der romanische Baustyl in reichen, aber zugleich noch in durchaus strengen Formen. Für die reiche Decoration an dem Aeusseren der rheinländischen Bauwerke des zwölften Jahrhunderts geben diese Theile ein völlig charakteristisches Beispiel. Jene Säulen zur Bekleidung der Mauern, von denen die unteren durch gerade Gesimse, die oberen durch starke Halbkreisbögen verbunden werden; jene rundbogigen Friese, jene zierliche Arkadengallerie unter dem Dache der Absis, jene reichlichen Arkadenfenster der Thürme bilden hier die vorzüglichst in die Augen fallenden Eigenthümlichkeiten der Anlage. Im Detail kommen aber auch schwere und barocke Formen vor, wie sie eben in den Rheinlanden (ungleich seltner etwa in Thüringen oder Sachsen) erscheinen. Dahin gehört namentlich die unschöne Form des Kranzgesimses der Absis: ein starker Wulst, der mit einem versetzten Stabwerk ornamentirt ist und der, ohne den Untersatz einer festen Platte, von Consoten getragen wird. — Das Innere der genannten Bautheile ist höchst einfach. Die Fenster der Absis sind in späterer Zeit erweitert und mit gothischem Stabwerk ausgesetzt worden. — Dann gehören noch der Kreuzgang und die alten Theile des Kapitelhauses, auf der Südseite des Münsters, in dieselbe Bauzeit. Von ihnen wird weiter unten die Rede sein.

Nach Aufführung dieser, durch Propst Gerhard unternommenen Bautheile scheint die begonnene Erneuung des Münsterbaues für einige Zeit eingestellt worden zu sein, und erst die allgemeine Bauthätigkeit, die nach jenen verheerenden Kriegen erwachte, scheint auch hier zur Fortsetzung des Unternehmens angetrieben zu haben. Wir gewahren in den nunmehr folgenden Theilen des Münsters die leichteren, eleganten, mehr flüssigen Formen aus der letzten Entwickelungszeit des romanischen Baustyles, wie sie im Anfange des dreizehnten Jahrhunderts üblich wurden, dabei aber auch im Einzelnen schon Ausartung des Ueberlieferten und Einmischung fremdartiger Formen, die eine folgende Entwickelung der Architektur vorbereiten halfen. In diesem Betracht ist namentlich anzuführen, dass die Form des Spitzbogens, die sich nachmals im gothischen Baustyle zu ihrer höheren Selbständigkeit ausbilden sollte, hier bereits sehr bedeutend und einflussreich hervortritt. Im Wesentlichen sondern sich die folgenden Bautheile in vier Abschnitte, die, wie sie den Fortgang der Erneuung des Baues von den östlichen zu den westlichen Räumen hin bezeichnen, zugleich als ebenso viele Stadien der Bauführung zu unterscheiden sind.

Zunächst ist die westliche Hälfte des grossen Chores zu nennen, bei der man die neue Arbeit begann, aber doch, wie es scheint, noch keine vollständige Erneuung des Alten wagte. Vielmehr liess man hier noch jene alten, aus dem elften Jahrhundert herrührenden Seitenmauern stehen; man führte sie nur höher empor und bedeckte den Raum zwischen ihnen mit einem neuen Gewölbe. Die Bögen des letzteren sind, nach romanisch ausgebildeter Weise, im Spitzbogen geführt. Die neuen Oberwände erhielten kleine Rundfenster, und diese wurden im Aeusseren durch flache Spitzbogennischen umschlossen.

Als ein vollständiger und eigenthümlich brillanter Neubau tritt uns sodann vorerst das Querschiff entgegen. Die Flügel desselben sind in der Form von Absiden gestaltet, eine Weise der Anordnung, die bereits in der Mitte des elften Jahrhunderts an der Kapitolskirche von Köln erscheint und sich an andern Kölner Kirchen des zwölften Jahrhunderts wiederholt. Hier erkennt man indess die romanische Spätzeit daran, dass die Ab-

siden nicht mehr halbkreisförmig, sondern bereits polygonisch (fünfseitig) geschlossen sind, sodann an der ganzen eleganten und reichen, selbst überreichen Weise der Dekoration. In letzterem Betracht ist besonders auf die Einrichtung aufmerksam zu machen, dass die kleine rundbogige Arkaden-Gallerie unter dem Dache oberwärts und unterwärts noch durch kleine Bogenfriese begleitet wird, wodurch eine auffallende Tautologie der Formen entsteht. Ein Blick der Vergleichung auf die Gallerie der östlichen Absis zeigt die viel grössere Ruhe und Klarheit, die dort durch die einfachere Anordnung vorherrscht. Die innere Dekoration des Querschiffes ist ebenfalls höchst ausgebildet. Die Wölbungen sind auch hier durchaus spitzbogig. — Die Dekoration des mächtigen achteckigen Kuppelthurmes über dem Mittelfelde des Querschiffes ist einfach und ruhig gehalten. Die Arkadenfenster desselben sind ebenfalls bereits im Spitzbogen gewölbt.

Von vorzüglicher Schönheit ist der Hauptheil des Baues, das dreitheilige Langschiff, namentlich das Innere desselben. Das Mittelschiff steigt würdig und in kraftvoller Majestät zwischen den beiden niedrigeren Seitenschiffen empor. Stolz geschwungene Arkaden aus reich gegliederten, mit Halbsäulen besetzten Pfeilern und Halbkreisbögen bestehend, trennen die Schiffe von einander. Ein Theil der Pfeilergliederungen zieht sich an den Oberwänden des Mittelschiffes empor und trägt oberwärts die spitzbogigen Rippen und Gurte des Gewölbes. Ueber den Bögen der Arkaden, von diesen Gurtträgern unterbrochen, läuft eine zierliche Bogengallerie hin, darüber die, wiederum mit Arkaden verzierten Fenster. In den Lünetten, welche die Gewölbe der Seitenschiffe bilden, sind fächerförmige Fenster angebracht, deren hohe Lage und bedeutende Dimension ein vortreffliches Seitenlicht einfallen lassen. In dem nördlichen Seitenschiffe befindet sich das Hauptportal des Münsters, im reichen, gegliederten Spitzbogen gebildet. Zwei andere Portale führen auf der Südseite in den Kreuzgang. Im Aeusseren des Schiffbaues bemerkt man insofern schon eine bedeutende Hinneigung zu den Principien des gothischen Baustyles, als über den Wänden der Seitenschiffe, gegen die Wände des Mittelschiffes hin, sich Strebebögen erheben. Ausserhalb vor den Fenstern des Mittelschiffes, zwischen diesen Strebebögen läuft eine überaus leichte spitzbogige Arkadengallerie hin. Für den Antheil, den das Haus der Grafen von Sayn an der gesammten Erbauung des Münsters gehabt zu haben scheint, ist die Bemerkung nicht überflüssig, dass sich an der alten Abteikirche von Sayn ganz ähnliche Arkadengallerien im spitzbogig romanischen Style (dergleichen sonst nicht häufig sind) vorfinden.

Der vierte Abschnitt des Neubaues betrifft die westliche Absis, die in den alten viereckigen Vorbau an dieser Stelle eingesetzt ist. Sie bildet im Grundriss einen gedrückten Halbkreis und ist, in sehr zierlicher Weise, mit Halbsäulchen und Bögen besetzt. Doch ist sie nur bis auf zwei Drittheile des Raumes emporgeführt. Oberwärts erscheint wieder der ursprüngliche viereckige Raum, der aber, gleich den übrigen Haupttheilen des Neubaues, im Spitzbogen überwölbt ist.

Der Kreuzgang zur Seite des Münsters rührt aus dem zwölften Jahrhundert, und zwar aus der Zeit der Verwaltung des Propstes Gerhard, her. Hier tritt uns wieder der strenge romanische Styl, doch ebenfalls in reicher Ausbildung, entgegen. Die Kapitäle der Säulenarkaden, welche sich aus dem Gange nach dem freien Raume in der Mitte öffnen, sind sehr mannigfach gebildet, theils in der gewöhnlichen abgestumpften Würfelform, theils

mit Blattwerk geschmückt, theils mit figürlichen Sculpturen versehen. Alles aber streng und nur mit geringer Ausladung ausgemeisselt. Eigenthümlich interessant ist es, dass auch die oberen Räume über dem Kreuzgange und deren verschiedenartige Anordnung, wenigstens was das Aussere anbetrifft, meist wohl erhalten sind. — Das eigentliche Stiftsgebäude ist als Pfarrwohnung verbaut. Doch haben sich manche Einzeltheile in ihrer ursprünglichen Beschaffenheit erhalten, namentlich ein geräumiger Saal zur Seite des südlichen Kreuzflügels der Kirche; er ist mit Kreuzgewölben bedeckt, die von zwei Säulen getragen werden.

6. Der Dom von Köln und seine Architektur.

(Deutsche Vierteljahrsschrift. 1842. Heft III. Nr. XIX.)

Unter allen deutschen Städten bewahrt das alte heilige Köln die zahlreichsten und ergreifendsten Denkmale einer grossen Vergangenheit; unter allen deutschen Domen ist der Dom von Köln als das herrlichste und bedeutsamste Bauwerk zu preisen. Majestätisch ist seine Anlage, riesig sind seine Verhältnisse. In heiliger Kreuzesform gegründet, besteht er aus fünf Langschiffen, welche von drei Querschiffen durchschnitten werden; der Chor, gen Osten, ist siebenseitig geschlossen und mit einem Kranze von sieben Kapellen umgeben; an der Eingangsseite, gen Westen, sind zwei colossale Thürme angeordnet. Nach allgemeinen Massbestimmungen beträgt die Gesammtlänge des Domes im Inneren 450 Fuss, die Breite 150 Fuss, die Länge des Querschiffes 250 Fuss bei 100 Fuss Breite; das Hauptschiff, dem sich die Seitenschiffe an Breite und Höhe unterordnen, ist 50 Fuss breit und erhebt sich im Scheitel seines Gewölbes zu einer Höhe von 150 Fuss; das Dach des Hauptschiffes hat 200 Fuss Höhe; die Höhe der Thürme auf der Westseite ist auf 525 Fuss berechnet. Die Formen des Gebäudes zeigen die edelste, reichste und würdevollste Ausbildung desjenigen Baustyles, für den die seichten Schönheitslehren eines fremdländischen Volkes den Spottnamen des „gothischen" Styles erfunden haben, in dem wir aber heutiges Tages eine unvergleichlich wundersame Lösung der umfassendsten und tiefsinnigsten architektonischen Aufgaben bewundern, und dessen Spottname für uns zu einem Ehrennamen geworden ist.

Aber der Dom ist nicht vollendet worden; nur als das Bruchstück eines grossen Gedankens steht er vor unsern Augen da. Was seine Gründer erhabenen Sinnes beabsichtigten, was die Bauschule, der die Ausführung des Riesenwerkes oblag, in stets reicher sich entfaltender Schönheit darzustellen wusste, davon sind nur einzelne Theile in die Luft emporgewachsen. Zwiespalt im Herzen der Stadt, Kriege und andres Missgeschick hemmten nur zu häufig die fördernde Theilnahme, ohne welche die Ausführung des Unternehmens unmöglich war, bis sie zuletzt gänzlich erlosch und die Werkleute den Meissel und den Hammer aus der Hand legten. Nur der Chor des Domes ist zur Vollendung gekommen; die Räume des Querschiffes und des Vorderschiffes sind zumeist nur bis zur

Kapitälhöhe der Seitengänge emporgebaut; von dem südlichen Thurme steht nur wenig mehr als das untere Drittheil, während der nördliche Thurm sich sogar kaum erst über seine Fundamente erhebt. Auch so zwar ragen die Haupttheile dessen, was vorhanden ist, namentlich der Chor und jenes Thurmstück wie Felsgebirge aus dem Häusermeere der Stadt empor, so dass der Reisende aus einiger Entfernung nur sie wahrnimmt, und die übrigen Thürme der Stadt gegen diese ungeheuren Bruchstücke zu verschwinden scheinen. Und auch an dem Vorhandenen bereits kann man die ganze wunderbare Schönheit und Majestät des architektonischen Styles abmessen und den Gedanken der Gründer und Baumeister des Domes bis in ihre innersten Geheimnisse nachfolgen.

Die geringe Theilnahme, welche das Domgebäude in den Zeiten des verdorbenen Geschmackes fand, in jenen Zeiten, da man, in kümmerlicher Afterweisheit befangen, unter dem Worte „gothisch" soviel verstand als „barbarisch", hatte es dahin gebracht, dass dem Dome selbst die nöthige Sorge für die Erhaltung der zur Ausführung gekommenen Theile mehr oder weniger vorenthalten blieb. Der Chor drohte zur Ruine zusammenzustürzen, und man freute sich bereits auf die malerische Wirkung, welche er in diesem Zustande hervorbringen müsse. Da hemmte König Friedrich Wilhelm III. mit segensreicher Hand den weiteren Verfall; man schritt zur Herstellung der beschädigten Theile, zur Ergänzung derer, welche bereits verloren gegangen, zur Erneuerung derer, welche verwittert waren und der Sicherheit des Ganzen Gefahr drohten. Nach einer Reihe von Jahren voll rastloser Anstrengung, nach einem fortgesetzten höchst bedeutenden Kostenaufwande, steht nunmehr der Chor des Domes wiederum in seiner alten Pracht und Schönheit da.

Die Fortschritte dieses Herstellungsbaues hatten den Muth und die Fähigkeit zur Arbeit zusehends im Wachsen gezeigt; man erkannte es, dass unsre Zeit wohl im Stande sei, dasselbe zu leisten, was die alten Meister des Baues geleistet hatten. Doch wagte man es kaum, und nur als einen Wunsch, den man sofort in das Reich idealer Träume verwies, den Gedanken an eine eigentliche Fortsetzung des Baues, an eine Vollendung dessen, was die alten Meister unvollendet hinterlassen hatten, auszusprechen. War doch die Vollendung des Querschiffes und der Langschiffe auf zwei Millionen, die Vollendung der Thürme auf drei Millionen Thaler berechnet worden! Friedrich Wilhelm IV. aber hat königlichen Sinnes das erste Wort der Vollendung ausgesprochen, und tausendstimmigen Widerhall hat dasselbe in allen Gauen des deutschen Vaterlandes gefunden. Aller Orten ist der Eifer erwacht, zu diesem Unternehmen, das der Ehre des gemeinsamen deutschen Namens gilt, beizusteuern; mannigfache Vereine haben sich gebildet, um diesen Eifer zu fördern, ihm die zweckmässigste Richtung zu geben und die Kräfte nach bestimmtem Plane zusammenzuhalten; wir dürfen es mit Zuversicht hoffen, dass das königliche Wort nicht vergeblich gesprochen sei.

Unter solchen Umständen ist es wohl an der Zeit, die Eigenthümlichkeiten des Gebäudes, dessen Vollendung so viele Kräfte sich widmen, mit näherem Eingehen auf das Einzelne darzulegen und das, worin es charakteristisch so bedeutsam ist, mit einiger Ausführlichkeit zu entwickeln. Die folgenden Blätter sind diesem Zwecke gewidmet. Wenn meine Auffassung in Etwas von den gangbaren Ansichten abweicht, so kann ich doch im Voraus bemerken, dass sie auf einer sorgfältigen Untersuchung des Gebäu-

des selbst beruht, dass sie, statt meine Bewunderung für den Dom zu schwächen, vielmehr nur dieselbe zu erhöhen geeignet ist, und dass ich in dem Bestreben, die Vollendung des Domes herbeizuführen, eine der edelsten Aeusserungen des deutschen Geistes, die Verheissung einer schönen und beglückenden Zukunft erkenne. —

Die äussere Geschichte des Dombaues, soweit die dürftigen schriftlichen Nachrichten, die auf unsre Zeit gekommen sind, sich zu einer solchen zusammensetzen lassen, ist bereits mehrfach abgehandelt worden [1]). Hier genügt es, die Hauptpunkte dieser Geschichte, und vornehmlich die Jahrzahlen, auf welche es dabei ankommt und für die uns beglaubigte Zeugnisse vorliegen, nur kurz zu berühren.

An der Stelle des gegenwärtig vorhandenen Domes war im Anfang des neunten Jahrhunderts, zur Zeit Karls des Grossen, ein älteres Domgebäude aufgeführt worden. Dies letztere mochte den Bedürfnissen seiner Zeit sehr angemessen gewesen sein; nachdem indess Jahrhunderte vorübergegangen waren und die Macht der Erzbischöfe und der Glanz der heiligen Stadt gewaltig zugenommen hatten, wollte dasselbe als Hauptkirche nicht mehr passend erscheinen. Schon Erzbischof Engelbert hatte im ersten Viertel des dreizehnten Jahrhunderts den ernstlichen Vorsatz gefasst, ein neues Domgebäude an die Stelle des älteren zu setzen, und auch die nöthigen Vorbereitungen zu solchem Unternehmen eingeleitet; sein plötzlicher gewaltsamer Tod (1225) liess aber die Sache nicht zur Ausführung kommen. Conrad, Graf von Hochsteden, der im Jahre 1238 zum Erzbischofe gewählt wurde, ein Mann von hochstrebendem Geiste und von ungemeiner Energie des Willens, zugleich einer der reichsten Fürsten seiner Zeit, scheint den Plan des Neubaues wiederum aufgenommen und ebenfalls bereits die Vorkehrungen dazu getroffen zu haben, noch ehe eine Feuersbrunst im Frühjahr 1248 den alten Dom so beschädigte, dass nunmehr der Neubau nicht länger aufgeschoben werden durfte. Schon am 14. August desselben Jahres wurde der Grundstein zu dem letzteren unter grosser Feierlichkeit, in Gegenwart des neugewählten deutschen Königs Wilhelm, Grafen von Holland, und vieler andrer Fürsten und Herren, deren Heere damals die Krönungsstadt Aachen belagert hielten, gelegt. Vielleicht hatten die Nähe dieser hochgestellten Personen und der Glanz, den ihre Gegenwart der Feierlichkeit verleihen musste, die Grundsteinlegung mehr beschleunigt, als es ohnedies der Fall gewesen wäre; vielleicht waren die Pläne zu dem Riesenbau, den Conrad ins Werk zu richten gedachte, noch nicht vollständig ausgearbeitet, war über die Beschaffung und Zurichtung der Materialien noch nicht das Nöthige angeordnet. Wir können hierüber Nichts mit Gewissheit entscheiden. Wenn aber auch der wirkliche Beginn des Baues um ein Geringes später erfolgt sein sollte, als jenes Datum der Grundsteinlegung besagt, so ist dies doch für die kunsthistorische Stellung des Gebäudes ohne alle Bedeutung. Jedenfalls bezeichnet das Jahr 1248 wenigstens im Allgemeinen die Periode, welcher die ersten Pläne des Domes, nach denen die älteren Theile aufgeführt wurden und die auch für das Ganze massgebend blieben, angehören. Die Meinung, die sich neuerlich wohl geltend zu machen gesucht hat, dass man damals mit andern architektonischen

[1]) Vergleiche S. Boisserée, Geschichte und Beschreibung des Doms von Köln etc. — De Noel, der Dom zu Köln. — A. von Binzer, der Kölner Dom. — U. A. m.

Entwürfen umgegangen sein müsse, und dass selbst die Grundgestalt des gegenwärtig vorhandenen Gebäudes einer späteren Epoche angehöre, wird durch eine nähere Betrachtung der Eigenthümlichkeiten des letzteren entschieden widerlegt.

Zu Anfang scheint man das ungeheure Unternehmen mit rüstigem Eifer gefördert zu haben. Nur zu bald aber musste, in Folge der unseligsten Zerwürfnisse und mannigfacher Kriege, diese Thätigkeit erlahmen, so dass erst vierundsiebzig Jahre nach der Grundsteinlegung der Chor vollendet war. Im Jahre 1322 erfolgte seine Weihung. Ueber den Bau der übrigen Theile des Domes, der Schiffe und der Thürme, der bis ins sechzehnte Jahrhundert hinein währte, fehlt es uns fast an aller näheren historischen Nachricht. Zu bemerken ist nur, dass im Jahre 1437 der südliche von den Thürmen der Westseite seine gegenwärtige Höhe erreicht hatte, indem damals die Glocken in demselben aufgehängt wurden, auch der grosse Krahn, der auf diesem Thurme als ein mahnendes Wahrzeichen der Stadt stehen geblieben ist, mit einem Dache versehen ward. –

Der Beginn des Dombaues fällt in eine Zeit der lebhaftesten geistigen Entwickelung, die besonders für Deutschland einen grossen Reichthum der bedeutsamsten Erscheinungen theils bereits hervorgebracht hatte, theils noch hervorbringen sollte. Die Kreuzzüge, deren inneres Wesen dem real verständigen Charakter unsrer Zeit fast unbegreiflich ist, hatten sich zuerst als durchgreifendes Zeugniss einer schwärmerisch-idealen Sinnesrichtung geltend gemacht, sie hatten zugleich auf die besondere Ausbildung der letzteren im höchsten Maasse zurückgewirkt. Die verschiedenartigsten Nationalitäten, Occident und Orient, waren miteinander in unmittelbare Berührung gekommen; man war aus der schroffen Vereinzelung herausgetreten, aber man war sich zugleich auch seiner selbständigen Eigenthümlichkeit lebhafter als bisher bewusst geworden. Weltliches und geistliches Ritterthum hatten sich ausgebildet und gaben dem Leben des Tages einen erhöhten, mehr geläuterten Adel. Die Stimmen einer nationalen Poesie, ebenso tiefsinnig und kunstvoll im Epos wie zart und anmuthvoll im Liede, klangen weit durch die Lande. Endlich auch hatte sich das Auge für die Schönheit der äusseren Form aufgethan, und der Flügelschlag einer neuen Seele bewegte sich in den Gebilden der Kunst.

Vorzüglich charakteristisch tritt uns das reiche Leben jener Zeit in den Denkmalen der Architektur entgegen, indem überhaupt diese Kunst, gleich der Sprache, recht eigentlich das Erzeugniss volksthümlicher Zustände ist. Der romanische Baustyl (den man insgemein sehr unpassend mit dem Namen des „byzantinischen" zu bezeichnen pflegt) hatte von der späteren Zeit des zwölften Jahrhunderts ab mehr und mehr von seiner düsteren Strenge, von seinem herben Ernste nachgelassen; die Gebäude dieses Styles wurden fortan gern auf eine heiter erhabene, mehr oder weniger malerische Wirkung angelegt; die Einzelformen begannen sich freier und mannigfaltiger aus der Masse zu lösen, in ihrer Bildung den Puls eines wärmeren Lebensgefühles anzukündigen. Deutschland besitzt zahlreiche Denkmale dieser Art; besonders aber sind es die nördlicheren Rheingegenden und die an dieselben angrenzenden Lande, welche uns hiefür die mannigfaltigsten Beispiele zeigen. Auf die verschiedenartigste Weise ist man hier bestrebt, die regen und stets lebhafter sich entwickelnden Kräfte des Daseins in den Werken der Architektur zum Ausdrucke zu bringen. Zunächst zwar in der Bildung der feineren Einzelnheiten nicht ebenso rein

wie die Bauwerke derselben Gattung in andern Gegenden Deutschlands, namentlich wie die von Sachsen und Thüringen, zeichnen sich die rheinischen Monumente doch auf ganz eigenthümliche Weise durch die Fülle und die Bedeutsamkeit ihrer Gesammtcomposition, sowie durch den reichen Wechsel der architektonischen Dekoration aus; bunte Gesimse, Säulen- und Bogenwerk werden zu ihrer Ausstattung nicht selten fast verschwenderisch angewandt; die schlichte Form des Halbkreisbogens, der sonst als eine der charakteristischen Kennzeichen des romanischen Baustyles gilt, genügt oft schon dem erregten Gefühle nicht mehr, und man greift statt seiner zu der bewegteren Form eines rosettenartig gebrochenen Bogens und noch mehr zu der des Spitzbogens. Von dem Beginn des dreizehnten Jahrhunderts ab erscheint der letztere an den deutschromanischen Bauwerken bereits sehr häufig. Bis gegen die Mitte des Jahrhunderts erhält sich der romanische Baustyl in dieser seiner reicheren, zum Theil phantastischen Umbildung als eine mehr oder minder gültige Norm. Ich will für diese Bemerkungen nur einige der zahlreichen Bauwerke spätromanischen Styles in den rheinischen Gegenden namhaft machen. Für jene Eigenthümlichkeiten der Composition des Ganzen, die besonders auffällig an der Chorpartie der Kirchen hervortreten, sind zunächst die Apostelkirche und Gross St. Martin zu Köln, sowie St. Quirin zu Neuss, diese Kirche im Jahr 1208 gründet, zu nennen. Dann, wiederum als ein Gebäude von sehr eigenthümlicher Anlage, die Kirche von Kloster Heisterbach im Siebengebirge, gebaut 1202—1233, deren Chor gegenwärtig eine der reizvollsten Ruinen des Rheinlandes bildet. Zu den merkwürdigsten Beispielen des spitzbogig romanischen Styles gehört das zehnseitige Schiff von St. Gereon in Köln, 1212—1227, dem eine noch zierlichere Taufkapelle desselben Styles angebaut ist. Ebenso merkwürdig, obgleich den romanischen Spitzbogen wiederum wesentlich anders darstellend, erscheint der Dom von Limburg an der Lahn, zwischen 1212 und 1235. So auch die, zwar kleine Kirche des Nonnenklosters St. Thomas in der südlichen Eifelgegend, vollendet 1225. Der kleine Chor der Pfarrkirche von Remagen, der gleichfalls hierher gehört, ist erst 1246 geweiht worden. Und noch später fällt die Weihung der Kirche St. Cunibert in Köln, indem dieselbe erst im Jahre 1248 durch Conrad von Hochstaden stattfand, in demselben Jahre, in welchem er den Grundstein zu seinem Dome legte.

Es lag jedoch in dieser Umgestaltung des romanischen Baustyles kein Element, welches von innen heraus zu einer weitern Entwickelung führen konnte; so anziehend, so anmuthvoll selbst jene Denkmale zum Theil erscheinen, so bilden sie doch eigentlich nur die letzten Ausgangspunkte eines architektonischen Systemes, welches in sich zu entschieden abgeschlossen ist, als dass man es zugleich etwa als die niedrigere Entwickelungsstufe zu einem zweiten betrachten dürfte. Sollte der erregte Drang der Zeit sein Recht behaupten und im Fache der Architektur eine vollkommenere, mehr entwickelungsfähige Verkörperung finden, so mussten für ihn neue architektonische Grundformen gewonnen werden. In der That aber lagen diese bereits vor. Gleichzeitig mit den vorgenannten spätromanischen Bauten in Deutschland war im nördlichen Frankreich der gothische Baustyl ins Leben getreten, derjenige Styl, in dessen innerem Wesen es lag, die durchgreifendste Gliederung der Masse, die reichste Mannichfaltigkeit der Bewegung, die lebhafteste Erhebung des Gemüthes zum Ausdrucke zu bringen. Die Ursprünge des gothischen Baustyles beruhen auf einer naiven,

an sich noch unorganischen Verbindung altchristlicher und orientalischer Elemente; sie findenssich vorzugsweise da, wo beide Elemente das Leben als gleichberechtigte durchdrungen hatten: in Sicilien. Dies Land hatte Jahrhunderte lang unter saracenischer Herrschaft gestanden; durch die Normannen in der zweiten Hälfte des elften Jahrhunderts dem christlichen Glauben zurückerkämpft, gingen hier gleichwohl noch geraume Zeit Christenthum und Islam, der Ernst des Occidents und die Phantasie des Orients, Hand in Hand. Die sicilianisch-normannischen Architekturen, deren wichtigste dem zwölften Jahrhunderte angehören, zeigen den Säulenbau der altchristlichen Basilika mit der arabischen Form des Spitzbogens verbunden. Merkwürdig ist es, dass man neuerlich auch in Deutschland einige Bauwerke dieser Gattung aufgefunden hat; das interessanteste derselben ist die Kirche von Merzig an der Saar, deren anderweitige Architekturformen jedoch mit den oben genannten spätromanischen Gebäuden der rheinischen Gegenden übereinstimmen. Im nördlichen Frankreich aber fügte man, bereits in der späteren Zeit des zwölften Jahrhunderts, jenen sicilianischen Elementen noch ein drittes hinzu, das Gewölbe, nach denjenigen Principien, wie sich dasselbe allerdings schon im romanischen Baustyle vorgebildet hatte; und hiemit war der Beginn zu einer ganz neuen Entwickelung gegeben. Die Säule — deren Grundform eine ungleich individuellere ist, als die im romanischen Gewölbebau angewandte Grundform des viereckigen Pfeilers — war von vorn herein zur Ausbildung der lebensvollsten Gliederung geeignet; der Organismus der letztern konnte sich unmittelbar in der Gliederung des Gewölbes fortsetzen; das aufstrebende Element, welches hierin lag, fand in der spitzbogigen Form der Wölbungen seine angemessenste Vollendung. Als eine anderweitig unmittelbare Folge erscheint bei diesem architektonischen System, im Aeusseren der Gebäude, der Strebepfeiler sammt Allem, was von ihm abhängt, so dass auch für die äussere Masse der Architektur eine stetig durchgehende Gliederung und ein entschieden aufwärts strebender Charakter gewonnen ward. Gleichzeitig mit einer solchen durchgreifenden Umgestaltung der Formen war man in Frankreich auf eine möglichst grossartige Anordnung des Grundplanes der kirchlichen Gebäude bedacht, indem man hier gewisse Elemente, die sich allerdings im romanischen Baustyle bereits angekündigt hatten, auf eine sinnvolle Weise zu einer erhöhten Wirkung umzubilden wusste; vornehmlich gehört hieher der Kranz der Kapellen, welche den Chor umgeben. Frankreich besitzt eine bedeutende Anzahl von Kathedralen, die von Paris, Chartres, Rheims und viele andere, welche das erste Auftreten und die ersten Entwickelungsstufen des gothischen Baustyles erkennen lassen. Aber, wie schön zum Theil auch die räumlichen Verhältnisse dieser französischen Gebäude erscheinen, mit wie reicher, nicht selten sogar überreicher Dekoration dieselben auch versehen wurden, man vermochte hier dennoch nicht von jenen ersten Entwickelungsstufen zu einer vollendeten Ausbildung des Systemes zu gelangen; man brachte es nicht zu einer vollkommen organischen Entwickelung, zu einem innerlich bedingten Zusammenhange der Formen; man erreichte nicht, weder im Innern noch im Aeussern, jene stetig aufwärts schreitende Bewegung, welche doch als das Grundgesetz des gothischen Baustyles erscheint und welche das höchste Ziel, die eigentliche Vollendung desselben ausmacht.

In Deutschland finden sich vor dem Anfange des dreizehnten Jahrhunderts keine Gebäude, die auf die Anwendung des gothischen Systemes

schliessen lassen. Auch im ersten Viertel dieses Jahrhunderts treten nur erst sehr vereinzelte Elemente desselben auf, die überdies noch mit den Formen des romanischen Styles stark versetzt sind, die somit noch nicht als wirkliche Anfänge des gothischen Styles gelten können. Das merkwürdigste Beispiel dieser Gattung ist der im Jahre 1208 oder 1211 gegründete Chor des Magdeburger Doms. Erst das zweite Viertel des dreizehnten Jahrhunderts bezeichnet den wirklichen Beginn des gothischen Baustyles in Deutschland. Die wichtigeren Zeugnisse desselben gehören den nördlichen Rheinlanden und ihren Nachbargegenden an; hier treten uns somit gleichzeitig und auf eigenthümlich umfassende Weise die letzten Denkmale einer alten, die ersten Denkmale einer neuen Geistesrichtung entgegen, und in erhöhtem Maasse erkennen wir das so überaus rege Wechselspiel der Kräfte, welches der Grundsteinlegung des Kölner Domes, in seiner unmittelbaren Umgebung, voranging. Die frühgothischen Architekturen in Deutschland lassen es, obschon nur zum Theil und mehr oder weniger deutlich, erkennen, dass sie unter Einfluss jener älteren französischen Gestaltung des gothischen Styles entstanden sind, dass man, was natürlich auf keine Weise befremden kann, die Regeln, welche man dort bereits zu Grunde gelegt fand, sich anzueignen und zur Hervorbringung neuer Erzeugnisse zu benutzen bemüht war. Aber die deutschen Architekten, welche den gothischen Baustyl in ihre Heimat einführten, waren keine Nachahmer; mit vollkommener Freiheit und Selbständigkeit fassten sie jene französischen Grundprincipien auf; sie erkannten die tiefere Bedeutsamkeit, welche in den Grundformen des neuen Styles verborgen lag und welche den eigenen Erfindern desselben dunkel geblieben war; sie kamen, wenn freilich auch erst allmälig, dahin, das, was in der französischen Architektur nur als Beginn, als eine verhältnissmässig niedere Entwickelungsstufe erscheint, zur höchsten Vollendung, zur reinen Harmonie, zur geläuterten Schönheit durchzubilden.

Schon das ist als ein beachtenswerthes Zeugniss für die Selbständigkeit, mit welcher der gothische Baustyl in Deutschland angewandt wurde, zu erwähnen, dass man bei unseren frühgothischen Gebäuden mancherlei Eigenthümlichkeiten und Verschiedenheiten der Gesammtanlage, und vornehmlich des Grundplanes wahrnimmt; es ist, als ob sich hierin das Bestreben andeute, diejenige Hauptform aufzusuchen, die dem heimischen Geiste als die vorzüglichst entsprechende erscheinen möchte. Indess ist dieser Umstand nicht geradehin als etwas vorzüglich Rühmenswerthes hervorzuheben. Man könnte im Gegentheil vielleicht auch sagen, dass so verschiedenartige Bestrebungen nicht undeutlich die Absonderung des Einzelnen aus der Gesammtrichtung des Volkes, das Verlangen nach subjektiver Gültigkeit und Berechtigung, die Vereinzelung der Interessen, kurz, dass sie denjenigen Fehler im Charakter des deutschen Volkes bezeichnen, der leider für unser schönes Vaterland so oft von unheilbringenden Folgen gewesen ist. Ungleich wichtiger ist es, dass an den frühgothischen Gebäuden in Deutschland von vorn herein ein viel lebendigerer Sinn für die Durchbildung der Einzelform, als wie in Frankreich, erscheint, für eine Durchbildung, welche auf dem Grundgesetz des Systemes beruht und welche somit allein eine organische Gestaltung des Ganzen herbeiführen konnte. Zugleich tritt dieses Bestreben nach erhöhter Durchbildung dennoch mit einer eigenthümlichen, fast jungfräulichen Schüchternheit und Keuschheit

auf. Im Gegensatz gegen die phantastische, üppig spielende Weise der spätromanischen Architektur in Deutschland erkennt man hierin recht deutlich den Beginn einer neuen, noch jugendlich reinen Geisteseinrichtung. Einen nicht minder vortheilhaften Gegensatz bildet diese Eigenschaft aber auch gegen die Eigenthümlichkeiten der französisch-gothischen Architektur, die, schwer und unausgebildet in ihren Grundformen, sich dennoch schnell mit einer prunkhaft reichen Dekoration erfüllt.

Als eines der wichtigsten frühgothischen Monumente in den westlich deutschen Landen ist zunächst die Liebfrauenkirche von Trier, gebaut von 1227 bis 1244, zu nennen. Höchst eigenthümlich und sinnreich in seiner Gesammtanlage, lässt dies Gebäude in seinen vorzüglichst charakteristischen Formen allerdings den französischen Einfluss erkennen, erscheint in den Einzelheiten aber zugleich auf's Anmuthvollste durchgebildet, wenn schon ein reiner Organismus für das Ganze noch keineswegs erreicht ist. — Ohne Zweifel derselben Zeit angehörig ist die Kirche von Offenbach am Glan (einem Nebenfluss der Nahe), über deren Erbauungszeit zwar kein äusseres Datum vorliegt. Hier erscheint, sehr eigenthümlich, eigentlich Nichts von unmittelbar französischem Einfluss; es wird in dieser, zugleich in meisterhafter Technik ausgeführten Kirche vielmehr eine Bildungsweise bemerklich, die sich noch auf gewissen Principien der deutsch-romanischen Architektur zu gründen scheint, obgleich die letztern bereits wesentlich der gothischen Gefühlsweise gemäss umgewandelt sind. Sie beruht auf dem Gesetz einer gewissen, mehr durchgreifenden Gliederung, als solche in den frühgothischen Gebäuden Frankreichs sichtbar wird. — Dann ist die majestätische Elisabethkirche zu Marburg, 1235—1283, zu nennen, in der das französische Princip, zwar noch in sehr strengen Formen, doch bereits auf entschieden charaktervolle Weise in's Deutsche umgewandelt erscheint. Ihr kann man die Stadtkirche von Ahrweiler anreihen, deren ursprüngliche, nachmals zum Theil veränderte Anlage der Zeit zwischen 1245 bis 1274 angehört. — Im strengen frühgothischen Style, der Elisabethkirche von Marburg ebenfalls verwandt, erscheinen ferner die älteren Theile der ehemaligen Dominikanerkirche zu Koblenz, gegründet 1239, die gegenwärtig als Militärmagazin benutzt wird. Aehnlich auch die im Jahre 1260 geweihte Minoritenkirche zu Köln, von der die Sage geht, dass sie von den Arbeitern des Domes in ihren Musestunden gebaut worden sei. — Eine der merkwürdigsten frühgothischen Kirchen jener Gegend ist die fast gar nicht bekannte des ehemaligen Klosters Marienstadt im Herzogthum Nassau; ich weise über sie für jetzt kein Datum anzugeben, doch gehört sie ohne Zweifel zu den ältesten ihrer Gattung in Deutschland. Ihre Formen sind höchst schlicht, streng und einfach; die Gesammtanlage aber ist nicht ohne eigenthümliche Grossartigkeit, und vornehmlich ausgezeichnet durch einen Kranz von sieben Kapellen, welche den Chor umgeben. Die letztern haben jedoch noch nicht die gothische polygone Grundform, sie sind vielmehr noch halbrund gebildet, wie die Altartribunen an den Kirchen romanischen Styles [1].

[1] Notiz über die Kirche von Marienstadt nach v. Lassaulx's Zeichnungen: Dreischiffig mit schmalerem Umgang um den Chor und dem Kranze der sieben halbrunden Kapellen. Die Seitenschiffe von beträchtlich niedrigem Verhältniss. Kurze, starke Rundsäulen mit einfachem, undekorirtem Kelchkapitäl. Die Bögen von Säule zu Säule mit ganz einfachem dreiseitigem Mauerprofil. Ueber den Kapitälen, mit besonderer Basis aufsetzend, Halbsäulchen als Gurtträger. Im Chor

— In mehrfacher Beziehung ähnlich, doch ungleich reicher und vollkommener gothisch ausgebildet, erscheint sodann die im Jahre 1255 gegründete Kirche von Kloster Altenberg, unfern von Köln, die insgemein, was sie auch bereits der Zeit nach ist, als die Nachfolgerin des Kölner Domes bezeichnet wird. An dem letzteren zeigt sich wiederum eine ähnliche Grundanlage: er tritt am Mächtigsten abschliessend und am Höchsten erfolgreich in die Reihe derjenigen architektonischen Bestrebungen ein, welche durch die so eben genannten Gebäude vergegenwärtigt werden. Wir wenden uns nunmehr seiner näheren Betrachtung zu. —

Die Gründung des Domes fällt, wie oben bereits angegeben wurde, in das Jahr 1248; die Ausarbeitung der ursprünglichen Pläne desselben steht unbedenklich zu diesem Jahre im nächsten Verhältnisse, d. h. sie wurden, wenn nicht vielleicht schon etwas früher, so doch entweder noch in demselben Jahre oder gleich darauf gefertigt. Ueber den Namen des Meisters aber, dem dieselben zuzuschreiben sind, liegt keine historische Nachricht vor. Indess haben sich zwei verschiedenartige Meinungen, beide nicht gänzlich unbegründet, geltend zu machen gesucht, um für diesen Namen eine historisch bestimmte Persönlichkeit zu gewinnen.

Zunächst ist eine alte Sage anzuführen, der es neuerlich nicht an Vertretern gefehlt hat. Sie nennt als den Erfinder jener Pläne einen Mönch, Bruder Albertus, der damals das Amt eines Lesemeisters im Dominikanerkloster zu Köln verwaltete. Dieser Albertus war der tiefsinnigste Denker seiner Zeit, der alle Gebiete des menschlichen Wissens umfasst hielt und dessen Forschungen zum Theil weit über die Grenzen hinausgriffen, welche der damaligen Wissenschaft gesteckt waren. Seine Zeitgenossen schrieben ihm die Kenntniss magischer Künste zu, und manch ein Verhältniss seines Lebens vermochten sie nur zu begreifen, indem sie dasselbe zum gaukelnden Märchen oder zur sinnvollen Legende umgestalteten. Aber die fleckenlose Reinheit seines Charakters machte ihn zugleich hochgeachtet bei Hohen und Niedern; er stand sowohl zu Erzbischof Conrad in einem näheren Verhältnisse, als ihm auch die Bürger der Stadt innigste Verehrung erwiesen. Die Geschichte hat ihm einen Beinamen gegeben, den sie sonst für die Männer der Wissenschaft nicht passend zu finden scheint; sie nennt ihn Albertus Magnus [1]). Es ist die Eigenthümlichkeit der Sage, dass sie ausgezeichnete Persönlichkeiten gern zu Trägern aller derjenigen bedeutsamen Erscheinungen macht, durch welche ihr Zeitalter charakterisirt wird, so dass diese Persönlichkeiten riesenhaft über die Häupter der andern Sterblichen hinauszuragen scheinen. So möchten wir auch hier von vornherein geneigt sein, der Sage die reale historische Gültigkeit abzusprechen. Dennoch gewinnt dieselbe bei näherer Betrachtung eine etwas ernstere Bedeutung. Es scheint, dass Albert, der in den mechanischen Künsten so erfahren war, dass er redende Automate zu verfertigen wusste, auch im Fache der Architektur selbständig und mit Erfolg thätig

je drei solcher Halbsäulchen; hinter ihnen ein Umgang. Die Pfeiler in der Mitte des Kreuzes nach der Chorseite zu eckig, mit je vier Halbsäulen; die nach der Schiffseite zu rund, mit je acht Halbsäulen. Im Schiff zweimal sechs frei stehende Rundsäulen. Die Strebepfeiler in mehrfachen Absätzen, schwere einfache Strebebögen gegen das Mittelschiff schlagend. Auch vom Chor sind Strebebögen gegen den Oberbau geschlagen.

[1]) Näheres über seine Geschichte siehe bei Echard et Quétif, Scriptores ordinis praedicatorum, I. p. 162.

gewesen sei. Wenigstens wird berichtet, dass er, in späteren Jahren, den Chor der Kirche seines Klosters in Köln auf meisterliche Weise habe bauen lassen; und ohne Zweifel ist dies dahin zu deuten, dass ihm selbst die Ausführung oblag, indem man, ohne eine solche Annahme, vielmehr den Vorsteher des Klosters, den Prior, als denjenigen würde genannt haben, durch dessen Fürsorge die Erneuung der Klosterbaulichkeiten sei eingerichtet worden. Leider ist diese Kirche in neuerer Zeit abgerissen worden, so dass man, was für die vorliegende Frage sehr wichtig gewesen wäre, den an ihr hervortretenden architektonischen Styl mit dem des Domes nicht mehr in Vergleichung stellen kann [1]). So wird Albert auch als der Erbauer der Dominikanerkirche zu Freiburg genannt. Dass eine bedeutende Anzahl von Kirchen und Altären durch ihn geweiht worden, deutet wenigstens auf persönliche Gegenwart bei neuen Bauanlagen. Ob sich in den höchst zahlreichen Schriften Alberts vielleicht Stellen über die Architektur vorfinden, weiss ich nicht zu sagen; doch ist zu bemerken, dass er als der Verfasser besonderer Abhandlungen: über die Geometrie, über das Theaterwesen (so in der That!) und über die Perspektive, genannt wird. Leider sind auch diese Abhandlungen verloren gegangen; indess bezeugen sie wenigstens eine Bekanntschaft mit Wissenschaften, die mit der Kunst, und namentlich mit der Architektur, eine ziemlich nahe Berührung haben. Bedenken wir aber, dass ein in den mathematischen Wissenschaften, in der Mechanik, selbst in der Architektur ausgezeichneter Mann, dessen Geist zugleich die Tiefen der Philosophie durchdrungen hatte, sich damals in Köln aufhielt und vom Erzbischofe des höchsten Vertrauens gewürdigt ward, so ist es an sich auf keine Weise unwahrscheinlich, dass dieser auch bei einem Bauwerke, welches der Erzbischof zu dem grossartigsten seiner Zeit machen wollte, dessen Ausführung die umfassendsten mathematischen und mechanischen Kenntnisse voraussetzte, dessen Entwurf auf einer tiefsinnigen Symbolik (den Besonderheiten der räumlichen Einrichtung gemäss) beruhte, wesentlich betheiligt war.

Indess scheint diese Annahme durch die zweite Meinung über den Erfinder der Pläne für den Dom und durch die gewichtigen Gründe, auf denen dieselbe beruht, beseitigt zu werden. Es ist eine Urkunde [2]) vom Jahre 1257 auf unsre Zeit gekommen, in welcher das Domkapitel von Köln einem Meister Gerhard, der als Steinmetz und als Vorsteher des Dombaues bezeichnet wird, wegen der Verdienste, die er sich um das Domkapitel erworben, eine Hofstätte von namhafter Ausdehnung gegen einen Erbzins übergiebt, und zwar diejenige Hofstätte, auf welcher derselbe Meister Gerhard sich bereits ein grosses steinernes Haus auf seine eigenen Kosten erbaut hatte. Die Urkunde legt den Schluss nah, dass man in

[1]) Wallraf, in seinen Beiträgen zur Geschichte der Stadt Köln, S. 196, wo er die Ehre der Erfindung der Dompläne für Albert in Anspruch nimmt, sagt, freilich nur mit sehr allgemeinen Worten, der Chor der Dominikanerkirche sei in einem mit dem Domchore verwandten Geschmack ausgeführt gewesen. Auf dem kolossalen, in Holz geschnittenen Prospekte der Stadt Köln von Anton von Worms erscheint derselbe als ein Bauwerk von etwas vereinfachter Form und Anlage, doch sind die zahlreichen Baulichkeiten der Stadt hier überhaupt nur ziemlich einfach und derb umrissen. Auf dem zierlichen Prospekte Kölns von Wenzel Hollar wird der Chor der Dominikanerkirche durch die Kirche S. Maria ad Gradus fast ganz verdeckt. — [2]) Vollständig abgedruckt bei J. D. Passavant, Kunstreise durch England und Belgien, S. 426.

diesem Gerhard den ursprünglichen Erfinder des Domes zu verehren habe, und sie ist bereits geraume Zeit auf solche Weise gedeutet worden. Dass er sich auf eigene Kosten ein grosses steinernes Haus gebaut, lässt schon an sich, den Verhältnissen jener Zeit gemäss, auf eine angesehene Stellung im Leben schliessen; die Bezeichnung des Mannes als Steinmetz widerspricht dem nicht, denn sie nennt eben nur das Gewerbe, welchem er angehörte, und es ist bekannt, dass alle Kunst damals noch von dem goldnen Boden des Handwerkes ausging. Dass er, der Vorsteher des Dombaues, sich besonders zu belohnende Verdienste um das Domkapitel erworben, macht es wenigstens höchst wahrscheinlich, dass diese eben in der Führung des Dombaues selbst bestanden; und nicht unwahrscheinlich ist es, dass hierin das Wesentlichste, was vorausgegangen sein musste, die Ausarbeitung der Pläne, mit einbegriffen war, da man neun Jahre nach jener so höchst eilig unternommenen Grundsteinlegung schwerlich bereits um ein Bedeutendes über die ungeheuren Fundamente des Baues emporgerückt war.

Beide Meinungen schliessen scheinbar einander aus; beide, und auch die zweite, sind nicht so fest begründet, dass sie nicht noch einer dritten Möglichkeit über den Urheber Raum geben könnten; beide lösen nicht das gerade hier so auffallende Räthsel, dass die Geschichte für den ursprünglichen Meister eines Baues, welcher als eine Wundererscheinung auf deutschem Boden emporwuchs, welchen Erzbischof Conrad zur höchsten Verherrlichung seines Namens unternahm, und von dessen erstem Beginn uns sonst so manche Nebenumstände bekannt sind, keine bestimmte Erinnerung aufzubewahren vermochte. Wo unmittelbare historische Zeugnisse fehlen, kann man die historische Wahrheit immer nicht mit vollkommen überzeugender Entschiedenheit aussprechen, und dem Zweifel wird dabei immer ein grösserer oder geringerer Raum bleiben; indess scheint mir, unter Berücksichtigung der sämmtlichen vorgenannten Verhältnisse, eine Auffassung folgender Art bei Weitem die passlichste zu sein.

Für beide Männer, sowohl für Gerhard als auch für Albert, sind Gründe vorhanden, denen zufolge ein jeder von ihnen als Urheber der Pläne betrachtet werden könnte. Wohlan! werfen wir die beiderseitigen Ansprüche zusammen und geben wir ihnen Beiden die gemeinsame Ehre der Urheberschaft! Hiebei ist es nicht nöthig, irgend eine der Ansichten, die sich uns aufdrängen, zu verläugnen, und auch alle weiteren Fragen lösen sich von selbst. Freilich ist dies nicht der Fall, wenn wir uns nicht unserer modernen Anschauungsweise zuvor entäussern. Wir sind der Meinung, dass das Kunstwerk vollkommen abgeschlossen, fertig und selbständig aus dem Geiste des Gottbegabten, wie die gerüstete Pallas aus dem Haupte des Vaters der Götter, in die Erscheinung trete; und wirklich ist dies so in dem Zeitalter individueller Berechtigung, in welchem wir leben, — vorausgesetzt, dass es sich um wahrhafte Kunstwerke handle, die freilich so überaus häufig nicht gefunden werden. Anders aber verhält es sich in den Zeiten einer naiven, sich rein volksthümlich entwickelnden Kunstthätigkeit, und vorzugsweise in dem Gebiete der Architektur [1]). Je nachdem das volksthümliche Element mehr oder weniger entschieden vorherrscht, in gleichem Maasse macht sich auch eine gemeinsame künstle-

[1]) Die moderne Architektur, die noch immer vorherrschend auf der Grundlage eines gelehrten Studiums beruht, ist keine volksthümliche Architektur. Sie kann es aber wiederum werden.

rische Richtung, eine gemeinsame Weise der Auffassung der Formen, ein übereinstimmendes Streben nach dem Ausdrucke der Empfindung bemerklich. Es versteht sich von selbst, dass auch hier die begabteren Geister von den minder begabten sehr deutlich zu unterscheiden sind, und nicht etwa bloss in dem grösseren äusserlichen Geschicke; aber was sie so bedeutend macht, besteht doch eben nur darin, wie sie jene gemeinsame Richtung zu einer höheren Consequenz, zu einer edleren Läuterung durchgebildet haben. Die Geschichte der Kunst bietet dafür unzählige Beispiele dar. Und vor Allem, wie bemerkt, ist dies der Fall in der Architektur, welche es nicht mit individuell abgeschlossenen Darstellungen zu thun hat, deren Formen im Gegentheil auf allgemeineren Gesetzen gegründet sind und aus den allgemeinen räumlichen Verhältnissen, Bedingnissen und Entwickelungsmomenten hervorgehen. Die Architektur, deren Grösse und Wirkung darin beruht, wie sie die Einzelformen nach einem gemeinsam durchgehenden Gesetze bildet und in dieses aufgehen lässt, enthält recht eigentlich die künstlerische Aeusserung des Gemeinsamen in den Zuständen der Zeit, dem das Streben des Einzelnen sich unterordnen muss.

Für solche Anschauungsweise hat es in der That nichts Befremdliches, wenn wir gewissermassen zwei Meister für einen bedeutsamen Bau annehmen [1], und nicht etwa bloss in dem Verhältniss, dass der eine als fördernder Kritiker, der andre doch als der wirkliche Schöpfer und Ausführer, oder der eine als geistiger Urheber, der andre nur als handwerklicher Arbeiter dastände. Die allgemeine räumliche Anordnung des Kirchengebäudes, der Styl, in welchem dasselbe ausgeführt werden sollte, waren gegeben. Schon hiebei ist es vielleicht nicht ganz überflüssig, zu bemerken, dass die Disposition des Grundplanes des Kölner Domes jenes Schema befolgt, welches in den französischen Kathedralen vorlag, und dass Albert gerade vor der Zeit der Grundsteinlegung sich einige Jahre in Frankreich aufgehalten hatte. Er konnte diesen Aufenthalt sehr wohl benutzt haben, besondere nähere Studien über die Bauweise zu machen, die in Frankreich bereits längere Zeit üblich war; ja, es ist selbst nicht unmöglich, dass ihm Erzbischof Conrad, falls er den Neubau schon früher beabsichtigt, bestimmte Aufträge zu diesem Zwecke gegeben hatte. Dann hatten sich in Deutschland in der jüngstverflossenen Zeit gewisse sehr beachtenswerthe Modifikationen jenes neuen Baustyles geltend gemacht. Warum sollte es nun so gar seltsam sein, wenn zwei ausgezeichnete Männer sich vereinigten, um durch gemeinsame Berathung die Grundgesetze dieser Bauweise einander zur vollkommenen Klarheit zu bringen; bei Berücksichtigung der neuesten deutschen Bestrebungen das, was etwa als Willkürlichkeit erscheinen möchte, von denjenigen Elementen zu sondern, die in der That als eine Weiterbildung des Systemes zu betrachten waren; sodann, selbständig fortschreitend, die höhere Ausbildung zu bestimmen, deren jener Baustyl nach ihrer Einsicht fähig war, und hiebei zugleich zu einem

[1] Ich bemerke hiebei, dass eine Annahme, wie die obige, auch anderweitig in der Geschichte der Architektur nicht ohne Beispiel ist. So ist der Haupttempel von Athen, der Parthenon, durch zwei Meister, Ictinus und Callicrates, erbaut worden. So erfanden und leiteten zwei Mönche, Sisto und Ristoro, gemeinschaftlich den im Jahre 1279 begonnenen Bau der Kirche S. Maria Novella zu Florenz. Geistliche, wie die eben genannten und wie Albertus Magnus treten im Mittelalter sehr häufig als Baumeister auf.

Endresultat über das angemessenste Verhältniss der räumlichen Massen, sowie über den Charakter der Einzelformen des Baues zu kommen? Wenn eine bestimmte Grundlage gegeben ist, wenn es nicht auf eine vollkommen neue und absolute Erfindung ankommt, so lässt es sich ganz wohl denken, dass das in dem Gegenstande selbst liegende Gesetz durch eine gemeinschaftliche, sich gegenseitig anregende und ergänzende Thätigkeit entwickelt werden könne, ja, in gewissem Betracht noch reiner und entschiedener, als wenn der Einzelne in den Schranken seines eigenen Selbst befangen bleibt. Freilich gehört dazu eine vollkommene Hingebung an die Sache und ein ebenso vollkommenes Aufgeben der persönlichen Eitelkeit, die, wie so häufig in moderner Zeit und wie so selten im deutschen Mittelalter, das Eigenthum an einem jeden Gedanken oder an einem jeden Viertel eines solchen ängstlich für alle Zeiten sicher zu stellen sucht. Aber was hindert uns, den beiden Männern, Albert und Gerhard, jene Höhe einer wahrhaften geistigen Bildung zu versagen? und um so mehr, als doch im Uebrigen ihre Lebenswege und die Interessen, welche sie persönlich verfolgten, gewiss weit genug auseinander lagen. Der eine war ein schlichter Mönch, der, abgeschieden von der Welt, in seiner stillen Zelle wohnte, in die er auch später, nachdem er sich ein Paar Jahre als Bischof von Regensburg mühsamen und zerstreuenden amtlichen Pflichten unterzogen hatte, nach Ruhe verlangend zurückkehrte; der andre war ein Werkmann, den sein Beruf mitten in den Verkehr des Tages und in das fröhliche Treiben der Menge geführt hatte; der eine lebte in der idealen Welt des Gedankens und strebte hier auf die Geister der Menschen zu wirken, der andre hatte Meissel und Hammer zu schwingen und über der Arbeit der rüstigen Schaaren, die ihm untergeordnet waren, zu wachen. Uebrigens, wie sich zwar wohl schon von selbst versteht, meine ich nicht, dass sie sich auf eine oder die andre Weise etwa in die Ausarbeitung der Pläne getheilt hatten, dass der eine etwa den Chor, der andre die Thürme zu entwerfen übernahm; ich denke mir, dass das Ganze als das Ergebniss ihrer beiderseitigen Forschungen wie mit einer inneren Nothwendigkeit emporgewachsen war, und dass dann vielleicht — wenn man es sich noch weiter ausmalen will — Meister Gerhard das Pergament hinbreitete und die nöthigen Lineamente auf dasselbe niederzeichnete, jenes Ergebniss sofort für die Ausführung des Baues festzuhalten, dass sich ihm, bei der Zeichnung oder beim Bau selbst, möglicher Weise auch manche Einzelheit in einer noch bestimmteren, noch mehr angemessenen Form ergeben mochte. Das Wesentliche der Composition war, unter solchen Voraussetzungen, doch so wenig sein besondres Eigenthum wie das des Albert; ja sie Beide hatten dasselbe nur aus bereits vorhandenen Elementen gewonnen. So mag es auch nicht weiter auffallen, wenn von einem Erfinder der Pläne keine Rede ist.

Dies Alles hängt freilich in der Luft[1]), indem es, um solchen Annahmen eine vollkommene historische Gültigkeit zu geben, an genügend sicheren Ausgangspunkten fehlt. Ich würde den geneigten Leser auch nicht

[1]) Und um so mehr, als die „Diplomatischen Beiträge zur Geschichte der Baumeister des Kölner Domes von A. Fahne“ (welche nach der Abfassung des obigen Aufsatzes erschienen), in dem Meister Heinrich Sunere noch einen dritten, mit erheblichen Rechtsansprüchen versehenen *Pellitor structurae majoris ecclesiae Colonienais*, und zwar schon im Jahr 1247, haben auftreten lassen.

mit so weitläuftiger Vermuthung hingehalten haben, wäre eine Anschauungsweise dieser Art nicht zugleich für die richtige Auffassung des ganzen Domgebäudes, soviel davon ausgeführt oder uns in alten Bauriessen bekannt ist, von der höchsten Wichtigkeit. Aehnlich, wie ich annehmen möchte, dass der ursprüngliche Plan entstanden sei, hat sich das Gebäude selbst, in gewissen voneinander verschiedenen Stadien der Ausführung, entwickelt. Die Formen des Gebäudes sprechen es aus, dass ein jeder Haupttheil desselben eine erhöhte Entfaltung oder eine erneute Umbildung der ursprünglichen Anlage ausmacht. Der Kölner Dom ist nicht die Erfindung eines einzelnen Meisters; er ist — viel entschiedener, als man dergleichen sonst wohl von den Werken der Menschen zu sagen pflegt — das Erzeugniss der Zeit und des Volkes, denen er angehört und denen dafür vorzugsweise die Ehre und der Ruhm gebührt. Ich muss es aber noch einmal ausdrücklich bemerken, dass der Dom keineswegs, wie so häufig die kirchlichen Gebäude des Mittelalters, als ein Aggregat verschiedenartiger und durch den Zufall zusammengewürfelter Stücke betrachtet werden darf: er besteht allerdings aus verschiedenartigen Theilen, aber dieselben sind dennoch nur die Ausflüsse eines gemeinsamen Grundgesetzes, der Dom ist dennoch ein Ganzes, wie die Baugeschichte schon in diesem Bezuge kein zweites Beispiel darbietet. —

Betrachten wir nunmehr den Dom näher, und zwar nach den Theilen und Entwickelungsstadien, wie sich dieselben, dem verschiedenartigen Charakter der Formen gemäss, voneinander sondern.

Dem ursprünglichen Entwurfe gehört zunächst der **Grundplan** des ganzen Gebäudes an. Schon diesen haben wir als das Werk der tiefsinnigsten Meisterschaft zu preisen. Allerdings zwar ist derselbe, wie bemerkt, nach bereits vorhandenen Mustern, nach den Plänen der französisch-gothischen Kathedralen, entworfen, ebenso wie die letzteren durch die allmählige Weiterbildung älterer Grundrissformen entstanden sind. Die Elemente waren gegeben; aber während sie in jenen Vorbildern mehr oder weniger ohne den rechten Zusammenhang, ohne das gegenseitig sich bestimmende Verhältniss, ohne das Gesetz einer vollkommen abschliessenden Entwickelung nebeneinander stehen, erscheinen sie hier auf die folgerichtigste Weise zu einem unvergleichlich harmonischen Ganzen verschmolzen. Der Kranz der Kapellen, welche den Chor umgeben, hatte bei den französischen Kathedralen häufig eine fünfschiffige Einrichtung des Chores zur Folge gehabt; im Vorderschiff aber hatte man an der einfacheren dreischiffigen Anordnung festgehalten, so dass die beiden Haupttheile des Gebäudes wesentlich voneinander abwichen und der hintere als ein, für das Ganze zu massenhafter Auswuchs erschienen war [1]). Im Grundriss des Kölner Doms aber sind durch die Einführung der fünf Schiffe auch in der vorderen Hälfte des Gebäudes, und durch die Art und Weise, wie dies eingerichtet worden, jene Uebelstände aufs Vollkommenste beseitigt und die Theile zu einem Ganzen verbunden, welches durchaus als Ein Guss erscheint. Sodann sind jene Chorkapellen selbst bei den französischen Kathedralen theils noch aus der Masse nicht genügend gelöst, theils treten

[1]) Notre-Dame von Paris ist zwar bereits in der Gesammtanlage fünfschiffig; doch sind in dem Plan dieser Kirche im Uebrigen so abweichende Motive, dass derselbe hier nicht in Betrachtung kommen kann.

sie vereinzelt, minder wirkungsreich aus der Masse hervor. Im Kölner Dome hat eine jede von ihnen ebenso ihre selbständige Ausbildung, wie sie im innigsten Zusammenhang miteinander stehen und zugleich das Ganze des Planes in einem vollständig harmonischen Akkord ausklingen lassen. Ebenso stehen hier alle übrigen räumlichen Verhältnisse im schönsten Gleichmasse zu einander, namentlich was die gewichtig grossartige und doch nicht überwiegende Ausbreitung des Querschiffes, und was die Ausdehnung der mittleren Schiffe zu den Seitengängen anbetrifft. Mit Einem Worte: der Grundplan des Kölner Domes tritt uns, nach mehr oder weniger unvollendeten Vorbildern, entschieden als das gediegenste Meisterwerk seiner Art entgegen. Ihm zunächst haben wir die hohe Bedeutsamkeit dieses Gebäudes, durch alle Stadien des Baues hin, zu verdanken. — Nur die Anlage der Thürme schliesst sich dem Uebrigen nicht in vollkommen durchgreifender Kongruenz an; aber ihr Bau ist auch bereits später. Zwar ergiebt sich aus den Gesetzen des Grundplanes, dass die allgemeine Einrichtung der Thürme ursprünglich schon auf ähnliche Weise festgesetzt sein musste; sie hatten aber in ihrem ursprünglichen Entwurf ohne Zweifel einfachere Formen, und es ist wenigstens möglich, dass hiebei ihre Anlage mit den übrigen Theilen noch unmittelbarer übereinstimmte. Hierüber weiter unten das Nähere.

Der Grundriss enthält aber nur das allgemeine Gesetz der Anlage. Als wirklich ausgeführt nach den Formen des ursprünglichen Entwurfes ist die untere Hälfte des Chores bis zu derjenigen Höhe, in welcher das Mittelschiff desselben über die niedrigeren Nebenräume emporzusteigen beginnt, zu nennen. Auch hier zunächst erscheinen die allgemeineren räumlichen Bestimmungen, die der Höhe des Inneren zur Breite, und die Art und Weise, wie diese Maassbestimmungen sich den Linien der Detailformen gemäss entwickeln, in vorzüglich ausgezeichneter Schönheit. Es waltet hier ein Gesetz, welches erhabene Ruhe und stetige aufwärts steigende Bewegung aufs Glücklichste vereint; besonders wirksam für solchen Eindruck ist die vortrefflich empfundene, ebenso leicht wie bestimmt emporsteigende Linie des Spitzbogens im Gewölbe. — In der Bildung der Detailformen kündigt sich das Gesetz einer höher organischen Entwickelung an, als solche bis dahin in den französischen Kathedralen gefunden wird. Es zeigt sich hier eine sinnvolle Beobachtung derjenigen Bestrebungen, durch welche sich die deutsch-gothische Architektur von vornherein in ihrer selbständigen Bedeutung kundgegeben hatte; diese Bestrebungen sind weiter gefördert, doch sind sie noch nicht zu ihrem Abschlusse gebracht. Ein vollständig durchgehender Organismus ist in den Formen noch nicht erreicht, und dies ist der Punkt, in welchem das unmittelbar nahe Verhältniss zu denjenigen deutsch-gothischen Bauten, welche im zweiten Viertel des dreizehnten Jahrhunderts gegründet wurden, namentlich etwa zu der Elisabethkirche von Marburg, recht anschaulich und überzeugend hervortritt. Der bei Weitem wichtigste Fortschritt in der Formenbildung besteht in der Gliederung der Gewölbebögen, welche hier zum ersten Mal die vollkommen reine und klare Entwickelung des Prinzips der gothischen Gewölbeformation erkennen lässt; hierauf ist sehr entschiedener Nachdruck zu legen, da unter allen Einzelformen der gothischen Architektur die des Gewölbebogens, in welchem sich die sämmtlichen architektonischen Kräfte zu einem gemeinsamen Ausdrucke vereinigen müssen,

die vorzüglichst charakteristischen sind [1]). Die übrigen Einzelheiten an den in Rede stehenden Bautheilen erscheinen noch mehr oder weniger streng und selbst befangen, noch nicht zum vollkommenen Bewusstsein dessen, was in ihnen ausgedrückt werden soll, durchgebildet. Die Pfeiler haben die angemessene Grundform der Säule; aber die kleineren Halbsäulen, die an ihnen als die Träger der Gewölbebögen hervortreten, lösen sich noch nicht durchweg mit leicht geschwungenem Uebergange aus der Masse; sie legen sich zumeist noch vereinzelt an diese an [2]). Dies bezeugt sogar die technische Ausführung, indem augenscheinlich, zum Theil wenigstens, der Kern der Pfeiler isolirt für sich aufgeführt ist und jene Halbsäulen ihm erst nachher angeheftet sind; und doch ist das Basament der Pfeiler durchweg als ein Ganzes bereits auf die Aufnahme der Halbsäulen berechnet, so dass man keineswegs, etwa durch diese naive Technik verleitet, annehmen darf, es sei ursprünglich die Absicht gewesen, die Pfeiler ganz ohne solche Halbsäulen hinzustellen. Die Gliederungen des Basamente, die Kapitälzierden der Pfeiler erscheinen ebenfalls noch herb, die letzteren noch etwas flach. So ist auch die Fenster-Architektur, obgleich ebenfalls um einen Schritt weiter entwickelt als die der Marburger Kirche, gleichwohl noch nicht zu vollständigem Ebenmasse ausgebildet. Die Umfassung der Fenster ist breit und, im Aeusseren, durch einen noch schweren ornamentirten Bogen überwölbt; das Stabwerk hat zwar bereits schlanke Formen, aber es fügt sich noch nicht völlig in derjenigen elastischen Spannung ineinander, welche den vorzüglichsten Reiz der rein ausgebildeten und noch nicht entarteten Fenster-Architektur des gothischen Styles ausmacht. Die nach aussen hinaustretenden Strebepfeiler endlich sind noch höchst massiv, ganz jenen Felsenlasten vergleichbar, aus denen die Strebepfeiler an der Elisabethkirche von Marburg, vornehmlich an der Façade derselben, bestehen.

Wir sehen nach alledem in dem ersten Entwurfe die allgemeinen räumlichen Verhältnisse durchweg auf's Glücklichste bestimmt, fg. die Einzelformen ein edleres Gesetz der Durchbildung zu Grunde gelegt, dasselbe aber noch nicht durchgeführt, und namentlich das Aeussere noch in schwerer Form erscheinend. Dies Letztere wirkt indess für das Uebrige des Baues insofern nicht entschieden ungünstig, als der untere Theil desselben den Träger eines reichen und vielgestaltigen Obertheiles ausmacht und in solcher Eigenschaft kräftiger und massenhafter als jener gehalten sein muss, wenn dafür auch schon ein minder schwerer Kraftaufwand genügt hätte.

Einem zweiten Stadium des Baues gehört der obere Theil des Mittelschiffes im Chore an. Die abweichende Form der Fenster bezeugt es, dass schon hier eine Umgestaltung des ursprünglichen Entwurfs vorgenommen ist. Diese Abweichungen sind nicht, wie man ohne nähere Untersuchung vielleicht annehmen möchte, der Art, dass sie nur durch die verschiedene Bestimmung der Oberfenster von den Unterfenstern bedingt wären, dass man jene vielleicht absichtlich und von Hause aus, um sie an ihrer erhabneren Stellung auszuzeichnen, reicher und leichter habe gestalten wollen, als diese. Es ist im Gegentheil in der Architektur der oberen Fenster ein ungleich mehr durchgebildetes Princip wirksam, als in der der unteren; alle Befangenheit, die in der letzteren noch bemerklich war, ist

[1]) Vergl. die Profile der Gewölbgurte, Fig. 3 u. 4, auf der anliegenden Taf. I.
[2]) Vergl. die Pfeilerprofile, Fig. 1 u. 2, auf der anl. Taf. I.

PROFILE AUS DEM DOME ZU KÖLN

Univ. Bibl.
München

hier verschwunden; die Entwickelung der Formen gestaltet sich in der reinsten Elasticität und Harmonie, so dass uns hier — zugleich mit Rücksicht auf die nicht minder vollendeten Giebel, welche die Fenster krönen, — das edelste Beispiel gothischer Fensterarchitektur entgegentritt [1]. Der Unterschied der äusseren Lage bewirkt es nur, dass die Abweichungen keine disharmonische Störung in das Ganze bringen; ja, es giebt fast eine gewisse natürliche Befriedigung, wenn das Auge, indem es von den untern zu den obern Fenstern emporsteigt, nicht bloss von strengeren zu milderen Formen, sondern zugleich auch von einem minder entwickelten zu einem höher ausgebildeten Organismus übergeht. Bei der später erfolgten Vollendung des äusseren Seitenschiffes auf der Nordseite, im vorderen Raume der Kirche, hat man die Fenster, welche doch mit den Unterfenstern des Chores in gleicher Linie stehen, nach dem Gesetz der Oberfenster des letzteren gestaltet. — Ob das Mittelschiff des Chores schon ursprünglich auf die bedeutende Höhe berechnet war, welche dasselbe gegenwärtig hat, dürfte sehr schwer zu entscheiden sein. Gegenwärtig erscheint seine Höhe für den Eindruck des Innern allerdings fast übertrieben; es ist aber zu bemerken, dass die perspektivische Wirkung des Innern bei der Vollendung des ganzen Domes nothwendig eine ganz andere sein muss, als jetzt bei der verhältnissmässig nur geringen Länge des Chores.

Das dritte Stadium des Baues, wiederum eine Umbildung des in dem ursprünglichen Entwurfe Gegebenen, vergegenwärtigt sich uns in jenem reichen Systeme von Strebethürmen und Bögen, welche sich über den Seitenräumen des Chores erheben und gegen das eben besprochene erhöhte Mittelschiff desselben hinüber geschlagen sind. Ein System solcher Art gehört überhaupt zu den eigenthümlichsten und sinnvollsten Gestaltungen der gothischen Architektur. Der Druck der Gewölbe in den Seitenschiffen fand in den an diesen hinaustretenden Strebepfeilern sein Widerlager; für die Gewölbe des erhöhten Mittelschiffes waren aber keine Strebepfeiler von genügender Stärke anwendbar, und man ersetzte dieselben, indem man jenen Gewölbdruck durch kühn gesprengte Strebebögen auf die Strebepfeiler der Seitenschiffe hinaus leitete, welche letzteren hiebei thurmartig erhöht wurden. Bei fünfschiffigen Kirchen mussten zu demselben Zwecke, falls die Strebebögen nicht übermässig lang gespannt werden sollten, auch über denjenigen Pfeilern des Innern, deren Reihe das äussere und das innere Seitenschiff sondert, Thürmchen emporsteigen, so dass die Bögen sich verdoppelten; und da eine solche Anordnung an sich zu breit gewesen wäre, so mussten die Strebethürme, um mit den übrigen Bauverhältnissen in Harmonie zu treten, noch höher emporgeführt und statt der zwei Bögen zwischen ihnen und der Wand des Mittelschiffes deren je vier angeordnet werden. Auf diese Weise ist das genannte System am Chore des Kölner Domes beschaffen; zugleich ist dasselbe im Einzelnen (wenigstens an der Südseite) auf's Reichste und Glänzendste durchgebildet, so dass hierin wesentlich der höchst brillante Eindruck des Aeusseren, ja fast am meisten der weitverbreitete Ruhm des Gebäudes begründet ist. Es ist „der heilige Wald, in dessen Schatten das Gotteshaus ruht;“ es sind „die

[1] Zwischen den Fenstern des Oberbaues treten — nach der ursprünglichen Anlage und nicht völlig congruirend mit dem System der Strebebögen (vergl. das Folgende) — Pfeilerecken, die mit luftigen Thürmchen bekrönt sind, als Streben hervor.

tausend Arme, welche der Dom, wie in der Feier des Gebetes, zum Himmel emporstreckt.“ — Wahrscheinlich war der Dom bereits ursprünglich auf eine Anlage ähnlicher Art berechnet, was schon an sich die gewaltige Colossalität der unteren Strebepfeiler erkennen lässt; ohne allen Zweifel hatte diese Anlage ursprünglich aber in ungleich einfacheren Formen ausgeführt werden sollen. Es sind äussere und innere Gründe vorhanden, aus denen es hervorgeht, dass dies System in der Art, wie es zur Ausführung gekommen, weder bei dem Bau der unteren Theile des Chores, noch bei dem Bau seines Oberschiffes beabsichtigt war. Für's Erste ist zu bemerken, dass sich an den Strebepfeilern der Seitenschiffe noch durchaus keine Andeutung der reichen Gliederung, welche bereits am Fusse der über ihnen ruhenden Strebethürme beginnt, keine Vorbereitung auf eine solche, wie sie doch im ganzen Princip des gothischen Baustyles liegt, findet. Sodann sind die Strebethürme in ihrer Masse zwar schwächer als die Pfeiler, über denen sie emporsteigen, an ihren Seiten aber (kreuzförmig im Grundrisse) mit Ausladungen versehen, wodurch sie dennoch eine grössere Gesammtbreite erhalten, und zwar in solchem Maasse, dass sie sogar auf nicht unerhebliche Weise über die Bögen der Fenster der Seitenschiffe hinaustreten. Dies ist in der That ein Mangel an Congruenz, welcher nicht als das Ergebniss eines eingelebten und mit vollkommener Gesetzlichkeit durchgebildeten Planes betrachtet werden kann. Auch die Strebethürme, die sich über den Pfeilern zwischen den Seitenschiffen erheben, sind stärker als diese Pfeiler und ruhen zum Theil auf den Bögen des Gewölbes; doch wird dies natürlich durch das Auge des Betrachtenden nicht wahrgenommen. Zugleich beschränkt die grosse Breitenausdehnung der Strebethürme die Ansicht der Oberfenster, so dass man bei der mässigsten Entfernung von dem Gebäude keines derselben (mit Ausnahme der Fenster am Chorschluss) vollständig übersehen kann. Endlich ist es höchst auffallend, dass die inneren Strebebögen mit der Wand des Oberschiffes ursprünglich nicht in Verband standen; sie waren erst später eingefügt; ja es hat sogar, um sie anbringen zu können, Manches von der Struktur und von den Zierden jener Oberwände auf willkürliche Weise müssen abgeschnitten werden. Bei solchem Verfahren kann man hier nicht an eine ähnlich naive Bauführung denken, wie bei jenen Pfeilern des Innern, denen die Halbsäulen, obgleich ursprünglich beabsichtigt, doch erst später angefügt sind; es hiesse bei einem Gebäude, das im Uebrigen so höchst meisterlich ausgeführt ist, einen allzu grossen Mangel an Ueberlegung von Seiten der leitenden Behörde voraussetzen. (An der östlichen Ostwand des Querschiffes, die zum Theil emporgeführt ist, erscheinen allerdings die in Verband stehenden Ansätze der Strebebögen; aber dies ist wiederum auch ein späterer Theil des Baues.) — Was nunmehr die besondere Ausbildung der Strebethürme anbetrifft, so sehen wir hier auf's Neue einen sehr erheblichen Fortschritt in der Entwickelung des gothischen Styles. Früher hatte man sie nur als schwere Mauermassen, etwa mit einer einfachen Bedachung versehen, emporgeführt; dann hatte man sie, ohne jedoch das Princip der Masse eigentlich aufzugeben, an ihrer Vorderseite mit einem mehr oder weniger geschmückten Tabernakelbau ausgestattet. In dieser Art sind vornehmlich die Strebethürme der französischen Kathedralen behandelt. Hier dagegen erscheint an diesen Bautheilen zum ersten Mal eine wahrhaft selbständige architektonische Entwickelung. Sie sondern und gliedern sich in einzelne Theile, die von dem gemeinsamen Stamme als kleinere Vorsprünge, Stre-

ben und Thürmchen sich ablösen und so, in stetig aufwärts steigender Bewegung, bis zur obersten Spitze sich emporgipfeln. Es ist jenes Princip, welches auch das Aeussere des gothischen Bauwerkes zu einem Bewegten, organisch Belebten macht, welches aber erst zur Erscheinung kommen konnte, nachdem der Organismus des Innern — der hierin auf die Oberfläche, auf das Aeussere des Gebäudes sich fortsetzt — durchgebildet und in seiner eigenthümlichen Bedeutung zum Bewusstsein gekommen war. So reiches Formenspiel aber die Einführung dieses Systemes an den in Rede stehenden Strebethürmen auch hervorgebracht hat, so erkennt man dennoch, dass es sich auch hier wiederum um ein noch in der Entwickelung begriffenes Princip, um ein solches, welches den Höhepunkt gesetzlich harmonischer Durchbildung noch nicht vollständig erreicht hat, handelt. In der Anordnung des Nischenwerkes, welches die Dekoration der Strebethürme und ihrer Einzeltheile ausmacht, klingt noch Etwas von jener grösseren Schwere, von jenem, dem Gesetze einer aufsteigenden Bewegung nicht günstigen Parallelismus nach, welcher der gesammten äusseren Dekoration französisch gothischer Gebäude, namentlich ihrer Façaden, zu Grunde zu liegen pflegt. Allerdings bezeugt die Art und Weise, wie diese Dekoration an den Strebethürmen des Kölner Domchores angewandt ist, einen Fortschritt, der bereits weit über der Entwickelungsstufe der französischen Architektur steht; aber erst an den Thürmen der Westseite erscheint das Princip auf dem Gipfel seiner Vollendung. Eine genaue Vergleichung zwischen beiden Bautheilen führt von selbst zu einem solchen Resultat. Auch das muss als ein Zeugniss noch nicht vollständig gereifter Entwickelung angeführt werden, dass am Chorschlusse, zwischen den Kapellen, welche den Chor umgeben, die äusseren und die inneren Strebethürme unmittelbar neben einander rücken, so dass sie eine zusammenhängende, und zwar eine überaus kolossale Masse bilden, dass dennoch aber ein jeder Theil sein eigenthümliches, durch die ursprünglich isolirte Stellung bedingtes System der Gliederung und Dekoration behält, und dass die Formen keineswegs in einen innerlichen, sich gegenseitig bedingenden Zusammenhang treten. — Die reichere Entfaltung der eben besprochenen Formen findet übrigens nur an der Südseite des Chores statt. Leider jedoch sind sie zum grösseren Theil verdorben oder auf eine sehr schwerfällige Weise erneut worden, indem der Beginn der Restauration des Chores gerade an dieser Seite erfolgte und die frühere Leitung derselben, wie rühmlich auch im technischen Betrage, doch von dem, was die Hauptsache war, von der ästhetischen Bedeutung des Werkes herzustellenden, keine Ahnung gehabt zu haben scheint. Erst wo die Thätigkeit des jetzigen Dombaumeisters, Herrn Zwirner, eintritt, da erscheinen auch die Formen aufs Neue ganz in ihrer eigenthümlichen Schönheit und Bedeutsamkeit, wie denn überhaupt Alles, was unter Zwirner's Leitung gefertigt ist, das geistvollste Eingehen auf die Absichten der alten Meister verräth. Mit dem Beginn der Chorrundung ist das System der Strebethürme und Bögen, schon in der ursprünglichen Ausführung, beträchtlich einfacher behandelt worden; die frei emporsteigenden Theile, das reicher ausfallende Zierwerk verschwinden mehr und mehr, bis die auf der Nordseite belegenen Theile das ganze Princip der architektonischen Entwickelung nur noch in den einfachsten, unbedingt nöthigen Grundformen erkennen lassen. Diese einfacheren Theile sind, wie sich aus der ganzen technischen Behandlung ergiebt, später ausgeführt, als jene reicher durchgebildeten; es scheint, dass der Wunsch, den

Chor möglichst rasch und mit möglichst geringen Kosten zu vollenden, die Vereinfachung herbeigeführt hat.

So giebt uns das Aeussere des Chores bereits das Bild einer dreifachen Entfaltung des gothischen Styles. Aber ich habe bereits bemerkt, dass das Verhältniss der Oberfenster zu den Unterfenstern keinen disharmonischen Eindruck hervorbringt; ich muss dasselbe von dem Verhältniss der Strebethürme zu den Strebepfeilern, auf denen sie ruhen, sagen. Zwar fehlt hiebei eine eigentliche Entwickelung der oberen reichen Formen aus der unteren Masse der Strebepfeiler; doch bleibt auch dies insofern minder zufällig, als der gesammte Untertheil des Chores fast nur wie ein Unterbau erscheint, der dazu bestimmt ist, jene reich ausgebreitete Fülle aufwärts strebender Formen zu tragen. Es liegt hierin ein ganz eigenthümlicher phantastischer Reiz, der überwältigend auf das Gemüth des Beschauers wirkt. Dennoch aber muss ich es bemerken, dass es schwer, ja fast unmöglich wird, bei der Betrachtung dieser Formenfülle, die sich nothwendig dem Auge im mannigfaltigsten Wechsel durcheinander schiebt, zu einer reinen Empfindung der Grundformen, der eigentlich bestimmenden architektonischen Gesetze zu gelangen. Jenes Aussenwerk an Strebethürmen und Bögen, dessen Dasein allerdings vollkommen gerechtfertigt ist, erscheint zu reich, zu anspruchvoll; es beeinträchtigt den eigentlichen Oberbau des Chores (sein erhöhtes Mittelschiff), der doch der Körper des ganzen Obertheiles ist, durch den erst die bunte Dekoration, die um ihn her aufsteigt, ihre Bedeutung, den Zweck ihres Daseins empfängt. Wir sehen hierin wiederum recht deutlich, wie in den Strebethürmen und Bögen ein neues architektonisches Gesetz auftritt, wie aber die Kräfte, die durch das letztere ins Leben eingeführt werden, noch übersprudeln, noch des strengeren Maasses, der weiseren Zügelung entbehren. Ich bin aufs Entschiedenste überzeugt, — die Behandlung des Thurmbaues auf der Westseite bürgt dafür — dass man im Fortschritte des Baues, bei der Aufführung der Strebethürme und Bögen am Vorderschiff des Domes dies strengere Maass würde gefunden, dass man sie, wenn gewiss auch noch inniger durchgebildet, doch zugleich auf einfachere, mehr übersichtliche Verhältnisse würde zurückgeführt haben. Uns aber steht jetzt die Vollendung des Vorderschiffes bevor; es könnte in der That kein schöneres Zeugniss für das innigste und wahrhafteste Verständniss dessen, was die alten Meister uns hinterlassen, geben, als wenn man hier auf eine Vereinfachung solcher Art Bedacht nähme. Sage man nicht, es sei unsere Pflicht, in der Weise, wie die alten Meister begonnen, fortzufahren, oder vielmehr die Formen, die wir in den vollendeten Theilen des Domes erblicken, ohne Anspruch auf eigene Erfindung nachzuahmen; wie jene Meister fort und fort an dem Baue gebildet, die Principien des Styles immer klarer und edler entfaltet haben, in derselben Weise müssen auch wir das Werk beginnen, wenn wir uns ihnen ebenbürtig an die Seite stellen, wenn wir überhaupt den Anspruch machen wollen, als Vollender des Werkes zu gelten. Und sage man nicht, jene Zeit liege uns zu fern, als dass wir es hoffen könnten, gleich den alten Meistern uns in die innerlichsten Principien des Styles hineinzuleben und aus diesen heraus zu einer gültigen selbsterschöpferischen Wirksamkeit zu gelangen. Der jetzige Meister des Dombaues hat solchen Einwurf durch die That bereits genügend widerlegt. Nicht blos am Dome hat er das umfassendste Verständniss des Styles kundgegeben; auch an einem selbstständigen Bau, der Kirche von Apollinarisberg, die zwar in Folge äusserer

stimmungen eine wesentlich abweichende Disposition erhalten musste, er die gothischen Formen in so gesetzlicher, so rein vollendeter Schön- zur Erscheinung zu bringen gewusst, dass die einzelnen Theile dieses ständen den Vergleich mit den edelsten gothischen Monumenten des deut- en Mittelalters nicht zu scheuen haben. Beiläufig mag auch noch be- ht werden, dass eine Vereinfachung des Systems der Strebepfeiler und gen, — freilich in dem Sinne, wie ich mir dieselbe denke, und nicht s in der rohesten Art, wie sie an der Nordseite des Chores bereits er- heint, — immerhin auch Einiges zur Verringerung der Kosten der Aus- rung beitragen könnte.

Mit den Theilen, die als die zuletzt ausgeführten des Chores erschei- n, sind wir nunmehr bis zum Jahre 1322, in welches wir die Vollendung selben setzen dürfen, gekommen. In welchen Jahren, vor dieser Epoche, zwei ersten Umbildungen des ursprünglichen Planes statt gefunden, si sich nicht näher bezeichnen. Eben so wenig, wann die beiden spä- n Umbildungen, welche die Vorderschiffe und die Thürme betreffen, vor- nommen sind. Doch stehen diese beide, wie es scheint, dem Jahre 1322 hr nah; es ist selbst nicht unmöglich, dass der Plan für die Vorderschiffe ch vor der Vollendung des Chores umgearbeitet, auch seine Ausführung reits begonnen wurde.

Bei den Vorderschiffen konnte die Umarbeitung des ursprüngli- en Entwurfes natürlich nur die Behandlung der Einzelformen betreffen, h eine Abweichung von der zu Grunde gelegten allgemeinen Anordnung, mal von der ursprünglichen, höchst vollendeten räumlichen Disposition, r herbeten Einstellung des Ganzen geführt haben würde. Da sie aber meist nur bis zum Ansatz der Gewölbe der Seitenschiffe emporgeführt nd, so kommt hier vorzugsweise nur die Bildung der Pfeiler in Betracht. ie Pfeiler des Mittelschiffes, die stärkeren Pfeiler, sind hier wesentlich erschieden gebildet von den schwächeren, welche die inneren und die ueren Seitenschiffe von einander trennen. Jene befolgen das Princip der feiler im Chore, aber sie zeigen dasselbe in seiner reinsten Läuterung nd Vollendung. Es liegt auch bei ihnen noch als Hauptform, die Form er Säule zu Grunde; aber die Halbsäulen, mit denen diese besetzt ist, ehnen nicht mehr äusserlich an, vielmehr entwickeln sie sich mit schlanke- ilger Bewegung aus dem cylindrischen Kerne, so dass die Pfeilermasse als ein Ganzes voll Leben und Organismus erscheint. Doch ist diese Bewegung keineswegs, wie sonst wohl bei den deutschen Gebäuden aus der Blüthe- zeit des gothischen Styles, bis zu dem Grade gesteigert, dass die Grund- form sich völlig auflöst und solcher Gestalt die Bedeutung des Ganzen wiederum verringert wird[1]. Die Bildung der Pfeiler zwischen den Seiten- schiffen beruht bereits auf der Grundform des eigentlichen schlanken Pfeilers, aber in der Art und Weise, wie die stärkeren Halbsäulen hier an den Seitenflächen vortreten, und wie die schwächeren an den Ecken, zwischen tiefgeschwungenen Einkehlungen, angeordnet sind, zeigt sich auch hier noch eine höchst lebensvolle Gliederung. Es ist hierin nur ein etwas ge- ringerer Grad von Energie, der gerade für die Stellung und die Bedeutung dieser Pfeiler vollkommen angemessen scheint und einen wirkungsreichen Kontrast gegen jene stärkeren, schlanker gegliederten Pfeiler bildet, welche nicht blos die Wölbungen, sondern auch die Wände des Mittelschiffes zu

[1] Vergl. das Pfeilerprofil, Fig. 1, auf der nachfolgenden Taf. II.

tragen bestimmt sind [1]. — Die Ornamente der in Rede stehenden Pfeiler sind durchweg in volleren und weicheren Formen, die Blätter ihrer Kapitäle kräftiger hervorquellend gebildet, als Alles dies an den Chorpfeilern gefunden wird. — So bemerkt man auch an den Fenstern die Anlage einer volleren und kräftiger wirksamen Gliederung als an den Unterfenstern des Chores.

So deutet bei den Vorderschiffen Alles darauf hin, dass das Gefühl für den Organismus der inneren Bauformen sich nunmehr zum vollständig klaren Bewusstsein entfaltet hatte und dass man die Schönheit, die in dem Ganzen, in den allgemeineren Massen und Verhältnissen begründet war, auch bis in die geringsten Einzelheiten hinab zu entwickeln vermochte. Ueber das Aeussere lässt sich nur sagen, dass man an den Seitenschiffen jene massigen Strebepfeiler, wie sie bereits für den Chor zur Ausführung gekommen waren, beizubehalten für gut fand, mit sehr richtigem Takt, indem eine leichtere, mehr gegliederte Behandlung derselben die Harmonie des Ganzen auf empfindliche Weise gestört haben würde.

Das äussere Seitenschiff auf der Nordseite ist in der letzten Periode des Dombaues vollendet worden. Die Architektur der Fenster ist hier, wie bereits bemerkt, ganz in der schönen Weise ausgeführt, für welche die Fenster am Oberbau des Chores das Vorbild gaben. Die Gurtbogen des Gewölbes scheinen aber bereits eine etwas breite und schwere Bildung zu haben [2]. Besonders zu bemerken ist es, dass derjenige Strebepfeiler, der sich am Ende dieses Seitenschiffes dem kaum erst begonnenen nördlichen Thurme anschliesst, abweichend von den übrigen mit einer bunten Dekoration, in geschweiften und gewundenen Formen, wie dergleichen im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts gefunden werden, versehen ist. Dieser Strebepfeiler ist am ganzen Dome das einzige Beispiel von willkührlicher Behandlungsweise eines Einzeltheiles und zugleich von entarteter Formenbildung. Und dennoch ist die letztere wenigstens im Ganzen so gefügt, dass man auch hierin noch die reinen Principien der Schule nachklingen fühlt.

Wie an den Vorderschiffen uns der Organismus des Inneren in seiner vollendetsten Gestalt entgegentritt, so endlich der des Aeusseren an der Architektur der Westseite und an den beiden Thürmen, welche dieselbe schmücken. Wir haben über diesen Theil des Domes ein vollständiges Urtheil, indem die Anordnung des Ganzen uns in den alten sehr ausführlichen Baurissen (die bekanntlich von Moller im Facsimile herausgegeben sind) vorliegt, für die Behandlung des architektonischen Details und für die Wirkung desselben aber derjenige Theil der Westseite, der zur Ausführung gekommen, die umfassendsten Beispiele giebt.

Dass wir auch hier nicht ein Stück des ursprünglichen Entwurfes vor uns haben, dass somit jene merkwürdigen alten Bauriss nicht etwa von der Hand des Meisters Gerhard (oder wie man sonst den Urheber des ersten Planes für den Dombau nennen will) herrühren, dass sie vielmehr die letzte und zugleich die bedeutsamste Um- und Ausbildung des letzteren ausmachen, dies wird für den, welcher dem bisherigen Gange meiner Untersuchungen gefolgt ist, nichts Befremdliches mehr haben. Auch sind auch hier die besonderen Merkmale, auf denen meine Annahme beruht,

[1] Vergl. den Pfeilergrundriss Fig. 2 auf der anliegenden Tafel II. — [2] Vergl. die Profile der Gewölbgurte Fig. 3 und 4. auf der mit Taf. II.

Univ.-Bibl.
München

anzuführen. So muss es fürs Erste als ein entscheidender Umstand hervorgehoben werden, dass die Strebepfeiler des Thurmbaues wesentlich anders behandelt sind, als die der gesammten übrigen Theile des Dombaues; während die letzteren durchaus massenhaft und ohne alle Gliederung erscheinen, so entwickelt sich bei jenen schon vom Fusse an ein lebhaft bewegter Organismus, der in stetigem Fortschritt bis zum letzten obersten Gipfelpunkte der Thürme emporsteigt. Man könnte sagen, es sei dies eben ursprüngliche Absicht; man habe von vornherein das Bedürfniss empfunden, den gesammten Thurmbau reicher zu gestalten, um dadurch der Schauseite des Gebäudes die nöthige Auszeichnung zu geben, und man sei dazu gewissermassen gezwungen gewesen, weil der schon ursprünglich gesetzliche reichere Schmuck der Portale auch für die umgebenden Bautheile eine Anordnung ähnlicher Art bedingen müsse. Wir können dies im Allgemeinen wohl zugeben; wir müssen aber ebenso bestimmt voraussetzen, dass man hiebei dennoch, wie überall bei den reicher dekorirten Bauten frühgothischen Styls, das massenhaft strenge Grundprincip werde beibehalten und den Schmuck als solchen mehr nur an gewissen Einzeltheilen zur Anwendung gebracht haben. Und da auch an den Vorderschiffen die alte Form der Strebepfeiler beibehalten ist, so zeigt dies zugleich, dass auch ihr Entwurf älter sein muss, als der zu dem Thurmbau. Denn hätte man auf der einen Seite bereits die reichere Gliederung des letzteren, auf der andern nur die strenge Massenhaftigkeit der Streben am Chore vor sich gehabt, so würde man hier unbedenklich, um einen Uebergang von dem Einen zu dem Andern zu bilden, nach einer mittleren Stufe der architektonischen Dekoration gestrebt haben; während gegenwärtig der letzte Strebepfeiler des Vorderschiffes in seiner kahlen Strenge sich ganz unvermittelt dem vielgestaltigen Wechsel der Formen am Thurmbau anreiht. — Nicht minder wichtig ist der Vergleich des letzteren mit der architektonischen Ausbildung der Strebethürme am Chor. Denn während diese, wie bereits oben bemerkt, allerdings die entschiedene Absicht einer reichen architektonischen Gliederung zeigen, während sie aber noch nicht im Stande sind, hiebei die ursprüngliche Schwere völlig zu überwinden, und in der aufwärts strebenden Bewegung noch manche Stockung erkennen lassen, so erscheint dasselbe Princip am Thurmbau, am Ganzen wie an allen, auch den geringsten Einzelheiten, zur vollkommensten Lebendigkeit, zur allerlautersten Harmonie durchgebildet. Es hiesse alle Gesetze der Entwickelung des menschlichen Geistes geradezu auf den Kopf stellen, wollte man sagen, man habe es für gut befunden, gleichzeitig, je nach den verschiedenen Bautheilen verschiedene Principien solcher Art aufzustellen und, nachdem man hier bereits das Vollendetere gefunden, dennoch dort an dem minder Organischen festzuhalten oder dazu zurückzukehren. — Endlich ist zu bemerken, dass sich überhaupt die Anlage der Thürme dem übrigen Bau nicht vollkommen congruent anschliesst. Namentlich decken ihre östlichen, in der Flucht der äusseren Kirchenmauern hinaustretenden Streben die dort befindlichen Fenster zur Hälfte zu. So hat zwar überall in der gothischen Architektur die Verbindung dieser Strebepfeiler des Thurmbaues mit den Kirchenmauern besondre Schwierigkeiten; doch würden dieselben in einem Plane, der ganz als Ein Guss erschiene, gewiss minder auffällig geblieben sein, als hier, wo eine ältere Einrichtung, die nicht mehr verläugnet werden konnte, vorlag und wo eine neue hinzutrat, die nicht minder ihr selbständiges Recht forderte.

Höchst interessant und höchst belehrend für die Entwickelungsgeschichte der gothischen Architektur würde es sein, wenn uns der Entwurf zu den Thürmen nach den ursprünglichen Plänen des Domes erhalten wäre. Dies ist aber nicht der Fall, und so können wir die Einrichtung desselben nur vermuthungsweise näher bestimmen. Indess scheint mir das vollkommen sicher, dass die Thürme schon ursprünglich auf dieselbe Ausdehnung der Grundfläche berechnet waren, welche ihnen gegenwärtig eingeräumt ist, dass sie nämlich auf jeder Seite die Breite der beiden Seitenschiffe einnahmen. Sie mussten, für die Vorderansicht, nothwendig die geringere Höhe der letzteren im Verhältniss zum Mittelschiff decken; und wollte man diese Nothwendigkeit nicht zugeben, so würde doch jede andre Einrichtung der Thürme, etwa wenn man die letzteren nur vor die äusseren Seitenschiffe setzen und ihnen die geringe Breite von diesen geben wollte, die Harmonie des Ganzen schon an sich allzu empfindlich aufgehoben haben. Durch das gegebene Grundmaass und durch die gegebene Höhe des Mittelschiffes, welches sich in dem Zwischenbau zwischen den beiden Thürmen fortsetzen musste, war zugleich aber auch ein Massen- und Höhenverhältniss bedingt, welches von dem des vorhandenen Bauriss nicht auffallend abweichen konnte; und hieraus ergiebt sich, dass der letztere in der That als die Umbildung — und zwar als die erhöhte Durchbildung — eines älteren Entwurfes zu betrachten ist. — Die Art und Weise, wie ursprünglich die Anlage und die Ausführung des Thurmbaues beabsichtigt worden, können wir uns vielleicht nicht mit Unrecht als dem Thurmbau der Elisabethkirche zu Marburg ähnlich vorstellen. Diese Kirche ist, wie bereits oben bemerkt, im Jahr 1235 gegründet und 1283 vollendet worden. Der Plan, nach welchem sie ausgeführt ist, erscheint wesentlich als ein in sich abgeschlossenes Ganzes; doch auch in ihr bemerkt man, wenigstens in der Ausbildung des Details, Verschiedenheiten, die wiederum die verschiedenen Stadien der Bauführung charakterisiren. Die östlichen Theile ihres Inneren haben strengere, die westlichen mehr entwickelte Detailbildungen, so dass diese als die jüngeren erscheinen. Ihre zumeist gen Westen belegenen Theile, die Thürme, sind somit gewiss erst um ein Namhaftes später als 1235, vielleicht etwa gleichzeitig mit der Gründung des Kölner Domes oder noch später, begonnen. Ja, man erkennt selbst an ihrem Aufbau mehrfache und verschiedenartige Modifikationen der ursprünglichen Anlage; man sieht es auch hier aufs Deutlichste, dass es erst in Folge mehrfacher Versuche möglich wurde, in den Thürmen jenes schlanke und leichte Emporsteigen zum Ausdrucke zu bringen, wodurch sie sich von allen älteren Bauten der Art, namentlich von den Thürmen der französischen Kathedralen, bereits so vortheilhaft unterscheiden und die eigenthümliche Ausbildung des deutsch-gothischen Thurmbaues vorbereiten. Und doch ist hier nur erst das Allgemeine der Wirkung erreicht; doch ist das Princip an sich noch keineswegs zu einer gesetzlichen Entwickelung gediehen, erscheint alles Einzelne noch herb und streng, zum Theil sogar, im Widerspruch gegen den Gesammtcharakter, noch übermässig lastend. Der ursprüngliche Entwurf zu dem Thurmbau des Kölner Domes muss, zufolge der Disposition des Grundplanes, von Hause aus reicher, in einer mehrfachen Theilung der Masse, angelegt gewesen sein; eine höher entwickelte Ausbildung anzunehmen, haben wir jedoch keinen Grund.

Man hat es als einen Mangel an der Façade des Kölner Domes, wie dieselbe nunmehr in jenen vorhandenen Rissen erscheint und wie sie

theilweise zur Ausführung gekommen, bezeichnet, dass die Thürme im Verhältniss zu dem Zwischenbau eine so gar überwiegende Breite einnehmen und dass sie aus diesem Grunde (der Theilung der Seitenschiffe analog) in den beiden Untergeschossen durch Strebepfeiler und Verdoppelung der Fenster getheilt sind, während diese Theilung im dritten Geschoss aufhört. Man stellt einer solchen Anordnung als die klarere und glücklichere diejenige gegenüber, welche sich an den vorzüglichsten französischen Kathedralen findet, wo der charakteristisch vorherrschende Mittel- oder Zwischenbau der Façade von den Thürmen auf eine leichtere, minder anspruchvolle Weise eingeschlossen werde. Gewiss ist das edle Maass, welches sich hierin wenigstens bei einigen französischen Façaden, namentlich bei der der Kathedrale von Rheims, ausspricht, rühmlichst anzuerkennen; doch scheint es mir, dass man bei solcher Ansicht die eigenthümliche Bedeutung der Façade des Kölner Domes, die wiederum ungleich höhere Stufe der Entwickelung, welche er auch hierin einnimmt, gänzlich verkenne. So mächtig und energisch wirksam das System der am Kölner Thurmbau vortretenden Strebepfeiler ist, so gestaltet sich derselbe dennoch zu einem ungleich inniger zusammenhängenden Ganzen; man darf hier eigentlich gar nicht mehr von einem Zwischenbau und von Thürmen, die ihn einschliessen, sprechen. Die Thürme, obgleich vollständigst in den unteren Geschossen vorbereitet, erhalten doch erst eine selbstständige Bedeutung da, wo sie über dem Dache des Mittelschiffes isolirt emporsteigen; das Ganze ist nun eine einzige, wenn auch reich gegliederte Façade, aus welcher sich erst nach oben hin zwei grossartige Thürme, die in der Façade entwickelten architektonischen Kräfte zum Abschlusse zu bringen, erheben. Als der Haupttheil der Façade erscheint für solche Auffassung allerdings der Mittelbau, dem sich zur Linken und zur Rechten je zwei beträchtlich schmalere Seitentheile anreihen. Der Mittelbau hat unterwärts, wie gewöhnlich, das Hauptportal; die beiden Nebenportale in den zunächst angrenzenden Seitentheilen verbinden die letzteren aufs Innigste mit dem Mittelbau und wirken wesentlich für den Zusammenhang der Masse mit [1]). Der Mittelbau hat ferner, über dem Portal, das durch seine Dimensionen und durch reiche Gliederung ausgezeichnete Hauptfenster, welches gleichwohl aufs Entschiedenste dem allgemein durchgehenden Formengesetze folgt; es bildet gewissermassen den glänzendsten Brennpunkt dieses Gesetzes, somit den wahren Mittelpunkt eines in sich zusammenhängenden Ganzen, während das grosse Rundfenster in der Façade französischer Kathedralen ausser Zusammenhang mit dem Uebrigen steht, nur in sich allein seine Gültigkeit hat und nur in der grösseren oder geringeren Zusammenhanglosigkeit des Ganzen seine Bestätigung findet. In vielfach gegliede-

[1]) Die harmonische Einrichtung des Ganzen bedingte es, dass ein jedes der beiden Seitenportale gewissermassen in eine Fensterarchitektur eingesetzt werden musste, so dass auf jeder Seite über der Bogenwölbung, die mit ihrem besondern Giebel gekrönt wird, sechsmal Bogen und Giebel erscheinen. Eine andere passliche Einrichtung ist hier schwerlich zu ersinnen, doch bleibt die Tautologie der Formen an sich unschön. Für das höchst komplizirte Verhältniss der gothischen Architektur ist aber dieser Mangel in der That nicht grösser, als etwa für das höchst einfache System der griechisch-dorischen Architektur der Mangel an Uebereinstimmung zwischen der Stellung der Eck-Triglyphe und der Ecksäule, der auf dieselbe Weise durch die höhere Harmonie des Ganzen bedingt ist.

ter, aber ungetheilter Kraft, in gleichmässiger Bewegung und Entwickelung steigt die Façade bis zur Höhe des Mittelschiffes, dessen Giebel den Mittelbau krönt, empor. Von hier ab beginnt, wie bemerkt, die Theilung der Masse in den Thürmen. Die reichere Anordnung der Seitentheile, welche in den Untergeschossen beobachtet war, vereinfacht sich, und zwar in einer Art, dass die vermittelnden Uebergänge sich höchst klar darlegen, und die Thürme erhalten nunmehr erst ihren selbständig gültigen Unterbau. Dann folgt jenes leichte, luftige, achtseitige Obergeschoss der Thürme, welches keine andre, als nur die deutsch-gothische Architektur kennt und ohne welches eine eigentliche Vollendung des gothischen Thurmbaues doch geradehin unmöglich ist; und über diesem endlich schiesst die schlanke achtseitige Pyramide, mit dem reizvollen Spiel all des durchbrochenen Sprossenwerkes, welches die Räume zwischen ihren Rippen ausfüllt, in die Lüfte empor.

Die Gesammtkomposition des Thurmbaues, die schon an sich einzig in ihrer Art erscheint, erhält indess ihre volle Bedeutsamkeit erst durch die Durchbildung des Einzelnen, durch die Art und Weise, wie sich mit den grossen und entschieden vorherrschenden Hauptformen eine leicht gegliederte Dekoration als ein innerlich Nothwendiges, als der eigentliche Ausdruck vollkommenster Belebung, verbindet. Wie die einzelnen Theile schlank und strahlenartig emporsteigen; wie sie, je nach ihrer stärkeren oder schwächeren Ausladung, freier und höher oder mehr der Mauer angeschmiegt von der Masse sich ablösen; wie jedes, auch das geringste Stück auf vollkommen organische Weise (im Gegensatz gegen die Willkürlichkeit einer lediglich dekorirenden Form) entwickelt ist und doch im innigsten Zusammenhange mit den übrigen Einzelheiten und mit dem Ganzen steht; wie das letztere, ruhig und unaufhaltsam emporsteigend, durch den reizvollsten musikalischen Rhythmus erfüllt wird, — alles dies ist auf eine fast unbegreiflich meisterhafte Weise durchgeführt. Hier ist durchaus nicht mehr von massenhaften Grundformen, auf denen ein reiches Detail nur etwa aufgelegt sei, die Rede, wie dergleichen bei französisch- oder französirend-gothischer Architektur erscheint; die Masse ist im Gegentheil von innen heraus flüssig geworden, alles Einzelne quillt mit unüberwindlicher Kraft, und doch wiederum einem gemeinsamen Gesetze folgend, aus der Masse hervor. Keine der vorhandenen Abbildungen, selbst nicht das grosse, sonst doch so verdienstliche Boisserée'sche Prachtwerk, gibt von dieser innerlichen Lebensfülle der Formen und von der höchst wunderbaren Harmonie, die gerade durch sie in der malerischen Wirkung des Gebäudes, in dem Eindruck desselben auf das Auge des Beschauers hervorgebracht wird, einen genügenden Begriff. Dies kann man nur in eigner Anschauung des zur Ausführung Gekommenen beurtheilen. Mir aber scheint jenes Bruchstück des Kölner Thurmbaues dasjenige Werk zu sein, welches auf dem Höhepunkte alles dessen steht, was bisher durch die Architektur ist geleistet worden. Bei so ganz ausgezeichneter Bedeutsamkeit des Thurmbaues darf man gewiss auf die verhältnissmässig doch nur geringen Inkongruenzen, die sich in seiner Verbindung mit dem übrigen Kirchengebäude zeigen, kein zu grosses Gewicht legen.

Eins indess muss ich hierbei noch bemerken. Während das Aeussere der gothischen Architektur in dem Thurmbau des Kölner Domes seine erdenklich höchste Entfaltung findet, so beginnt gleichzeitig der Sinn für das Innere bereits, ob auch erst in leisester Andeutung, schwächer zu wer-

den. Dies zeigt sich vornehmlich im Innern der Thurmhallen, in dem Verhältniss der Formen der Gewölbebögen zu den Formen ihrer Träger, oder vielmehr darin, dass die ursprünglich nothwendige Verschiedenheit dieser Formen bereits zum grossen Theil aufgehoben ist. Während in der Gliederung der Pfeiler ursprünglich der Grundsatz feststeht, sie als Säulenbündel zu gestalten, so läuft hier zumeist die Gliederung des Bogens ohne Unterbrechung an ihnen nieder. Allerdings erhält eine solche Anordnung hier insofern ihre Rechtfertigung, als die kolossalen Pfeiler im Innern des Thurmbaues nothwendig den Charakter einzelner Organismen verlieren müssen; sie erscheinen mehr als Mauermassen und die Oeffnungen zwischen ihnen gestalten sich mehr den Fensteröffnungen analog, bei denen eine ähnliche Weise der Gliederung zu Grunde gelegt werden muss. Dennoch scheint es mir, dass man die letztere hier minder umfassend würde zur Anwendung gebracht haben, wäre der Sinn für den Organismus des Innern noch in seiner vollen Stärke vorhanden gewesen; wenigstens geht die Charakterlosigkeit der Formen des Innern, die im Verlauf der Zeit immer mehr zunimmt, zunächst gerade von demselben Princip aus, welches hier bereits, ob auch nicht ganz ohne Grund, zur Erscheinung kommt [1].

So darf dieser Umstand wohl als ein neuer Beleg für die verhältnissmässig späte Zeit, in welcher der vorhandene Entwurf des Thurmbaues gefertigt wurde, gelten. Wir werden nicht erheblich irren, wenn wir denselben etwa in die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts setzen, d. h. etwa um ein Jahrhundert später, als der Grundstein zu dem Dome selbst gelegt wurde. Diese Zeitbestimmung ist für die ganze Geschichte der Entwickelung der gothischen Architektur, die nur erst nach ihren allgemeinsten Bestimmungen festgestellt ist und in der noch so viele willkürliche Annahmen Gültigkeit haben, nicht unwichtig. Es stellt sich z. B. hiedurch erst das historische Verhältniss der Façade des Kölner Domes zu der des Strassburger Münsters, welche im Jahre 1277 durch Erwin von Steinbach gegründet wurde, als ein eigentlich naturgemässes dar; es ist wenigstens nicht mehr so gar befremdlich, dass Meister Erwin im Wesentlichen noch ganz das System der französisch-gothischen Façade befolgte und dasselbe nur zu einer Anmuth entfaltete, die freilich schon an sich über Allem steht, was durch französische Architekten selbst geleistet worden ist. Trotz dieser zierlichen Ausbildung ist es fast undenkbar, dass ein so viel höherer Organismus, wie es der des Kölner Thurmbaues ist, auf Erwin nicht sollte irgend einen Einfluss ausgeübt haben, wäre derselbe damals in der That bereits zur Erscheinung gekommen.

Der Dom von Köln ist nicht die Erfindung eines einzelnen Meisters, der etwa in einsamer Höhe über den Wünschen und über den Strebungen seiner Zeit dastand; nicht ein wunderbares Meteor, das uns mit Staunen erfüllt, das aber, weil es absonderlich von dem natürlichen Gange der Dinge, uns fremd bleibt und unser Inneres unberührt lässt. Er ist das Werk einer Schule, einer Reihe von Geschlechtern, die ihre Gedanken mit stets er-

[1] Hieher ist auch der grossen Nebenhalle zu gedenken, welche der Nordseite des Kölner Domes, östlich vom Querschiff, angebaut ist. Es ist eine eigenthümlich interessante Architektur und ebenfalls noch aus guter gothischer Zeit: ein quadratischer Raum, mit einem Pfeiler in der Mitte, welcher die Gurte der Kreuzgewölbe trägt. Die letzteren laufen an ihm nieder, haben gleichwohl aber noch ihre selbständigen Blattkapitäle.

neuter Kraft dem einen grossen Plane zuwendend, die Bedeutsamkeit desselben immer klarer, immer freier, in stets mehr geläuterter Schönheit zu entwickeln vermochten. Wir sehen den Bau, wie mit einer inneren Nothwendigkeit, in verhältnissmässig schlichten Anfängen beginnen; wir können der Ausbildung dieses Gedankens Schritt vor Schritt nachfolgen; er bleibt uns auch da verständlich, wo er in der reichsten Entfaltung aller Kräfte wie ein tausendstimmiger Hymnus von der Erde zum Himmel emporsteigt. Ueberaus merkwürdig ist es freilich, wie diese Schule Jahrhunderte hindurch an dem einen Grundplane und an den in ihm gegebenen Bestimmungen festzuhalten wusste, wie es nur das eine Grundgesetz ist, das sie unausgesetzt, auch bei den Aeusserungen der regsten und lebendigsten Kraft, befolgte; wie der Willkür des Einzelnen, wie so oft die schönsten Erscheinungen der Geschichte verdirbt, hiebei kein Raum gegeben war. Hierin aber liegt doch nichts Fremdartiges für uns; es ist eben das Zeugniss einer Höhe der allgemeinen geistigen Bildung, eines die Masse durchdringenden Ernstes der Gesinnung, welches wir, wie schwer es auch für jene, so oft verkannten Zeiten in die Wagschale falle, doch mit innigster Hingebung zu verehren vermögen. Und in dieser Gemeinsamkeit der Bestrebungen beruht es, dass der Dom, trotz der verschiedenartigen Weise in der Ausbildung des Einzelnen, dennoch als ein grossartiges Ganzes erscheint und dass der hier und da bemerkte Mangel an organischem Zusammenhange zu geringfügig ist, als dass er diesen Eindruck des Ganzen wesentlich stören könnte.

Und jene Schule, die so fest an dem Begriff des Ganzen festzuhalten wusste, während sie die volksthümlichste aller Künste zu ihrer höchsten Entwickelung führte, was war sie? welche Bedeutung hat sie für unsere Betrachtung? — Sie war das künstlerische Organ des Volkes; sie war es, die den Formensinn des Volkes, dem sie angehörte, die die Art und Weise, wie das Volk sein Gefühl für das Unendliche, wie es die Erhebung seines Gemüthes von den Banden der Erde, seine Gottesverehrung in sichtbarer, fassbarer, wirkungsreicher Form ausgedrückt wissen wollte, zur Erscheinung brachte. Die Reihe der Meister, die den Kölner Dom gebaut, bezeichnet nur die Stimmführer des deutschen Volkes. Der Kölner Dom ist, im vollsten Sinne des Wortes, ein Nationalwerk, ein Werk des deutschen Volkes. —

Wer die Rechte unserer Nachbarn jenseit der Ardennen zu vertreten gewillt ist, mag hier vielleicht in Erinnerung bringen, dass es mit der nationalen Bedeutsamkeit des Kölner Domes doch eine etwas bedenkliche Sache zu sein scheine. Das System des Kölner Domes sei ja, wie es auch in den vorstehenden Betrachtungen mehrfach bemerkt ist, ursprünglich in Frankreich zu Hause und erst von dort aus zu uns gelangt. Dies ist allerdings ganz richtig, insofern in Frankreich — wie es wenigstens alle Wahrscheinlichkeit hat — zuerst diejenigen, bis dahin beziehungslosen oder nur ganz willkürlich verbundenen Formen, welche die Grundlage des gothischen Baustyles ausmachen, zu einem sich gegenseitig bedingenden Ganzen zusammengefügt wurden. Der Ursprung des gothischen Baustyles gehört somit ohne Zweifel Frankreich an, und die ursprüngliche Erfindung desselben, wenn man sie so nennen will, ist ein Ruhm, der den Franzosen, ohne den Vorwurf blinder Parteilichkeit und Nationaleitelkeit, auf keine Weise geschmälert werden darf. Bei ihnen tritt zuerst diejenige Bauweise auf, in welcher die geistige Richtung des gesammten Zeitalters ihren angemes-

seinen Ausdruck fand. Die Franzosen, die schon im frühen Mittelalter als die „nach neuen Dingen begierigen" bezeichnet werden, scheinen überhaupt im europäischen Staatsleben dazu bestimmt, sich der erwachenden Zeitrichtungen, soweit es auf äusserlich Hinstellbares ankommt, zuerst zu bemächtigen und ihnen ein bestimmtes, angemessenes Gepräge zu geben; die Geschichte weist dafür, bis in die jüngste Gegenwart herab, wenigstens hinlänglich zahlreiche Beispiele auf. Von einem geistigen Eigenthum aber, zumal bei Gegenständen, deren wesentlichste Bedeutung nicht durch die individuelle Eigenthümlichkeit des einzelnen Menschen oder des einzelnen Volkes bedingt ist, sondern auf einer allgemeinen Zeitrichtung beruht, kann nur so lange die Rede sein, als die erste Auffassung und Gestaltung, in welcher allein das Erzeugniss des ersten Urhebers besteht, beibehalten wird. Nicht dass der Maler David den ersten Konsul der französischen Republik über die Alpen reitend malte, sondern wie er ihn malte, wie er in Haltung und Geberde des Mannes die grossartigste historische Symbolik zur Erscheinung zu bringen wusste, dies ist es, was sein geistiges Eigenthum an dem Bilde ausmacht. So wenig man sagen kann, dass die Ideen, die seit einem halben Jahrhundert die Welt bewegen und zu deren Erweckung und Gestaltung die französische Revolution aufs Wesentlichste wirksam gewesen ist, ausschliesslich den Franzosen angehören, eben so wenig kann man es von der gothischen Architektur sagen. Sie fanden zuerst, wie es scheint, die neue Kombination der architektonischen Formen; aber das blosse Formular, das todte Schema ist von der künstlerischen Schöpfung noch unendlich weit entfernt. Diese Kombination eröffnete der damaligen allgemeinen Geistes- und Sinnesrichtung ein neues Feld: es kam nunmehr darauf an, was die Franzosen selbst, was die übrigen Völker, die schnell ihrem Beispiel folgten, daraus zu schaffen wussten.

Ich habe bereits früher bemerkt, dass die französisch-gothische Architektur, bei manchen eigenthümlichen Vorzügen, doch im Wesentlichen auf einer niedrigen Stufe der Entwickelung stehen blieb, während man in Deutschland von vorn herein darauf ausging, den gothischen Baustyl tiefer, mehr seiner innerlichen Bedeutung gemäss aufzufassen, und in solcher Richtung zu Resultaten gelangte, die von denen der französischen Bestrebungen in höchst charakteristischer Weise verschieden sind. Der deutsch-gothische Baustyl ist etwas wesentlich Anderes geworden, als der französische. Dasselbe gilt auch von der Behandlungsweise dieses Baustyles in den übrigen Landen des europäischen Occidents; ein jedes Volk machte ihn zum selbständigen Ausdrucke seiner nationalen Eigenthümlichkeiten; in den Niederlanden, in England, in Italien, in der pyrenäischen Halbinsel erscheint er in stets neuer und charakteristischer Gestalt. Hierbei ist indess zu bemerken, dass die Bauwerke dieser Länder zwar mannigfach interessante Erscheinungen darbieten, dass einzelne Elemente an ihnen zwar nicht selten auf eine ansprechend schöne Weise ausgebildet sind und einen eigenthümlichen Reiz entfalten, dass sie aber dennoch so wenig wie die französischen Architekturen, zu einer wahrhaften Durchdringung des Gegenstandes, zur Herstellung eines wahrhaft organischen Ganzen, zur Entwickelung einer vollendeten Schönheit nicht gelangt sind. Die Nächstenliebe in den mittelalterlichen Bauten, die zum Theil nur eine willkürliche Dekoration gestattete, das bunte Spiel mit den Einzelheiten, welches in England den Sinn für das Ganze beschränkte, die Vermischung mit ganz widersprechenden Elementen, welche sich an den Architekturen der süd-

lichen Länder zeigt, alles dies stand einer solchen Entwickelung allzu hemmend im Wege.

Die edelste und reinste Durchbildung der gothischen Architektur gehört ausschliesslich Deutschland an. Freilich nicht in der Weise, dass alle deutschen Gebäude dieses Styles auf dem Gipfelpunkte der künstlerischen Vollendung ständen. Ihr Werth ist im Gegentheil hundertfach und mehr als hundertfach abgestuft; aber das Streben nach solcher Vollendung, das Bewusstsein der Gründe, auf denen dieselbe beruht, tritt bei ihnen, oder wenigstens bei ihrer höchst überwiegenden Mehrzahl, überzeugend hervor; auf hundertfach abgestufte Weise nähern sie sich der Vollendung. Der Dom von Köln aber steht auf der höchsten Stufe dieser Bestrebungen. —

Der Dom von Köln ist ein Werk des deutschen Volkes. Er ist das erhabenste Denkmal deutschen Geistes, soweit das Bereich sichtbarer Formen geht. Und er ist das erhabenste unter allen Werken der architektonischen Kunst, der volksthümlichsten unter allen Künsten [1].

7. Die öffentlichen Museen von Köln und Düsseldorf.

(Allg. Preuss. Staats-Zeitung, 1841, 9. Okt.)

Die Kölnische Malerschule bildet eine der interessantesten Erscheinungen im Bereiche der älteren deutschen Kunst, in gewissem Betracht die merkwürdigste von allen; in ihr waltet eine ideale Richtung, und zwar eine echt und eigenthümlich deutsche, vor, die von dem hausbackenen und zumeist auch von dem phantastischen Wesen, worin man gewöhnlich den Grundcharakter der älteren deutschen Kunst zu finden meint, aufs Entschiedenste abweicht. Es mag genügen, hier nur an das Dombild von Köln zu erinnern, dessen Ruhm, seit Friedrich Schlegel zuerst eine neue Begeisterung für die alten vergessenen Schätze der Heimat hervorgerufen, auf keine Weise geringer geworden ist, so traurige Schicksale das wunderbare Werk auch unter den Händen seiner Restauratoren erlitten hat. Dies Bild und einzelne andere, die auf den Höhepunkten der künstlerischen Entwickelung stehen, erfreuen sich allerdings mannigfacher Theilnahme von Seiten der Laien und Kenner, weniger bekannt ist die grosse Breiten-Ausdehnung und die reiche organische Gliederung der Schule, die vom Anfange des dreizehnten bis zum Beginn des sechzehnten Jahrhunderts — und selbst bis zum Anfange des folgenden — in lebhafter Thätigkeit erscheint, die in den verschiedenen Fächern der Tafelmalerei, der Wand- und Glasmalerei vielfach Bedeutendes geleistet hat, und die uns in Köln, für die angedeutete Periode, einen der Hauptsitze einer geläuterten, wahrhaft humanen Kultur erkennen lässt. Hier bietet sich der historischen For-

[1] Ich komme weiter unten, bei Besprechung der zweiten Auflage des Boisserée'schen Werkes über den Kölner Dom, noch einmal auf dessen Architektur, und namentlich auf die Anlage der Giebelseiten des Querschiffes zurück.

schung noch ein weites Feld dar, welches, bisher nur wenig angebaut, sehr erfreuliche Resultate für die Anschauung der vaterländischen Geschichte hoffen lässt.

Köln hat das Glück gehabt, dass bis jetzt der gewiss überwiegende Theil seiner alten Kunstschätze in den heimischen Mauern zurückgeblieben ist, während anderwärts nur zu häufig das, was die Stapelplätze deutscher Malerei besessen, nach allen Himmelsgegenden hin zerstreut wurde; in solchem Betracht bietet z. B. Nürnberg ein leider nur zu bezeichnendes Gegenbild dar. Als ein ganz besonders günstiges Ereigniss ist es hervorzuheben, dass eine der umfassendsten Kunstsammlungen Kölns, diejenige, die von Wallraf mit unermüdlichem Eifer zusammengebracht wurde, durch den hochherzigen Sinn ihres ehemaligen Besitzers der Stadt als öffentliches Eigenthum (als städtisches Museum) verblieben, dass sie solchergestalt vor Entführung oder Zerstreuung geschützt und dass in ihr ein Stamm gewonnen ist, mit dem sich in Zukunft, falls das edle Beispiel ihres Gründers weiteren Anklang finden sollte, noch manches Andere von den reichen Privat-Besitzthümern Kölns vereinigen dürfte. Die Wallraf'sche Sammlung bildet ein Lokal-Museum, dergleichen — was eben die lokale Bedeutung anbetrifft — sonst nur einzelne italienische Städte aufzuweisen haben. Ausser den Gemälden besitzt dasselbe auch eine namhafte Anzahl von Sculpturen, von Architekturstücken, von künstlerisch ausgebildeten Prachtgeräthen u. dgl. m.

Der grosse Umfang und die grosse Bedeutung des Wallraf'schen Museums sind für jetzt freilich nur mehr zu ahnen als mit genauer Bestimmtheit anzugeben. Das Lokal, in welchem sich die Sammlung befindet, reicht bei weitem nicht hin, um alles Werthvolle nur einigermaassen genügend zur Anschauung zu bringen; überhaupt will dasselbe der Würde einer Stadt, wie Köln, nicht eben ganz angemessen erscheinen, und selbst für das erste Bedingniss einer baulichen Sicherheit dürfte Manches zu wünschen sein. Von den Gemälden der Sammlung ist nur ein Theil in den öffentlich zugänglichen Räumen aufgehängt; eine schier unübersehliche Menge findet sich in Korridoren und Remisen übereinandergehäuft, zum Theil den Einflüssen des Wetters und durchweg denjenigen Beschädigungen ausgesetzt, die nothwendig entstehen müssen, wenn man hier nur ein wenig zu räumen beginnt. In jenen öffentlichen Sälen sieht man allerdings eine bedeutende Anzahl höchst schätzbarer Stücke; aber auch in den übrigen Räumen dürften noch die werthvollsten Sachen verborgen sein. Bei einer nur flüchtigen Durchmusterung der Korridore (das übrige Lokal machte eine solche fast unmöglich) fand ich daselbst eine namhafte Reihe von Bildern, die für die Entwickelungsgeschichte der Kölner Schule das höchste Interesse darbieten, so wie auch von solchen, die zu ihren anmuthigsten Blüthen gezählt werden müssen. Ich nenne nur ein Beispiel: ein unzweifelhaftes Jugendwerk des Dombildmeisters, die heilige Ursula mit ihren Gefährtinnen vorstellend; leider hat gerade dies Bild vielfache Beschädigungen erlitten, aber auch so noch leuchtet die hohe ideale Schönheit desselben siegreich hervor. Auf dem Hofe des Museums liegt der grössere Theil der in vielfacher Hinsicht interessanten architektonischen Fragmente umher. Von Gras und Kräutern überwachsen, ruhen hier die sämmtlichen Stücke der viel besprochenen ehemaligen Paphenpforte (von Wallraf als Porta Paphia benannt); das Thor ist erst in neuerer Zeit, da es an seiner ursprünglichen Stelle den Verkehr allzu störend hemmte, abgebrochen worden, dasselbe

an einer passenderen Stelle, etwa auf dem genannten Hofe, aufs Neue aufzurichten, würde nur geringe Schwierigkeit verursachen. Jetzt ahnt man kaum, dass diese Steine das Gepräge des edelsten römischen Kunststyles (des ersten Jahrhunderts nach Christi Geburt), wie kein zweites Römerwerk in deutschen Landen (und wie auch nicht so überaus viele Monumente auf italienischem Boden), tragen, während man doch sonst auch dem unbedeutendsten Denkmal aus klassischer Zeit, das sich diesseits der Alpen findet, oft nicht genug der Ehren anzuthun weiss.

Es geschieht gegenwärtig so Manches zur Erhaltung und zur Erneuung der Kölnischen Denkmäler, und es sind namentlich, seit der Weiterbau des Domes in Aussicht gestellt ist, so begeisterte Worte für ein Unternehmen, welches Köln des höchsten Ruhmes theilhaft machen soll, gesprochen worden, dass es vielleicht nur der Anregung bedarf, um auch dem städtischen Museum einige nähere, fördernde Theilnahme zuzuwenden. Ohne Zweifel ist es nur die unzureichende Kenntniss von dem Werthe dieser höchst umfassenden Sammlung, wodurch die theilweise so traurige Vernachlässigung derselben seither verschuldet worden. Es scheint fast überflüssig, noch besonders zu erwähnen, welche wichtige Fördernisse das Museum, zweckmässig und würdig eingerichtet, dem Studium der heimischen Geschichte, der wissenschaftlichen und der Kunstbildung und ganz im Allgemeinen der edleren Gemüthsbildung zuführen müsste; wie dasselbe unter den Glanzpunkten von europäischer Berühmtheit, welche die Mauern Kölns einschliessen, als einer der hellsten erscheinen würde; und wie die Sammlung auch, falls man von jenen geistigen Fördernissen absehen will, durch den vermehrten oder verlängerten Besuch der Fremden in der Stadt, der alsbald erfolgen würde, äussere, wohl ebenfalls nicht zu verachtende Vortheile gewähren dürfte, während in ihr gegenwärtig ein grosses Kapital nicht blos zinsenlos daliegt, sondern auch täglich mehr an seinem eigenen Werthe verliert. Wie grossartig, wie würdig und erfreulich erscheint solchen Einrichtungen gegenüber der vortreffliche Zustand der Sammlungen des Städel'schen Institutes zu Frankfurt a. M., dessen Entstehung doch ganz in ähnlicher Weise erfolgt ist, wie die des Kölnischen Museums!

Wenn das letztere vorzüglich geeignet ist, eine der Hauptrichtungen der älteren deutschen Malerei zu vertreten, so bietet das benachbarte Düsseldorf eine Gelegenheit, die italienische Malerei in ihren verschiedenen Entwickelungsstufen kennen zu lernen, wie solche gewiss nicht zum zweitenmal zu finden sein dürfte. Ich meine die grosse Sammlung der Aquarelle (mehr als 300 Blätter), die von Kambeux nach italienischen Werken gefertigt sind und die seit kurzer Frist eine Hauptzierde der Sammlungen der Düsseldorfer Akademie ausmachen. Allerdings sind dies nur Kopien, und zwar meistentheils, da sie vornehmlich nach grossräumigen Wandgemälden ausgeführt sind, Kopien von beträchtlich verkleinertem Massstabe. Aber sie vergegenwärtigen uns die Originale in einer so höchst meisterhaften Weise, dass sie in der That nichts zu wünschen übrig lassen; der Künstler hat sich überall in den Geist und Charakter seines Originales so vollständig hineingearbeitet, er hat dasselbe durchweg so von innen heraus, so im Tiefgefühle des Ganzen, so frei von aller sklavischen Aengstlichkeit, die sonst nur zu häufig den Kopien anzuhängen pflegt, reproduzirt, dass seine Arbeiten vielmehr den Eindruck eines selbstständigen Schaffens als den der Nachahmung hervorbringen. Dies ist um so mehr zu bewun-

dern, als die Aufgaben im höchsten Grade mannigfaltig waren; sie begreifen sowohl die Werke aus den ältesten, der Antike noch nahe stehenden Zeiten der christlichen Kunst, als solche aus den Perioden des dumpfen Verfalles im weiteren Mittelalter, aus denen des Wiedererwachens im zwölften, dreizehnten und vierzehnten, so wie der steigenden Entwickelung im funfzehnten Jahrhundert, aus der grossartigen Blüthen-Epoche im Anfange des sechzehnten und endlich aus den Zeiten der Ausartung in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts. Der Charakter der alten Mosaiken, der einfache Vortrag der Giottisten sind eben so treu wiedergegeben, wie die sorgfältig zierliche Technik des Perugino, die grossartig freie Behandlung der Buonarotti'schen Fresken, der Schiller der Tapeten Raphaels und das leichtsinnige Verfahren der späteren Manieristen. In ihrer unmittelbaren Zusammenstellung, in der Bequemlichkeit, mit der man hier gründlich kritische Vergleichungen anstellen kann, bieten diese Aquarelle sogar Vortheile dar, welche natürlich die über ein ganzes Land und zum Theil an die entlegensten Punkte zerstreuten Originale auf keine Weise gewähren können.

Doch ist es auch bei dieser ganz unschätzbaren Sammlung zu bedauern, dass es ihr zur Zeit noch an einem geeigneten Lokale mangelt. Nur etwa für ein Drittheil der Aquarelle hat sich bis jetzt ein öffentlich zugänglicher Raum finden wollen. Hier sieht man dieselben auf eine allerdings sehr zweckmässige und wohlbedachte Weise unter Glas und Rahmen und in angemessener Ordnung aufgehängt; die übrigen werden noch in Mappen aufbewahrt. Auch zu diesen steht allerdings der Zugang zu gewissen Stunden frei; doch würde natürlich die Betrachtung ungleich belehrender, ungleich mehr fördernd und bildend sein, wenn man auch sie im vollkommenen Ueberblick vor sich haben und die überall nöthige Vergleichung ungehindert vornehmen könnte, ganz abgesehen davon, dass den Blättern erst unter Glas und Rahmen eine vollkommene Erhaltung gesichert ist. Das Vorhandensein der Sammlung macht die Beschaffung eines erweiterten Lokales zur dringenden Pflicht, und es dürfte selbst nöthig sein, dasselbe noch auf eine weitere Ausdehnung anzulegen, als die gegenwärtige Grösse der Sammlung verlangt. Denn so umfassend dieselbe auch ist, so muss man sie gleichwohl nur erst als eine Grundlage für weitere Erwerbungen betrachten; gerade in ihrem Reichthum liegt das Bedürfniss, sie zu einem vollständigen Abschlusse zu bringen. Einzelne Meister, einzelne Schulen und Epochen sind hier sehr genügend repräsentirt, einzelne Lokale (wie z. B. die an Wandmalereien so reiche Kirche des heiligen Franciscus zu Assisi) sind ziemlich vollständig ausgebeutet, während andere Elemente der italienischen Kunst allerdings minder günstig vertreten werden. Bei einer durchgreifend planmässigen Darstellung der italienischen Malerei in ihren sämmtlichen Richtungen würde natürlich der Werth der Sammlung noch im bedeutendsten Maasse erhöht werden, und man darf wohl sagen, dass Rambaux's Talent auch berufen sei, das Begonnene zu Ende zu führen.

Denken wir uns die beiden genannten Museen der preussischen Rheinprovinz auf eine vollkommene Weise eingerichtet, so muss natürlich der wegen ihrer Nähe so wohl ausführbare Vergleich zwischen beiden wiederum auf eine ganz eigene Weise belehrend wirken. Schon jetzt, wo doch nur einzelne Theile der Sammlungen dazu eine bequeme Gelegenheit bieten, ist dieser Vergleich im höchsten Grade interessant. Man kann nicht leicht

auf eine mehr überraschende und eindringliche Weise über den Unterschied zwischen deutschem und italienischem Wesen, schon von dem ersten Beginne künstlerischer Aeusserungen ab, unterrichtet werden, als wenn man sich, voll von dem Eindruck der Kölner Kunstschätze, dem raschen Fluge des Dampfschiffes hingiebt und dann nach wenig Stunden vor jene getreuen Nachbildungen der Denkmale des Südens tritt; ich möchte sagen, dass man diesen Eindruck gerade hier um so stärker empfindet, als die Blüthen-Periode der Kölnischen Malerschule in manchen Aeusserlichkeiten eine verwandte Richtung mit dem Streben der gleichzeitigen italienischen Kunst verräth. Dass endlich so bedeutsame Leistungen der Vorzeit, wenn sie vollständig und unbehindert dem Leben der Gegenwart gegenübertreten werden, auch auf das heutige künstlerische Streben einen namhaften und gewiss erhebenden Eindruck hervorbringen müssen, scheint in der Natur der Sache zu liegen.

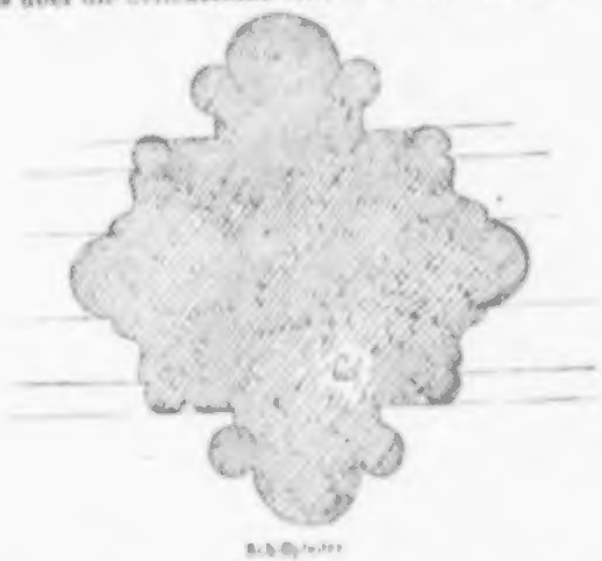
RHEINREISE, 1841.

ZWEITER ABSCHNITT. NOTIZEN UND STUDIEN.

A. NOTIZEN UND STUDIEN AUF DER REISE NACH DEM RHEIN.

Kassel.

Martinskirche. 1443. — Das Aeussere fast roh. Im Innern zweimal 5 freistehende Pfeiler. Das Mittelschiff um Etwas und in nicht schönem Verhältniss über die Seitenschiffe erhöht. Die Pfeiler mit Säulenbündeln



als Trägern der Gewölbgurte; die weichprofilirten Glieder der Schwibbögen an ihren Seiten niederlaufend. Die Basen der Pfeiler leidlich gut und kräftig gebildet. Die Kapitäle mit umherlaufendem Blätterkranz. Im Mittel-

Hauptpfeiler.

Kreuzpfeiler.

schiff bunte Sterngewölbe. Der Chor allein hinaustretend, dreiseitig geschlossen. Das Fensterstabwerk einfach spätgothisch, flach profilirt. Der Total-Eindruck nicht erhaben, doch immer würdig. (Modern rosa und himmelblau angestrichen und vergoldet.)

Frizlar.

Stiftskirche. — Auf einer, zum Theil noch ziemlich roh romanischen Grundlage zeigt sich hier bereits ein nicht undeutliches Streben nach dem Uebergangsstyle; einzelne Motive deuten schon ziemlich bestimmt, trotz jener rohen und schweren Elemente, auf die spätromanische Zeit. Doch gilt dies zumeist nur von dem Innern, wo vielleicht die durch die neuen Elemente erzeugte Verwirrung der Begriffe jene Rohheit veranlasst haben mochte, während sich im Aeussern das Alte ungehindert und dabei in ungleich mehr ausgebildeter Eleganz entfaltet. (Beträchtlich hievon verschieden ist die im elegantesten Uebergangsstyle ausgeführte Vorhalle auf der Westseite.)

Die Kirche hat ein hohes Mittelschiff, niedre Seitenschiffe, zwei viereckige Thürme vor den letzteren und zwischen diesen eine Halle, ein Querschiff und eine fünfseitig geschlossene Absis; unter Chor und Querschiff eine Krypta.

Im Innern des Schiffes wechseln stärkere und schwächere Pfeiler. Jene sind unter sich durch grössere und mit den schwächeren Pfeilern durch kleinere Bögen (im Einschluss der grösseren) verbunden. Die Bögen sind spitz; die grösseren stehen in sehr unschönem Verhältniss zu den (im Halbkreise geschlossenen) Oberfenstern, indem ihr Scheitel bis zur Höhe der Sohle der letztern emporreicht. Die beiden grossen Bögen zunächst am Querschiff steigen jedoch minder hoch empor; der auf der Nordseite ist sogar noch halbrund, was einen günstigeren Eindruck hervorbringt.

Die schwächeren Pfeiler sind einfach quadratisch, mit breit vortretenden

Die schwächeren Schiffpfeiler
(Grösse: Normalmass.)

Die stärkeren Schiffpfeiler

Halbsäulen auf jeder Seite. (Die nach dem Mittelschiff zugewandte Säule — das Ergebniss eines mangelhaft ausgebildeten Systems — trägt jedoch nichts und erscheint somit müssig.) Die stärkeren Pfeiler haben an ihrer Vorder- und Hinterseite, als Gurtträger, einen vorspringenden Pilaster mit einem Bündel von drei Halbsäulen. Dieselbe Formation haben auch sonst die Gurtträger. Die Kapitälgesimse, in einer tautologischen und in der Hauptmasse doch rohen Profilirung, sind ziemlich durchgehend um die ganze Pfeilermasse herumgekröpft; dasselbe ist der Fall bei den Basamenten, die eine etwas steil attische Formation haben und mit Eckvorsprüngen über dem unteren Pfühl versehen sind.

Kapitälgesimse der Schiffpfeiler.

Basament der Schiffpfeiler.

Die Gewölbe sind spitzbogig, die Kreuzgurte im beträchtlich überhöhten Spitzbogen. Auch die Stirnbögen sind spitz, doch nicht überall entschieden. Die Quergurte haben das Profil eines einfach breiten Bandes; so auch die Kreuzgurte im Langschiff und in den Flügeln des Querschiffes, was sich sehr roh macht. Der Quergurt vor der Absis hat Rundstäbe, die in die Ecken des Bandes eingelassen sind. Die Gurte in den fünf Ecken des Gewölbes der Absis und die Kreuzgurte des nächsten Chorfeldes haben einen vortretenden starken Rundstab; die des Mittelfeldes im Querschiff ein roh eckiges Profil.

Quergurt vor der Absis.

Kreuzgurt des Chorfeldes.

Kreuzgurt des Mittelfeldes im Querschiff.

Das nördliche Seitenschiff ist alt (die Fenster zum Theil erneut). Das südliche Seitenschiff ist später, breiter, reich gothisch und durch Rundsäulen in zwei Schiffe gesondert. Daran lehnt ein schöner, einfach gothischer Kreuzgang. — Im Schiff der Kirche ein schönes gothisches Tabernakel, ohne sonderliche Sculptur.

In der Krypta sind die Theile unter den Flügeln des Querschiffes als besondre Räume abgetrennt. Der Hauptraum schliesst, gleich dem Oberbau des Chores, fünfseitig ab. Alles Detail ist dem des Oberbaues gleich. Der Hauptraum hat zweimal 6 Säulen; die beiden Säulen zunächst am Altar mit streng romanischen Blätterkapitälen, die andern mit einfachen Würfelkapitälen, welche kaum mit ein Paar Linien verziert sind. Die Eckvorsprünge an dem untern Pfühl der Basen sind zum Theil schon als volutenartig gerollte Blätter gebildet. Kreuzgewölbe ohne alle Gurtung. — Der Seitenraum der Krypta unter dem südlichen Flügel des Querschiffs ist nicht mehr vorhanden; (Umbau durch die jetzige Sakristei.) Der unter dem nördlichen Flügel ist erhalten. Der Boden ist hier höher als im Hauptraum der Krypta. Zwei sehr kurze Säulen; die eine mit einem Blätter-

kapitäl; die andre mit einem Würfelkapitäl, verziert mit Kreisen, welche mit den Wangenlinien des Würfels parallel laufen.

Säulenkapitäl in der Krypta, nördlich am Altar.

Das Aeussere. Die beiden Thürme ziemlich einfach, mit Gesimsen, Wandstreifen und rundbogigen Friesen; oben zwei Geschosse mit rundbogigen Säulenfenstern. — Die grossen, im Halbkreisbogen überwölbten Fenster (des Mittelschiffes) fein eingefasst, aber in zierlicher Profilirung. Rundbogenfries; darüber ein Band aus eckig vortretenden Steinen. Zwischen den Fenstern Lisenen, in unmittelbarer Verbindung mit dem Rundbogenfriese. Beides sehr elegant und reich profilirt, mit Karniesen, etwa im Style des Bamberger Domes. So auch das Querschiff, in dessen Giebel aber frühgothische Fenster eingesetzt sind. — Der Chorschluss, auch im Aeussern fünfseitig, mit reichster Ausbildung der Profilirung. Die Fenster breit, das Profil ihrer Einfassung zum Theil schon in das der Wandstreifen auf den Ecken hineingezogen. Um die Fenster der Krypta ist das Profil des Fussgesimses umhergezogen, was sich sehr gut macht. Oben an der Absis, unter dem Dach, rundbogige Arkaden. Die ganze Absis trägt im Aeussern entschieden spätromanischen Charakter, ist aber gewiss nicht später als der übrige Bau. — Der nördliche Kreuzflügel hat eine Vorlage mit kleiner halbrunder Absis, die mit vertikalen Stäben dekorirt ist; sie trägt

jedoch einen modernen Oberbau (das Archiv). An der Südseite ist das Ursprüngliche dieser Anordnung nicht mehr vorhanden.

Vor die Westseite ist später, — wie sich schon aus den Steinfugen deutlichst ergiebt, — eine niedrige Vorhalle im weiter entwickelten Uebergangsstyl angebaut worden. Sie hat im Innern freistehende Säulenpfeiler (von der Formation der schwächeren Pfeiler im Schiff der Kirche) und Wandpfeiler (Pilaster mit eingelegten Eckstäulchen). Im Gewölbe sind nur die Hauptgurte angewandt (keine Kreuzgurte); bei breiteren Entfernungen sind sie im Rundbogen, bei kleineren im Spitzbogen geführt. Im Ornament herrscht die allerzierlichste Entfaltung des Uebergangsstyles, wie zu Conradsburg, am Chor des Magdeburger Domes, am Querschiff des Freiburger Münsters. Gothische und romanische Blätterkapitäle, figürliche Sculpturen, u. s. w. Zierlichste Ausführung. — Im Aeusseren zeigt sich die Brillanz des Uebergangsstyles besonders auffällig; die romanischen Elemente erinnern besonders etwa an das Querschiff des Freiburger Münsters. Aber der Architekt ist durch die Elemente des schon vorhandenen gothischen Styles wiederum beträchtlich verwirrt worden. Am Hauptportal herrscht der brillante Rundbogen vor; an den Fenstern erscheint ein, nur wenig ornamentirter Rundbogen in brillantem, spitzbogig romanischem Einschluss. Darüber spitzbogige Gesimse, die schon einen vollkommen ausgeprägten frühgothischen Charakter tragen. —

Franciscanerkirche (Protestantische K.) — Ein wenig bedeutendes spätgothisches Gebäude. Der Chor einschiffig; als Gurtträger gute Halbsäulen auf Consolen. Das Schiff mit einem Seitenschiffe, von gleicher Höhe, durch zwei achteckige und einen runden schlanken Pfeiler von jenem abgetrennt. Hier sehr rohe Schwibbögen. Gewölbgurte im späten Charakter.

Marburg.

Elisabethkirche. — Im Allgemeinen merkwürdig, wie hier das Grundprincip des germanischen Styles mit völliger Entschiedenheit sich ausspricht, zugleich aber noch völlig primitiv, noch keineswegs mit sicherem Bewusstsein in die Erscheinung tritt, und wie selbst die veralteten romanischen Elemente noch eine deutlich erkennbare Nachwirkung ausüben.

Dies zunächst in der Gesammt-Anlage des Innern, namentlich der gleich hohen und doch sehr schmalen Seitenschiffe und der Doppelreihen der Fenster, was kein günstiges Gesammtverhältniss hervorbringt. [1])

In der Pfeilerbildung (einschliesslich der Kapitäl- und Basenbildung) ist das Princip der isolirten Säule noch immer vorherrschend. Die

[1]) Die Doppelreihen der Fenster, übereinander, an deren Stelle in spätergothischen Gebäuden eine einfache Reihe sehr hoher Fenster tritt, erklärt sich, wie es scheint, sehr leicht. Einmal lag das Beispiel der unmittelbaren Vorgängerin der Elisabethkirche — das der Liebfrauenkirche zu Trier — vor, wenn dort auch anderweitige Gründe die Veranlassung gaben; dann gehörte ohne Zweifel erst eine gereiftere Erfahrung dazu, um den leichten Bau so hoher Fenster, wie sie die spätergothische Zeit an derartigen Gebäuden liebt, wagen zu können.

eigentlichen Schiffpfeiler sind in ihrer Säulen-Massigkeit noch beträchtlich schwer; in merkwürdigem Contrast dagegen steht jedoch die durch Halbsäulen und Einkehlungen gegliederte Bildung der vier Kreuzpfeiler und der Gurtträger an den Wänden der Seitenschiffe. — Noch auffallender sind die zwei höchst colossalen Rundpfeiler unter den Thürmen. (An ihrer Rückseite mit der Giebelmauer verbunden, schliessen sie eine hohe Halle, dem Mittelschiff entsprechend, zwischen sich ein).

Uebrigens erscheinen nur die 2mal 2 Pfeiler des Schiffes zunächst dem Querschiff in der strengen alterthümlichen Form; die 2mal 3 folgenden sind mit Abweichungen versehen, die auf spätere Bauzeit deuten. So sind bei den ersteren die Säulenfüsse noch rund um die Pfeiler herumgezogen, während sie bei den letzteren bereits eine polygonische Form haben. (Auch noch andre Elemente späterer Zeit.)

Aehnliches Verhältniss bei den Gurtungen. Die Schwibbögen und Quergurte im Allgemeinen noch mit Uebergangsmotiven (à la Française); im Querschiff namentlich hat die mittlere Platte dieses Gurtprofiles noch eine grössere Breite, während sie später schmaler wird. Dann sind bei den späteren unter jenen gleichen Gurtungen die vorkommenden Rundstäbe zum Theil durch birnenförmige Stäbe ersetzt. — Die Kreuzgurte von vornherein birnenförmig. Ueber den älteren Schiffpfeilern setzen sie roh, unmittelbar vorspringend, über der Rundplatte des Kapitäles auf (nicht in der zierlicheren Abschrägung, wie diess bei Moller angegeben.) Bei den späteren Schiffpfeilern aber hat die Rundplatte, um den Kreuzgurt zu tragen, einen besondern kleinen Vorsprung von dreieckiger Gestalt, sowie einen fünfeckigen für die Quergurte.

Rundplatte des Kapitäls bei den späteren Schiffpfeilern.

Alle Bögen der (sehr schmalen) Seitenschiffe sind mit erhöhten Schenkeln construirt; dabei in einzelnen Fällen wieder manche eigenthümliche Uebergangsmotive, um zu einem passenden Arrangement zu kommen.

Die Stirnbögen an den Wänden der Seitenschiffe sind stets durch Rundbögen, die von besonderen Säulchen getragen werden, gebildet, was auch noch Uebergangsartig erscheint. — Die Fenster-Architektur ist sehr primitiv und ebenfalls noch romanisirend. Noch ohne alles elastische Princip. Pfeiler an den Seiten und in der Mitte; vor ihnen, nach aussen und innen, frei vortretende Säulchen. Auf der Fensterschräge stehend, wird die Basis der Säulchen von einer Console getragen (somit noch kein unmittelbares Hervortreten aus der Schräge). In den Bögen der Fenster erscheint die Säule nur eben als Rundstab weiter emporgeführt.

Die Strebepfeiler stark und in vielfachen Absätzen; noch nicht in recht selbstständiger Ausbildung. Oberwärts sind sie nicht auf Thürmchen berechnet, schliessen vielmehr mit einer, von einer besonderen Console getragenen Platte ab, aus der die Regenrinne hinausführt. Dann sind sie gegenseitig mehrfach verbunden. Zunächst durch breite, vorspringende Bögen über den Oberfenstern (an der Stelle des späteren Giebels), über denen das starke Hauptgesims hinläuft. Sodann durch die Gallerie zwischen den Fenstern, deren unteres Profil aus grossen Hohlkehlen und Rundgesimsen besteht. (Die untere Fenstermauer ist nicht stärker als die obere). Ferner durch die Gallerie unter den Unterfenstern. Das Gesims dieser

Gesims der Gallerie unter den Fensterreihen.

Gallerie läuft rings um die Kirche umher.

a. ist das eigentliche Gesims der Gallerie, die durch die Strebe hindurchläuft.

b. ist das Gesims, wie es sich an den Strebepfeilern, an den Thürmen etc. verwandelt. (Das untere Karnies auch noch einigermaassen im Uebergangs-Charakter.)

An dem Hauptportal zwischen den Thürmen ist das Gesims b. als äussere Umfassung des Spitzbogens umhergeführt. Der Spitzbogen selbst noch fast in englisch-romanischem Charakter. Die Durchbildung noch nicht sonderlich organisch: schräge Seitenmauern, an die sich die Rundsäulen, gut anlehnen, doch das Bogenprofil reich entwickelt und principmässig. Die Blättersculptur am Portale sehr kunstreich, die Blätter in den beiden Bogenkehlen ganz frei unterarbeitet.

Die Strebepfeiler der Thürme mächtig übereinandergepackt und in besonders vielen Absätzen: der Ausdruck sehr ernster Kraft und Solidität, aber noch nicht ein freies Bewusstsein über die zweckgemässe Verwendung der Mittel. In schräger, perspektivischer Ansicht herrschen diese kolossalen Lasten durchaus vor; in der vollkommenen Vorderansicht entwickelt sich dagegen das eigentlich ästhetische Princip, und zwar schon die vollständige Grundlage des deutsch-germanischen Princips beim Thurmbau. — An dem Oberbau der Thürme scheint von dem ursprünglichen Plane abgewichen. Darauf deutet zunächst der plötzliche und starke Absatz der Strebe, welcher in der Mitte der Langfenster eintritt. Ob der nördliche Thurm bis zur Balustrade älter als der südliche bis dahin, möchte schwer zu entscheiden sein; der hier vorhandene abgeschnittene Fenstergiebel bleibt räthselhaft. Der Aufsatz des nördlichen Thurmes, im verjüngten Viereck anfangend und mit einfachen Strebethürmchen eingefasst, scheint später als der Aufsatz des südlichen Thurmes, wo der viereckige Untersatz fehlt, auch sonst das ganze Gepräge noch etwas strenger ist; doch sind hier die schweren und zugleich zierlicher dekorirten Strebethürmchen wieder entschieden ein späterer Zusatz. Eigenthümlich ist beiden Thürmen die Verjüngung der Spitze hinter dem Kranz, und vielleicht das ganze Stück vom Kranz abwärts bis zur Balustrade ein Vorspiel des achteckigen Zwischengeschosses bei den späteren deutschen Thürmen. (Es zeigen sich hierauch bei der Thurmanlage mehrfach wechselnde Versuche, um zu einem genügend wirksamen und bedeutsamen Schlusse zu gelangen.) Der bunte Giebel des Mittelschiffes ist entschieden später. Er ist in einem abweichenden System und aus einer völlig verschiedenen Steinart gearbeitet.

Höchst merkwürdig sind endlich die beiden kleinen rundbogigen Seitenportale, die unter den Fenstern in die Kirche führen. Es ist noch der rein romanische Styl, obschon in seiner letzten Gestalt. Besonders reich ist das auf der Südseite, den Portalen der Liebfrauenkirche in Trier verwandt. Das Laubwerk hat übrigens nichts romanisch Conventionelles mehr, doch sieht man an einem Kapitäle noch Drachenfiguren

ganz nach romanischer Art. Die Anwendung rundbogiger Portale wurde an diesen Stellen vielleicht zunächst nur durch äussere Gründe veranlasst, da die Höhe unter den Fenstern beschränkt war. Jedenfalls aber sieht man recht deutlich, wie man hier im J. 1235 (oder vielleicht noch später), bei entschiedener Aufnahme des germanischen Princips, noch völlig den romanischen Formen zu folgen wusste, und wie zu derselben Zeit da, wo das germanische System noch nicht hingedrungen war, das romanische noch ausschliesslich befolgt werden mochte.

Bildwerke an und in der Elisabethkirche:

Die Sculpturen des Portales — Madonna und Engel — germanisch roh.

Die Grabmonumente, besonders die älteren, sind, was die Ausbildung der Sculptur betrifft, noch keineswegs sehr bedeutend. In den Gesichtern noch viel Starres und Typisches. Besonders gilt dies von dem Sarkophag des Landgrafen Conrad von Thüringen und Hessen, Hochmeisters des deutschen Ordens, gest. zu Rom 1243.

Der vergoldete Sarkophag der h. Elisabeth ist in seinen Figuren und Reliefs ebenfalls nicht sonderlich künstlerisch. Einzelnes in den Gewändern ist gut gelegt und gut durchgebildet. Die Köpfe ganz starr und ohne Lebensgefühl.

Fünf Schnitzaltäre von nicht grosser Dimension und ohne höhere Bedeutung. Der Styl ist wohl im Wesentlichen als ein süddeutscher zu bezeichnen, die Behandlung malerisch spielend, die Ausführung meist handwerksmässig starr. — Nur der eine Schrein mit der Darstellung der heiligen Sippschaft zeichnet sich durch gewisse grossartige Motive der Gewandung aus.

Holzstatue der h. Elisabeth, aus der Zeit um 1520. Uebertüncht. In der Anlage sehr zart empfunden, in der Ausführung jedoch, besonders in den Brüchen der Gewandung, nur ziemlich leicht und handwerklich flüchtig.

Glasmalereien im Hauptchor, alt, teppichartig, das Figürliche zum Theil roh; sehr verflickt.

Grosser Teppich mit der Geschichte des verlornen Sohnes, aus der Zeit um 1460. Rohe Arbeit. —

Die lutherische Pfarrkirche (Marienkirche). — Im Princip durchaus nach der Elisabethkirche, aber beträchtlich später, wohl um 1400. Die Pfeiler niedriger und in viel breiteren Zwischenräumen, was sich übrigens für das System gleich hoher Schiffe besser macht. Die Basen der Halbsäulen polygonisch; die Gurtungen der Gewölbe, im Detail, viel mehr nach dem flachen Kehlenprincip. Ein Thurm vor der Westseite, in der Mitte; sein Aeusseres mit mächtigen Streben, diese aber zum Theil mit Blendwerk dekorirt. — Später (etwa um 1470) sind die Seitenschiffe zu den Seiten des Thurmes vorgeführt; dabei im Inneren Mancherlei seltsam

Anordnung der in das Innere der Chöre vortretenden Streben.

verbaut. — Aus derselben Zeit scheint der Chor (ohne Querschiff), dessen Streben auf eigenthümliche Weise nach innen gelegt sind.

Die Kirche enthält verschiedene Denkmäler aus der Zeit um und nach 1600.

Wetzlar.

Stiftskirche. (S. die beiliegende Grundrissskizze.[1])

Von einem alten Bau, welcher etwa der Mitte oder der zweiten Hälfte des 11ten Jahrhunderts angehört, steht noch der Rest der Thurm-Anlage, im Einschluss der Mauern der erweiterten, aber nicht vollendeten späteren Thurm-Anlage. Der alte Thurmbau, mit halbrund vortretenden Treppenthürmchen auf den Seiten, ist meist sehr roh aus Basalt gebaut, mit untermischten Sandsteinquadern, aus welchen letzteren namentlich alle wichtigeren Gesimse und das interessante Portal gefertigt sind.

Im Anfange des 13ten Jahrhunderts ist sodann ein Neubau begonnen, und derselbe die ganze Periode des gothischen Baustyles hindurch schrittweise zur Ausführung gebracht, so dass die Stiftskirche ein sehr eigenthümliches Compendium der gothischen Architektur bildet. Nach ihren verschiedenen Zeiten sondern sich die Bautheile folgender Gestalt:

1. Die westliche Hälfte des Chores, c. 1270.

Unbedenklich riss man zuerst nur den alten Chor nieder und fügte den Neubau dem stehen gebliebenen Querschiff an; man begann mit dem Stücke, welches sich dem letzteren zunächst anschloss. Dies ist in noch unentwickeltem frühgermanischem Style, mit sehr bedeutenden Nachwirkungen des romanischen ausgeführt.

Das Innere mit hohen, nur zur oberen Hälfte offnen germanischen Fenstern und einer eigenthümlich angelegten Gallerie unter denselben, in der Dicke der Mauer. (Ueber das Detail der Anlage s. d. Zeichnungen.)

Das Aeussere mit heraustretenden Streben. Auch hier ein Umgang vor den Fenstern (aber in der Höhe der Fensteröffnung). Die spitzbogige Umfassung der Fenster wird frei von leichten viereckigen Pfeilern getragen. Das Aeussere roher als das Innere.

Zu den Seiten des westlichen Chortheils niedre Anbauten (seitenschiffartig), die, wie sich aus einigen Spuren ergiebt, nicht gleichzeitig, aber doch unmittelbar nach demselben gebaut sind. Sie scheinen ursprünglich nicht gewölbt gewesen zu sein. (Gegenwärtig haben sie späte Kreuzgewölbe). Aus dem südlichen Anbau führt ein mit Säulen geschmücktes spitzbogiges Portal, im Uebergangestyl, in die Kirche. Vielleicht bildeten die Anbauten ursprünglich offne Vorhallen.

[1]) Die Skizze des Grundrisses, nur nach dem Augenmasse aufgenommen, macht keinen Anspruch auf die Genauigkeit einer architektonischen Aufnahme. Sie soll nur (wie überhaupt meine Skizzen) zur Erläuterung des Textes dienen.

2. Die östliche Hälfte des Chores, etwa seit 1230.

Reiner germanisch, doch immer noch mit charakteristischen Uebergangsmotiven. In den germanischen Theilen der Elisabethkirche zu Marburg vergleichbar.

Im Inneren besonders auffallend und auf eine Veränderung des Systemes in diesem Theile selbst deutend: der unorganische Ansatz der Gurte des Stirnbogens über den romanisirenden Pilastern.

Im Aeusseren zu bemerken: das Consolengesims über den Fenstern und die noch romanische Arkade in den Giebeln.

Die Seitenräume neben dem östlichen Chortheil, die Sakristei auf der südlichen und das Archiv auf der nördlichen Seite sind späte Zufügung.

3. Der südliche Flügel des Querschiffes.

Hiemit beginnt für die General-Anlage das eigentlich neue System. — Noch streng germanisch, die Strebepfeiler nach innen stehend. Lisenen im Aeusseren, mit eckig romanisirendem Gesims. Der Giebel durch viereckige Thürme flankirt (wie zu Limburg). Im Giebel eine Art Loge, spitzbogige Nischen auf viereckigen Pfeilerchen, wie an dem äusseren Umgange des westlichen Chortheiles. Im Grunde der Nischen, von gebrochenen Bögen eingerahmt, Spuren von Malerei. (Erneuung der Malerei aus der späteren Zeit des 15ten Jahrhunderts.) — Zu bemerken die bedeutende Confusion bei der Anfügung dieses südlichen Flügels des Querschiffes an die älteren Theile. Dort in der Ecke ist noch ein kleines, völlig spätromanisches Thürmchen erhalten (wohl dem Beginn des Neubaues angehörig; auf der Nordseite wenigstens die Spur eines solchen Thürmchens). Der südliche Anbau des Chores öffnet sich (wie auch der nördliche) durch einen Spitzbogen gegen das Querschiff; jenen kreuzt sodann ein grosser Rundbogen, der dem Neubau des Querschiffes angehört, der hier die neue Wand trägt und den erwähnten Thurm stützt.

4. Das südliche Seitenschiff, nebst den Schiffpfeilern auf dieser Seite.

Im Styl der Elisabethkirche von Marburg, mit romanischen Reminiscenzen, das Seitenschiff so hoch wie das Mittelschiff.

Inneres. Die Verhältnisse glücklicher als im Mittelschiff. Rundpfeiler mit 4 Halbsäulen; so auch die Pfeiler im Kreuz des Querschiffes. Das Basament streng, um Pfeiler und Säulen rund umhergezogen. Das Deckgesims der Kapitäle stark, das Blattwerk früh germanisch; die Kreuzgurte von besondern Consolchen, welche bereits unter dem Kapitäl vortreten, getragen. Solche Consolchen auch zu den Seiten der Gurtträger an den Wänden. Die Quergurte noch sehr romanisirend. Die Fenster marburgisch gegliedert. Das Seitenschiff nach der Thurmseite durch eine rohe Füllmauer abgeschlossen.

Im Aeusseren Lisenen zwischen den Fenstern, vor denen aber Strebepfeiler vortreten. Ueber den Pfeilern roh viereckige Pyramidenthürmchen. Giebel wie am Chorschluss, doch die Arkaden in denselben vollkommen spitzbogig. — In das südliche Seitenschiff führt ein noch

romanisches Portal, nicht gar schön, mit Statuen frühgermanischen, doch auch nur rohen Styles.

5. Der nördliche Flügel des Querschiffes und das erste Fenster des nördlichen Seitenschiffes, c. 1260.

Durchaus im reinen und höchst vollendeten germanischen Styl. Die gesammte Fensterarchitektur vorzüglich schön, neuern mit Giebeln, die mit Rosettenwerk von edelster Bildung ausgefüllt sind. (Leider der Giebelbau durch das Dach abgeschnitten.) — Der nördliche Pfeiler im Kreuz des Querschiffes stärker als der südliche, mit acht Säulchen, die sich zierlich aus der Cylinderfläche hervorlösen, dabei auch noch mit Consolchen: das Basament polygonisch. Die Gurtgliederung einfach schön.

(An der östlichen Seite des nördlichen Kreuzflügels beabsichtigte man, den Chor später in gleicher Weise [mit hohem Umgange] zu erneuen. Eine rohe Füllmauer schliesst den grossen Bogen, der in den Umgang führen sollte. Wie man sich dabei auf der Südseite benommen haben würde, bleibt dunkel.)

Bis hieher sind die Steine im Aeusseren des Gebäudes sehr verwittert. Die folgenden Theile aus festeren Steinen.

6. Das nördliche Seitenschiff und die Schiffpfeiler auf dieser Seite, c. 1350.

Die Schiffpfeiler ohne Consolchen, der dem Kreuzpfeiler zunächst stehende noch mit eckigem, die andern mit rundem Deckgesims, in flacher und leichter Bildung. Das Blattwerk in völlig gothischem Styl. Das Basament polygonisch. Die Gurtungen des nördlichen Seitenschiffs, sowie die des Mittelschiffs, auch das Profil der Fenstereinfassung mit vorherrschenden Kehlen. Das Aeussere schlicht.

7. Die untere Hälfte des Thurmbaues, c. 1350, oder schon 1326 (nach Chelius).

In einem eleganten, doch immer noch etwas strengen Gothisch.

8. Die obere Hälfte des Thurmbaues. 15tes Jahrhundert.

Eine andre Formenweise, ziemlich einfach und streng massig, doch im Einzelnen ein buntes, gemustert dekoratives Stabwerk, z. B. an einigen Flächen der Streben und namentlich in der Füllung des Bogens der Fenstersnische über dem südlichen Thurmportal.

Der südliche Thurm ist bis zum Abschluss (bis zur Galerie) des vierseitigen Baues vollendet. Der nördliche aber ist nur wenig über jener ersten Anlage (No. 6) fortgeschritt: er ist ganz offen und es sind nur die äusseren Umfassungsmauern desselben vorhanden. Doch ist nicht blos der südliche Thurm, sondern auch das Portal der Westseite bereits mit Sculpturen versehen. —

Vor dem Chore befindet sich ein Lettner, von leichten angenehm dekorativen Verhältnissen, den hochgothischen Theilen der Kirche verwandt, somit bei Vollendung des Querschiffs, c. 1300, gearbeitet. (Auf beiden Seiten ist er durch je zwei schlechte Holz-Arkaden erweitert.) —

Zur Veranschaulichung des Vorstehenden mögen die beiliegende Grundrissskizze und die folgenden Detailskizzen dienen.

Details des alten Thurmbaues:

Thurmgesimse.

Profil des Hauptbogens des Portales.

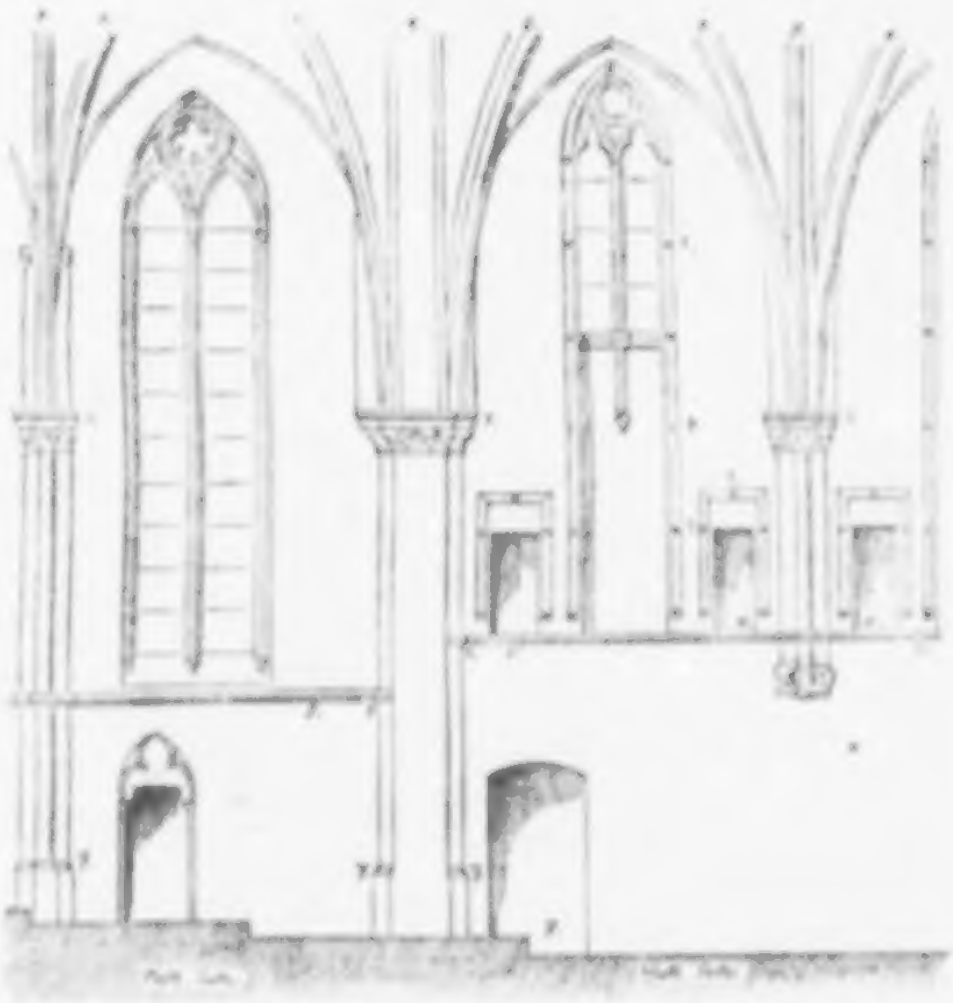
Profil des kleinen Bogens des Portales, über der Säule.

Portal des südlichen Seitenschiffes.

Details des Portales am südlichen Seitenschiff.

Profil des Bogens.

Profil des Bogens.



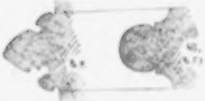
Profile im Chor, mit Bezug auf die Skizze des Längendurchschnittes.

Details im Chor, mit Bezug auf die Skizze des Längendurchschnittes:

Profil der Rippe der Kreuzgewölbe, 8.

Profil der Ringe, 9

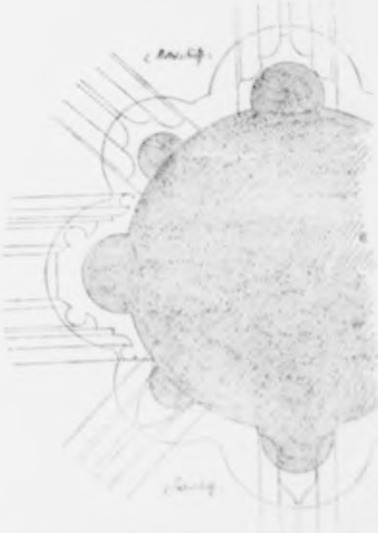
Simsprofil der Gallerie, X – X.



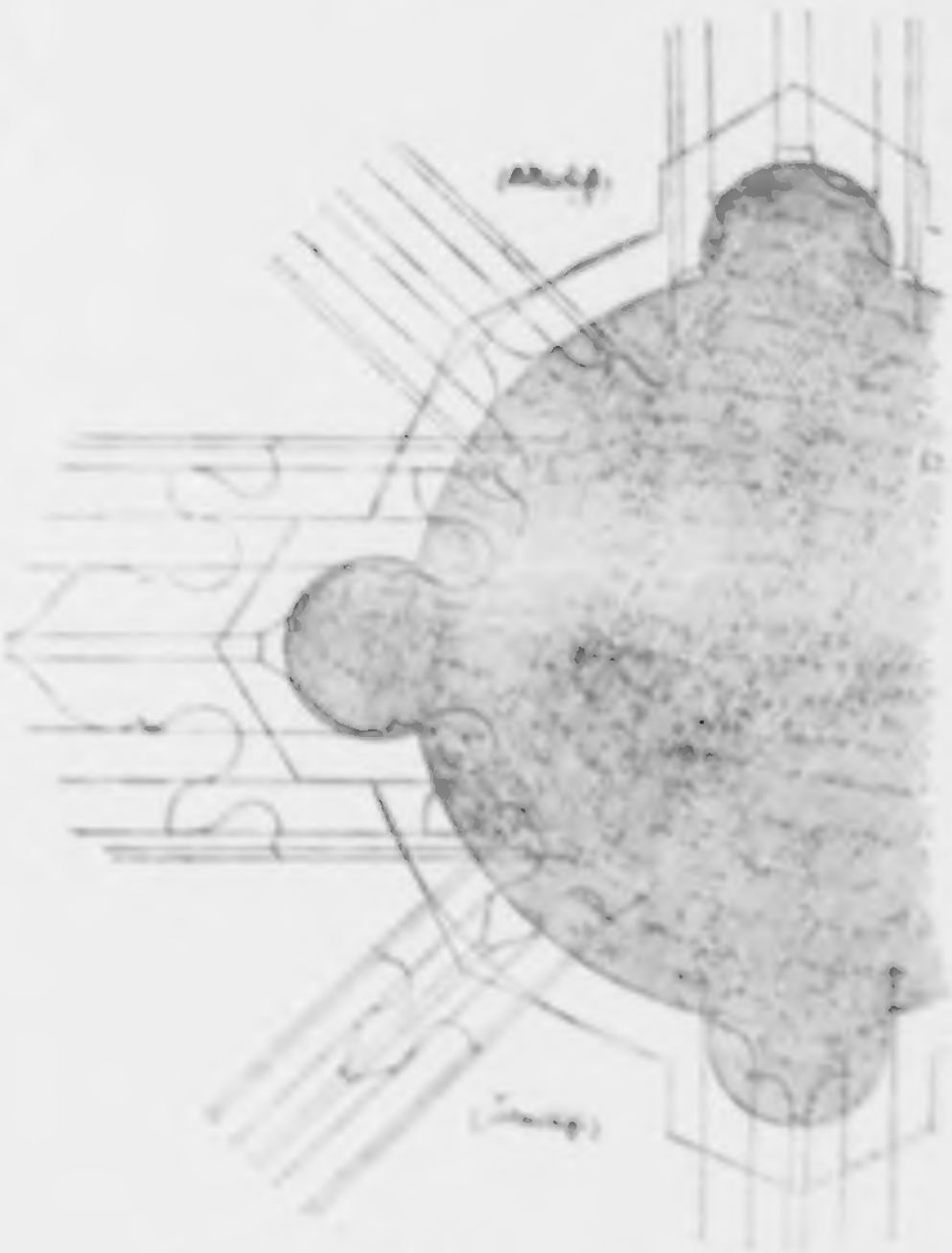
Profil der Ringe und Gurtbogen, 8 u. 9.

Profil der Basis der Wandsäulen, 7

[illegible]



[illegible]



Grundriss der mittleren Kreuzgänge.

Bildwerke in und an der Stiftskirche:

Alter grosser Taufstein, im nördl. Seitenschiff. Einfach mit einer Art romanischer (hufeisenförmiger) Arkaden in sehr flachem Relief verziert.

Die Paradiesesflüsse. Kapitälsculptur im westlichen Theile des Chores.

Architektonische Sculpturen im Chore; Consolen und Kapitäle an den Wandpfeilern des westlichen Chortheiles, in einem romanisch düstern Style. Consolen: 1) ein kauernder Mann mit zwei Drachen; 2) zwei sich durchschlingende Drachen. — Kapitäle: 1) vier Weiber mit Thieren, von denen eine einen Drachen säugt (die vier Elemente?); 2) die vier Paradiesesflüsse.

Sculpturen an dem rundbogigen Portal der Südseite, c. 1230 (?) Statuen. In der Nische des Giebels Christus, thronend, als Weltenrichter; über ihm 2 Engel, die ein Spruchband halten. Zu den Seiten des Giebels Kain und Abel mit ihren Opfergaben. Im Felde des Rundbogens Maria mit dem Kinde. Zu den Seiten der Thür vier Heilige. — Der Beginn des germanischen Styles, noch alterthümlicher, noch mehr im Kampf mit den Byzantinismen (oder vielmehr von diesen noch mehr Reminiscenzen) als an den Statuen des Naumburger Domes (mehr etwa den Statuen der Liebfrauenkirche zu Trier parallel). Versuche, aus dem conventionellen Princip des byzantinischen Faltenwurfes sich zu erheben, die hier aber noch viel Schweres und Ungefüges zur Folge haben. Das eigentlich künstlerische Interesse nur gering.

Sculpturen am Lettner, c. 1300:

Weibliche Sphinx am Lettner.

1) Puppen in einem höchst barbarisch germanischen Style. Figuren der Anbetung der Könige, Heilige, Engel u. s. w.

2) Die Träger der Giebelschenkel, meist phantastische, sphinxartige Figuren, grösseren Theils zerstört; zwei erhalten, eine männliche und eine weibliche. Diese in wunderwürdiger Vollendung, in schönster Naturlebendigkeit und ganz frei vom conventioneller Stylistik. Der weibliche Kopf namentlich höchst anmuthig und edel. (Ursprünglich bemalt; jetzt dick übertüncht.)

Sculpturen des 15ten Jahrhunderts:

An dem südlichen Portal des Thurmes. — Im Spitzbogen Christus als Weltenrichter, zu seinen Seiten

knieend. Maria. Johannes und zwei kleine Engel. Ausgebildet germanischer Styl, doch rohe Behandlung. — An den Thürgewänden Statuen der vier Evangelisten oder Apostel und des h. Jacobus. Ausgebildet germanisch mit trefflichen Motiven im Einzelnen, doch auch noch mannigfach steif und befangen. Am Besten eine Madonna am Thürpfeiler. — In der spitzbogigen Nische über der Thür: Christus als Ecce homo, Maria, Johannes und ein Engel (der zweite fehlt). Etwas später germanisch, doch auch ohne höhere Bedeutung. — In den Bögen der Thür und der Nische, sowie in den Nischen der Strebepfeiler fehlen die Statuen.

An dem Hauptportal auf der Westseite. — Im Spitzbogenfelde: obenwärts die Krönung Mariä, darunter die Anbetung der Könige (ein Engel hält schwebend den Stern). Tüchtig handwerklich, ausgebildet germanischer Styl. — In den Bögen: die Püppchen der klugen und thörichten Jungfrauen, sowie die Figuren von Patriarchen oder Propheten. Diese scheinen nicht sonderlich bedeutend. — Am Thürpfeiler, unter schönem gothischem Baldachin, eine Statue der Madonna. Höchst ausgezeichnet germanisch; edle Fülle der Gestalt (während die andern Figuren durchweg zu schmal); Gewandung in grossen Linien und Massen; das Gesicht voll, von grossem Liebreiz. — In den anderweitigen Nischen fehlen auch hier die Sculpturen.

Bunte Holzsculptur in der Kirche. — Im südl. Flügel des Querschiffes, in eine Art riesigen Kleiderschrankes verschlossen, eine colossale Madonna mit dem Christusleichnam. Die Madonna von einer allgemein würdigen Anlage germanischen Styles, der Leichnam über die Massen scheuslich. — In dem nördl. Anbau des Chores, der sog. Kapelle des heil. Grabes: ein grosses zerbrochenes Crucifix, germanisch streng stylisirt, der abgebrochene Kopf schön. Maria und Johannes, dazu gehörig; der letztere nicht unbedeutend.

Im südl. Flügel des Querschiffes, unter einem Tabernakel, die Statuen eines kreuztragenden Christus und des Simon von Cyrene. Ohne künstlerischen Werth, manierirt germanischer Styl.

Im Chor eine Statue der Madonna mit dem Kinde, nicht sonderlich bedeutend. C. 1500.

Im Chor ausserdem neuere Gemälde ohne sonderlichen Werth. Darunter jedoch ein gutes Bild, Christus am Kreuz, im Style des Van Dyck. — Unbedeutende Bilder auch in der Kapelle des sog. heil. Grabes.

Kalsmunt,

Burg auf einem Berghügel, westlich über Wetzlar.

Verschiedene grosse Stücke der Umfassungsmauern, roh aus Basalt. — In der Mitte der viereckige sogenannte Römerthurm, stark und solid. Die starken Mauern nach aussen und nach innen mit Quadern, dazwischen eine Füllung von Basaltsteinen und Mörtelguss. Mehrere Fensteröffnungen, die sich nach aussen hin meist nur schiessschartenartig gestalten. Die Quadern im Innern glatt, die Balkenlöcher für die verschiedenen Geschosse

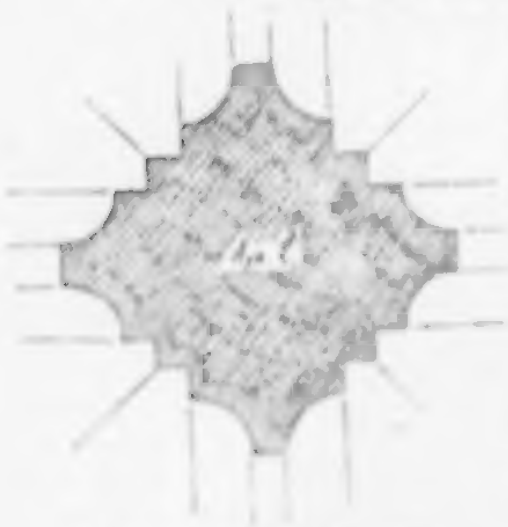
erhalten. Im obersten Geschoss der Rest eines Kamins mit 2, jetzt unförmlichen Halbsäulen auf den Seiten. Die Quadern nach aussen rustik (wie u. A. der Thurm an dem Pallaste von Gelnhausen und wie auch noch an der Coblenzer Moselbrücke aus dem 14ten Jahrhundert). — An der Südwestseite ist die Quaderbekleidung fast abgefallen. Das Fundament scheint Basalt. Das Basament, zum Theil zwar sehr beschädigt, erinnert in Etwas an römische Art und Weise. An einem grösseren Fenster, auf der Nordwestseite, scheinen aussen die Reste einer Gliederung romanischen Styles erhalten. — Der Kalk nicht verschieden von dem der übrigen Burgtrümmer.

Altenberg an der Lahn, unfern Wetzlar.

Kirche des ehemaligen Prämonstratenser-Nonnenklosters. Einfache Architektur einer Nonnenklosterkirche; um 1267 gebaut [1]). Einschiffig, mit einem Querschiff. — Die Kreuzpfeiler zu Dreivierteln vortretend, im System der Elisabethkirche von Marburg; die Kapitäle mit glatten Kelchen, nur die Säulchen in den Ecken des Altarschlusses mit Blätterkapitälen. Die Quergurte im Kreuz haben ein bezeichnendes frühgothisches Profil (ähnlich dem Profil der Schwibbögen zu Altenberg bei Köln); die übrigen Gurte haben das gewöhnliche birnenförmige Profil.

Profil der Quergurte im Kreuz der Kirche.

Der grössere Theil des Langschiffes wird durch den hohen Nonnenchor ausgefüllt. Drunter eine Unterkirche, die sich als freie Halle gegen den Altarraum hin öffnet. (Früher reichte der Nonnenchor noch näher an das Querschiff und scheint von diesem nur durch Ein Feld des Gewölbes getrennt gewesen zu sein). Der Nonnenchor wird durch eine Reihe von Pfeilern, die Mitte der Kirche entlang, und durch Kreuzgewölbe getragen. Die Pfeiler sind in ihrer Grundform einfach vierschig; die Quergurte der Gewölbe, von einfacher Kehlenform, laufen an ihnen nieder; statt der Kreuzgurte sind nur einfache Grate. (Dies System, für den ersten Anblick spät erscheinend.

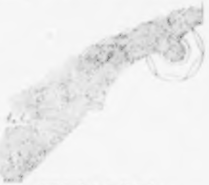


Profil der Pfeiler unter dem Nonnenchor.

[1]) Vergl. Frhr. von Ulmenstein, Geschichte u. topogr. Beschreibung von Wetzlar. I. 194.

ist ohne Zweifel eben nur als frühes Auftreten vereinfachter Formen bei einfacher Architektur zu betrachten.) Nach Westen zu ist von der Unterkirche die ehemalige St. Annenkapelle durch eine Mauer abgetrennt. —

Fenster des Nonnenchores.



Profil des Fenster der Unterkirche

Profil der Fenster des Nonnenchores.

Auf den Nonnenchor, wie in die Unterkirche führen besondre Fenster. Jene sind schmal, mit sehr einfacher Gliederung und ohne Stabwerk; diese sind klein, ebenfalls ohne Stabwerk, doch mit einem Säulchen profilirt, das aber kein Kapitäl hat.

Bildwerke in der Kirche: —

Grabmal der h. Gertrudis, Tochter der h. Elisabeth, Aebtissin von Altenburg und Erbauerin der Kirche (gest. 1297). Das Denkmal, urkundlich, vom J. 1334. In trefflicher Anlage weich germanischen Styles; doch fehlt das feinere Lebensgefühl, besonders im Nackten.

Grabsteine eines Grafen und einer Gräfin Solms. Etwa gleichzeitig. Der letztere mit denselben Vorzügen und Mängeln.

Epitaphium zur Seite des Hochaltares. Inschrift: *Anno domini m°ccc°lx° ipsa die sati obiit magnus generosus bernhardus comes solmtz et dñs in munzberg cuius anima requiescat in pace amen.* Der Bestattete ist knieend und gepanzert dargestellt, vor ihm Schild und Helm. Nicht eben von sonderlich künstlerischer Bedeutung, doch das Gesicht ganz leidlich individuell. Drüber, in kleinen Figuren, die Verkündigung; nicht bedeutend; eckiger Faltenwurf. Der Stein mit schönem gothischem Baldachin gekrönt.

Auf dem Nonnenchor ein Altarschrein mit ungemein schöner, durchaus rein gothischer Architektur, der Epoche um 1300 angehörig. In der Mitte eine Nische, darin die sitzende Statue der Madonna mit dem Kinde. Diese in sehr rein germanischem Styl, die Gewandung würdig und bedeutsam gelegt; doch die Körperlichkeit, besonders die Bewegung, noch ohne eigentliches Gefühl; die Köpfe — ebenso der der Madonna — fein in den Formen, — noch manierirt conventionell. Zu den Seiten fensterartiges Gitterwerk, hinter dem früher Reliquien befindlich gewesen zu sein scheinen. — Flügel mit Gemälden. Auf der inneren Seite eines

jeden 4 Felder, mit Scenen aus der Geschichte der Maria und den Figuren des Erzengels Michael und der h. Elisabeth. Auf Goldgrund. Ganz im Styl der Miniaturen aus der Zeit um 1300; starke Umrisslinien, besonders für das Nackte; hier auch noch keine Modellirung, sondern nur die Wangenröthe angedeutet; dagegen die Gewänder schon auf eine treffliche, mehr oder weniger conventionelle Weise modellirt. Manches in der Gewandung von grossartiger Anlage. In der Auffassung herrscht die Naivetät jener Zeit. Von Ausdruck nur erst eine Ahnung. — Die äusseren Seiten sind spätere Bilder auf Leinwand. Eine Reihe kleiner Scenen der Passionsgeschichte, von einem lustigen Manieristen der zweiten Hälfte des 16ten Jahrhunderts. Er erscheint etwa wie einer der Holländer dieser Zeit (dem H. Goltzius verwandt, obschon ohne dessen Energie), mit einem Beigeschmack der Schule von Fontainebleau. Viel beschädigt.

In der Unterkirche eine Madonnenstatue germanischen Styles (bunte Holzsculptur). Die Gewandung weich, feinfaltig und nobel gelegt, die Bewegung mässig geschweift. Das Körperverhältniss nicht vorzüglich; das Gesicht fein, doch auch nicht bedeutend.

Ebendaselbst eine bemalte Statue der Madonna mit dem bekleideten Kinde auf dem Halbmonde. Ganz grossartig, edel und empfunden, etwa dem Adam Kraft vergleichbar. Dazu der Kopf der Madonna, obschon mangelhaft im Einzelnen der Verhältnisse, doch mit zartem Gefühle gebildet.

Gleichfalls in der Unterkirche ein Altarschrein mit geschnitzten Feldern. Geschichte der Aeltern der Maria. Malerisch spielend, doch ganz artig. Etwas Nürnbergisches im Styl; hübsche weibliche Gesichter.

Im Querschiff zwei Gemälde, Flügel eines Altarwerkes, an die Wand befestigt; auf jedem zwei Darstellungen: Verkündigung und Geburt Christi, Darstellung im Tempel und Krönung Mariä. Kölnisch, in der Richtung des Meister Wilhelm. In der Gesammtanlage tüchtig, nicht ohne Würde und nicht ohne Anmuth, doch noch handwerksmässig. Im Nackten starke Umrisse.

Ein Gemälde auf dem Nonnenchore. Anbetung der Könige, auf rothem Grunde mit Sternen. Kölner Schule in der Richtung des Meister Stephan. Handwerksmässig, doch ganz tüchtig.

Ein Gemälde der Verkündigung in der Unterkirche —, ähnlich auch ein Gemälde der Dreifaltigkeit in der Sakristei — von einem geistreichen Manieristen im Style des Michelangelo.

Andre Bilder ohne sonderlichen Werth.

Braunfels.

Starke Mauern und Thürme, die das Schloss malerisch umgeben. Kräftig grossartige Ausdehnung.

Die Schlossgebäude meist modern.

Einige alte Reste, namentlich ein grosser starker viereckiger Thurm mit einem Rosellenpenfiese.

Schlosskirche spätgothisch, ohne Bedeutung. Gleich andre Schiffe. Rundpfeiler ohne Kapitäle.

In derselben:

Ein gutes Epitaphium eines Grafen von Solms und seiner Gemahlin. C. 1550. Die männliche Gestalt besonders trefflich gearbeitet.

Ein Gemälde des Christus am Oelberge (aus Altenberg). Flau modern.

Die Domkirche zu Limburg an der Lahn.

Nach der trefflichen Gelegenheitsschrift von Dr. Busch: „Einige Bemerkungen über das Alter der Domkirche zu Limburg" (1841, S. 10) ungefähr im J. 1235 eingeweiht.

Im höchsten Grade malerisch in ihrer Composition und in der Lage, kühn über dem Felsen, an dem unten die Lahn vorbeifliesst; — zugleich in der Weise, wie gegen den Chor die alten kurfürstlichen (jetzt mannigfach verflickten) Residenzgebäude angebaut sind.

In der ganzen Anlage durchaus das schlicht romanische Princip, mit reicher Decoration. (Die Gliederungen verhältnissmässig einfach, — die Kapitäle meist mit Schilfblättern).

Längsgurt des Mittelschiffes

Quergurt des Mittelschiffes

Sehr grosse Consequenz, besonders was das Innere anbetrifft. Hier namentlich die durchgeführten Emporen merkwürdig. Gar schön das Verhältniss der Einzeltheile (Gallerien u. dergl.) zu den durchgehenden Haupttheilen. Am Wichtigsten wie der Spitzbogen sich schon entschiedener geltend macht, und die Gurtprofile schon völlig in der Uebergangsform stehen.

Im Uebrigen aber die Kirche noch ganz mit den Domen von Naumburg, Bamberg u. dergl. parallel (besonders im weiteren Charakter der Glieder). Doch noch manches Rundbogige (Fenster), und namentlich in der äusseren Dekoration noch viel Rein-Romanisches. U. a. eckige Gesimse, ähnlich wie in Wetzlar.

Gesimse im Aeusseren.

Ueberaus wichtig die höchst umfassende Durchführung des originellen Ganzen. —

Aus der Zeit des Baues der Kirche rühren her:

Der Taufstein. Die Figuren desselben barock romanisch, zum Theil widerwärtig; zugleich diejenige grössere Bewegung des romanischen Styles bezeichnend, die etwa zwischen der Richtung der Miniaturen des Werner von Tegernsee und des Conrad von Scheyern in der Mitte steht. Vieles verwittert und verdorben.

Das Grabmal des früheren Gründers der Kirche, des Grafen Conrad Curzpold (gest. 948). Die Grabplatte mit dem Bildniss wird freischwebend von 8 Säulen, an denen missförmige Mönche und Bestien lehnen, getragen. Der Styl in der Arbeit der Hauptfigur erinnert ebenfalls an die Richtung jenes Werner.

B. STUDIEN AN RHEIN UND MOSEL.

Die Notizen der einzelnen Abschnitte thunlichst in chronologischer Folge.

I. ARCHITEKTUR.

1. Romanischer Baustyl.

a. Trier und Umgegend.

Abteikirche St. Willibrord zu Echternach. — Basilika von höchst grossartigen, schönen und leichten Verhältnissen; vielleicht der bedeutendste Basilikenbau des Mittelalters, den Deutschland besitzt: Pfeiler mit Säulen wechselnd; die Verbindungsbögen zwischen den Pfeilern und Säulen durch grössere Bögen von Pfeiler zu Pfeiler umfasst. Es scheint der im Jahr 1031 eingeweihte Bau zu sein. Als charakteristisch für diese Epoche können besonders die stumpfe und willkürliche Form der Säulenbasen und das phantastische Ornament der Kapitäle der Eckpfeiler im Chore gelten. Höchst auffallend und fast räthselhaft ist im Uebrigen die Regelmässigkeit und Classicität der wichtigeren Details, besonders der korinthischen Säulenkapitäle. Diese zeigen durchaus, in der ganzen, klar gesetzlichen Anordnung und Fassung, und in starkem Widerspruch gegen die barbarisirte Form der Säulenbasen, einen antik römischen Styl, wobei jedoch (was aber an sich nicht unantik) die sonst üblichen Akanthusblätter durch grosse breite Schilfblätter ersetzt sind. Es ist möglich, dass sie (wie dies in Italien hundertfältig vorkommt) von einem spätrömischen Monumente entnommen sind; auch erscheint ihr Durchmesser zu dem der Schäfte etwas zu gering. Fast noch auffallender, wenn auch von minder gediegener Bildung, ist das Kämpfergesims der Pfeiler, welches mit einem klar gemeisselten, doch in später schlechtrömischer Form componirten Eierstab nebst Perlenstab geschmückt ist. Da dasselbe sich an den zusammengesetzten Pfeilern vor dem Chore vorkommt, so ist nicht wohl anzunehmen, dass es ebenfalls von einem antiken Denkmal herrühre; vielmehr wird es erst für die Basilika selbst, etwa nach einem vorliegenden Muster, gearbeitet sind. — Die Basilika, ursprünglich flach gedeckt, ist später überwölbt, (s. unten).

Kapelle zu Mettlach (an der Saar). — Eine achteckige Ruine, höchst malerisch mit Schlingpflanzen überwachsen, im Garten des ehemaligen Klosters (der jetzigen grossen Porzellanfabrik). Ohne Zweifel der mittlere Theil eines Baptisterien-artigen Baues nach dem Muster des karolingischen Münsters zu Aachen. Ursprünglich acht starke, mit Halbkreisbögen verbundene Pfeiler, von hohem Verhältniss; darüber eine zweite, ähnliche, doch niedrigere und breitere Arkadenstellung, die ursprünglich wohl mit Säulen ausgesetzt war; über dieser die oberen Wände mit rundbogigen Fenstern. Ob der Bau ursprünglich mit einer Kuppel überwölbt, bleibt fraglich, zumal bei der geringeren Stärke der Obertheile. Das

Kämpfergesimse der Pfeiler sehr einfach, in der Hauptform eine Platte mit schräger Schmiege, die letztere mit leisem kehlenartigem Schwunge. Wohl elftes Jahrhundert. — Umgang und Emporen sind nicht mehr vorhanden. Diese dürften bei dem, etwa im vierzehnten Jahrhundert erfolgten Umbau der Kapelle abgerissen sein. Die unteren Arkaden sind hiebei zumeist in spitzbogige Fenster verwandelt, die oberen mehr oder weniger ganz verbaut und der Raum mit einem achteckigen Gurtengewölbe überdeckt. Als Widerlager für Letzteres sind am Oberbau schräge Streben angebracht. Dieser gesammte Umbau in später gothischen, doch noch sehr geschmackvollen Formen.

Dom zu Trier. Frühromanische Bauperiode. — Ueber die ursprüngliche, aus altchristlicher Zeit herrührende Anlage desselben vergl. oben, Abschn. I. 4. Bedeutender Umbau um die Mitte des elften Jahrhunderts, unter Beibehaltung der alten Dispositionen. Die alten Säulen mit Kreuzpfeilern ummauert oder durch solche ersetzt, die so gestaltete Disposition etwa zwei Drittheile der Anlage wiederholend, weiter gen Westen fortgeführt. Charakteristisch besonders die Westfaçade mit in der Mitte vortretender Absis, Portalen (und Arkadenfenstern darüber) zu deren Seiten und runden Treppenthürmen auf den Ecken. Die Technik im Ganzen noch der römischen nahestehend. In den Schwibbögen ein buntes Farbenspiel, indem Keile von lichten Sandsteinen mit solchen wechseln, die aus Lagen rother Ziegel bestehen. Die Absis und die Treppenthürme mit sehr schlanken, Lissenen-artigen Pilastern, die theils gegen gerade Gesimse, theils gegen Rundbogenfriese aufsteigen. Die Pilaster im Untergeschoss mit jenem rohen Kapitäl, welches in der Hauptform aus einer hohen, flachen Schmiege besteht und den Pilasterkapitälen der Porta Nigra (doch schon zweckmässiger für die Gesammtwirkung) nachgebildet ist. Die Pilaster des Obergeschosses mit strenggebildeten, barbarisirt römischen Kapitälen. — Kleine Krypta unter der westlichen Absis mit einfachen Würfelkapitälen.

Gleichzeitig gewisse, jetzt zu Kellern dienende Räume im bischöflichen Palast, unfern des Domes, auf der Südseite der Liebfrauenkirche. Besonders merkwürdig der eine dieser Räume, der vier Säulen mit reichen Blätter- und Volutenkapitälen (charakteristisch im Style der Zeit) enthält. Die Säulen mit Basen von noch sehr befangener Bildung, auf hohen achteckigen Piedestalen stehend; das Ganze von weitem, freiem und luftigem Eindruck [1].

Trier. Reste der Irminenkapelle (neben der Paulskirche). — Altarnische und Vorraum derselben mit den vier Schwibbögen, darüber der grosse Thurm. Auch ein kleines Eckthürmchen. Hellgraue und rothe Steine, in den Bögen des Inneren harmonisch wechselnd, im Aeusseren in Schichten. Art und Weise des elften Jahrhunderts. — Der Obertheil des Thurms mit gothischen Fenstern.

Trier. Wohngebäude frühromanischen Styles. — Hieher gehören die angeblich römischen, sogenannten Propugnacula, deren die neuere Zeit noch vier kannte. Das bestehaltene Gebäude der Art ist das in der Diedrichsgasse unfern des Marktplatzes belegene, 32 Fuss lang,

[1] Vergl. Schmidt, Baudenkmale von Trier etc. II. Taf. 4. W und Taf. 4. M. Ich habe nicht nöthig zu bemerken, dass die kurzen Andeutungen, welche ich oben für den vorliegenden Zweck einreihte, in weiterer Beziehung durch das Schmidtsche Werk mit der Reichlichkeit ergänzt werden.

28 Fuss breit, in den Mauern 4 Fuss stark und [illegible]wärtig noch 14 Fuss hoch [1]). Plinthe von grossen Sandsteinquadern, [illegible] sind je zwei, 2½ Fuss hohe Lagen behauener Kalksteine und [illegible] Ziegelschichten. Verschiedene Geschosse mit kleinen Oeffnungen, [illegible] schmaleren Hauptfront zwei grosse im Halbkreisbogen überwölbte [illegible], durch einen Steinpfeiler voneinander getrennt, im Einschluss der [illegible] bögen zwei kleinere, die von dem Kämpfergesimse des Pfeilers und einer freien Säule getragen werden. Die letztere mit jener weit ausladenden Kapitälform, die fast nur (bei den Bauten romanischen Styles) als Auflager über dem Kapitäl zum Tragen der breiten Bogenleibung angewandt wird. — Ein ähnliches, doch minder erhaltenes Bauwerk auf dem Hofe des Regierungsgebäudes. — Vermuthlich waren es die festen Häuser edler Geschlechter, wie deren besonders Italien aus dem früheren Mittelalter mehrere hat, z. B. der Tor de' Conti, die Casa di Crescenzio u. A. in Rom.

Ebenfalls von ähnlicher Beschaffenheit ist der westliche Flügel des neben der Westseite der Porta Nigra belegenen Stiftes. Doch ist hier das Schichtenwerk der Mauern minder regelmässig. Das Gebäude ist langgedehnt, in seiner Mitte oberwärts ein Bogenfenster, vier Bögen auf drei Säulen, mit einer Anordnung, welche der eben beschriebenen entspricht. Ausserdem im Obergeschoss kleine Fensterschlitze, im Mittelgeschoss etwas grössere viereckige Fensteröffnungen. Die Erbauung des Stiftes wird mit dem Ausbau der Porta Nigra zur Kirche des h. Simeon (zweites Viertel des elften Jahrhunderts) in nächster Beziehung gestanden haben. Dies und der, in der Verwendung des Materials sich ankündigende Baugeschmack, welcher dem Charakter der Westfaçade des Domes entspricht, bei der Abwesenheit feinerer Durchbildung der Formen, weist bei den eben besprochenen Gebäuden auf die Bau-Periode des elften Jahrhunderts hin.

Trier. Säule auf dem alten Markt. — Antike Granitsäule, darüber ein, auch oberwärts kreisrundes Kapitäl, in umgekehrt konischer Form, d. h. wiederum in dem Profil der einfachen Schmiege, mit eingemeisselter romanischer Palmettenverzierung. Ueber dem Kapitäl, mit demselben aus einem Stück, ein Steinkreuz. Auf der einen Seite des letzteren ein Lamm in sehr schwachem Relief und flaches Blätterornament; auf der andern die Inschrift: *Ob memoriam signorum Crucis, quae celitus super homines cesserunt, anno dominicae Incarnationis 858 anno vero episcopatus sui secundo Henricus Archiepiscopus Trevirensis me erexit. Renovat. anno 1723.* Auf dem Abakus steht: *Henricus episcopatus treverensis me erexit.* Die Inschriften, auch die zweite, nicht ursprünglich. Doch ist es nicht unmöglich, dass die Säule an die in der ersten Inschrift genannte Zeit hinaufreicht. (Die erwähnte späte Renovation hat, nach Angabe der Gesta Trevirorum, nur Anstrich und Vergoldung betroffen.)

St. Matthiaskirche bei Trier. — Aus dem zweiten Viertel des [illegible] Jahrhunderts, geweiht 1148. Grosse Pfeilerbasilika im bestimmter entwickelten romanischen Styl; das Mittelschiff ursprünglich flach gedeckt, die Seitenschiffe gewölbt. Die Pfeiler viereckig, an der Vorder- und der Rückseite mit Pilastern, die in den Seitenschiffen die breiten Quergurtbänder des Gewölbes tragen, an der Vorderseite über den Kämpfergesimsen bis zur Decke des Mittelschiffes emporgiebt. Kämpfer- und Fussgesimse der Pfeiler in einer schon spezifischen Gliederung, welche beiderseits der

[1]) Nach Quednow, Beschreibung der Kunstdenkmäler von Trier, II. H. S. 13.

Composition der attischen Säulenbasis entspricht. Grosse Krypta, deren ältere Säulen ähnlich, doch stumpfer gegliederte Basen haben; statt der Kapitäle eine Zusammensetzung von architektonischen Gliedern, ebenfalls nach einem Princip solcher Art. Das Mittelschiff im Aeusseren mit geraden geschmückten Gesimsen, die von Consolen getragen werden; das Querschiff mit Rundbogenfriesen, dessen kleine Bögen in verschiedener Weise durch grössere Bögen zusammengefasst werden. — Später bedeutende Bauveränderungen.

Trier. Das Neuthor. — Aus weissen und rothen Sandsteinquadern gebaut, wiederum jenem alterthümlichen Farbenspiel entsprechend. Die Thoröffnung sehr einfach im Halbkreisbogen. Scheitrecht gewölbter Sturz. Nach Angabe der Trier'schen Topographen vom Ende des zwölften Jahrhunderts. — Grosses Relief im Bogenfelde (vergl. unten), bestimmt aus dieser Zeit.

Trier. Chor von St. Simeon (Porta Nigra, während ihrer Benutzung als Kirche). — Eigenthümliches Beispiel spätromanischer Architektur. Die Absis mit sechs strebenartig vortretenden Wandpfeilern. Oberwärts ein zierlicher Rundbogenfries, um die Streben sich herumziehend, und darüber ein kleiner geradlinig gedeckter Säulengang (statt der sonst üblichen Arkaden). Die Säulchen tabernakelartig auf den Wandpfeilern vortretend.

Dom zu Trier. Spätromanische Bauperiode. — Bedeutender und durchgreifender Umbau, im dritten Viertel des zwölften Jahrhunderts beginnend und bis in die ersten Jahrzehnte des dreizehnten Jahrhunderts fortgeführt. Zunächst an der Stelle der Absis des ersten Baues (auf der Ostseite), die Anlage eines weiter vortretenden Chores, der in der Grundform bereits polygonisch geschlossen und mit einfachen Strebepfeilern auf den Ecken versehen ist. Innerhalb des neuen Anbaues einer Krypta von geräumigem Verhältniss, mit gekuppelten Halbsäulen von noch streng romanischer, zum Theil noch von alterthümlicher Bildung. Der Anbau oberwärts mit einem Sterngewölbe bedeckt, mit dicken Wulstgurten, die mit Schaftringen versehen sind. Säulenwerk als Träger der Gurte. Reiches Ornament von spätromanischer Art. Arkaden-Gallerien aussen unter dem Dach des Anbaues. Im Inneren tritt der Chor, erhöht, beträchtlich in das Mittelschiff vor. Seine Brüstungswände an den Rückseiten (nach den Seitenschiffen zu) mit zierlich romanischen Wandarkaden. Aehnliche, aber kleinere und mehr alterthümliche Arkaden im nördlichen Seitenschiff, an der Ostseite des Gebäudes. (Eigenthümlich auch mehrere reich ornamentirte Bogennischen spätromanischen Styles, im Dom selbst und im daran anstossenden Kreuzgange; wohl Grabmonumente). — Dann Ueberwölbung des gesammten Domes, durch welche die frühere räumliche Einrichtung wesentlich aufgehoben wurde. Die Anordnung von Langschiffen erst jetzt wesentlich festgestellt, indem die in der Quere stehenden Schwibbögen, welche noch auf der Disposition der ersten Anlage beruhten, weggenommen, die in der Längenrichtung stehenden Schwibbögen aber tiefer unterwölbt wurden (mit Halbkreisbögen und an den schmaleren Stellen schon mit Spitzbögen). Ueber den letztern reichgeschmückte und gegliederte Arkaden, schon im Charakter des Uebergangsstyles. Gewölbe mit Kreuzgurten von wulstartigem Profil. — (Anderweitige bedeutende Bauveränderungen in moderner Zeit.)

Stiftskirche zu Pfalzel. — Ein Bau, wie es scheint, aus der Uebergangsperiode, mit späteren Umänderungen. Halbrunde und halbrund

gewölbte Absis; ein breites Schiff und eine Art niedrigerer Flügel, einem Querschiff ähnlich. Die Gewölbe frühgermanisch; die Gurte, von massig birnenförmigem Profil, ausgehend von Consolen oder von kurzen, auf Consolen ruhenden Gurtträgern. Moderne Fenster. Im Aeussern die Spuren kleiner rundbogiger Fenster. Kreuzgang neben der Stiftskirche. Die erhaltenen Theile desselben im Uebergangsstyl, doch seltsam roh; Pfeiler mit grossen Flachbögen; im Einschluss der letzteren spitzbogige Arkaden, deren Säulen mit Blätterkapitälen in den Formen des Ueberganges.

Kirche zu Merzig (an der Saar). — Säulenbasilika mit Spitzbögen. Die letzteren im breiten Mauerprofil: die auf der Südseite wenig über den Halbkreis erhöht, die auf der Nordseite von entschiedenerer Spitzbogenform. Wie in den Bögen, so auch in den Säulenreihen Unterschiede. Die Säulen der Nordseite mit romanisch ausgebildeten Blätterkapitälen, doch noch in ziemlich strengem Styl; die der Südseite durchgehend roher, fast wie im Beginn des frühgermanischen Blattkapitäles, d. h. Blättervoluten, die sich auf den Ecken, unter den Gliedern des Abakus, aus der Rundform der Säule loslösen. Die Fenster des Mittelschiffes klein rundbogig. Die Seitenschiffe haben, mit den Säulen correspondirend, ziemlich stark vortretende viereckige Wandpfeiler, deren Deckgesims, wo es erhalten, zumeist den Gliedern der attischen Basis entspricht und sich in der Höhe der Säulenkapitäle befindet. Hienach dürften die Seitenschiffe schon ursprünglich überwölbt gewesen sein. (Die gegenwärtigen Gewölbe im Mittelschiff und in den Seitenschiffen sind spätgothisch). Das Aeussere der Schifftheile einfach romanisch. Gerade, doch dekorirte Gesimse mit kleinen Consolen. Die Fenster des Mittelschiffes mit einfach zierlichem Profil. Die Fensterdekoration der Seitenschiffe durch Erneuung der Fenster überall verdorben. Merkwürdig und ebenfalls auf die ursprüngliche Ueberwölbung der Seitenschiffe hindeutend, die Wandpfeiler zwischen den Fenstern derselben, die, ob auch nicht stark vortretend, doch schon nach dem Princip der Strebepfeiler in Absätzen gebildet sind. — Querschiff und Chor aussen und innen in reicher und bunter spätromanischer Weise. Zierliche Wandarkaden im Inneren der halbrunden Absis; Kreuzgewölbe mit Gurtsäulen; die letzteren auch an der Halbkuppel der Absis. Im Aeusseren, besonders an den Giebeln, allerlei bunte Gesimsdekoration (z. B. eine Art Umkehrung des Rundbogenfrieses). Die Absis auch im Aeusseren mit Wandarkaden.

Kirche zu Roth (an der Our, Vianden gegenüber). — Kleine Basilika: Pfeiler und Säulen wechselnd und durch Spitzbögen verbunden, welche von grösseren, im Halbkreise geführten Bögen von Pfeiler zu Pfeiler umfasst werden. Die Säulenkapitäle im strengen romanischen Style; die Arbeit übrigens ziemlich roh, namentlich auch an den Deckgesimsen der Pfeiler. Die Räume durchgehend in spätgothischer Zeit überwölbt; die Hauptabsis in dieser Zeit erhöht, mit höheren spitzbogigen Fenstern. Eine Seitenabsis auf der Nordseite erhalten; im Aeusseren auf sehr seltsame Weise mit fünf Reihen kleiner flacher Nischen, fast nach Art der Columbarien, bedeckt; in der Mitte ein späteres Fenster.

Kirche von St. Thomas (an der Kyll). — Kirche eines Nonnenklosters, fast schon Ruine, aussen und innen eigenthümlich malerisch. Geweiht 1222, beendet 1225. Einschiffig; die westliche Hälfte durch einen hohen Nonnenchor, der auf einer gewölbten Halle ruht, ausgefüllt. Sehr wichtiges Beispiel des Uebergangsstyles und des romanischen Spitzbogens. Die Mittelsäule [illegible] mit Säulchen als Gurtträgern und

halbrunden Stirnbögen. Der Vorderbogen der Wölbung über dem Altarraume spitz mit breiter Laibung, so auch alle übrigen Querbögen. Zwischen dem letzteren Kreuzgewölbe ohne Gurte. In der östlichen Hälfte der Kirche werden die Bögen von Pilastern getragen; in der westlichen, wo die Empore des Nonnenchores, ruhen sie auf mehrfach gegliederten Consolen. Die Stirnbögen am Schiff sind spitz; darin Rundfenster (zum Theil mit Rosetten-Verzierung); die letzteren auch im Aeusseren mit spitzbogigem Einschluss. Darunter Halbkreisbögen, auf beiden Seiten der Kirche in verschiedenartiger Anordnung. Die Gliederungen einfach viereckig, aber sehr sorgfältig gearbeitet. Die Empore des Nonnenchores auf Säulen mit (nicht vollen) Halbkreisbögen und Kreuzgewölben. Merkwürdig ein kleiner erkerartiger Anbau an der Ostseite der Empor, wohl eine eigne kleine Absis für den Nonnenchor. Auf der Nordseite eine spitzbogige Thür mit romanischer Gliederung und Kelchkapitälen, dergleichen auch sonst in der Kirche. Gerade Dachgesimse mit einfachen Consolen.

Schloss von Vianden (im Luxemburgischen). — Grossartige, sehr interessante Ruine, ungemein malerisch auf dem Felsen belegen. Der Hauptbau aus letztromanischer Zeit, nach 1208. Nach der Westseite zu einfach geschmackvolle rundbogige Fenster mit Säulchen, mehr östlich sehr zierliche und reich ornamentirte Fenster- und Thür-Architekturen. — Vor Allem schön die Schlosskapelle. Zehnseitig, mit siebenseitigem Chor. Säulen in den Ecken mit Gurtwulsten; diese ziemlich in der Stärke der Säulen. An jeder Seite des Zehnecks spitze Stirnbögen; in deren Einschluss je zwei elegant romanische Spitzbogenfenster; darunter je zwei rundbogige Arkaden auf einer Säule. Alles Detail an Säulen und Säulchen, Kapitälen, Schaftringen u. dergl. sehr zierlich und romanisch durchgebildet. Unter der Kapelle ein roh gewölbtes Souterrain, mit einer achtseitigen Pfeilerstellung in der Mitte. (Zwei dieser Seiten sind breiter und entsprechen je zwei Seiten des oberen Zehnecks.) Der Raum zwischen ihnen ist nach oben offen und dort von einer Brüstung umgeben. Früher sollen auf der Brüstung Säulen gestanden haben, die in der Mitte zusammengelaufen (?). Vielleicht war das Souterrain eine Gruft und wurden durch die Oeffnung die Leichen hinabgesenkt. — Spätere Umänderungen und Anbauten des Schlosses. Der sogenannte Rittersaal im früheren gothischen Style; Andres, namentlich mehrere schöne Hallen, im Charakter des funfzehnten Jahrhunderts. Auch moderne Anbauten. U. A. auch ein mächtiger Kellerraum, in den Fels gehauen, dessen Gewölbe auf einer Säulenreihe stehen.

Trier. Wohngebäude spätromanischen Styles. — Ein grosses mehrgeschossiges Giebelhaus in der Simeonsstrasse; einige Fenster im romanischen Spitzbogen.

Klostergebäude von St. Matthias bei Trier. — Höchst interessant in ihrer Gesammt-Anlage [1]. Der Styl bezeichnet die letzten Stadien des romanischen, der schon wesentliche Elemente des germanischen in sich aufgenommen hat. Bezeichnend ist hiefür besonders der Kreuzgang mit starken Strebepfeilern, die mit Säulchen besetzt sind und zierliche Arkaden einschliessen. Die letzteren (wie auch die übrigen Oeffnungen der Klostergebäude) noch im Rundbogen, der aber schon sehr zierlich ge-

[1] Das Nähere über die Klostergebäude von St. Matthias und den Dom-Kreuzgang s. bei Schmidt a. a. O. Lief. II.

gliedert ist; die inneren Ueberwölbungen des Kreuzganges dagegen im Spitzbogen, dessen Gurte zum Theil schon in das gothische Birnenprofil übergehen.

Dom-Kreuzgang zu Trier. — Das von dem vorigen Gesagte gilt ebenso auch von diesem Gebäude. Im Einzelnen tritt hier das germanische Element noch entschiedener hervor, so dass dieser Kreuzgang in einer Weise die Mitte zwischen romanischem und germanischem Style hält, wie es anderweit sehr selten vorkommen dürfte. Er gehört ohne Zweifel derselben Bauperiode an, in der zu seiner Seite (im J. 1227) der Bau der Liebfrauenkirche begonnen ward. Dies ist aber, seinem Style nach, schon ein charakteristisch germanischer Bau. (Vergl. unten.)

b. Köln und Umgegend.

Köln. St. Pantaleon. Aelteste Theile. — Die Kirche gehört ursprünglich dem zehnten Jahrhundert an; sie wurde 980 geweiht. Aus dieser Zeit, wie es scheint, rührt der Unterbau des in der Mitte der Westseite stehenden Thurmes mit seinen zweigeschossigen Anbauten gen Norden und Süden her. Dass dieser Bautheil älter als der, zwar ebenfalls noch romanische Hauptbau der Kirche, geht schon daraus hervor, dass die Breite der Thurmhallen um mehrere Fuss geringer ist, als die Breite des Mittelschiffes. — Die Thurmhalle stand mit den Ober- und Untergeschossen jener Anbauten durch ursprünglich offene Arkaden, von einem freistehenden Pfeiler und zwei Rundbögen gebildet, in Verbindung. Das Deckgesims der Pfeiler (Rh. 1.) ist durch ein hohes Karnies ausgezeichnet [1]. Eine ähnliche Arkade, aber mit zwei Pfeilern, ist am Obergeschoss der Westseite, über dem Portal vorhanden; auch sie scheint ursprünglich (man erkennt sie noch auf der Aussenseite) offen gewesen zu sein. Nachmals sind sämmtliche Arkaden vermauert. Nach der Ostseite, gegen das Kirchenschiff hin, wird die Thurmhalle durch einen grossen und hohen halbrunden Schwibbogen begrenzt. (Unter diesem ist später, vermuthlich um ihn für das Tragen des Thurmes zu verstärken, ein niedrigerer Spitzbogen, entschieden im Charakter des romanischen Uebergangsstyles, eingezogen worden.) Die Pfeiler und Bögen der ursprünglichen Anlage sind aus weissen und rothen Sandsteinen zusammengesetzt, nach jenem, schon bei den altromanischen Monumenten von Trier besprochenen Geschmack. Einige der hiezu verwandten rothen Sandsteine sind mit Ornamenten versehen, einem flach erhabenen, ziemlich feinen Linienspiel, in Composition und Behandlung ungefähr dem Ornament der fränkischen Grabsteine (von denen unten) vergleichbar. Auf dem einen Stein sind es rautenförmige, auf dem andern kreisförmige und eckige Verzierungen. Augenscheinlich

[1] Die Anwendung des Karnies-Profiles, auf Tradition aus der antiken Architektur beruhend, ist im Allgemeinen bezeichnend für die Epoche des frühromanischen Styles. Die spätere mehr principmässige Ausbildung des Gesimsbaues und die Ausbildung der Glieder nach diesem Princip führte sodann vielfach schon zu andern Formen.

sind diese Steine von einem noch älteren Denkmal entnommen. (Es wird gesagt, dass zu dem ältesten Bau von St. Pantaleon die Constantinische Brücke die Steine habe hergeben müssen.) — Das Innere der Kapellenräume in den Anbauten ist nicht bedeutend; zu bemerken nur, dass in jedem Geschoss, in der Wand gen Osten, eine nicht grosse Nische angebracht ist. Von dem südlichen Anbau hat sich nur das Untergeschoss erhalten. — Im Aeusseren haben die Anbauten wiederum eigenthümlich charakteristische Dekoration, jene frühe Bauperiode bezeichnend. Horizontale Friese trennen die Geschosse von einander (wenigstens auf der Nordseite, wo das Obergeschoss erhalten). Pilaster auf den Ecken und in der Mitte sind mit jenen hohen flachen Kapitälen, wie sie die Pilaster am Untergeschoss der Westfaçade des Domes zu Trier haben, versehen (eins dieser Kapitäle ist auch flach würfelförmig); zu deren Seiten sind flachere Pilasterchen angebracht, von denen rundbogige Friese ausgehen (Rh. 2.). Die Pilaster sind von rothem Sandstein. Das Uebrige ist Tuf, in dem Bogenfries — und so auch in den Fenstern der Anbauten — mit Ziegeln wechselnd, und die Bögen auch flach mit Ziegeln belegt.

Rh. 2.

Köln. St. Maria auf dem Kapitol. — Das gegenwärtige Gebäude, seinen wesentlichen Theilen nach, aus der ersten Hälfte des elften Jahrhunderts, im J. 1049 geweiht. Ein architektonisches Werk von bedeutender und wirkungsreicher Anlage: eine Pfeilerbasilika, verbunden mit einem weitgedehnten Oberbau, in welchem byzantinisirende Reminiscenzen zu einem neuen, höchst eigenthümlichen Ganzen entwickelt erscheinen. Wie an der alten Basilika von Bethlehem, so laufen auch hier die Flügel des Querschiffes in Absiden aus, der Hauptabsis an der Ostseite des Gebäudes an Ausdehnung gleich. Aber die drei Absiden ruhen zunächst nicht auf einer vollen Mauer, sondern — wie es die byzantinische Architektur seit der Sophienkirche von Constantinopel liebte — auf Halbkreisen von (je sechs) Säulen, hinter denen sich, im grösseren Halbkreise, ein Umgang von der Breite der Seitenschiffe herumzieht. Den Säulen correspondiren Halbsäulen an den Innenwänden der halbkreisrunden Umgänge. Andre Halbsäulen treten an der Rückseite der sonst einfachen Pfeiler des Vorderschiffes und, diesen correspondirend, an den Wänden der Seitenschiffe hervor, überall als Träger für die einfachen Kreuzgewölbe, welche durchgehend diese niedrigeren Räume bedecken. Die Säulen haben bei schlanken Schäften schwere und klotzige, weit ausladende Würfelkapitäle, zwischen denen und dem Schafte kein Stab oder ein sonstiges Uebergangsglied vorhanden ist; doch sind sie mit einem wohlgebildeten Deckgesimse, dessen Hauptform ein Karnies ist, versehen. Ganz in derselben Weise sind durchgehend die Halbsäulen behandelt. (Der Oberbau des Schiffes ist später, und noch später die Einwölbung des Schiffes. S. unten.) — Im Aeusseren ist besonders die Dekoration am Unterbau der Flügel des Querschiffes interessant: Pilaster, aus nicht regelmässigen Lagen rother und weisser Steine bestehend, mit Kapitälen, welche ganz denen an der Westfaçade des Domes von Trier entsprechen, und schlanke Halbsäulen, der Art geordnet, dass zwischen je zwei Pilastern entweder eine Halbsäule oder ein (spätgothisch erweitertes) Fenster steht. Sie tragen ein gerades Gebälk, das, soweit es

erhalten, zugleich von Consolen unterstützt wird. Die Thüren, welche auf jeder Seite in die Mitte des Halbrundes der Kreuzflügel führen, sind wiederum aus rothen und weissen Keilsteinen eingewölbt. Vor diesen Thüren ziehen sich, in der Flucht des Querschiffes, erhöhte Portiken mit Säulenarkaden hin. Auch die Beschaffenheit dieser Säulen deutet auf das elfte Jahrhundert; ihre Blätterkapitäle, auf Reminiscenzen der römischen beruhend, entsprechen den von Quedlinburg; die Basen mit starkem unterem Wulst. — Der Unterbau des eigentlichen Chores ist mit Pilastern und Wandsäulen, die durch Halbkreisbögen verbunden werden, geschmückt; auch die Basis desselben (das Aeussere der Krypta) mit Pilasterarkaden. Hier ist aber schon Vieles verändert; das Mittelfenster des Umganges erscheint in spätromanischer Form, und die Pilasterkapitäle sind in schlechter Weise neugebildet. — Die Krypta ist im Innern sehr massenhaft, der Choranlage völlig entsprechend. Säulen und Pfeiler mit Halbsäulen, deren Kapitäle denen der Kirche selbst durchaus analog; nur das Deckgesims derselben aus Platte und einfacher Schmiege bestehend [1]. — Das Aeussere des Schiffes sehr roh. Ebenso die Anlage des Thurmbaues. Ein breiter (erneuter oder neuer) Mittelthurm, zwei alte und rohe eckige Thürme zu seinen Seiten. In die westliche Vorhalle führt eine (jetzt verbaute) Thür mit zwei einfachen Säulen.

Köln. St. Georg. Im Jahre 1067 bereits vollendet (Urkunde bei Gelen). Ursprünglich eine sehr schlichte Säulenbasilika; die Säulen schlank und mit demselben höchst schweren einfachen Würfelkapitäle und denselben Deckgliedern desselben, wie in St Marien auf dem Kapitol. In später romanischer Zeit einfach überwölbt. (Noch später andre Bauveränderungen, namentlich die Einfügung einiger Pfeiler zwischen die Arkaden.) Ueber dem Kirchengewölbe sieht man noch mehrfache ächt klassische Reste eines grossen gemalten Mäanders, der die Seitenwände des Mittelschiffs oberwärts schmückte. Der Chor einfach; in der Absis schlichte Wandbögen auf schmalen Pilastern. Unter dem Chor eine Krypta auf acht Säulen, ganz denen der Oberkirche entsprechend, und auf zweimal zwei Pfeilern, welche letzteren die Seitenschiffe von dem Mittelschiffe trennen. Die Fenster später erweitert. (Die Taufkapelle von St. Georg s. unten.)

Abteikirche von Brauweiler (unfern Köln). — Von dem alten, im J. 1061 geweihten Bau (s. Gelen) rührt noch die Krypta her, die sich geräumig unter dem Chor hinzieht. Im Mittelraum kurze Säulen mit schweren Würfelkapitälen; Abseiten, die von jenen durch starke Pfeiler mit Halbsäulen abgetrennt werden. Die Form der Kapitäle und der ganze Charakter erinnert an die Kapitolkirche von Köln, doch entspricht die etwas feinere Arbeit dem um ein Weniges jüngeren Alter. Einzelne Theile und

[1] F. v. Quast, durch den im zehnten Heft der Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande (1847) zuerst die Daten über die Erbauungszeit der Kapitolskirche zusammengestellt waren, hat später die durch den Orgelbau verdeckte, aber vollkommen erhaltene Einrichtung des westlichen Abschlusses des Mittelschiffes entdeckt und darüber im dreizehnten Heft der genannten Jahrbücher Auskunft gegeben. Hiernach öffnete sich unterwärts nach der Thurmhalle eine Arkade mit zwei Säulen, oberwärts ein hoher Bogen, der — ganz nach dem Muster des karolingischen Münsters zu Aachen — mit einer andern Arkade und darüber mit zwei gegen die obere Bogenwölbung anstossenden Säulen ausgefüllt ist. Alles dies in besonders schmuckreicher Entfaltung des romanischen Styles des elften Jahrhunderts.

Einrichtungen in der Krypta deuten aber zugleich auf eine später erfolgte Bauveränderung; Einiges davon im Charakter der spätromanischen Formen des Oberbaues, bei dessen Ausführung demnach diese Veränderungen mit vorgenommen sein werden. (Ueber den Oberbau s. unten.)

Köln. St. Gereon. — Einem, schon in Constantinischer Zeit gegründeten (möglicher Weise in den folgenden Jahrhunderten erneuten) Rundbau [1]) wurde im elften Jahrhundert auf der Ostseite ein langer Hochchor hinzugefügt und die so erweiterte Kirche im J. 1069 geweiht. Dieser Anlage gehört der zwischen dem gegenwärtigen Rundbau und den ostwärts belegenen Thürmen von St. Gereon befindliche Theil des Chores an. Die Aussenseiten desselben, aus Tuffsteinen aufgeführt, sind mit zweifachen, ganz flachen und schmalpilastrigen Wandarkaden versehen, die eine über der andern, die obere ursprünglich mit kleinen Fenstern. Doch deuten noch erkennbare Spuren dahin, dass später grössere Fenster romanischen Styles, in andrer Anordnung und die Arkaden durchschneidend, eingebrochen wurden. Aber auch diese Einrichtung ist nachmals durch wiederum anders angelegte noch grössere gothische Fenster und die Hinzufügung der dazu gehörigen Strebepfeiler wieder aufgehoben. Die Krypta unter diesem Theil des Chores hat zweimal fünf niedrige Säulen mit rohen Würfelkapitälen, deren Deckgesimse, ebenso wie dies bei den vorgenannten Gebäuden der Fall, mit dem Karnies gebildet sind. Diesen Säulen correspondiren Wandpfeiler an den Seitenwänden der Krypta. (Die übrigen Bautheile von St. Gereon s. unten.)

Bonn. Münster. — Der Theil des hohen Chores, welcher zwischen den östlichen Thürmen des Münsters und dem Querschiff belegen ist, entspricht, mit Ausnahme seines später hinzugefügten Obertheiles, völlig dem oben besprochenen Chortheil von St. Gereon, gehört also demselben, wenn nicht einer noch frühern Bauepoche an. Denn bei den flachen Wandarkaden, die auch hier an den Aussenseiten erscheinen, wechseln in den Bögen selbst (was besonders auf der Südseite erkennbar) Lagen von Ziegeln mit Tuffsteinen ab, u. A. an die entsprechende Anordnung am Vorbau von St. Pantaleon zu Köln erinnernd. In der Krypta stehen zunächst, gen Westen, zweimal drei Pfeiler, dann zweimal vier Säulen, diese mit etwas flacherem Würfelkapitäl und auskragendem Karnies im Deckgesims. Aehnliche Deckgesimse auch über den Pfeilern und den entsprechenden Wandpfeilern. — Ferner scheint der Zeit des elften Jahrhunderts anzugehören: der Unterbau der östlichen Thürme und der zwischen ihnen vortretenden Absis, sowie die Anlage der Westseite des Münsters, die ursprünglich als ein breiter Thurmbau mit runden Treppenthürmchen auf den Seiten angeordnet war. (Vergl. meinen Aufsatz über den Münster von Bonn, oben, Abschn. I, 5 [1].)

Kirche zu Zülpich. — Am Aeusseren des Chores Spuren einer ähnlichen Anordnung, die den Resten des elften Jahrhunderts an St. Gereon ebenfalls entspricht, wenn auch möglicher Weise etwas jünger ist. Doch sind hier nur Lisenen mit Bogenansatz erhalten. Später sind Fenster frühgothischen Styles eingebrochen. Die Absis innen rund, aussen eckig. — Auf der Südseite des Chors der Annenkapelle, jetzt in Umbau. Die Fenster noch mit Säulen und Säulenbündeln an den Kapitälen mit Rund-

[1]) Die Spuren des älteren Rundbaues, die an der Nordseite des gegenwärtigen zu Tage treten, sind neuerlich durch F. von Quast nachgewiesen. Im 17ten Heft der Jahrbücher des Vereins der Alterthumsfreunde im Rheinlande.

verschlingungen und Blättern im Charakter von 1100 oder etwas später. — Unter dem Chor und unter der Kapelle die Krypta. In jedem Raume zweimal drei einfache Säulen mit [illegible] schlichten Würfelkapitälen; eins der letzteren (Rh. 3.) von eigen geschweifter Form, im Profil hörnerartig, wie gelegentlich in der orientalischen Architektur. Unter der Wand zwischen Chor und Kapelle, somit zwischen den Säulenreihen, drei Pfeiler mit Karnies-Deckgesimsen, also wiederum mit der bei den vorgenannten Gebäuden charakteristischen Gliederung.

Rh. 3.

Köln. St. Aposteln. — Ein ältester Bau, begonnen im J. 1021, abgebrannt 1099; ein Neubau, abermals abgebrannt 1199. Von einer dieser älteren Anlagen, vielleicht noch von der ersten, rühren die Arkaden des Schiffes in ihrer ursprünglichen Form her: viereckige Pfeiler von schönem Verhältniss mit breiten Halbkreisbögen; das Deckgesims der Pfeiler (Rh. 4.) wiederum in der vorherrschenden Karniesform. (Später sind hiemit Aenderungen vorgenommen.) — Ebenfalls einer der älteren Anlagen gehört der Thurm über der Mitte der Westseite in seiner ursprünglichen Einrichtung an. An seinen Seiten halbrunde Treppenthürme, die aber nicht bedeutend emporgeführt. Wechsel von rothen und weissen Sandsteinen. Zwei spitzbogig moderne Thüren an der Westseite des Thurmes scheinen gothisch-modernisirender Zeit anzugehören. (Das Uebrige s. unten.)

Rh. 4.

Münstereiffel. Pfarrkirche (ehemalige Stiftskirche). — Einfache Pfeilerbasilika; das Mittelschiff ursprünglich ohne Gewölbe. Die Pfeiler mit eigenthümlich gebildetem Deckgesimse (Rh. 5.) An den Rückseiten der Pfeiler und an den Wänden der Seitenschiffe schmale Pilaster. Spätere Kreuzkappengewölbe (ohne Gurte); eben solche auch in dem ziemlich ausgedehnten Chor. Nur die alte Absis ist verziert, mit einfachen Arkaden auf Halbsäulen. Ausgedehnte Krypta, meist erneut. In ihr nur zwei alte Säulen, mit flachen Blätterkapitälen (eine Reihe von Blättern) und korinthischen Volutien; Styl des elften Jahrhunderts.

Rh. 5.

Kirche zu Altenahr. — Einfache Pfeilerbasilika mit einem Querschiff, jetzt roh verschmiert und verputzt. Starke viereckige Pfeiler mit einfachem Deckgesims (Rh. 6.). Je ein Pfeiler um den andern hat, aufsteigend über dem Deckgesims, einen Wandpilaster, der jedoch ursprünglich nicht zur Unterstützung eines Gewölbgurtes bestimmt gewesen zu sein scheint. (Spätgothisches Gewölbe.) Die Seitenschiffe ebenfalls mit Wandpfeilern und (wohl modernen) Kreuzgewölben. Ueber den vier starken Schwibbögen des Querschiffs ein niedriger Thurm mit Arkadenfenstern. Der Chor einfach gothisch, nicht bedeutend, doch noch aus guter Zeit. — Das Aeussere roh verputzt. Am südlichen Kreuzgiebel Lisenen und Rundbogenfries. An der Westseite ein einfach zierliches rundbogiges Portal mit einer Säule auf jeder Seite.

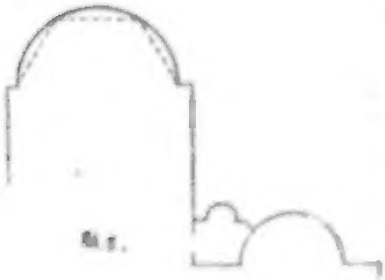
Rh. 6.

Köln. St. Ursula. — Einfache Pfeilerbasilika. An den Rückseiten der Pfeiler Halbsäulen mit guten Würfelkapitälen; die Seitenschiffe, den

Halbsäulen entsprechend, mit alten Kreuzgewölben. An den Wänden des ursprünglich flachgedeckten Mittelschiffes sitzen über den Deckgesimsen der Pfeiler flache Pilaster auf. Dazwischen die Arkaden von Emporen: diese jetzt vermauert; doch im Innern der alten Empore eine Arkade noch sichtbar: ein grösserer Rundbogen, ausgesetzt mit zwei Säulen und drei kleineren Bögen. — Auf der Westseite eine ausgedehnte Empore, für den Nonnenchor bestimmt, unterbaut durch eine reich ausgebildete Pfeiler- und Säulenstellung; was bei der letzteren an ausgebildeten Kapitälen erscheint, trägt den streng romanischen, aber nicht mehr rohen Charakter des zwölften Jahrhunderts. (Diese Einrichtung oben und unten grossentheils verbaut.) Ueber der Chorbühne erhebt sich der Thurm, einfach romanisch, doch schon im übergangsartigen Charakter; über der Empore, gegen das Schiff der Kirche hin wird er durch einen breiten, wieder durch eine Arkade unterbauten Schwibbogen getragen. — (Der Chor der Kirche später, im ausgebildet gothischen Style, mit weiten Fenstern, denen meist das Stabwerk fehlt. Das Mittelschiff ebenfalls in ausgebildet gothischer Zeit überwölbt. Die Fenster der Seitenschiffe und eines zweiten Nebenschiffes auf der Südseite im spätest gothischen Style.)

Köln. St. Mauritius. — Im J. 1144 vollendet. — Einfach romanische Gewölbkirche. Schlichte viereckige Pfeiler, ziemlich schlank und durch ziemlich breitgespannte Bögen verbunden. Einer um den andern ist breiter und mit Pilastern versehen, die als Gurtträger emporlaufen; an den Rückseiten dieser Pfeiler sind ebenfalls Pilaster, während sich an den Rückseiten der schmaleren Pfeiler Halbsäulen befinden. Dieselbe Einrichtung, correspondirend, an den Wänden der Seitenschiffe (die nachmals grossentheils zu Kapellenschiffen durchbrochen sind). Die Halbsäulen mit einfachen Würfelkapitälen; die Deckgesimse (Rh. 7.) für die Epoche des zwölften Jahrhunderts charakteristisch: Platte, Kehle und Wulst. Die Querbögen des Gewölbes sind einfach breite Streifen, die Kreuzgewölbe ohne Gurte. — Kein Querschiff, aber drei Absiden auf der Ostseite. — Ein grosser Theil der Westseite von der Emporbühne des Nonnenchores eingenommen. Die Unterwölbung derselben (bedeutend verbaut) ruht in der Mitte auf Säulen; die eine sichtbare Säule mit einem streng romanischen Blätterkapitäl. Oben ebenfalls eine Arkade mit einer Säule, die, wie es scheint, die östliche Mauer des (ursprünglich wohl mehr ausgezeichneten) Thurmbaues trägt. — Im Aeussern das Obergeschoss mit sehr flachen Pilaster-Arkaden, zwischen diesen die (später erweiterten) Fenster. Das Kämpfergesims dieser Pilaster ist ein einfacher Rundstab. Dieselbe Dekoration ursprünglich an den Seiten-Absiden. Die Haupt-Absis mit säulenlosen Arkaden über Pilastern. Ueber den Ecken zwischen Haupt- und Seiten-Absiden schlanke, achteckige, einfach romanische Thürme.

Köln. St. Pantaleon. — Das Schiff der Kirche als Pfeilerbasilika mit gewölbten Seitenschiffen. Breite, grosse und geräumige Verhältnisse, namentlich das sehr spät mit einem flachen Netzgewölbe versehene Mittelschiff von breiter Disposition. Einfach viereckige Pfeiler, mit den Rundbögen in gutem Verhältnisse; an ihren Rückseiten, und correspondirend an den Wänden der Seitenschiffe, Halbsäulen; diese jedoch ohne Kapitäl, statt dessen das Deckgesims der Pfeiler (welches dem von St. Mauritius ähnlich ist), wie auch das Fussgesims derselben, in der umgekehrten Form des Deckgesimses, um sie herumgeführt ist. Die Quergurte der Seitenschiffe haben das



Rh. 8.

Wulstprofil, in der Stärke der Säulen; die Kreuzgewölbe ohne Gurte. — Etwas höhere Schwibbögen gegen den Chor hin bilden die Begrenzung von einer Art Querschiff, das über die Seitenschiffe hinaustritt. Die Flügel desselben mit besondern Absiden (gen Osten). Zwischen der Absis des südlichen Flügels und der benachbarten Chorwand ist ein seltsames, einfach romanisches Kapellchen mit eigener kleiner Absis eingebaut (Rh. 8.). Der südliche Flügel, über dem alten Unterbau, im Uebergangsstyle aufgeführt und namentlich im Inneren zierlich dekorirt. Die Chor-Absis über dem alten Unterbau, dreiseitig geschlossen, in einfach gothischer Ausführung.

Köln. St. Cäcilia. Pfeilerbasilika ohne Querschiff, in der Anordnung der Schiffe der von St. Pantaleon durchaus entsprechend. Das Mittelschiff mit spätgothischem Gewölbe. Das Aeussere einfach. Rundbogige Friese mit Lisenen. Wandarkaden mit zierlichen Würfelknaufsäulen um die Fenster der Hauptabsis. Die Oberfenster des Schiffes mit dickem Wulstprofil.

Köln. St. Johann Baptist. — Aelterer Bau; neue Weihung 1201. Die Kirche scheint eine einfach romanische Pfeilerbasilika, wohl mit Emporen, gewesen zu sein. Doch ist daran ungemein viel verändert. Ein zweites Paar Seitenschiffe, gleich hoch mit den alten, ist angebaut worden, wobei einfach viereckige Pfeiler stehen geblieben sind. Spätestgothische Fenster und Gewölbe.

Köln. St. Severin. — Alte Bautheile: Krypta mit vier Säulen (Würfelkapitäle und achteckige Schäfte) und zehn viereckigen Pfeilern; der östliche Theil der Krypta zierlich spätromanisch. In der Kirche das Zwischenfeld, das den Anschein eines ehemaligen Querschiffes hat. Dies in einfach strengem romanischem Styl. Doch ist hier viel verändert. — Erasmuskapelle, auf der Nordseite der Kirche (Zugang von der östlichen Seite des Kreuzganges), mit einem Tonnengewölbe und halbrunder Absis.

Kirche zu Lövenich (bei Köln). — Einfache Pfeilerbasilika, doch von ansprechender Anlage. Kleine Absiden an den Seitenschiffen, die grössere Absis des Mittelschiffes mit einem quadratischen Vorraum. Der letztere gewölbt, mit Wulstgurten und niedriger als das Schiff, so dass sich das Aeussere, von der Chorseite aus, malerisch gruppirt. Die Pfeiler einfach viereckig; die Deckgesimse noch mit Karnieschen, doch nur unter den Bögen selbst, während die Vorder- und Rückseiten der Pfeiler glatt sind. Am Aeusseren einfache Rundbogenfriese. An der Wand des Vorraumes der Hauptabsis ein einfaches Rosenfenster. Die Oberfenster des Schiffes in einfach alter Form, die übrigen später verändert.

Köln. St. Maria auf dem Kapitol. — Kreuzgang vor der Westseite, an der einen Seite noch mit kleinen Arkaden im Einschluss der grösseren von Pfeilern getragenen Bögen. Dieser im Styl des zwölften Jahrhunderts, streng romanisch.

Kirche zu Schwarz Rheindorf. — Doppelkirche, einem Nonnenstift zugehörig, von sehr eigenthümlicher Anordnung; in der ursprünglichen Anlage 1151 geweiht, in den nächsten Jahrzehnten erweitert. Die untere

Kirche für das Volk bestimmt, die obere für die Nonnen, beide durchaus gewölbt und durch eine im Mittelfelde der Zwischendecke befindliche achteckige grosse Oeffnung (die nachmals vermauert) miteinander verbunden. Der Grundriss ursprünglich ein einfaches Kreuz mit kurzen Schenkeln und auf der Ostseite hinaustretender Absis; die drei andern Kreuzflügel innerhalb der sehr starken Wände der Unterkirche absiden-förmig, die der Oberkirche geradlinig geschlossen. Sonst das Innere einfach; die Kämpfergesimse (vorherrschend Kehle und Wulst), wie die sonstigen Gliederungen in charakteristisch romanischer Bildung. Ecksäulen mit Blätterkapitälen in dem Felde vor der Absis der Oberkirche. Aussen um den Fuss der Oberkirche, als Krönung des Unterbaues, eine reiche Arkadengallerie; die Säulchen derselben mit verschiedenartigst ornamentirten Kapitälen streng romanischen Styles, scharf ausladenden, wohlgebildeten Consolen und mit Eckblättern an den Basen. Das Gesims über den Arkaden ein Wulst mit versetzter Stabverzierung, von stark gegliederten Consolen getragen. Ein ähnliches, anderweit ornamentirtes Gesims auch am Oberbau; darunter ein Rundbogenfries mit Lissenen, an der Absis mit Halbsäulen. Ueber dem Mittelheil des Gebäudes ein starker Thurm mit Wandarkaden und Rundbogenfriesen. — Erweiterung der Doppelkirche gen Westen, durch Hinzufügung zweier Gewölbfelder im Inneren. Sehr merkwürdig die Verbindung der früheren mit den späteren Theilen in der Unterkirche. Hier lehnt nämlich die flache Halbkuppel des absidenförmigen Schlusses der ursprünglichen Anlage rückwärts gegen eine andre ähnliche, von Westen her eingewölbte Halbkuppel, und zur Unterstützung beider sind, in byzantinisirender Weise, zwei Säulen untergesetzt, deren Bögen in die Kuppelwölbungen einschneiden. Die Säulen von schlanker, elegant romanischer Bildung. Der Arkadengang im Aeusseren ist, mit Benutzung des Vorhandenen, theilweis an der hinzugefügten Südseite des Gebäudes und an der Westseite fortgesetzt [1]).

Bonn. Münster. — Der östliche Theil des Chores, d. h. die Absis, die beiden Thürme und das zwischen ihnen belegene Baustück sammt den darunter befindlichen Theilen der Krypta aus der Zeit um die Mitte des zwölften Jahrhunderts (da hier, urkundlich, bedeutende Bau-Unternehmungen stattfanden). In diesen Theilen der Krypta vier Säulen mit strenggebildeten Würfelkapitälen; ihre Basen mit dem Eckvorsprung. Der Oberbau, namentlich die Absis, im Inneren durchaus einfach. Das Aeussere reich, aber durchaus klar und in strenger Bildung des Einzelnen. Zwei Untergeschosse, an der Absis und den Thürmen, mit Wandsäulen und Bögen (die in den oberen Arkaden befindlichen Fenster der Absis später erweitert, rundbogig, aber mit gothischem Stabwerk). Eine Arkadengallerie unter dem Dache der Absis; darüber das Wulstgesims mit versetztem Stabwerk. Die Obergeschosse der Thürme mit Rundbogenfriesen und Lissenen und mit Arkadenfenstern.

Aus derselben Zeit (urkundlich) der vollständig erhaltene Kreuzgang. Kleine Arkaden von je drei Säulen zwischen Pfeilern. Die Säulenkapitäle in sehr mannigfaltiger Weise, aber im strengen romanischen Style und ohne sonderlich ausladendes Relief ornamentirt. Blätter auf den Ecken der Basen. — Obergeschoss des Kreuzganges. Am westlichen Flügel Arka-

[1]) Genaue Untersuchungen und ausführliche Darstellungen in dem Werk von A. Reichensperger: die Doppelkirche zu Schwarzrheindorf. Bonn 1846.

denfenster. Am östlichen Flügel Bögen und Lisenen (doch verbaut). Am südlichen Flügel ein durch Arkaden geöffneter Corridor auf stark vortretenden Mauerbögen von gedrückter Form ruhend; diese über Säulen mit Würfelkapitälen gewölbt, welche vor die Pfeiler des Kreuzganges, an der Seite des Hofes, frei vortreten.

Köln. St. Gereon. — Die Absis des Chores, die daranstossenden Thürme und das Feld zwischen beiden, sammt den unter diesen Theilen belegenen Theilen der Krypta, bilden ähnlich, wie die entsprechende Anlage des Bonner Münsters, einen Zusatz aus der Zeit des zwölften Jahrhunderts; eine gewisse grössere Opulenz in der Dekoration bei schon minder reiner Würde der Verhältnisse scheint auf eine etwas jüngere Zeit zu deuten. Dies gilt besonders von den gehäufteren Zierden des Aeusseren. Auch das Innere der (rococoisirten) Absis ist mit doppelten Wandarkaden versehen. Der entsprechende Theil der Krypta hat acht Säulen mit sauber gearbeiteten Würfelkapitälen (wie an den Wandsäulen des Oberbaues) und mit Eckblättern an den Basen. An den Wänden der Krypta sind hier correspondirende Halbsäulen angeordnet. Seitenkapellen der Krypta unter den Thürmen.

Köln. Grosse St. Martin. — Merkwürdige und eigenthümlich grossartige Nachbildung der Bauanlage von St. Maria auf dem Kapitol, in ihren älteren Theilen aus der Zeit um die Mitte und nach der Mitte des zwölften Jahrhunderts[1]). Die Flügel des Querschiffes ebenso wie dort als Absiden gestaltet, doch die ganze Choranlage (zunächst im Inneren) von entschiedenerem Höhenverhältnisse, näher zusammengerückt und von mehr übersichtlicher, höchst bedeutender Wirkung. Im Detail eine raffinirte Durchbildung des Systems, doch insofern wieder sehr beschränkt, als die offenen Chor-Umgänge der Kapitolskirche hier zu dekorirenden Wand-Arkaden werden. Auffallend sind die Kapitäle der Säulen an den unteren Wand-Arkaden und den Querschiffs-Flügeln. Sie haben ein Blattwerk von anscheinend hochalterthümlicher Bildung und darüber eine Platte wie ein Architravstück; das Deckgesims darüber (Rh. 9.) hat aber genau die spätere Gliederung wie an St. Mauritius, St. Pantaleon, St. Cäcilia. In der Hauptabsis sind die Säulen schlanker, die Kapitäle mehr kelchförmig, die Aufsätze darüber von derselben Beschaffenheit. Die Kapitäle der Säulen in den oberen Arkaden aller drei Absiden sind kelchförmig und ziemlich einfach (überhaupt ist alle Kapitälarbeit ziemlich roh). Diese oberen Säulen, sehr in die Höhe gezogen, in ihrer unteren Hälfte polygonisch, in der oberen cylindrisch, sind in dieser gestreckten Länge nicht von schönem Eindruck. Die Halbsäulen an den Pfeilerecken im Kreuz haben einfache Würfelkapitäle. — Das Schiff hat mächtige Pfeilerarkaden von hohem, freien Verhältniss. Die Halbsäulen, an den Rückseiten der Pfeiler und sonst, wiederum mit einfachen Würfelkapitälen (die aber durchaus nicht mehr die Plumpheit der in der Kapitolskirche haben); die Deckgesimse darüber wiederum mit der, für das zwölfte Jahrhundert charakteristischen Gliederung. — Ueber dieser Pfeiler- und Bogenstellung des Schiffes beginnt ein späterer Bau. Er hat zunächst spitzbogige Wand-Arkaden, deren Säulchen mit kelchför-

[1]) v. Lassaulx (Architektonisch historische Berichtigungen und Zusätze zu der Klein'schen Rheinreise, S. 105) hat das Datum einer im J. 1172 erfolgten Einweihung der Kirche.

migen, entschieden dem Uebergangsstyle angehörigen Kapitälen versehen sind. Denselben Styl zeigen die Gurtträger; die Gewölbgurte haben schon das gothische Profil. Auch das spitzbogige Portal der Westseite gehört dem Uebergangsstyle, und zwar dessen schönster Ausbildung, an; seine Säulen sind mit geschmackvoll romanischen Kapitälen versehen, seine Bogenwulste ornamentirt. — Im Aeusseren haben die drei Absiden die Dekoration des ausgebildeten romanischen Styles (ähnlich wie am Bonner Münster und an St. Gereon); die über ihnen emporsteigenden Giebel sind mit einer Nischendekoration, schon in der Form der spätromanischen Fensterfenster, versehen. Darüber erhebt sich — das Zeugniss einer schon sehr gesteigerten Opulenz — ein mächtiger viereckiger Mittelthurm, flankirt mit achteckigen Erkerthürmchen, von kühner, zum Theil verwegener Anlage. Unterwärts ruht dessen Masse auf einer offenen Arkaden-Gallerie, den unter den Dächern der Absiden entsprechend, die selbst die Erkerthürmchen durchschneidet und einen eigenthümlich kühnen, doch nicht schönen Eindruck hervorbringt. (Jetzt ist sie bei der Baufälligkeit, zu der die ganze Anlage führen musste, zumeist vermauert.) Der obere Theil des Thurmbaues hat anderweitig romanische Dekoration. Im Detail herrscht dabei übrigens keine sonderlich feine Durchbildung.

Köln. St. Aposteln. — Ueber die alten Pfeiler-Arkaden des Schiffes etc. s. oben S. 193. Der spätere Bau erscheint als nach dem Brande von 1199 ausgeführt. Die Wände des Mittelschiffes sind verstärkt worden, indem vor die Pfeiler pilasterartige Vorsprünge vorgelegt und die Bögen mit gleichen Vorsprüngen umwölbt wurden. Ein Pfeiler um den andern hat zugleich emporlaufende Halbsäulen, als Gurtträger für das Gewölbe des Mittelschiffes, erhalten. Ausserdem Halbsäulen an den Rückseiten der Pfeiler, mit Würfelkapitälen, die aber beträchtlich höher sind, als die Deckgesimse der Pfeiler. Die sonstigen Kapitäle von charakteristisch spätromanischer, die Deckgesimse von attischer Form. Ueber den verstärkten Arkaden des Mittelschiffes eine kleine rundbogige Gallerie. — Die letzte Arkade vor dem Querschiff ist schon von Grund aus nach dem bei dem Umbau befolgten Princip angelegt. Dies ist also kein Rest mehr des alten Baues, vielmehr ein mit der Choranlage gleichzeitiger Theil. Die letztere befolgt wiederum das System der Kapitolskirche, in der bei Gross St. Martin vorhandenen Umbildung desselben. Doch scheint es, dass man das dortige gesteigerte Höhenverhältniss absichtlich wiederum vermeiden wollte; aber man büsste dabei, indem die räumliche Eintheilung schwerer, indem die Arkaden in den Absiden breiter und niedriger wurden, wesentlich an der Grossartigkeit der inneren Gesammtwirkung ein. Nur dass der Mittelraum mit einer erhöhten Kuppel bedeckt ist (was bei St. Martin nicht der Fall), gewährt einen schönen Eindruck. Dagegen ist das Aeussere des Chorbaues von ungemein glücklicher Composition, wohl das geistreichste Beispiel dieser Art. Dass die Kuppel, in der Mitte, nur flach und mit einem kleinen (byzantinisirenden) Laternchen gekrönt emporsteigt, bringt eine ungleich schönere Wirkung hervor, als der lastende Thurm von St. Martin. Die schlanken, zwischen den Absiden vortretenden Eckthürme flankiren die Kuppel vortrefflich. Doch ist zu bedauern, dass ihrer nur zwei, an der Ostseite, vorhanden sind; (die vorspringenden gen Westen, welche die Composition abgeschlossen hätten, liegen gar nicht im Plane). Auch das erscheint nicht besonders schön, dass diese Eckthürme (die oberwärts achteckig werden) im Unter-

bau rund und die Wandarkaden, welche die Absiden in zwei Geschossen schmücken, sammt ihren Gallerien unter dem Dache, im Widerspruch gegen die Bogenlinien der Arkaden um sie herumgeführt sind. Das Detail der Anlage ist zumeist roh; das Deckgesims z. B., welches die an den unteren Arkaden angewandten Pilaster bekrönt, besteht aus zwei Wulsten mit einem Eckstäbchen dazwischen (Rh. 10.). — Das Aeussere des Schiffes ist sehr einfach. — An der Westseite ist ein besonderes Querschiff angeordnet. Die innere Dekoration desselben, die des Schiffes fortsetzend, hat schon den Uebergangscharakter, mit Einführung des Spitzbogens.

Köln. St. Maria auf dem Kapitol. — Der Oberbau der Chorpartie gehört in die Bau-Periode der ebengenannten Gebäude. Für das innere der Hauptabsis sind die Doppelsäulen, welche über je einer unteren Säule frei vor der Wand stehen, und die zierlich romanischen Kapitäle derselben bezeichnend; für das Aeussere eine Dekoration, die die Absiden-Dekoration der zuletzt besprochenen Gebäude völlig wiederholt. Im Inneren der Absiden des Querschiffes sieht man an den entsprechenden Stellen schlanke Halbsäulen mit Würfelkapitälen von der späteren Formation. Die Bögen, welche diese Säulen verbinden, schneiden spitzbogig in die Halbkuppel ein (was möglicher Weise wieder von einer späteren Anordnung herrühren könnte). Das Aeussere des Oberbaues dieser Querschiffflügel ist ziemlich roh: Reste rundbogiger Friese, später erweiterte Fenster etc.; zugleich aber haben dieselben, zur Stütze ihrer Gewölbe und schon als Vorläufer des Princips der germanischen Architektur, nach aussen vortretende schwere Strebebögen. (Leichtere Strebebögen an der Hauptabsis sind abermals späterer Zusatz.)

Köln. Taufkapelle von St. Georg. — Dieselbe tritt westwärts vor das Mittelschiff der Kirche vor und ist mit diesem durch einen breiten, mehrfach abgestuften offenen Schwibbogen, dessen untere Laibung durch grosse Halbsäulen mit Würfelkapitälen getragen wird, verbunden. Es ist ein Bau von quadratischer Grundfläche, unterwärts mit drei, von Säulen und Bögen eingefassten Nischen an jeder der offenen Seiten, oberwärts mit einer Wand-Gallerie, die sich durch kleine Arkaden und die Fensterbögen gegen das Innere öffnet, überwölbt mit einer flachen Kuppel. Die ganze Behandlung deutet auf spätest romanische Zeit, doch sind keine Formen des Uebergangsstyles eingemischt. Besonders gilt dies von dem Gesammtcharakter der Säulen und ihrer Kapitäle, welche bereits die geschmackvollsten Beispiele romanischer Ornamentik, zum Theil mit frei untermischten Details, enthalten. Die grossen Säulen unter dem Schwibbogen mit edel gebildeten, etwas verzierten Würfelkapitälen. Im Aeussern der Kapelle ist besonders der reichgegliederte Sockel (Rh. 11.) charakteristisch. Die auffallende Stärke des Mauer-

werkes deutet darauf hin, dass es im Plane lag, über der Kapelle einen Thurmbau auszuführen.

Abteikirche von Brauweiler. — Mit Ausnahme der älteren Krypta (vergleiche oben) ein grossartiger, in eigenthümlichem Reichthum durchgeführter Bau aus spätromanischer Zeit, mit Elementen des Uebergangsstyles [1]). Das Innere der Kirche erscheint in der ganzen Ausdehnung von vornherein auf Gewölbe berechnet. Im Schiff wechseln einfache viereckige Pfeiler (von zu schlankem Verhältniss) mit solchen, an denen starke Halbsäulen als Gurtträger für das Gewölbe emporsteigen. Darüber, von den Gurtträgern unterbrochen, laufen Wandarkaden von ziemlich bedeutender Dimension hin; über diesen grosse Fenster, im Aeusseren mit einer Wulst-Einfassung. Die Gewölbe sind spätgothisch (mit Gurten von flachem Kehlenprofil); wie die ursprüngliche Einrichtung derselben gewesen, ist nicht recht deutlich, da auch in der Mitte des einzelnen Gewölbequadrats, über jenen Wandarkaden, romanische Halbsäulen als Gurtträger emporsteigen und ein Stück Maueransatz tragen, das etwa dem Ansatz eines Querbogens, quer über das Kirchenschiff hin, zu vergleichen sein dürfte. Vielleicht waren es ursprünglich sechstheilige Gewölbfelder. Die Säulenkapitäle sind zumeist mit romanischem Blattwerk von später Art, doch von einer eigenthümlichen, fast ägyptisirenden Bildung, versehen. Die der Hauptgurtträger aber sind grösseren Theils mit figürlicher Sculptur herbromanischen Styles bedeckt, in der sich, sehr merkwürdiger Weise, architektonische Kräfte aussprechen, indem mehrere Halbfiguren, um den Körper des Kapitäles sich umherreihend, die Deckplatte und somit auch die Gewölbebögen karyatidenartig stützen und tragen. — Die Seitenschiffe haben ältere Kreuzgewölbe, die an den Pfeilern durchgehend von schmalen Pilastern, an den Wänden durchgehend von schlanken Wandsäulen mit Würfelkapitälen getragen werden. Die Kreuzgurte in den Gewölben der Seitenschiffe haben schon das einfachste Birnenprofil. — Gen Osten ein Querschiff. Die etwas niedrigen Schwibbögen in der Durchschneidung des Kreuzes im romanischen Spitzbogen, von Pilastern getragen. Letztere haben als Bekrönung unter dem Deckgesimse einen kleinen rundbogigen Fries. Die Flügel des Querschiffes durch Chorbrüstungsmauern von dem Mittelraume abgeschnitten, deren äussere Seiten mit zierlichen Arkadennischen und Tablettenwerk geschmückt. — Zwischen Querschiff und Absis im Zwischenfeld mit seitenschiffartigen Nebenräumen, die von dem Mittelraum durch romanisch spitzbogige Arkaden abgetrennt werden. Aus diesen Seitenräumen führen Thüren in die zu den Seiten der Absis stehenden Thürme, die nördliche im gebrochenen Rundbogen, die südliche im Spitzbogen überwölbt. In den Lünetten dieser Thüren Reliefornamente, je eine sitzende Figur und geschmackvoll romanisches Blattwerk, das besonders in der Lünette der südlichen Thür von ausgezeichneter Schönheit ist. — Die Absis mit zierlichen romanischen Arkaden geschmückt, bei deren oberen die Säulenschafte in derselben Weise, wie in St. Martin zu Köln, mit hohen polygonen Untersätzen, doch nicht in so übertriebenen spindelförmi-

[1]) Unter dem Abte Gerlacus von Freimersdorf, welcher 1216 starb, wurde die Abtei durch eine Feuersbrunst fast ganz verzehrt. Ohne Zweifel sind die vorhandene Kirche und die ihr entsprechenden alten Klosterbaulichkeiten der nach diesem Brande entstandene Neubau. Vergl. Bistelhuber, Beschreibung des Land-Arbeitshauses zu Brauweiler. S. 73.

niger Dimension, versehen sind. Der alte Hochaltar in der Absis an der Vorderseite mit eleganten romanischen Arkaden. Sehr merkwürdig und eigenthümlich ist es, dass an die Absis, in der Mitte, sich in gleichzeitiger Anlage noch eine viereckige Kapelle anschliesst, die mit dem Innern der Absis durch eine offene Bogenstellung prächtig romanischen Styles in Verbindung steht. In der Mitte wird diese Bogenstellung durch eine starke Säule von buntem Marmor mit brillant romanischem Kapitäl getragen.

Im Aeusseren zeigt die Chorpartie die übliche spätromanische Anordnung: Wandarkaden über einander, und als Krönung ein Tablettenwerk und ein kleiner Arkadengang. So an der Absis selbst, so an den Thürmen zu deren Seiten. Die Thürme treten nicht so weit vor, wie die Flügel des Querschiffes, lehnen auch nicht an dasselbe an. (Der südliche dieser Thürme hat nur die Dachhöhe der Kirche; der nördliche ist, wohl in Folge eines Brandes, noch tiefer abgetragen. Ueber der Mitte des Querschiffes erhob sich ursprünglich ohne Zweifel ein Mittelthurm; wenigstens war die Anlage jedenfalls darauf berechnet.) An den Giebelwänden des Querschiffes spitzbogige Wandnischen. — Sehr merkwürdig die westliche Seite der Kirche. Hier, in der Mitte, erhebt sich ein grosser und starker Thurm romanischen Styles, unterwärts eine nach dem Innern der Kirche zu geöffnete Halle bildend. Zu dessen beiden Seiten steigen zwei andre viereckige Thürme empor, desselben Styles, aber von beträchtlich geringerem Durchmesser, etwa der Anlage der sonst und früher üblichen Treppenthürme vergleichbar. Im Untergeschoss sind sie mit dem Hauptthurme verbunden; oberwärts aber, wo die Geschosse sich, obschon nur in geringem Maasse verjüngen, lösen sie sich von demselben ab und steigen frei zu seinen Seiten empor, was einen sehr eigenthümlichen Eindruck macht. An der Vorderseite des westlichen Thurmes, innerhalb eines modernen Vorbaues und durch denselben zum Theil beeinträchtigt, ein altes merkwürdiges Portal. Zu den Seiten desselben, nicht eben als architektonische Gliederung zu betrachten, zwei freistehende schlanke Säulen mit romanischen Blattkapitälen, vielleicht von symbolischer Bedeutung (etwa Jachin und Boas). Am Architrav der Thür eine ziemlich rohe Sculptur, ebenfalls symbolischen Inhalts: innerhalb eines mit Blattwerk verzierten Halbkreises ein grosser Ring, um den sich zwei Schlangen winden, deren jede sich in den Schwanz beisst; zu den Seiten des Halbkreises zwei Löwen. — An der Südseite der Kirche, ehemals in den Kreuzgang führend, ein sehr zierlich dekorirtes rundbogiges Portal mit Säulen und Bogenwulsten.

Vom Kreuzgange neben der Kirche ist noch ein bedeutender Theil erhalten. Grosse Halbkreisbögen über Pfeilern, in deren Ecken zierlich romanische Säulen eingelassen sind. (Die Arkaden, im Einschluss dieser grossen Bögen, fehlen.) Die Querbögen in der Ueberdeckung des Kreuzganges sind einfach dicke Wulste, auf Consolen ruhend; dazwischen einfache Kreuzgewölbe ohne Gurte. An der Seite der Kirche, wo der Kreuzgang abgerissen, sieht man über den Resten desselben an der Kirchenwand auch noch einige Reste ähnlich zierlicher gewölbter Oberräume. — An die Ostseite des Kreuzganges stossen andre Klosterräume an. Zunächst der Kapitelsaal, auf zwei zierlich romanischen Säulen mit ziemlich kreisgespannten flachen Querbögen, zwischen denen die einfachen Kreuzgewölbe eingesetzt sind. — Dann die sogenannte Medardiuskapelle, auf vier ähnlichen Säulen und mit Wandpfeilern. Die Kapelle ist an ihrer Ostseite noch weiter hinausgebaut, indem sich hier starke viereckige Pfeiler von etwas

höherer Dimension anschliessen. Diese Bauveränderung scheint noch völlig demselben Style zu entsprechen.

Abteikirche zu Heisterbach (am Siebengebirge). — Von dieser, 1202 bis 1233 gebauten Kirche steht noch, als höchst malerische Ruine, der Bau der Chor-Absis. Es ist ein höchst elegantes Beispiel spätromanischer, vorzüglich raffinirter Architektur, wiederum auf der Grundlage des bei der Kapitolskirche und bei St. Martin zu Köln befolgten Systems. Ein Säulenkranz von sehr leichten und zierlichen Verhältnissen trennt die eigentliche Absis von einem um dieselbe herumlaufenden Umgange. Die Säulen sind doppelt, nach der Tiefe zu. Die vorderen Säulen stehen auf einer Brüstungsmauer; die hinteren auf andern Säulen von der Höhe dieser Mauer. Sie sind durch Spitzbögen verbunden, ihre Kapitäle aber schon in einer entarteten flauen Weise des romanischen Styles behandelt. Ueber diesem Arkadenkranz, zu den Seiten der Fenster des Oberbaues, steht wiederum ein Halbkreis von schlanken Säulen, welche durch Rundbögen mit sehr verlängerten Schenkeln verbunden sind. Die starke Wand des um die Absis umherlaufenden Umganges wird durch tiefe Nischen ausgefüllt. Ueber den letzteren sind kleine Wandarkaden angeordnet, deren Säulchen, wo die Quergurte des Gewölbes des Umganges aufstossen, gedoppelt sind. Ueber diesen Quergurten erheben sich, gegen den Oberbau hin, einfache Strebebögen, die auswärts fast gänzlich als schräge Strebemauern erscheinen. Den obengenannten kleinen Wandarkaden völlig entsprechend sind ähnliche auch am Aeusseren des Umganges vorhanden.

Köln. St. Kunibert. — Geweiht 1248. Kirche von durchgebildeter Gewölbe-Anlage, mit einem schmalen Querschiff auf der Ostseite, über dessen Flügeln sich Türme erheben, ein grosses Querschiff auf der Westseite, über dessen Mitte ein (neuerlich eingesetzter) Thurm. Entwickelung des Uebergangsstyles auf einfach romanischer Grundlage. Die Arkaden des Schiffes noch rundbogig; die Pfeiler wechselnd stärker und schwächer, die letzteren übertrieben schmal und schlank; die Bögen von angemessener Weite. Das Kämpfergesims (Fig. 12.) in vereinfachter Wiederholung der Form des zwölften Jahrhunderts. Das Fussgesims in derselben Form, nur umgekehrt. Ueber den Arkaden, im Mittelschiff, eine rundbogige Wandgallerie auf Säulen, von gutem Verhältniss. An den Vorderseiten der breiteren Pfeiler Pilaster und Ecksäulen (die letzteren erst in einer gewissen Höhe eingeblendet) als Träger der Gurte des Hauptgewölbes. An den Rückseiten der Pfeiler und entsprechend an den Wänden der Seitenschiffe, schmale Pilaster als Gurtträger. Die Gewölbe der Seitenschiffe noch wesentlich rund, doch die Stirnbögen über den Fenstern elliptisch überhöht, die Kreuzgurte als Wulste, die Schlusssteine als herabhängende kugelartige Blumen. Im Gewölbe des Mittelschiffs die Quergurtbänder spitzbogig, die Stirngurte (im Wulstprofil) ebenso, die Kreuzgurte im Profil bereits barockförmig. Die Blätterkapitäle der Säulen in einfach späten Formen. Die Fenster des Mittelschiffes weit romanisch, die der Seitenschiffe innerhalb farbiger Wandnischen als achtblättrige Rosen. — Im Chor und dem östlichen Querschiff ist der romanische Halbkreisbogen nach aussen zwar ebenfalls noch vorherrschend, im Innern aber tritt der Spitzbogen noch bedeutender hervor. So besonders bei den reichen Säulenarkaden, welche die Absis im Innern, in zwei Reihen über einander, umgeben und von denen die oberen Spitzbögen in das Halbkuppelgewölbe der (im Grundriss noch

halbrunden) Absis einschneiden. Die Fenster der Giebelseiten des Querschiffes haben perspektivisch schräge Seitenwände, weil die innere Bestimmung ihrer Lage mit der äusseren (unter den Thürmen) nicht correspondirt. — Das Aeussere ziemlich roh. Die Absis mit rohen Säulen zu den Seiten der Oberfenster; darüber ein roher Arkadengang. Die östlichen Thürme obenwärts mit Fenstern und Fensterblenden im Uebergangsstyle. Mittelschiff und Seitenschiffe mit rundbogigen Friesen und Lisenen, die letzteren mit einem Rundstabe als Deckgesims. — An dem (neuerlich eingestürzten und wiederhergestellten) Bau des westlichen Querschiffes sind die östlichen Wände, wie die nördliche und südliche Wand noch alt. Hier ist Alles, auch die Wölbung der Fenster, bereits spitzbogig, obgleich immer noch in romanischer Behandlungsweise.

Köln. St. Andreas. — Langschiff und Querschiff (ohne Zweifel nach einem im Jahr 1220 stattgehabten Brande) spätromanisch, mit Motiven des Uebergangsstyles. Die Arkaden des Langschiffes reich aus Pfeilern mit Halbsäulen gebildet; sehr brillante, zum Theil sehr geschmackvolle romanische Laubkapitäle, über den Arkaden hinlaufend ein Ornamentfries von derselben Art. Die Querbögen im Hauptschiff spitzbogig romanisch, die Kreuzgurte dazwischen schon von gothischer Form. Die Schwibbögen in der Durchschneidung von Quer- und Langschiff ebenfalls spitzbogig romanisch, auffallend niedrig (aber nicht erniedrigt); darüber ein achteckiger zierlich romanischer Thurm mit Arkadenfenstern. Der dreiseitige Schluss des südlichen Querschiffbögels spät, frühgothisch; der des nördlichen im zierlichen Uebergangsstyl, doch auch hier Fenster und Gewölbe frühgothisch. — An die Seitenschiffe sind später gothische Kapellen angebaut. — Auf der Westseite der Kirche eine geräumige Emporbühne für die Nonnen, zu den Seiten auslaufend, wie ein westliches Querschiff; die Querbögen spitz. Unter dem westlichen Theil dieser Empore läuft eine Vorhalle hin, welche die östliche Seite des ehemaligen Kreuzganges bildete. Diese Halle im brillanten spätromanischen Uebergangsstyl, ähnlich dem der Schlosskapelle zu Freiburg an der Unstrut. Die Querbögen sind ganz wie die der letzteren behandelt, die Kreuzgurte im Wulstprofil, die Kapitäle der Wandsäulen sehr zierlich. — Der Chor, spätgothisch (s. unten), ist um mehrere Stufen erhöht. Im Querschiff zwei Seitenthüren, von denen Treppen zu der ehemaligen vermauerten Krypta hinabführen.

Köln. St. Maria im Lyschlechon. — Sehr zierliches Beispiel des romanischen Uebergangsstyles. Breite Arkaden, geräumige Schiffe. Emporen über den Seitenschiffen, denen die ursprünglich ohne Zweifel vorhanden gewesenen Arkaden entnommen sind. Wandpfeiler mit Echosäulen als Gurtträger emporsteigend, mit sehr zierlich romanischen Blätterkapitälen. Spitzbogiges Gewölbe; die Quergurte mit schönem Uebergangsprofil, die Kreuzgurte schon hirsenförmig. — Grosses Portal an der Westseite; rundbogig, mit je einer Säule und entsprechendem Bogenwulst; auch sonstige Gliederung. Die Kapitäle und das Ornamentglied, welches das Gesims der Architrave trägt, höchst zierlich sculptirt. Blätterwerk mit phantastischen Figuren in strengster und zugleich edelster romanischer Art. Der Bogenwulst mit feinem Blattwerk. — Krypta ohne Säulen, mit polygonem Schluss. Bei dem Ansatz des letzteren ein Quergurtbogen von spätromanischen Halbsäulen (mit ganz einfachen Kapitälen) getragen. Das Gewölbe des polygonen Theils geschmackvoll in mehrfachen Kappen zusammengesetzt. Die Fenster ziemlich spätgothisch erneuert.

Köln. St. Severin. — Der Chor in sehr elegantem romanischem Spitzbogen. Vor den Fenstern der Absis zierliches Säulenwerk und Umgang. Sehr geschmackvolle romanische Kapitäle. Die Absis noch halbrund, doch ihr Gewölbe bereits mit Gurten. In den Fenstern manches verändert. — Der östliche Theil der Krypta zierlich spätromanisch. Wandsäulchen mit Blätterkapitälen, Kreuzwulste etc. — Zu den Seiten des Chors zwei kleine viereckige Thürme.

Köln. St. Pantaleon. — Ueber das im Uebergangsstyl Gebaute vergl. oben S. 195.

Köln. Gross St. Martin. — Theile im Uebergangsstyl. Vergl. oben S. 197, unten, f.

Bonn. Münster. — Der grössere Theil des Gebäudes in den Formen des Uebergangsstyles. Vergl. darüber oben S. 121, f. Im Einzelnen ist noch das Folgende hinzuzufügen. Bei der Erhöhung und Ueberwölbung der alten westlichen Hälfte des Ostchores sind innen starke Gurtträgersäulen mit reichen Blätterkapitälen hinzugefügt. In dem (spitzbogigen) Gewölbe sind die Quergurte als Platten mit kleinen Wulsten zu den Seiten, die Kreuzgurte in ausgebildeter und gegliederter Wulstform gebildet. Im Querschiff sind die Gurtträger auch aus Pfeilerecken und Säulen zusammengesetzt, die Schwibbögen aus je drei Platten bestehend (mit den kleinen Eckwulsten), die Kreuzgurte schon von birnenförmigem Profil. Dasselbe Profil erscheint auch an den Kreuzgurten des noch ausgebildeteren Gewölbes des Langschiffes.

Kirche zu Sinzig. — Im Schiff einfache Pfeiler mit Rundbögen; die Seitenschiffe rundbogig überwölbt. Empore über den letzteren, rundbogig, mit zierlichen Arkaden auf Doppelsäulen; im Querschiff und im Chor als schmalere Gallerie herumgeführt, hier aber spitzbogig und mit Pfeiler-Arkaden. Die Quergurte des Mittelschiffes, gegliedert und auf romanisch gegliederten Trägern, durchweg spitzbogig; die Fenster aber noch rund, die im Mittelschiff fächerförmig, als Halbrosetten. Der Chor, fünfseitig geschlossen, mit zierlichem Säulenwerk; die rundbogigen Fenster desselben innen und aussen spitz umfasst. Ueber dem Mittelfeld des Kreuzes eine Kuppel mit acht Radiengurten; darüber ein achteckiger Thurm von ansprechendem Verhältniss, mit Fenstern im Uebergangsstyl. Das Aeussere des Chores zierlich dekorirt, Arkaden-Umgang u. dergl. Die Giebelseiten des Querschiffes und die westliche Façade mit allerlei Rundbogenwerk. Die Portale an diesen drei Seiten im romanischen Spitzbogen und dekorirt.

Kirche zu Heimersheim (unfern Sinzig). — Im Schiff kurze viereckige Pfeiler mit einfachen Deckgesimsen, verbunden durch breite Spitzbögen, die schon mit in die Ecken eingelassenen Wulsten gegliedert sind. Die Seitenschiffe ebenfalls im breiten Spitzbogen überwölbt, die Kreuzgurte im Wulstprofil. Ungewölbte rundbogige Emporen über den Seitenschiffen, ursprünglich mit kleinen spitzbogigen Arkaden, wovon noch ein Rest vorhanden. Das Mittelschiff mit einfach frühgothischem Gewölbe auf Consolen. In der Durchschneidung des Kreuzes vier starke und in späterer Zeit noch verstärkte Spitzbögen, von Pilastern und Säulen getragen. Im Mittelfeld eine zierliche Kuppel mit acht Radiengurten, darüber ein sehr zierlich achteckiger gothischer Thurm. Der Chor fünfseitig, mit Ecksäulen, reich und geschmackvoll. Die drei mittleren Seiten desselben, mit je zwei schlanken rundbogigen Fenstern, die nach innen durch eine kleine Säule, nach aussen durch einen Pfeiler getrennt werden. — Ueber ihnen schnei-

ten eigenthümliche Stichkappen in die polygone Halbkuppel ein, was ursprünglich ist und wesentlich zu dem reichen Eindruck des Ganzen beiträgt. Das Aeussere ist einfach. Rundbogige, auch schon spitzbogige Friese u. dergl. an Chor, Querschiff und Façade.

Kirche zu Linz. — Im Schiff kurze Pfeiler mit einfachen Deckgesimsen und ganz einfachen Halbkreisbögen. Ueber den Seitenschiffen gewölbte Emporen, deren Arkaden im romanischen Spitzbogen mit Säulengliederung. Ein Pfeiler um den andern mit starken Gurtträgern, Bündeln von je drei Säulen mit Einkehlungen dazwischen. Spitze Querbögen (Rh. 13) von reicher Gliederung (mit mehrfachem Wulste); dazwischen spätgothische Sterngewölbe. Kein Querschiff. Der Chor fünfseitig, mit je drei Säulen in den Ecken, die durch mehrfache Ringe verbunden, und schmal spitzbogigen Fenstern ohne Stabwerk. Das Aeussere des Chors einfach zierlich, mit Rundbögen und Tabletten. Thurm über der Westseite mit rundbogigen Arkadenfenstern. Sonst das Aeussere, wie auch die Fenster der Seitenschiffe und Emporen, spätgothisch erneut.

Kirche zu Erpel. — Einfach romanischer Pfeilerbau, ursprünglich mit Emporen, doch im Innern eine bedeutende Bauveränderung. Der Chor ganz artig im romanischen Spitzbogen, etwa wie der der Kirche von Heimersheim, mit Säulchen, auch im Aeusseren einfach sauber. Geschmackvoll romanischer Thurm über der Westseite.

Remagen. Katholische Kirche. — Im Schiff rohe Pfeiler und Rundbögen. Der kleine Chor, fünfseitig, einfach im Aeusseren, ebenfalls ein ansprechendes Beispiel des romanischen Uebergangstyles mit vorherrschendem Spitzbogen. Zierliche Säulchen zwischen den sehr schmalen Fenstern. Der Chor spätgothisch überwölbt, das Schiff ohne Gewölbe. Nach einer Inschrift am Chor 1246 geweiht.

Kirche zu Zülpich. — Das Schiff in interessanter Durchführung des romanischen Spitzbogens, consequent in der Weise des Domes von Limburg an der Lahn (zwischen 1213—42), doch ohne die dort angewandten Gallerieen. Viereckige Pfeiler mit Spitzbögen, Pilaster und Säulen mit schönen leichten Kapitälen als Gurtträgern. Gegliederte Bogenlaibungen. Die Kreuzgurte schon mit ganz bestimmt gothischem Profil. Die zweimal zwei Fenster dem Chore zunächst romanisch spitzbogig, die folgenden als fünfblättrige Rosetten. Die letztere Form auch an den Fenstern der Seitenschiffe [1].

[1] Als wesentlich bezeichnendes Beispiel der rheinischen Weise des Uebergangstyles gehört hieher auch die, weiter gen Norden belegene, 1208 gegründete Kirche St. Quirin zu Neuss. In den drei, ziemlich flachen Absiden an Chor und Querschiff die Disposition von Gross St. Martin in einer schon spielenden Weise wiederholend, in den Schiffen und den Emporen über den Seitenschiffen der Anordnung des Domes von Limburg an der Lahn (mit der systematischen Durchführung des romanischen Spitzbogens) schon nah verwandt, zeigt sie am Aeusseren und namentlich an der manierirt bunten und überladenen Dekoration des mächtigen Façadenbaues auf der Westseite, schon die höchste Ueppigkeit und Willkür in der Anwendung des romanischen Dekorationsprincips.

Auch nenne ich hier die Kirche von Kaiserswerth, die ich später auf einer flüchtigen Reise sah. Sie ist romanisch-spitzbogig, in der gewöhnlichen rheinischen Weise, das Schiff mit einfach viereckigen Pfeilern und gegenwärtig

Besonders einfache Formen des Uebergangsstyles in vereinzelten Beispielen:

Kirche zu Euskirchen. — Im Schiff höchst massige viereckige Pfeiler mit Halbkreisbögen. Spitzer Schwibbogen vor dem Chor. (Der Chor einfach, rein gothisch. Seitenschiffe und Gewölbe des Mittelschiffes spätgothisch.) Thurm über der Mitte der Westseite; sein Inneres mit dem Mittelschiff durch einen grossen Halbkreisbogen verbunden. Das südliche Seitenschiff neben ihm vorgeführt und mit seinem Inneren durch einen breiten romanischen Spitzbogen in Verbindung. Der Thurm oberwärts mit Lisenen und gothischen Rundbogenfriesen.

Kirche zu Adenau. — Die Architektur unbedeutend und verworren. Vor dem Chor alte romanische Spitzbögen, auf der Nordseite kleiner, als auf der Südseite. Darüber ein niedriger achteckiger Thurm (eigentlich viereckig, mit abgeschnittenen Ecken), mit schweren rundbogigen Arkaden auf den breiteren Seiten. An der Westseite ein ganz einfaches, doch hübsches rundbogiges Portal (mit lustig buntem altem Thürbeschlag). An der Westseite auch im Innern ein Paar alte Rundbögen, die aber mit jenen Spitzbögen nicht correspondiren. Das Schiff zwischen diesen Theilen mit Rundpfeilern und starken, schweren Spitzbögen, was spätgothisch zu sein scheint, wie es das niedrige Gewölbe mit seinen Kehlengurten ist. Der Chor hoch, den Thurm im Aeussern fast verdeckend, gerade abschliessend, einfach im ausgebildeten gothischen Styl.

Kirche zu Meckenheim. — Nur ein Seitenschiff, auf der Südseite. Zwei viereckige Pfeiler mit breiten, starken Spitzbögen. Der Bogen zum Chor ebenso. Der Chor selbst, durch spitzbogige Wandnischen an den Seiten, von ansprechender Einrichtung. Ein einfach viereckiger Thurm auf der Westseite, mit spitzbogigem Durchgang zur Kirche, oberwärts mit einfach breiten spitzbogigen Fenstern. Die Gewölbe im Schiff spätgothisch.

Kirche zu Deutz. — Viereckige Pfeiler mit schweren romanischen Spitzbögen. Das Deckgesims der Pfeiler (Rh. 14.) in sehr alterthümlicher Form, mit weitausladendem Karnies. Querbogen zwischen Schiff und Chor als romanisches Bogenband. Sonst Vieles in spätest gothischer Zeit roh verändert. Gewölbe, Fenster, Chorbau aus dieser späteren Zeit.

Köln. St. Columba. — Ursprüngliche Anlage von grosser Eigenthümlichkeit. Der Thurm auf der Westseite über mächtig starken Spitzbögen; seine innere Halle nach allen Seiten, auch nach dem kleinen Vorbau auf der Westseite, geöffnet und mit dem inneren Kirchenraume in Verbindung. Im Schiff Pfeiler von mässiger Breite und auffallend geringer Stärke, in bedeutenden Abständen voneinander und durch mächtige Rundbögen verbunden. Die Pfeilerecken ausgekehlt, in die Bogenecken Rundstäbe eingelassen; im Deckgesims ein stark vorspringendes Karnies. (Umfassende spätere Bauveränderungen.) —

Detailbildungen spätromanischen Styles in vereinzelten, vorzüglich schönen Beispielen:

Zu Altenberg bei Köln, von den abgerissenen Klostergebäuden, eine grosse Anzahl von Kapitälen, Basen, Schaftringen, Consolen. Hier Glie-

ohne Decke; der Chor dreiseitig geschlossen. Das, gleichfalls im romanischen Spitzbogen überwölbte Portal der Westseite hat das Datum: MCCXLIII.

lerung und Ornament in schönster Reinheit und Anmuth, in größter Mannigfaltigkeit, in vortrefflich durchgebildeter Plastik. Nichts Phantastisches und nur wenig Stylloses.

In St. Ursula zu Köln, auf einer der alten Emporen, vier ausgezeichnet schöne Kapitäle und Basen.

Im Museum zu Köln eine Anzahl von Kapitälen zierlich spätromanischen Styles (von den Klostergebäuden von St. Pantaleon?). —

Wohngebäude spätromanischen Styles:

An solchen bewahrt insbesondere Köln mehrere charakteristisch interessante Beispiele, die an Fenster- und Thüreinfassungen die üblichen architektonischen Dekorationsformen, zum Theil in wohlberechneter Eleganz, zur Schau tragen. Hieher gehören u. A. die brillante Façade des sogenannten Templerhauses in der Rheingasse, eine andre am alten Markt, und der Bonner Hof in der Georgenstrasse mit einem schönen spätromanischen Portal und einem starken, oberwärts achteckigen Rundthurm. —

Köln. St. Gereon. — Das Schiff der Kirche, in länglicher Rundform, oder vielmehr in der Form eines länglichen Zehnecks, bildet die freie Wiederholung einer hochalterthümlichen Anlage (vergleiche oben), gestaltet dieselbe reich und eigenthümlich im Charakter des Uebergangsstyles und mischt dem letzteren schon Einzelformen von überwiegend gothischem Charakter bei. Zwei Seiten des Zehnecks werden durch das Portal und den Aufgang zum Chor eingenommen. In den übrigen sind tiefe halbkreisrunde Nischen mit runder Ueberwölbung angeordnet; darüber Logen mit kleinen, spitzbogig umfassten Arkaden; darüber Halbrosettenfenster im spitzbogigen Einschluss; darüber schlanke Doppelfenster von einfacher primitiv gothischer Anlage (die fast willkürlich eingesetzt erscheinen) unter reichen romanisch spitzen Stirnbögen. An der Stirnseite der Wandpfeiler zwischen den Nischen läuft reiches Säulenwerk empor. Das Detail, mit den Kelchblätterkapitälen, hat romanische Uebergangsformen, ist übrigens nicht gar fein gebildet. Die zehnseitige Kuppel, 1227 gewölbt, hat birnenförmige Gurte. Im Aeussern ist der gothische Charakter der schlanken Oberfenster durch ihre Umfassung noch bestimmter bezeichnet. Dem entsprechen die Strebepfeiler auf den Ecken des Gebäudes und die, vor dem Obertheil desselben angeordneten einfachen Strebebögen. Ueber jenen Fenstern, zwischen den Streben, läuft endlich eine Bekrönung hin, welche alle dahin gehörigen romanischen Zierden zusammenhäuft: ein rundbogiger Fries, ein Zahnschlettenwerk, eine kleine Arkadengallerie, ein spitzbogiger Fries mit bunten Consolen und Kranzgesimse im rheinisch romanischen Charakter.

An die Südseite des Schiffes, so dass der Strebepfeiler des letzteren in sie hineintritt, ist eine länglich achteckige Taufkapelle in zierlicher romanisch spitzbogiger Architektur angebaut, mit Spitzbogenfenstern eben dieses Styles, reich mit Säulen, die mit Ringen und schönen spätromanischen Blätterkapitälen geschmückt sind und mit phantastisch profilirten, zum Theil ornamentirten Gewölbgurten, welche auf bunten Basen über den Kapitälen aufsetzen und ebenfalls mit Ringen versehen sind.

c. Coblenz und Umgegend.

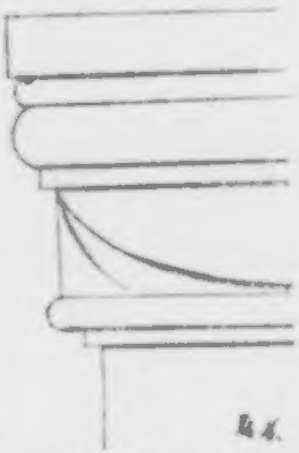
Coblenz. St. Castor. — Aelterer Bauanlage angehörig: der Untertheil des Thurmbaues auf der Westseite, mit halbrund vortretenden Treppenthürmchen an den Seiten, die Wände mit Pilastern (nicht eigentlichen Lisenen) versehen. Vermuthlich noch aus dem elften Jahrhundert und einer Erneuung nach den in dieser Zeit stattgefundenen Beschädigungen (vergl. v. Lassaulx) zugehörig. Die Kapitäle der Pilaster des zweiten Geschosses passen zu diesen aber nicht; mit rohen Blättern, mit Zikzakzierden u. dergl. geschmückt, sind sie ohne Zweifel einem noch älteren Bau entnommen. (836 wurde der erste Bau von St. Castor geweiht.)

Ebenfalls als einer älteren Bauanlage angehörig (doch nicht der des westlichen Thurmbaues, welche schmaler in den Verhältnissen ist, sondern später als diese) erscheint das Innere des Chores, der, niedrig, schwer, alterthümlich, sehr bestimmt von den schönen Verhältnissen der übrigen Theile des Inneren abweicht.

43.

Andernach. Pfarrkirche. — Der nordöstliche Thurm ist Rest eines älteren Baues, vermuthlich aus dem elften Jahrhundert. Er ist massiv aus rohen Bruchsteinen aufgeführt, die Fensterüberwölbungen von verschiedenfarbig wechselndem Material, zum Theil dreifach wechselnd, schwarz, roth und heil. Die Fenstersäulchen mit schlichten Würfelkapitälen und einfach stark ausladenden Consolen. (Rh. 15.)

St. Goar. Stiftskirche. — Rand eines älteren Gebäudes im Jahr 1137 (v. Lassaulx). Vielleicht noch von dem damals zerstörten Bau rührt die Krypta her: zweimal drei freistehende Säulen mit flachen Würfelkapitälen (Rh. 16.) von roher Arbeit und ebenso unförmlichen attischen Basen; die Schäfte der Säulen dick, grösstentheils von Marmor; Bogenbänder als Quergurte und einfache Kreuzgewölbe. — Derselben Bauzeit, oder dem Neubau nach 1137, scheint im Oberbau der halbrunde Stirnbogen vor dem (frühgothischen) Chore anzugehören.



44.

Bingen. Pfarrkirche. — Altromanische Krypta, vier einfache Säulen mit Würfelkapitälen. Die Altarnische nur in der Breite des Mittelganges. (Die Kirche selbst spätgothisch.)

Münstermayfeld. St. Martin. — Aeltester Theil: der Thurmbau auf der Westseite mit halbrunden Treppenthürmchen an den Seiten. Im Aeusseren sehr einfach mit Lisenen und rundbogigen Friesen; in der Mitte ein ebenfalls ganz einfaches rundbogiges Portal. Nach oben zu sind über den Ecken des Mittelbaues erkerartige Thurmaufsätze, von gothischem Bogenwerk getragen. Im Inneren des Thurmbaues eine Halle, die sich gegen die Kirche zu öffnete. Die Kämpfergesimse ihrer Bögen, von der Form einer umgekehrten ionischen Basis, deuten in ihrer ganzen Beschaffenheit ziemlich bestimmt auf das zwölfte Jahrhundert.

Abteikirche zu Laach. — Gebaut von 1093 bis 1156, eines der
htigsten Beispiele für die Ausbildung des (rheinisch-)romanischen Bau-
les in dessen noch strenger und reiner Eigenthümlichkeit. Zunächst
Inneren, von vorzüglicher Bedeutung die consequente Anwendung des
wölbes und die, hierauf von vornherein berechnete Organisation der
zen baulichen Anlage. Grossartig freie Gesammtverhältnisse, die Pfeiler
Arkaden des Schiffes hoch, selbst schon schlank. Die Pfeiler an Vor-
- und Rückseite mit starken Pilastern und Halbsäulen versehen, welche
der Wand des Mittelschiffes emporlaufen. In den Gewölben die Quer-
te überall als einfach starke Bänder, dazwischen die Kreuzgewölbe ohne
rte. Die Fensteranordnung in den Seitenschiffen vortrefflich: je zwei
ster unter je einem Felde des Kreuzgewölbes; die Fenster einzeln durch
gen, die von Pilastern getragen werden, und dann jedes Paar zusam-
n durch einen grösseren Bogen umfasst. Die Kämpfer und andre Deck-
imse theils in den Formen der attischen Basis (doch mit beträchtlich
sser Kehle), theils andre Gliederungen, namentlich auch mehrere Keh-
übereinander oder auch eine Reihe von Plättchen übereinander. Alles
mlich scharf gearbeitet, doch noch herb und ohne elastische Schwellung
den Linien der Profile. Die Kapitäle der Halbsäulen echt romanisch,
ils Würfel mit verschiedenen Verzierungen, theils Blätterwerk, die Ar-
it durchweg aber ohne sonderliches Relief. Die Kapitäle der Seitenschiffe
ist einfache Würfel. — Stark vortretender Chor mit halbrunder Absis
d breiten, ebenfalls stark vortretendes Querschiff mit kleineren Absiden
f der Ostseite. Hier das Innere sehr einfach. Die Flügel des Quer-
iffes etwas niedriger als der Mittelraum. Die Seitenabsiden mit einfach
hem Wulst als Kämpfer unter den Halbkuppeln; die Hauptabsis ganz
ne derartigen Kämpfer. Kleine Krypta mit sechs Säulen, wovon vier
t einfachen Würfelkapitälen, zwei mit Blätterkapitälen. — Auf der West-
te ein querschiffartiger Vorbau, nicht tief und nicht über die Seiten-
iffe hinaustretend, mit besonderer Absis, ausgefüllt durch eine Empore,
ren Ueberwölbung in dem breiteren Raume, welcher die Fortsetzung des
ttelschiffes bildet, von zwei Säulen getragen wird, mit Kapitälen, welche
nz dem Charakter der übrigen entsprechen [1]).

Das Aeussere durch die verschiedenartige Gipfelung seiner Bautheile
n machtvoller Wirkung. Ueber der Mitte des östlichen Querschiffes ein
eiter achteckiger Kuppelthurm mit Arkadenfenstern; in den Winkeln

[1]) Herr Chr. W. Schmidt, der Herausgeber der Baudenkmale von Trier, hat
äter, unter der Tünche des Innern, die Spuren einer vollständigen polychro-
tischen Bemalung aufgefunden. Nach den Mittheilungen, welche er mir darüber
macht, hatte das Innere durchweg einen feinen hellgraulichen Mörtelüberzug,
r den Grundton des Ganzen bildete. Alle Pfeilerecken, Bögen und Gewölbe-
nten waren mit Streifen von himmelblauer Farbe, die durch ein Paar schwarze
nien begrenzt wurden, eingefasst. Die Wangen der Würfelkapitäle waren zin-
berfarben, die untere Wölbung derselben blau, das Band unter dem Würfel
b; die oberste Platte der Deckgesimse in der Regel zinnoberfarben, die an-
ren Glieder in wechselnder Ordnung hellblau, hellgrün, gelb, weiss, jede Farbe
n der andern, wie auch an den Kapitälen, durch schwarze Linien geschieden.
e frei sculptirten Ornamente ebenfalls farbig, das Blattwerk an den Kapitälen
B. hellgrün, mit schwarzen oder andersfarbigen Seitenflächen, auf zinnober-
rbigem Grunde.

von Querschiff und Chor zwei schlank aufsteigende viereckige Thürme. Ueber der Mitte des westlichen Vorbaues ein andrer starker Thurm, viereckig; zwei Rundthürme zu den Seiten dieses Vorbaues. Zugleich das Aeussere in reicher Einzeldurchbildung, doch noch nicht in der Weise eines harmonisch gegliederten Systems. Verschiedenartige Gesimsformationen, mit versetzten Stäben, Blattwerk, Bandverschlingungen u. dergl. geschmückt, präcis gearbeitet, das rheinisch-romanische Dekorationselement bezeichnend, aber noch durchaus nicht so barbarisirend, wie zumeist an jüngeren Gebäuden. Rundbogenfriese, die aber nur erst an wenigen Theilen den wirklich friesartigen Charakter gewonnen haben; meist noch von zu grosser Dimension, um Oberbau des Langschiffes so, dass der einzelne Bogen ein Fenster umfasst; auch die Consolen unter den Bögen zum Theil noch ziemlich stark. Noch kein ausgebildetes Lissenenwerk; theils statt dessen noch Pilaster, theils einfache Wandstreifen, an deren Seiten oberwärts, auf besondern Consolen, die gegliederten Rundbogenfriese ansetzen. Dekoration von Halbsäulen und grösseren Theils noch von freistehend angelehnten Säulen an der östlichen Absis und an den westlichen Thürmen. — Die Fenster des Langschiffes, bestimmt die der Seitenschiffe, später erweitert. Am Querschiff die alten Fenster, reich gegliedert und mit Säulen geschmückt. In den Gliedern und sonst im Aeusseren der, schon im Inneren erwähnte Charakter der Proßlirung.

Zu den Seiten der westlichen Absis führen zwei reichgeschmückte Portale, welche der Fortführung des Baues in spätromanischer Zeit angehören, in einen viereckigen, nach der Weise der Kreuzgänge angelegten Portikus, welcher in eben dieser späteren Epoche hinzugefügt ist. Er ist mit leichten, eleganten Arkaden versehen; als schöne Eigenthümlichkeit ist anzuführen, dass den letzteren ähnliche Arkaden an den Innenwänden des Portikus entsprechen. Sehr brillant die westliche Aussenwand des Portikus, namentlich der dort vorhandene zierliche und verschiedenartig dekorirte Fries, sowie das ungemein glänzende Portal in der Mitte. Dies hat Säulen zu den Seiten, an den Kapitälen derselben und den Gesimsen reichen, durchbrochen und sehr präcis gearbeiteten Schmuck von Blattwerk und Figuren, und in den Bögen schon Kehlungen, Füllungen mit Blattwerk u. dergl.

Kirche zu Lonnig[1]. — Rest eines Rundbaues von baptisterienartiger Anlage, etwa nach der Weise des Münsters von Aachen. Hievon ist ein Vorbau erhalten, der an der Westseite der alten Anlage vortrat und dessen Rückseite noch die Disposition, welche die letztere hatte, erkennen lässt: Wandpilaster, in zwei Geschossen übereinander, mit höchst einfachen Deckgesimsen (Platte und grosse schräge Schmiege), und über diesen noch die Ansätze der Gewölbe, welche den unteren Umgang der alten Anlage, sowie die Empore darüber überwölbten. Zu den Seiten dieser Pilaster noch andre Pilasterecken mit Deckgesimsen von der Form der umgekehrten attischen Basis, wie solche in der Mitte des zwölften Jahrhunderts üblich war, als Träger der Stirnbögen oder offener Bögen, welche zum Inneren des Vorbaues führen. (Aus der Uebereinstimmung dieser letzteren Deckgesimse mit andern Details des Vorbaues und scheinbar auch aus der ganzen Beschaffenheit des Mauerwerkes geht übrigens

[1] Vergl. darüber oben, S. 41. f.

hervor, dass der Vorbau zur alten Anlage gehörte und mit dieser gleichzeitig war.) Ohne Zweifel war das Ganze in Folge der Gründung eines Mönchsklosters, welche 1142 hier stattfand, gebaut.

Ausserdem ein späterer Chorbau, der sich in erweiterter Ausdehnung der alten Anlage, allem Anscheine nach, anschliessen sollte, doch nicht vollendet wurde und neuerlich als selbständiges Kirchengebäude abgeschlossen ist. Absis und daranstossende Thürme, von denen der südliche schlank und leicht emporsteigt. Im Aeusseren die in spätromanischer Zeit bei den rheinischen Bauwerken übliche Dekoration, mit einzelnen Uebergangsmotiven. Zu bemerken, dass hier, am Untertheil der Absis, an den Pfeilern und auch an den Bögen, noch helle und dunkle Steine in ziemlich gleichmässigen Lagen wechseln.

Kirche zu Romersdorf. — Die Stiftung des Klosters soll etwa 1130 fallen; die Kirche, eine gute Pfeilerbasilika, deren Pfeiler ein wohlgebildetes Deckgesims tragen, entspricht dieser Zeit. Der nördliche Flügel des Querschiffes und das nördliche Seitenschiff sind schon im späteren Mittelalter abgerissen; Chor und Ueberwölbung der Kirche spätgothisch. An der östlichen Seite des südlichen Querschiffflügels zwei altromanische Kapellen.

Kirche zu Hirzenach. — Einfache Pfeilerbasilika mit Querschiff, letzteres in spätgothischer Zeit überwölbt, Schiff und Seitenschiffe ungewölbt. Die Kämpfer der Pfeiler (Rh. 17.) sehr einfach. In den

Seitenschiffen kleine rundbogige Fenster; im Mittelschiff höhere, schon mit spitzbogiger Neigung; im Querschiff rundbogige. Thurm vor der Westseite, sehr einfach, unterwärts mit flach spitzbogigen Nischen. Früh spitzbogige Halle vor dem Portal der Südseite. Der Chor frühgothisch.

Coblenz. St. Florin. — Ursprünglich eine einfache Pfeilerbasilika. Styl des zwölften Jahrhunderts. Die Pfeiler viereckig, ziemlich schlank, mit wohlgebildeten Deck- und Fussgesimsen (Rh. 18 und 19.), die ersteren der Form der attischen Säulenbasis entsprechend. Die Zwischenräume zwischen den Pfeilern schon ziemlich bedeutend. Alles ursprünglich ohne Zweifel flach gedeckt. (Die späteren Ausführungen s. unten.) Zwei Thürme auf der Westseite, einfach romanisch mit pilasterartigen Streifen, und horizontalen Gesimsen, diese den Deckgesimsen der Pfeiler in der Kirche ähnlich profilirt. Das Obergeschoss der Thürme spätromanisch bunt.

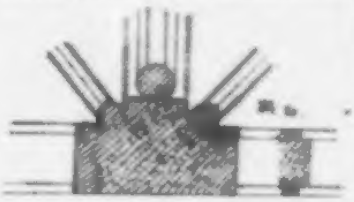
Coblenz St. Castor. — Der Hauptbau spätromanisch, geweiht 1208. Das Mittelschiff ursprünglich ungewölbt. Arkaden auf Pfeilern mit Halbsäulen, in ungemein schönem und glücklichem Verhältniss. Die Halbsäulen mit sehr ausgebildeten Kapitälen spätromanischen Styles; im Deckgesims derselben aber wieder das ausladende Karniesprofil. In der Durchschneidung des Querschiffes mit dem Mittelschiff grosse spitzgewölbte Scheidbögen. — Die Wände der westlichen Thürme, nach dem Princip der älteren

Anlage (vergl. oben S. 208), mit Pilastern; flache Bogenfriese auf flachen Consolen; auch ein Horizontalgesims auf Consolen. Die Absis des Chores aussen mit zierlicher spätromanischer Dekoration. Zu ihren Seiten schlankaufsteigende Thürme, einfach in ähnlicher Art.

Coblenz. Liebfrauenkirche. — Das Schiff und die zwei Thürme der Westseite spätromanisch. Arkaden mit einfachen viereckigen Pfeilern und einfach profilirten Deckgesimsen. Emporen über den Seitenschiffen, deren Arkaden den unteren entsprechen; hier aber die Pfeiler mit vier zierlichen romanischen Säulchen in den Ecken, deren Form auch am Bogen als Wulst herumgeführt ist. In der Durchschneidung von Querschiff und Mittelschiff erscheint unter den Seitenbögen (im Mittelschiff) eine seltsame, theils durch zierliche Architekturformen bewirkte Füllung der Bögen. (Hier ist mancherlei verbaut.) Der vordere Scheidbogen im Kreuz ist spitzgewölbt. Der alte Bau setzt sich auch noch in den, nachmals erneuten und umgebauten Chor hinein fort. Doch sind die Pfeiler hier sehr einfach und nur, wo die Seitenschiffe noch etwas gen Osten vortreten, an den Rückseiten gegliedert. — Zwischen den Thürmen eine Vorhalle von guter romanischer Bildung. Die Thürme selbst im Aeusseren spätromanisch mit charakteristischer Dekoration von Friesen und flachen Nischen. Die untersten Nischen schon im Spitzbogen, die oberen meist Rundbögen. — Die Unterfenster der Seitenschiffe als halbe Rosetten (die Oberfenster und die des Mittelschiffes spät spitzbogig).

Johanniskirche bei Niederlahnstein. — Gegenwärtig eine malerisch luftige Ruine, zum Theil mit Schlinggewächsen bekleidet. Das innere System ganz das der Liebfrauenkirche zu Coblenz, zum Theil auch dieselben Detailformen; in den Emporen sind die Bögen jedoch mit kleineren Arkaden ausgesetzt. Die Kirche war ungewölbt. Die Fenster klein, rundbogig, mit zierlich profilirter Einfassung. Der Chorschluss viereckig, nach innen zu eine flache Nische bildend. Aussen am Schiff rundbogige Friese mit ziemlich grossen Bögen. — An der Westseite, in der Breite des Mittelschiffs, ein massig viereckiger Thurm, mit vielen Arkadenfenstern, älter als die Kirche. Ueber dem östlichen Ende des nördlichen Seitenschiffes ein leichter viereckiger Thurm, im zierlich spätromanischen Style, jünger als die Kirche.

Andernach. Pfarrkirche. — Ein Hauptbeispiel der spätromanischen gewölbten Kirchenanlage mit Emporen über den Seitenschiffen. Die unteren Arkaden: viereckige Pfeiler, nicht hoch, breite Bögen, gute Deckgesimse. Ein Pfeiler um den andern beträchtlich breiter, mit Gurtträgern (einem breiten Mauervorsprung und drei Säulen (Rh. 20.) Die Emporen haben über jedem unteren Bogen je zwei Arkaden, von einem grösseren Bogen umfasst; sehr zierlich mit Säulen von schwarzem Marmor dekorirt; alle Säulen mit sehr zierlichen spätromanischen Blätterkapitälen. — Die Querbögen in der Ueberwölbung des Mittelschiffes (Rh. 21.) sind spitz, mit reich gegliedertem Profil; die Kreuzgurte (Rh. 22.) haben schon das birnenförmige Profil. Die Stirnbögen sind noch halbrund. Die Absis und der Raum vor dieser sind niedriger wie das Hauptschiff; ihre



Bögen neigen aber ebenfalls schon zum Spitzbogen; ihre Gurtprofile sind einfacher als jene, doch in demselben Style. Somit sind diese Theile der Kirche, wenn schon etwas älter, doch unmittelbar vor dem Uebrigen gebaut. Die Absis selbst ist im Innern ziemlich einfach gehalten; schlichte Fenster und schlichte Nischen unter diesen. (Die Fenster der Kirche überhaupt einfach.) — Das Aeussere des Chores ganz zierlich in spätromanischer Weise, doch etwas rheinisch roh im Gefühl. — Das Schiff im Aeussern durchaus schlicht, bis auf die Portale. Das südliche Portal besonders reich, mit Sculpturen und Malerei; die Kapitälzierden elegant phantastisch, in rheinischer Weise (von der gräcisirenden Schönheit, die z. B. ähnliche Arbeiten an sächsisch-thüringischen Denkmälern haben, sehr verschieden); die nördliche Thür einfacher, aber ebenfalls mit sehr elegantem Kapitälschmuck. Der Thurmbau der Westseite, unterwärts einfach und mit horizontalen Gesimsen, oberwärts, besonders an dem Freibau der beiden starken viereckigen Thürme, in reicher Dekoration des Uebergangsstyles.

Boppard. Pfarrkirche. — Langschiff mit Emporen über den Seitenschiffen; an den östlichen Seiten des Langschiffes, statt der Flügel eines Querschiffes, zwei Thürme; etwas niedrigerer Chor, dreiseitig geschlossen. Nach neuerlich in den Altären gefundenen Siegeln wäre das Kirchenschiff unter Bruno (1102—24), der Chor unter Theodorich (1212—42) gebaut [1]). Doch stehen beide Theile, ihrer ganzen Beschaffenheit nach, in der Zeit nur sehr wenig auseinander. Sollte die erste Angabe für das vorhandene Gebäude eine Bedeutung haben, so müsste angenommen werden, dass bei dem Kirchenschiff ein älterer Bau benutzt, später aber wesentlich umgewandelt worden wäre; hievon möchten dann die Arkaden in ihrer ursprünglichen Anlage herrühren. Alles Wesentliche und vorzüglich Charakteristische hat den spätromanischen Styl, der Regierungszeit Theodorichs entsprechend; der Chor bezeichnende Elemente des Uebergangsstyles.

Die Arkaden des Schiffes: starke Pfeiler mit breiten Rundbögen und wohlgebildet romanischen Deckgesimsen (Rh. 23.). An einem Pfeiler um den andern starke Halbsäulen als Gurtträger für das Gewölbe emporlaufend. Die Arkaden der Emporen den unteren entsprechend, ausgefüllt mit kleinen Bogenstellungen auf sehr zierlichen spätromanischen Säulen. Die Schiffe mit rundbogigen Fenstern. — Im Chor Säulenbündel, auch einzelne Säulen, mit Ringen, als Gurtträger; zierliche Profile, sehr zierlich sculptirte Blätterkapitäle im Charakter der letzten Uebergangszeit. Zwei Reihen Fenster, die oberen noch rundbogig, mit spitzbogigem Einschluss, die unteren als volle Kreise. — Die östliche Hälfte des Chores ist noch rundbogig gewölbt; die Gewölbgurte (Rh. 24.) aber schon im birnenförmigen Profil. Mit dem Zwischenfelde zwischen den Thürmen beginnen sodann sehr eigenthümliche spitzbogige Tonnengewölbe mit fächerartig aufgesetzten Gurten, welche Anordnung sich im Schiff fortsetzt. Im Zwischenfeld haben sie gebrochen rundbogige Stirnbögen (Rh. 25.), im Schiff setzen die Gurte auf geraden Gesimsen auf. Das Profil der Gurte im Zwischenfeld ist ein Rundstab (Rh. 26.); im Schiff haben die

[1]) Mittheilung von v. Lassaulx.

Querbögen ein ähnliches breiteres Profil (Rh. 27.), die Gurte ein schon völlig ausgebildetes gothisches Profil (Rh. 28.). Gewiss ist das Gewölbe des Schiffes nicht gleichzeitig mit dessen Arkaden und wohl später als das des Chores.

Im Aeussern haben die Fenster des Mittelschiffes eine brillante, mehrfach wechselnde Dekoration spät-romanischen Styles (Rh. 29.). Die Unterfenster des nördlichen Seitenschiffes haben einen flachspitzbogigen Nischen-

Einschluss (Rh. 30.), so jedoch, dass die Spitze des Bogens nur erst gering angedeutet ist. — An der Südseite ein hübsches romanisches Portal; ein brillantes rundbogiges Portal, im Ornament edel ausgebildet und jedenfalls wieder die späte Epoche bezeichnend, an der Westseite. Darüber mehrere Rund- und Rosenfenster. An dem Aeusseren des Chores der frühe Spitzbogen schon entschieden vorherrschend.

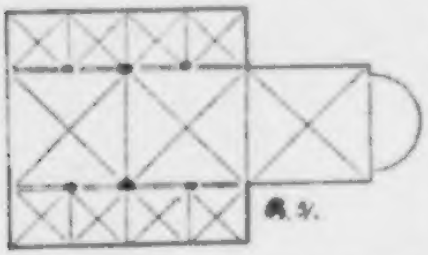
Boppard. Franciskanerkirche. — Die Kirche aus dem siebzehnten Jahrhundert. Ein romanisches Portal auf der Westseite rührt von einem älteren Bau her.

Bacharach. Pfarrkirche. — Grosse Emporen über den Seitenschiffen. Starker Thurm auf der Westseite, in der Breite des Mittelschiffes. Schlanke Rundthürmchen an den östlichen Seiten des Querschiffes. — Das Hauptsystem der Wölbungen noch rundbogig. Die unteren Arkaden des Schiffes mit einfach viereckigen Pfeilern und zierlichen Deckgesimsen. Sonst Alles soviel wie möglich mit Säulchen besetzt; ihnen gemäss auch Wulste an den Bögen. Ueber den Arkaden der Emporen noch kleine Arkadengallerien. Sehr zierliche und mannigfaltige Kapitäle im Styl der Uebergangsperiode; vielfach angewandte Schaftringe; geschmackvolle Profilirungen, zierliche Blätter an den Säulenbasen. Wo schmalere Räume zu überspannen waren, tritt der Spitzbogen hinzu; so in den Seitenschiffen unter den Emporen; so in der Thurmhalle auf der Westseite, die sich nach der Kirche zu öffnet und durch eine mehrfache Pfeilerstellung ausgesetzt ist, über welcher sich eine ziemlich weite Empore bildet. — Im Aeusseren die Fenster, namentlich die am westlichen Thurme, mit Säulchen umrahmt. Reiche Portale; besonders ausgezeichnet das grosse rundbogig überwölbte Portal auf der Nordseite. Ein verbautes Portal auf der Südseite im Spitzbogen; auch sonst drängt sich im Aeusseren der Spitzbogen mehrfach ein. Die

Absis, halbrund, schon mit vortretenden Streben, auf denen, zu den Seiten der Fenster, schlanke Basaltsäulen stehen, eine über die Fenster vortretende Bogenwölbung tragend. Arkadengang unter dem Dach der Absis. Die Gesimse an der Absis sehr edel und geschmackvoll, im spätromanischen Style. Die drei Mittelfenster der Absis und die an den Giebeln des Querschiffes spätgothisch erneut. Der Thurm auf der Westseite mit einer später hinzugefügten Zinnenkrönung. — Die Kirche liegt auf abhängigem Boden, der Chor über Gewölben, die jedoch augenscheinlich nie eine kirchliche Bestimmung hatten.

Clemenskirche (am Rhein, zwischen Trechtinghausen und Kheinstein). — Kleines einfaches Gebäude. Im Schiff einfach schwere viereckige Pfeiler mit Rundbögen. Schiff und Seitenschiffe ungewölbt; das Querschiff und die daran lehnende Absis mit Gewölben. Die Absis mit halbrunden Stirnbögen; doch ist sie bereits mit Säulchen und mit Gurten, die nach dem Mittelpunkte des Stirnbogen hinlaufen, versehen. Die übrigen Scheidbögen im Querschiff spitz; Halbsäulen mit Ringen etc. als Gurtträger. Spitzbogiges Portal auf der Westseite; auch sonst Manches, was die Zeit des Uebergangsstyles bezeichnet. Ein achteckiges Thürmchen über dem Westende des südlichen Seitenschiffes.

Kirche zu Bendorf. — Kleine Gewölbkirche spätromanischen Styles, ein anspruchloses, aber sorgfältig durchgebildetes Exemplar dieser Gattung (Rh. 31.). Schiff und beträchtlich niedrige Seitenschiffe. Einfach viereckige Pfeiler, ein Pfeilerpaar, in der Mitte des Schiffes mit Mauervorsprung und Halbsäule als Gurtträger. Der Bogen der Absis und der dazu gehörige Anschluss des Gewölbes rund, die übrigen Querbögen bereits spitz. Die Profile, ohne reich zu sein, fein spätromanisch; saubre Blätterkapitäle.



Rh. 31.

Die Absis im Innern und Aeussern mässig dekorirt. Am Mittelschiff, statt des Rundbogenfrieses, grössere, die Fenster umfassende Halbkreisbögen, zum Theil mit spitzen wechselnd.

Carden. Stiftskirche. — Chor und Querschiff einfach romanisch, im Aeusseren der Absis die Dekorationsformen der späteren Zeit des Styles, im Inneren die Scheidbögen, auch der Stirnbogen der halbrunden Altarnische spitzgewölbt.

Güls (an der Mosel). Alte Kirche. — Kleine Gewölbkirche spätromanischer Zeit, nicht ohne eine gewisse Opulenz ausgebildet. Niedrige Seitenschiffe; die Arkaden des Schiffes; einfache Pfeiler mit wohlgegliederten Deckgesimsen und Spitzbögen. Ueber den Seitenschiffen Emporen, deren Arkaden gebrochene Bögen haben. Die Gewölbe der Seitenschiffe mit wulstförmigen Quergurten (Rh. 32.), auf consolenartigen Vorsprünge der Deckgesimse der Pfeiler aufsetzend; die Kreuzgewölbe dazwischen ohne Gurte. In den Gewölben des Mittelschiffes haben die Kreuzgurte dasselbe Wulstprofil. Strebebögen zur Stützung des Mittelschiffgewölbes, meist unter den Dächern versteckt, aber in Etwas unter die Gewölbe der Emporen vortretend. Der Chor erhöht, mit kleiner, unbedeutender Absis. Die Fenster einfach.

Rh. 32.

Rundbogenfriese und Lisenen am Aeussern. Ein Thurm in der Mitte der Westseite, zu dessen Seiten die Seitenschiffe vortreten.

Klosterkirche zu Saym. — Kreuzkirche ohne Seitenschiffe. Aelteste Bautheile (nach v. Lassaulx vom J. 1202): das Querschiff und die beiden anstossenden Felder, des Schiffes und des Zwischenfeldes vor dem (später gothischen) Chorschluss. Spätromanischer Styl; Wandpfeiler und Ecksäulen mit zierlichen Blätterkapitälen; breite Halbkreisbögen, der Gewölbeansatz aber schon mit leiser Neigung zum Spitzbogen. Das Mittelfeld des Querschiffes hat ein Kuppelgewölbe; die Flügel desselben und das erste Schifffeld haben Kreuzgewölbe mit wulstförmigen Kreuzgurten. (Das Zwischenfeld vor dem Chorschluss ist spätgothisch überwölbt.) — Die drei folgenden Felder des Langschiffes bezeichnen eine unmittelbare Fortsetzung des Baues. Wandpfeiler und, statt jener Ecksäulen, schmalere Pfeilerecken auf Consolen. Wulstförmige Stirnbögen für die Gewölbe, welche letzteren aber nicht ausgeführt sind. — Die Fenster auf beiden Seiten des Langschiffes verschieden. Auf der Südseite Halbrosettenfenster. Auf der Nordseite je drei schmale Spitzbogenfenster nebeneinander, das mittlere stets höher; aussen mit Säulchen zwischen den Fenstern und mit Spitzbögen, das Ganze dieser äusseren Dekoration als fortlaufende Arkadenreihe. An der Westseite ein romanisch spitzbogiges Portal.

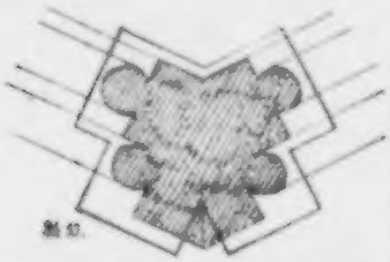
An der Ostseite des südlichen Kreuzflügels die Sakristei, in demselben spätromanischen Style, wie die späteren Schiffstheile. Einiges Eigenthümliche in der Gewölbe-Construction. — Neben der Kirche die geringen Reste eines zierlich spätromanischen Kreuzganges.

Romersdorf. Klosterbaulichkeiten. — Dieselben gehören durchaus zu den schönsten und edelsten Beispielen des spätromanischen Baustyles; sie zeigen, bei noch vorherrschendem Rundbogen, sowohl in der Profilirung der Glieder, als in der Behandlung des Ornamentes die reinste und vollendetste Durchbildung. Dahin gehört zunächst eine an die Südseite des Querschiffes der Kirche anstossende längliche Kapelle, wohl ursprünglich die Sakristei. Das Gewölbe derselben wird durch einen breiten, von Säulen getragenen Quergurt in zwei Hälften getheilt; die geschmackvolle Gliederung desselben und die an seinen beiden Seiten ausgemeisselte sehr schön gebildete Zickzackverzierung im romanischen Geschmack macht ihn eigenthümlich merkwürdig. An die Kapelle stösst der Kapitelsaal an, ein Raum von den glücklichsten Verhältnissen, mit sechs Säulen, welche die Gewölbgurte tragen. Die letzteren sehr rein, die Kreuzgurte schon ganz leis birnenförmig; die Säulen klar und mit vortrefflichen verschiedenartigen Kelchblätterkapitälen. — Vom Kreuzgange ist die östliche und die südliche Seite erhalten. Die erstere wiederum edel romanisch; doch im Einschluss der grössern, von Pfeilern getragenen Rundbögen hier kleinere, schon gothisirende Spitzbogenarkaden. (Die südliche Seite des Kreuzganges in edel gothischem Style; von dem Stabwerk der Bogenöffnungen nichts mehr vorhanden.

Cobern. Matthiaskapelle [1]) (auf der obern Burg). — Sehr merkwürdiger und brillanter baptisterienartiger Bau. Ein kleiner sechseckiger, erhöhter Mittelraum, von einem sechseckigen Umgange umgeben, an den sich, im Dreiviertelkreise, die Absis anschliesst. Das innere Sechseck

[1]) Vergl. darüber oben, S. 7, f.

durch Bündel von je fünf freistehenden Säulen, darüber sich Spitzbögen wölben, bezeichnet. Der Mittelraum mit einem sechstheiligen Kreuzgewölbe, der Umgang sehr eigen mit gefächerten halben Tonnengewölben (dem im Schiff der Pfarrkirche zu Boppard befolgten Systeme entsprechend und auf dieselbe Bauzeit deutend) überwölbt. Die Fenster des Oberbaues halbrund, die andern in gebrochenen Bögen. Wandarkaden mit gebrochenen Bögen an den Wänden des Umganges. — Trotz der heitern Gesammtanlage und trotz des raffinirten Reichthums, der an den Einzeltheilen dieses Gebäudes sich geltend macht, fehlt demselben doch ein reines künstlerisches Gefühl und harmonische Durchbildung; es sind Barbarismen darin, wie sie auch sonst in der spätromanischen Bauweise der Rheingegenden sich nicht ganz selten finden. Ueberhaupt mangelt eine congruente Präcision in der Arbeit. Manches ist roh, z. B. dass die Kämpfergesimse der Wandpfeiler in den Ecken des Umganges (zwischen denen die Wandarkaden) durch einen dicken Wulst gebildet sind; oder dass die äusseren Ecken des sechseitigen Mittelbaues, über den Säulen, zwischen den Deckplatten der Kapitäle der Säulen nach dem Umgange zu überstehen (Rh. 33.).



Rh. 33.

Diese Säulenbündel haben durchweg eine starke Säule von rothem Sandstein in der Mitte und vier schwächere von schwarzem Marmor umher, von denen die nach dem Mittelraume zugekehrten wieder schwächer sind, als die äusseren; jene sind bei ihrer Gesammtlänge allzu dünn gerathen. Die schwarzen Säulen bestehen fast sämmtlich aus mehreren, durch buntprofilirte Ringe verbundenen Stücken; höchst unschön macht es sich, dass, bei der ungleichen Länge der Säulenstücke, diese Ringe nirgend in gleichmässig übereinstimmender Höhe stehen. Dann haben die Säulenkapitäle, wie bunt wechselnder Schmuck bei ihnen auch angewandt ist, keineswegs eine wirklich schöne Bildung; sie sind durchweg zu breit, ihr Blattwerk durchgehend ohne rechten Stylgefühl gearbeitet. Auch laden die Basen der Säulen zu weichlich, alle elastische Kraft aufgebend, aus. — Die Absis scheint, nach dem Aeusseren zu urtheilen, nicht im ursprünglichen Plane gelegen zu haben. An ihr bildet eine schöne weiche Welle das Fussglied. Sie hat einen Rundbogenfries mit Lissenen; es sind aber auch in diesem Friese wieder Barbarismen, indem nämlich ein Bogen jedes einzelnen Feldes (zwischen je zwei Lissenen) stets kleiner ist, als die übrigen Bögen desselben Feldes.

Münstermayfeld. St. Martin. — Der Chor, dessen Absis fünfseitig (aus den Seiten eines Zehnecks) gebildet, ist eine der vorzüglichsten Beispiele des elegant romanischen Spitzbogens. Er soll 1225 begonnen sein [1]). Ihm gleichzeitig sind die kleinen halbrunden Seitenabsiden des Querschiffes, das im Uebrigen, wie das Langschiff, gothische Bauweise zeigt. — Im Innern erscheinen die fünf Seiten der Absis zu unterst reich ornamentirt, rundbogige Nischen mit Ecksäulchen; darüber spitzbogige Fenster und vor diesen ein schmaler Umgang von spitzbogig romanischen Arkaden, aus Säulenbündeln bestehend, die Säulenschäfte mit Ringen etc. Das

[1]) Mittheilung von v. Lassaulx.

Zwischenfeld, zwischen Absis und Querschiff, mit derselben Wanddekoration, nur unterwärts keine Nischen. Das Gewölbe, völlig spitzbogig, doch noch mit romanischer Profilirung, der Hauptschwibbogen nach dem Querschiff (Rh. 34.) mit reicher Profilirung aus Platten, Rundstäben und Einkehlungen bestehend. Das Gewölbe der Hauptabsis, wie die jener Seitenabsiden, in einer Fächerform. — Im Aeussern starke Pilaster auf den Ecken des Chorschlusses, nach den Linien derselben ebenfalls eckig gebrochen. (Rh. 35.) In der Breite ihrer Ausladung wölben sie sich spitzbogig über die spitzbogigen Fenster. Unter den Fenstern ein spitzbogiger Fries. Ueber ihnen ein rundbogiger Arkaden-Umgang; darüber Giebel mit gebrochen rundbogigen Fenstern. — Das Zwischenfeld reicher, die Fenster zierlich mit Säulchen eingefasst und ein spitzbogiger Arkaden-Umgang. Hier keine Giebel.

Kirche zu Ravengiersburg. — Sehr malerisch gelegen. Der Thurmbau (die beiden Thürme an der Westseite und der Zwischenbau) spätromanisch mit Spitzbögen. Der Eindruck im Allgemeinen dem der Kirche zu Limburg an der Lahn sehr ähnlich, doch das Ganze massiger; roher Bruchsteinbau, wobei nur Gesimse und sonstige Details aus Haustein; mehr barocke Phantasterei. Die verschiedenen Geschosse des Aeussern: — 1) Einfaches Erdgeschoss; grosses einfaches Portal, rundbogiger Fries und Consolengesims, wobei — an den kleinen Consolen der Rundbögen und an den grossen des Friezes — doch schon sehr fein romanische Profilirung. — 2) Im Zwischenbau und in jedem Thurme ein kurzes dickprofilirtes Rundfenster. Darüber an den Thürmen je drei grosse, breite, von langen Blätterconsolen getragene Spitzbögen, mit Kugel- oder Blätterzierden im Bogen. Ueber dem Fenster des Mittelbaues dagegen eine Nische mit einem roh byzantinischen Christus in der Mandorla, und über dieser eine Arkade mit verschiedenartigen Säulen barock romanischer Art und mit schweren Zackenbögen (Rh. 36.). — 3) Erstes freies Thurmgeschoss. Blinde Arkaden, am südlichen Thurm rundbogig, am nördlichen spitzbogig. — 4) Reichere Säulenfenster, im südlichen Thurm einfach rundbogig, im nördlichen mit gebrochenen Bögen. — 5) In den Giebeln je zwei Arkaden übereinander. — Die architektonischen Gliederungen haben meist etwas Dickes und Schweres. Sie sind meist reich verziert, aber auch mit dickem, zum Theil eigen schwülstigem Ornament. Im Allgemeinen ein wüstes Gefühl und nicht viel Verstand. — Im zweiten Geschoss der Thürme, ganz durch sie und den Zwischenbau hinlaufend, eine Kapelle, einfach, in ausgebildet romanischer Architektur. Die Gliederungen zum Theil schwer, zum Theil sehr geschmackvoll. In der Mitte, gen Osten (also nach dem Schiff zu) der Ansatz einer, nachmals veränderten Nische. — Die Kirche selbst roh und ganz unbedeutend spätgothisch, einschiffig, mit flacher Decke. Der Unterbau des Chorschlusses scheint aber noch das alte Halbrund zu enthalten.

Kirche zu Sponheim. — Ein höchst interessanter spätromanischer Bau, mit Uebergangsmotiven, von denen die jüngern nicht ganz im ursprünglichen Plane lagen. Eine Kreuzkirche, ursprünglich ohne Seitenschiffe; vom Langschiff nur ein Feld vorhanden (hier, auf der Westseite, der Bau etwa um 1500 roh abgeschlossen); auf der Südseite ein Seitenschiff zugefügt. — Ursprünglich nach einfach romanischem Systeme angelegt. Schlichte Pilaster im Kreuz der Kirche; ihre Deckgesimse mit einfacher Schmiege, auf welcher zum Theil einfaches Blattwerk gemeisselt ist und die zum Theil auch als flache Kehle erscheint. Die vier Schwibbögen im Kreuz spitzbogig, mit einfach breiter Laibung. Ueber den Spitzbögen sehr einfache Consolen, ursprünglich für die acht Gurte (oder Kanten) des Kuppelgewölbes. Diese tragen aber nicht die gegenwärtig vorhandenen Gurte desselben; vielmehr setzen die letzteren auf höher hinaufgerückten Consolen im Uebergangscharakter, die mit den ältern Consolen nicht genau correspondiren, auf. Alle übrigen Gewölbebögen und Gurte gehören, wie diese Kuppelgewölbe, einem zweiten Stadium des Baues an, indem sie den schon zum Germanischen sich neigenden Uebergangsstyl haben. Dasselbe ist der Fall mit den als Gurtträger hinzugefügten, zumeist mit dem Mauerwerk ausser Verband stehenden Eckssäulen und Consolen, deren leicht bewegte Gliederungen, wie die schilfkelchartigen Kapitäle, diesen Uebergangscharakter aussprechen. Die Gurte in etwas verschiedenartig weichen frühgermanischen Profilen. Doch haben dabei im Chor die Gewölbkappen noch einen halbrunden Maueranschluss, während im Quer- und Langschiff ein spitzbogiger Anschluss, und zwar mit Stirnbögen im Wulstprofil, erscheint. — Das niedrige Seitenschiff auf der Südseite ist in derselben Uebergangsepoche hinzugefügt.

Das Aeussere (mit Ausnahme des roher gehaltenen Seitenschiffes) in edelster Durchbildung des romanischen Styles, ungleich reiner, als es sonst an den rheinischen Kirchen dieser Zeit zu sein pflegt, aus schönen Werkstücken sorgfältig gearbeitet. Alles rundbogig. Die vorhandenen Thüren und Fenster einfach. Lisenen an den Ecken und klare Rundbogenfriese von zierlichem Profil. Die unteren Spitzen dieser Rundbögen verschiedenartig als Consolen gestaltet, zum Theil als Köpfe oder Blumen. Der Rundbogenfries an der Hauptabsis mehr dekorativ gebildet; die an den Seitenabsiden des Querschiffes in einer Zackenform. Ueberall an Fuss- und Kranzgesimsen vortreffliche, reine und geschmackvolle Profile. — Ein achteckiger Kuppelthurm mit gedoppelten rundbogigen Säulenfenstern von schöner, sehr edler Bildung. Jetzt hat der Thurm über den Fenstern ein modern geschweiftes Dach. Auf einem alten Gemälde aber, welches sich im Pfarrhause neben der Kirche befindet und eine Ansicht des Klosters und der Gegend mit der Ueberschrift: „Abbatia S. Martini in Sponheim fundata a Comitibus Sponheimensibus Anno MCXXIIII" enthält, hat der Thurm über den Fenstern noch einen Arkaden-Umgang; darüber acht Giebel und eine achttheilig pyramidale Spitze.

Im Innern der Kirche die Reste eines zierlich musivischen Fussbodens, aus verschieden gefärbten Ziegeln gebildet.

Frauenkirche, unfern Mayen. — Nicht ausgedehnt und nicht bedeutend. Der Uebergangsstyl schon wesentlich zum germanischen Formenprincip sich neigend. Dies besonders am Chore, der mit lang spitzbogigen Fenstern und Streben versehen ist. Er hat als Gurtträger Säulenbündel mit Einkehlungen, Gurte von zum Theil noch übergangsartigen

Profilen und am Zwischenfeld noch halbrunde Stirnbögen mit Wulstprofilen. Gegen das Schiff zu ein Ansatz säulenartiger Gliederung, der durch die Ausführung des Schiffes zum Theil verbaut ist; somit das Schiff, obgleich in etwas mehr alterthümlicher Form, doch jünger als der Chor. Breite achteckige Pfeiler (eigentlich breit viereckig, mit abgeschrägten Ecken) und Spitzbögen mit entsprechender dreiseitiger Laibung. Die Oberfenster in der Form einer Halbrosette. Die Decke flach. — Nachmals die Seitenschiffe abgerissen und die Arkaden vermauert, doch so, dass Fenster in den Spitzbögen derselben offen gelassen. Die Oberfenster vermauert. Das Ganze roh verputzt.

Reichenberg, unfern St Goarshausen — Grosse Schlossruine, sehr malerisch und trefflich belegen. — Ein hoher runder Thurm mit flach halbrunden Ausbauten, oben ein scharf ausladender Consolenkranz (ursprünglich für eine Gallerie). — Höchst interessant ist die Kapelle, eine eigenthümlich angeordnete Doppelkapelle nebst Krypta. Hier stehen der Länge nach je drei Säulen und diese in drei Geschossen übereinander, wobei die Zwischenböden weggebrochen. Die Säulenkapitäle haben sämmtlich eine einfache Würfelform, oder vielmehr die einer Halbkugel mit abgeschnittenen Seiten. Unten, in der Krypta, sind die Säulen kurz und noch durch breite Gurtbögen verbunden; die letzteren halbrund, einer auch spitz, doch der andern gleichzeitig. Die beiden oberen Säulenreihen sind sehr schlank und stehen unmittelbar übereinander. Ueber den obersten ist noch das Gewölbe vorhanden: spitze Gurtbögen, mit Kreuzgewölben. — Ein nach dem Hofe zu flach vortretender Erkerthurm wird unten durch zwei starke kurze Säulen mit frühgermanischen Kapitälen gestützt.

Wohngebäude. — Zu Carden ein altes Hofhaus, unterhalb der Stiftskirche, mit Erkern und romanisch rundbogigen Friesen. — Zu Coblenz, in der Nähe von St. Florin, ein Paar romanische Häuser; besonders zierlich, in spätromanischer Weise, die jetzige Küsterwohnung. Die letztere hat zwei Stockwerke mit überwölbten Zimmern. Der Rauchfangmantel der Küche zierlich auf zwei Säulen gewölbt.

Tabernakel in der Kirche von Laach. — Der über dem Grabmale des Stifters, jetzt im Westchor unter der dortigen Empore stehende Tabernakelbau soll von dem Abte Theodorich (1252—1295) errichtet worden sein. Ein höchst eigenthümliches Beispiel phantastischer, spätest romanischer Dekoration. Sechs Säulen, schräg stehend (in pyramidaler Neigung), durch freie gebrochene Bögen verbunden; darüber ein kleiner offener Arkadengang (wieder in pyramidaler Schräge); darüber wieder Bögen und freie Gurte, die sich oben in geschweiften Linien vereinigen. In den offenen Zwickeln und sonst sind Zwischenbögen angebracht, zum Theil in der Form von Hörnern, wie in der spätgothischen dekorativen Architektur. Das Ganze seltsam, aber mit Geschmack. Die Profilirungen meist reich bewegt und geschwungen, die Blätterkapitäle sehr mannigfaltig. (Der unter dem Tabernakel stehende frühgothische Sarkophag passt zu demselben nicht.) [1]

---

[1] Ich füge einige Notizen über eine Anzahl kleiner, in der Gegend von Coblenz befindlicher oder befindlich gewesener Kirchen romanischen Styles, die ich nach v. Lassaulx's Zeichnungen entnommen, bei: —

2. Germanischer Baustyl.

a. Trier und Umgegend.

Trier. Liebfrauenkirche [1]). — Ein baptisterienartiger Bau zur Seite des Domes, gebaut 1227 — 1243. Von eigenthümlicheter Bedeutung durch die architektonische Composition, durch den Styl der Ausführung und die so gemessene wie im Einzelnen lebenvolle Behandlung. In der Composition verschmilzt das System des (byzantinisirenden) Centralbaues mit dem räumlichen Aufbau der (abendländischen) gewölbten Basilika, und zwar mit derjenigen Gestaltung der letzteren, welche sich bei den gothischen Kathedralen von Nordfrankreich bereits entwickelt hatte. Ein polygonischer Rundbau wird kreuzförmig durch ein erhöhtes Lang- und Querschiff, dessen Mittelfeld als Kuppel wiederum erhöht ist, durchschnitten. Die vier Flügel des Kreuzes, von denen der des Chores weiter hinaustritt, sind in Polygonform geschlossen; die Umrisse der niedrigen Seitenräume

Bei Altenkirchen. Höchst einfache Pfeilerbasilika, ohne Emporen. Starke, doch nicht niedrige und nicht breit gesperrt stehende Pfeiler. Oben kleine Fenster. Hauptabsis und Seitenabsiden, diese im Aeussern rechtwinklig gerade.

Ems. Sehr einfache Pfeilerbasilika. Kurze Pfeiler und breite, schwere Bögen; darüber (über den Seitenschiffen) entsprechende Emporen. Altarnische flach, im nicht vollen Halbkreise, nach aussen geradlinig und mit Pilastern oder Lisenen versehen.

Metternich. Abgerissene Kirche. Pfeilerbasilika mit Emporen. Einfach. Geradlinig geschlossener Chor.

Vallendar. Abgerissene Kirche. Einfache, doch spätromanische Pfeilerbasilika. Kurze, breite Pfeiler mit Rundbögen und entsprechenden Emporen. Schiff und Seitenschiffe mit Absiden. Krypta mit zwei Säulen. Die Fenster der Seitenschiffe kurz halbrund, die übrigen in einfacher Rosettenform. Das Mittelschiff mit spätem Netzgewölbe. Aussen Rundbogenfriese, an den Absiden mit Lisenen.

Niekenig. Kleine romanische Gewölbkirche, mit Halbsäulen als Gurtträgern. Chor spätgothisch. Scheint nicht sonderlich bedeutend.

Moselweiss. Nach dem Grundriss wie die Kirche von Bendorf, nur etwas länger und der Chor ohne Absis, gerad geschlossen. Das Aeussere einfach romanisch.

Oberbreisig. Kleine, aber elegant spätromanische Kirche. Gurttragende Pfeiler, romanisch spitzbogige Gewölbe im Mittelschiff. Auf der nördlichen Seite eine Empore, auf der südlichen nicht; hier vielmehr das Seitenschiff von der Höhe des Mittelschiffes. Dies südliche Seitenschiff zugleich sehr eigenthümlich überwölbt, mit halbkuppelartigen Kappengewölben, die sich gegen das Mittelschiff anlehnen. So auch die, aus fünf Seiten eines Zehnecks gebildete Absis, wo die Kappen des Gewölbes von den Bögen ausgehen, die von schlanken Säulchen zwischen den Fenstern getragen werden. (Diese Bögen aber sind eigentlich nur der Kappenansatz; sie haben keine Wulste oder sonstige Gliederung). Im Chor Alles rundbogig.

Bieber. Sehr eigenthümliche Kirche. Der Chor romanisch, rundbogig; ohne Absis, doch im Innern der geraden Ostwand drei kurze halbrunde Nischen; darüber ein grösseres einfaches Rosettenfenster. Das Schiff mit schweren, breiten und hohen Spitzbögen, die von ganz kurzen achteckigen Pfeilern (je einem auf jeder Seite) und halbachteckigen Wandpfeilern getragen werden. Das Mittelschiff ungewölbt, die Seitenschiffe mit Kreuzgewölben.

[1]) Vergl. oben, S. 24. u. Thl. I, S. 463.

bilden sich ebenfalls zu (je zwei) kapellenumzogenen Polygonen. Der Styl ist durchaus germanisch (in seiner primitiven Gestaltung), mit einzelnen romanischen Reminiscenzen. Starke Rundpfeiler mit je vier Halbsäulen als Trägern der Gewölbgurte stehen im Durchschnitt des Kreuzes, ungegliederte Rundsäulen (über denen die Gurtträger auf besonderen Consolen aufsetzen) in den Flügeln desselben. Wandsäulen an den Pfeilern und in den Ecken der Wände. Die Säulen haben überall als Kapitäl einen leichten germanischen Blätterkranz. Die spitzgewölbten, vorherrschend hoch gezogenen Bögen und Gurte sind überall reich und bunt, in den Kreuzgurten mit zierlicher Entwickelung der charakteristisch germanischen Form, gegliedert. An den Oberwänden der erhöhten Räume des Kreuzes ist eine vollständige Fensterarchitektur angedeutet, deren unterer Theil aber blind und an der nur der obere Theil, im Einschluss der Bogenöffnungen, offen ist. Dasselbe ist der Fall bei den Fenstern des Kuppelraumes in der Mitte des Kreuzes. Die Seiten des frei vortretenden Chorraumes und die Stirnseiten der andern Kreuzflügel sind nicht durch je e i n Fenster ausgefüllt, sondern jedesmal durch deren zwei übereinander, dem zweigeschossigen Verhältniss des Inneren (der niedrigeren Seitenräumen mit ihren Fenstern und der eben bezeichneten Fensterarchitektur der erhöhten Räume des Kreuzes) entsprechend. Die Fensterarchitektur selbst ist überall gothisch, in der früheren Ausbildung: über der zweitheiligen spitzbogigen Arkade, welche das untere Stabwerk bildet, eine grosse Rosette; mit Säulchen und analoger Bogengliederung. Die Portale in den vier Kreuzesflügeln sind noch halbrund überwölbt und in romanischer Weise disponirt, aber in der Behandlung und in dem, zum Theil sehr reichen Ornament ebenfalls schon wesentlich nach der Weise des germanischen Systems modificirt. Das Aeussere gewinnt seine charakteristische Eigenthümlichkeit nur durch diese Portal- und Fensterarchitektur; die auf den Ecken angeordneten Strebepfeiler sind überall noch ganz schlicht. Die ganze Behandlung trägt, bei allem Reichthum einzelner Bildungen, noch den Stempel einer sorglichen, fast herben Gemessenheit. — Das Gebäude gewährt ein höchst eigenthümliches Interesse: aber der Meister desselben hat es noch nicht vermocht, den Gedanken, der ihm vorschwebte, zur wahrhaft künstlerischen Einheit zu bringen, ihn bei der Ausführung in wahrhaft organischer Weise zu gliedern. In der Gesammt-Composition ist, bei allem Raffinement, welches darin steckt, eine befriedigende Entwickelung nicht erreicht. Die kreisartige Disposition des Ganzen und die Kreuzdisposition der erhöhten Räume stehen, ohne sich gegenseitig zu bedingen, neben- und ineinander; der viereckigen Grundform der Thurmkuppel, die sogar durch vier hineingelegte Kreuzgewölbe besonders scharf bezeichnet wird, fehlt der durch die Gesammtform des Gebäudes erforderte centrale Bezug, der etwa durch eine Auflösung der Überwölbung dieses Raumes in ein Achteck zu erreichen gewesen wäre. Die starre Form der Rundsäulen, zumal derer in den Flügeln des Kreuzes, contrastirt disharmonisch gegen die sehr bewegten Gliederungen der Bögen und Gurte, was durch ihre hohe Dimension besonders auffällig wird [1]); der in der Mitte nach romanischer Art sie umschliessende

[1]) Diese hohe Dimension macht eine Gliederung der Rundsäulen, zum Ausdruck der in ihnen aufwärts steigenden Bewegung, entschieden nöthig. Bei kürzeren Rundsäulen, die mehr nur das Tragen, nicht zugleich auch das entschiedene Aufsteigen der architektonischen Kraft, dargestellt hätten, wäre dies Erforderniss bei weitem weniger dringlich gewesen.

Schaftring hebt diesen Eindruck nicht auf; zugleich sind ihre Kapitäle bei solchem Verhältnisse des Schaftes zu flach, die feinen attischen Basen wie in sich zusammengepresst u. s. w.

Abteikirche zu Echternach. — Die Ueberwölbung der Kirche und die gesammte Fenster-Architektur frühgermanisch. Die Gurte des Gewölbes im Mittelschiff auf Consolen aufsetzend. Die Fenster-Architektur, mit den Säulchen innen am Stabwerk, ungemein anmuthig. Am Aeussern der Fenster erscheinen statt dessen einfache Schmiegen.

Kirche zu Tholey. — Ein ziemlich rohes frühgothisches Gebäude. Hohes Mittelschiff, niedrige Seitenschiffe; kein Querschiff; aber die Seitenschiffe wie das Mittelschiff mit besonderem polygonem Schluss. Ein Thurm über der Mitte der Westseite. — Rundpfeiler mit je vier stark heraustretenden Halbsäulen als Gurtträgern. Die Kapitäle bestehen nur aus starken Gesimsen, ohne Blätterschmuck (dergleichen nur an den stärkeren Pfeilern, die den Thurm tragen). Die Kreuzgurte der Seitenschiffe setzen consolenartig auf. Die Quer- und Kreuzgurte des Mittelschiffes ruhen gemeinschaftlich auf dem Gurtträger, der, das Kapitälgesims durchschneidend, an der Wand emporläuft. Die Schiffbögen sind roh, in einfach dreiseitiger Laibung, profilirt (Rh. 37.); die Gurte des Gewölbes im birnenförmigen Profil. — Die drei Fenster im Chorschluss des Mittelschiffes (denen das Stabwerk fehlt) haben die ganze Höhe der Kirche. Das mittelste von diesen ist im Styl der Fenster der Elisabethkirche zu Marburg gebildet (mit Säulchen); im Aeusseren hat dasselbe schon einen, zwar noch nicht spitzen Giebel mit Blätterwerk. Die Umfassung der beiden Seitenfenster ist viel einfacher, mit flacherekehlter Schmiege, profilirt; im Aeusseren haben diese die vorspringende Ueberwölbung, doch in einfachster Art, die an der Elisabethkirche statt des Giebels erscheint. Die Fenster in den Chorschlüssen der Seitenschiffe haben ganz den Styl derer der Elisabethkirche. Die übrigen Fenster mit einfachst profilirtem Stabwerk (an der Südseite manches Spätgothische). Die Oberfenster des Mittelschiffes zunächst am Chorschluss im Hauptbogen noch halbrund, auf der Südseite (Rh. 38.) mit besonders einfacher Anordnung, auf der Nordseite etwas reicher. Die westlichen Oberfenster schmal spitzbogig. — In das nördliche Seitenschiff führt eine, noch im Rundbogen überwölbte Thür mit reichem, doch schon sehr verwittertem Sculpturenschmuck. Das Ganze, und namentlich das Ornamentistische, etwa an die Portale der Liebfrauenkirche zu Trier erinnernd. In dem Hauptrundbogen desselben scheint übrigens schon eine leise Neigung zur Spitze vorhanden.

Kirche zu St. Arnual. — Chor und Querschiff frühgothisch. An den Ecken der mittleren Vierung des Querschiffes stehen Dreiviertel-Rundsäulen, im Style der Marburger Elisabethkirche. Die drei Scheidbögen über diesem Raume, nach dem Chor und den Kreuzflügeln zu (Rh. 39.), haben noch eine flüssige Gliederung im frühgothischen Charakter; der vierte Scheidbogen, nach dem Schiffe zu (Rh. 40.), hat das roh eckige Profil, mit gekehlten Schmiegen. (In der Weise des letzteren auch die aus dem Querschiff in die Seitenschiffe führenden Bögen.) — Der Chor fünfseitig geschlossen; früh-

gothischen Gurtträgersystem, spitzbogig entwickelte Gurte. Die Fensterarchitektur im Chorschluss sehr einfach: zwei Spitzbögen auf einem hohen schlanken Säulchen, von einem grösseren Spitzbogen auf Säulchen umfasst und ohne weitere Durchbrechung (Rh. 41.); im Aeusseren nur jene ersten beiden Spitzbögen, ohne die Umfassung (Rh. 42.); das Profil hier nur eine einfache Schmiege. Die Fenster in den Querschiffgiebeln mit sehr gedrücktem Spitzbogen (aussen fast völlig rundbogig), mit reicherem, immer noch frühgothischem Rosettenstabwerk. Einfache Streben.

Rh. 42. Rh. 41.

Stiftskirche zu Kyllburg. Einschiffig, breites Schiff und schmaler Chor. Nach einer Inschrift am Pfeiler zwischen Chor und Schiff 1276 begonnen. Gurtträger und Gurtsystem noch einfach schön; die ersteren als Bündel von je drei schlanken Halbsäulen mit Kapitälen (ohne Blätterschmuck); die Gurte in der edelsten Form. Der Bogen zwischen Chor und Schiff, ohne Gurtträger, roh eckig, mit gekehlten Schmiegen. (Im Profil der Schiffbögen von Tholey, Rh. 37.) Die Chorfenster schmal und mit sehr scharfem Spitzbogen; das Stabwerk dem letzteren angemessen, noch streng, aber ohne Säulchen. Von den Schifffenstern sind die beiden, dem Chore zunächst, grösser und (soweit sie nicht verbaut) reich, doch auch ohne Säulchen; die folgenden gen Westen auffallend kleiner. Alles Profil der Fenstereinfassung schon in der mehr nüchternen Kehlenmanier. Am Bedeutendsten ist das Hauptfenster auf der Westseite, das zugleich, wenigstens im Aeusseren, an seinen Hauptlinien Säulchen hat.

Zur Seite der Kirche ein sehr malerischer Kreuzgang, etwas jünger als die Kirche. In seinen Haupttheilen völlig erhalten, doch auf der Süd- und Westseite schon ohne Gewölbe. Fensterstabwerk im späteren Styl, ebenfalls nirgend mehr Andeutung von Säulen. Kehlenprofile.

Kirche zu St. Arnual. — Das schlanke Mittelschiff mit den niedrigeren Seitenschiffen und dem Thurm über der Mitte der Westseite jünger als Querschiff und Chor, ohne Zweifel der Bau, als dessen Anfang durch eine in der Vorhalle befindliche Inschrift das Jahr 1315 angegeben wird. Schon Motive spätgothischer Art. Einfache Pfeiler im Schiff, an denen das Profil der Schiffbögen (Rh. 43.), eckig, mit tiefer Einkehlung an den Seitenflächen niederläuft; ebenso an den Rückseiten, wo die Quergurte der Seitenschiffe dasselbe Profil haben. An den Vorderseiten der Pfeiler je drei Halbsäulen als Gurtträger, aus denen sich die (birnenförmigen) Gurte ohne Kapitäl oder sonstigen Uebergang entwickeln. Die Fenster in mancherlei spätgothischen Formen.

Rh. 43.

Trier. Jesuitenkirche. — Gleich hohe Schiffe. Rundpfeiler mit je vier starken Halbsäulen. Umherlaufende Kapitälverzierung, umherlaufendes Gesims und umhergekröpftes Basament (dieses noch ausgebildet gothischer Art). Die Schwibbögen roh und unschön profilirt; die Kreuzgurte birnenförmig. Hohe Fenster, deren Profilirung ebenfalls dem spätgothischen Wesen entspricht, ohne Stabwerk. — Das Portal der Westseite im edel durchgebildeten Style des vierzehnten Jahrhunderts. — Innen an der Westseite eine spätgothische Emporbühne. — Der Chor modernisirt.

Trier. St. Gangolph. — Einfach gothische Kirche, ursprünglich einschiffig; nicht hoch. Die Strebepfeiler nach innen stehend, mit je drei

Gurtträgern; einfache Kapitälgesimse, birnenförmige Gurte. Später ein nördliches niedriges Seitenschiff angefügt, durch Halbkreisbögen mit dem Mittelschiff verbunden. — Vor der Westseite ein hoher viereckiger Thurm. Ende des funfzehnten Jahrhunderts. Sehr einfache Architektur; die obersten Fenster mit etwas Stabwerk; dann Erkerthürmchen als Einschluss der Thurmspitze.

Stiftskirche zu Pfalzel. — Neben dem Kreuzgange eine kleine Kapelle, einfach, aber aus edelgothischer Zeit. Merkwürdig ihr, aus vier Seiten eines Achteckes gebildeter, also in der Mitte in eine Ecke ausgehender Schluss (Rh. 44.).

Kirche zu St. Wendel. — Angeblich 1320 gegründet; vollendet 1360. Der Chor in etwas früheren Formen als der Schiffbau. Dreiseitig schliessend; die Gurtträger aus je drei starken Halbsäulen bestehend, neben denen auf jeder Seite noch eine schwächere für den Gurt des Stirnbogens. Die Gurte des Kreuzgewölbes noch im Birnenprofil, doch schon mit breiter Spitze. Einfache Fenster-Architektur; das gesammte Aeussere des Chores sehr einfach. Ein noch zum Chore gehöriger, verengter Schwibbogen scheidet denselben vom Schiff; das an demselben niederlaufende Bogenprofil entspricht dem an den Schiffpfeilern in der Kirche von St. Arnual. — Der Schiffbau von ungemein schönen Verhältnissen; das Mittelschiff etwas schmaler als der Chor; die Seitenschiffe nur wenig niedriger als das Mittelschiff. Schlanke leichte Rundsäulen, ursprünglich ohne Kapitäl (wenigstens sollen, nach Chr. W. Schmidt's Angabe, der leichte Blätterkranz und die zierlich antikisirenden Deckgesimse, die sie tragen, einer modernen Restauration angehören). An den Wänden der Seitenschiffe je drei Halbsäulen als Gurtträger und ein wellenartiges Profil zu deren Seiten. Netzgewölbe, dessen Gurte, im Kehlenprofil, sich leicht und glücklich entwickeln. Die Perspective durch das Mittelschiff, nach dem breiteren Chore hin, sehr schön. Die Fensterarchitektur, in Composition und Profilirung, sehr einfach; die Fenster, hoch und nicht zu breit und weit, werden durch ein horizontales Gesims in zwei Abtheilungen gesondert. — Das Aeussere einfach; die Strebepfeiler mit Spitzthürmchen, auch mit geschweiften Dächern. An der Südseite ein hübsches Portal mit später gothischem Vorbau. An der Westfaçade, zwischen dekorirten Streben, die mit rohen Statuen geschmückt, ein etwas reicheres, aber schweres Portal, wieder von späterem Charakter. Darüber ein hohes Fenster mit spätbarockem Stabwerk. Ueber der Höhe der Kirche ist der Westbau noch höher emporgeführt, namentlich der mittlere Theil als besonderer Thurm mit barockmoderner Kuppelspitze, über den Seitentheilen leichte Helme. — An eine der Säulen des Schiffes ist eine Kanzel angebaut, mit dem Datum 1462, in zierlich spätgothischen Architekturformen und mit handwerksmässiger Dekorationsculptur [1]).

[1]) Der Eindruck, den die Bauformen der Kirche von St. Wendel, oder vielmehr die des Schiffbaues, hervorbringen, ist der Art, dass wir dem letzteren auf den ersten Anblick, den sonst als gültig angenommenen chronologischen Bestimmungen gemäss, ein wohl um 100 Jahre jüngeres Alter, als oben angegeben, zutheilen, d. h. dass wir ihn etwa in die Mitte des 15ten Jahrhunderts setzen würden. Indess hat die Vollendung des Baues im J. 1360 durch äussere historische Gründe die höchste Wahrscheinlichkeit. Und da wir in der Trier'schen

Kirche zu Klausen. — Spätgothisch; der Chor 1474 geweiht. (v. Stramberg, das Moselthal. S. 378). Nur ein, mit dem Mittelschiff gleich

liegend mehrfach, schon von der Kirche von Tholey ab, eine Behandlung der gothischen Bauformen wahrnehmen, die, mit einer Reduction der Profile der Gliederungen oft auf das einfachste Maass sich begnügend, schon zeitig zu derjenigen Bildungsweise gelangt, die wir sonst als zu den spätgothischen Eigenthümlichkeiten gehörig bezeichnen müssen, so stimmen hier auch die inneren stylistischen Gründe ganz wohl mit jenem äusseren Ergebniss zusammen. Der Fall bleibt aber doch sehr merkwürdig und beachtenswerth. Ich halte es daher nicht für überflüssig, im Folgenden einen älteren Aufsatz mit einer sorgfältigen historischen Untersuchung über die Verhältnisse dieser Kirche, der mir freundlichst im Manuscript zugestellt wurde und meines Wissens nicht gedruckt ist, mitzutheilen.

„Anmerkungen über die Zeit, in welcher die St. Wendeler Pfarrkirche erbauet worden ist.

„Die St. Wendeler Pfarrkirche darf ihrer Größe und gothischen Bauart wegen wohl unter die schönsten Pfarrkirchen des Regierungsbezirkes Trier, vielleicht auch des Trierischen Bisthums gezählt werden, wenn man nämlich darunter jene gottesdienstlichen Gebäude begreift, welche in den frühern oder spätern Jahrhunderten blos als Pfarrkirchen gebaut worden sind; denn die Kirchen der aufgehobenen geistlichen Stifter und Klöster, welche seit dem Concordat v. J. 1801 durch die französische Regierung den Pfarreien zum Gebrauch übergeben worden sind, wie z. B. die alte Klosterkirche in Tholei, jene zu Mathias bei Trier etc. gehören nicht in diese Kategorie.

„Ich kenne noch zur Zeit keine Urkunde, noch eine andere Schrift, woraus das Jahrhundert des Baues der St. Wendeler Pfarrkirche mit Gewissheit angegeben werden könne; künftig vielleicht bietet sich Gelegenheit, diesen Zeitpunkt mit Bestimmtheit ermitteln zu können. Dass sich nämlich unter den alten Kirchenpapieren geschriebene Nachrichten über die Epochen befinden, in denen der Bau angefangen und vollendet worden, darf ich aus demjenigen glauben, was der ehemalige gelehrte Pastor Castello (vom 24. Juni 1792 bis 19. März 1814 Pastor in St. Wendel) und nachheriger Domdechant zu Trier mir nicht nur öfter gesagt, sondern auch am Dedicationsfest der Kirche einigemal in der Predigt vorgebracht hat, nämlich es sei die St. Wendeler Pfarrkirche i. J. 1320 zu bauen angefangen und i. J. 1360 vollendet gewesen und eingeweiht worden.

„Das angegebene Anfangsjahr des Baues ist mir zwar immer etwas auffallend erschienen, weil die Grafen von Saarbrück, welche die Herrschaft St. Wendel i. J. 1320 besessen haben, sich derselben nicht viel angenommen, und diese Herrschaft daher auch schon i. J. 1327 an den Erzbischof Balduin von Trier verkauft haben;a) allein der selige Pastor Castello war als ein Mann bekannt, der eine solche Angabe über das Anfangsjahr und den Zeitraum des Kirchenbaues ohne genügende Gründe gewiss nicht gethan hätte.

„Der Trierische Geschichtschreiber Brower sagt zwar, dass unter dem Erzbischof Boemund II die Kirche gebauet und i. J. 1360 selbige eingeweiht worden wäre;b) allein da der Erzbischof Boemund erst i. J. 1354 zur Regierung gekom-

a) Der Graf Simon IV von Saarbrück, Herr zu Commercy, scheint die Burg und Grafschaft St. Wendel, zur Entschädigung seines Verlustes in der Fehde, welche über die Erbschaft der Grafschaft Blieseastel im J. 1275 zwischen dem Bischof von Metz und dem Herzog Friedrich III von Lothringen ausgebrochen war, und in welcher dieser Graf ein Bundesgenosse des Herzogs gewesen, im Anfange der 1280er Jahre erhalten zu haben, wobei sich der Herzog aber das Oeffnungs-Recht in der Burg St. Wendel ausdrücklich vorbehalten hat. — b) Brower annal. Trevir. Tom II. p. 232.

hohes Seitenschiff, auf der Nordseite; auf der Südseite ein Paar niedrige Nebenräume. Die Pfeiler zwischen Mittel- und Seitenschiff achteckig; die

men, so ist es nicht glaublich, dass die grosse St. Wendeler Kirche in 5 bis 6 Jahren gebaut worden ist, sondern diese Erklärung kann nur andeuten, dass Boemund den angefangenen Bau zu Ende geführt hat. Indem aber Brower selbst in St. Wendel gewesen und daselbst die Urkunden und andere auf den Kirchenbau und das Jahr der Einweihung der Kirche Bezug habende Schriften eingesehen hatte, so möchte dessen Meldung über den beendigten Bau und das Einweihungsjahr der Kirche sich auf die folgende Art erklären lassen.

„Das Schiff der Kirche wurde i. J. 1320 zu bauen angefangen, und bis zu den Jahren 1348 fortgesetzt, wo die Beendigung wahrscheinlich durch die eingetretene Pest, der schwarze Tod genannt, unterbrochen wurde, indem durch diese schreckliche Pest beinahe die Hälfte der damals lebenden Menschen weggerafft wurde, und die übrig gebliebene andere Hälfte keine Gewerbe noch Acker bau mehr treiben wollte, weil der gebeugte Geist der Menschen in jenen Zeiten des völligen Mangels an richtiger physischer Aufklärung, oftmals einen absichtlichen Plan dem Urheber aller Wesen untergeschoben hat, ein verworfenes Geschlecht zu züchtigen.

„Nachdem daher von 1351 an diese Geissel des Menschengeschlechtes aufgehört und die Menschen zu ihren Beschäftigungen zurückgekehrt, sich des Lebens wieder erfreuten, so mochte der Erzbischof Boemund das Chor der Kirche an das Schiff bauen lassen, und auf diese Art den 40jährigen Bau der Kirche beendigt haben e)

„Aus allem diesem erhellet, dass die St. Wendeler Kirche im 14ten Jahrhundert gebaut und i. J. 1360 eingeweiht worden ist. Sollten aber demungeachtet noch Zweifel über diese Behauptung um deswillen entstehen, weil die gothische Bauart der St. Wendeler Kirche mehr dem 15ten als dem 14ten Jahrhundert anzugehören scheint, so finde ich mich veranlasst, noch mehrere Thatsachen anzuführen, aus welchen die durch Brower angegebene Einweihungsepoche (1360) dieser Kirche bestätiget wird.

„In dem St. Wendeler Kirchenarchiv sind noch eine Menge von Originalurkunden über die der Kirche gemachten Schenkungen, sowie über die von den Brüdermeistern dieser Kirche f) gemachten Ankäufe und Pfandbriefe von liegenden Gütern; aus diesen Originalurkunden erhellt aber:

1) dass vom Jahr 1300 an bis 1375 die Brudermeister der Kirche laut vorhandenen 19 Urkunden kein Immöbel angekauft haben, sondern dass diese 19 Urkunden nur Schenkungen von adelichen Personen und auch einigen Bürgern aus der Stadt St. Wendel zum Nutzen der Kirche des hl. Wendelin enthalten;

2) dass aber i. J. 1375 auf St. Valentinstag die Brudermeister der Kirche den ersten Kauf über Güter zu Rutzweiler um die Summe von 24 Pfund Heller gemacht, und damit in den Jahren 1379, 1383, 1388, 1390, 1391 und 1396 fortgefahren, und überhaupt während diesem letzten Viertel des 14ten Jahrhunderts in 10 Urkunden für gekaufte und verpfändete Immöbel die Summe von 676 Gulden rheinischer Währung verausgabt haben;

3) dass v. J. 1400 bis 1450 zu demselben Zweck von den Brudermeistern nach Inhalt von 27 Urkunden Immobilien gekauft worden sind für 1160 fl, und

e) Dass das Chor der St. Wendeler Kirche später als das Schiff derselben gebauet worden, beweiset selbst für Nichtbaukundige der Umstand, dass die Decke des Chors eine etwas schiefe Linie gegen die Mitte der Decke des Schiffes bildet, was von dem Standpunkt unter der Orgel aus gleich in die Augen fällt.
(Ich meine das Entgegengesetzte — dass das Schiff jünger ist als der Chor, — was jener Umstand m. E. eben so gut beweisen kann. F. K.)

f) In St. Wendel bestand seit undenklichen Zeiten die Bruderschaft des h. Wendelin, deren Brudermeister aus dem zeitlichen Pfarrer, dem Stadtschultheiss und einem Schöffen, die Verwaltung der Kirchen-Einkünfte führten.

Schwibbögen, welche dieselben verbinden, dreiseitig, unmittelbar aus den Pfeilern übergehend, doch mit concaven Flächen. Säulchen als Gurtträger.

dass von 1440 bis 1450 das grosse Kauf- und Pilgerhaus erbaut worden ist mit einem Aufwand von wenigstens 3000 fl., so dass also in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts mehr denn 4000 fl. rhein. verausgabt worden sind, welche Ausgabe für jene geldarme Zeit äusserst gross war.*)

4) dass v. J. 1480 bis 1500 für gekaufte Güter, Zehnten und Renten sowie für Güterpfandung nach Inhalt von 45 vorhandenen Urkunden die bedeutende Summe von 5587 fl. rheinisch, folglich im Laufe des 15ten Jahrh. 9587 fl. rhein. Währung von den Brudermeistern der Kirche ausgegeben worden;

5) dass endlich von 1500 bis 1550 zu denselben Zwecken in 10 Urkunden 5810 fl. rhein. verausgabt worden sind.

„Es bedarf wahrlich keines grossen Scharfsinns, um aus diesen Thatsachen zu entnehmen, dass der Bau der St. Wendeler Kirche von 1300 bis 1360 geführt worden sei, weil nämlich während diesem Zeitraum die Kirche wohl Güter- und Rentenschenkungen annehmen, aber keine Immobilien kaufen konnte, was auch aus den vorhandenen Urkunden deutlich hervorgeht, indem sie, die Kirchenverwaltung, die Opfergaben der frommen Wallfahrer und die Revenuen der St. Wendels-Bruderschaft zu dem Bau der grossen Kirche verwenden musste. Selbst aus dem Umstand, dass der erste Güterkauf i. J. 1375, also noch 15 Jahre nach der Einweihungsepoche, und nicht früher Statt hatte, erhellt, dass die Gaben und Renten des Baues noch zu rückständigen Schulden des Baues verwendet worden sind, was um deswillen anzunehmen ist, weil sich 10 Kaufbriefe seit dem Jahr 1375 in den angegebenen Jahren folgen, und damit im folgenden 15ten Jahrhundert, von 1408 anfangend, und in den Jahren 1413, 1414, 1415, 1417, 1418, 1419, 1425, 1427, 1429, 1433, 1434, 1435, 1437, 1439, 1440, 1443, 1446, 1447 und 1449 fortgesetzt, für die angegebenen Summen Ankäufe und Erwer-

*) Der Kurfürst Jakob von Sirck schenkte im J. 1440 auf St. Lukas-Tag der Kirche St. Wendel einen vor der Kirche gelegenen Platz zum Bau einer Halle und Kaufhaus (einen vnsern vnd vnsers Stiffts platz vnd flecken vor derselben Kirchen gelegen, den man bysher den Kaff genannt hat, sagt die Urkunde) damit die Brudermeister diesen Platz zu der Kirche Nutzen verbauen, und eine Halle und Kaufhaus darauf setzen sollen. Dieser Bau wurde in 5 Jahren beendigt, und weil dieses grosse Haus erst im J. 1789 abgebrochen, und das jetzige Stadthaus auf einen Theil des Platzes gesetzt worden, so war dieses Gebäude mir (geb. 1769) und vielen noch lebenden Einwohnern hiesiger Stadt wohl bekannt.

Diese Halle, auch Pilger-Ruh, und seit der Einnahme von St. Wendel durch Franz von Sickingen 1522 auch das Rathhaus genannt, weil in demselben eine besondere Stube zu den Sitzungen des St. Wendeler Stadtrathes eingerichtet war, war ganz aus Quadersteinen wie die Kirche, zwei Stockwerk hoch erbauet; seine Länge der Kirche und Strasse gegenüber war von 60 Fuss, und seine Breite gegen 80 Fuss. Dieses Gebäude nahm den ganzen Platz nicht nur des heutigen Stadthauses ein, sondern es erstreckte sich noch 5 Schuh vorwärts zur Kirche gegen Osten, ging mit der südlichen Seite 6 Schuh weiter in die Strasse, als der heutige Bau, zog sich gegen Westen bis 6 Schuh vor das heutige Parkes-Haus, von da herunter in gerader Linie gegen die Hausthür des Schlosser Weisgerber Hauses über, von diesem nördlichen Punkt wieder herauf auf den östlichen Eck des grossen Gebäudes; der Schlossgasse gegenüber ging und fuhr man unter dieser Halle durch in die untere Gasse, weshalb sehr hohe steinerne Thore am Ein- und Ausgang waren. Im ersten Stockwerke wurden die Krämermärkte gehalten, was leicht geschehen konnte, weil der obere Stockwerk durch mehrere steinerne Säulen, und nicht durch Mauern getragen wurde, der zweite Stock diente zur Aufnahme von fremden Pilgern, und war gross genug, um 1000 Menschen Raum zu geben.

dergleichen auch in dem ausgedehnten Chore; die Kehlengurte des Netzgewölbes gehen aus ihnen im Chore unmittelbar hervor. Im Schiff setzen

bungen gemacht worden sind, sowie vom Jahre 1450 bis 1500 für die grosse Summe Geldes von 9587 fl. rhein. Güter und Renten angekauft worden sind.

„Dass demnach die St. Wendeler Pfarrkirche im 15. Jahrhundert, während dessen Lauf selbige die Summe von wenigstens 9585 fl. rhein. (nach jetzigem Geldeswerth ungefähr 27,000 bis 30,000 fl. ausmachend) zum Ankauf von Hegenden Gütern, ganzen Dörfern, Zehnten, Mühlen und Renten verausgabt hat, nicht noch den Bau der grossen Kirche geführt und bezahlt habe, wird wohl Niemand zu behaupten einfallen, die Bauart der Kirche mag übrigens von einer spätern Zeit scheinen oder nicht.

„Soll aber dieser geführte Beweis über den St. Wendeler Kirchenbau vor d. J. 1360 noch nicht hinreichend erscheinen, so wird aus den folgenden Thatsachen, mit Urkunden belegt, die Wahrheit der aufgestellten Behauptung deutlicher und überzeugender hervorgehen:

a. Dass die alte Kirche der h. Maria-Magdalena die erste Pfarrkirche war, darüber könnte ich Vieles anführen, was aber der Weitläufigkeit halber nicht hierher gehört, es mag genügen, dass diese erste Kirche in St. Wendel über das Grab des h. Wendelin gebaut und in der Gruft dieser Kirche dieses Grab aufbewahrt wurde, bis in der Mitte des 13ten Jahrhunderts die Gebeine des heil. Wendelin aus dem Grabe genommen, in eine Lade gelegt und nach dem religiösen Geiste des Zeitalters in den Prozessionen umhergetragen wurden.†)

„Nachdem aber die grosse Kirche zur Ehre des h. Wendelin erbaut war, so verlor die alte Kirche den Namen einer Kirche, und erhielt den einer Kapelle, obschon noch Gottesdienst darin gehalten wurde.

„Die neue grosse Kirche scheint aber schon i. J. 1358 erbauet und auch in derselben schon Altäre aufgestellt gewesen zu sein, indem der Edelknecht Johann von Bliesen seine Wiese zu Niederhofen i. J. 1358 auf Sonntag nach Petersteg zu einer ewigen Messe auf unser Frauen Altar in der Kirche Sante Wendelin schenkt, um in St. Wendelins Bruderschaft zu kommen und seiner und seiner Eltern in den 4 Frohnfastenmessen zu gedenken.

b. I. J. 1360 auf St. Jakobs-Tag (die neue Kirche in St. Wendel war i. J. 1360 am Sonntag nach Epiphania eingeweiht worden) schenken die Brüder und Ritter Arnold und Jakob von Odenbach (am Glan) für sich und ihre Erben ihre Mühle zu Stegen bei Wolfersweiler zu einer Frühmesse in der Kapelle Sante Maria Magdalena zu St. Wendelin, um in die St. Wendelins Bruderschaft eingeschrieben zu werden.

c. Der Erzbischof Boemund II. von Trier schenkt i. J. 1361 den 31. Mai eine silberne Ampel und die Summe von 100 fl. rhein. zu einem ewigen Licht zur Ehre des h. Beichtigers Wendelin in dessen Kirche in St. Wendel.

d. In demselben Jahr 1361 schenkt Ludwig Herr von Kirchel ein auf seiner Vogtei gelegenes Haus und Garten, bei der St. Wendelinskirche und hinter derselben gelegen, zu einer Wohnung für einen Kapellan des Altars unser lieben Frauen.

e. I. J. 1379 den 7. Juli verkauft der Ritter Eusfried von Esch und seine Gemahlin Margarethe den Brudermeistern der Kirche St. Wendel seinen Zehnten im Dorfe Heisterberg um 250 rheinische Gulden, und zwar zum Nutzen des St. Nikolasaltars in der St. Wendelinskirche und eines Kapellans zu diesem Altar.

f. I. J. 1383 den 11. Mai verkaufen die nämlichen Eheleute zum Nutzen

†) Es war auch einer der vier grossen Märkte zu St. Wendel auf Magdalenen-Tag, und sogar wurde bis zur französischen Revolution, auf den Festtag dieser Heiligen, am 22ten July, der ganze Gottesdienst mit Frühmesse, Hochamt und Vesper in der alten Magdalenenkirche zum Andenken gehalten, da selbige in frühern Zeiten die Pfarrkirche war; auch wurde der Magdalenen-Tag in St. Wendel bis zum J. 1740 gefeiert.

sie consolenartig über den Gurtträgern auf. Hohe Fenster mit buntem spätem Stabwerk. Das Aeussere einfach.

des St. Nikolausaltars und eines Kaplans zu diesem Altar in der Kirche des h. Wandelin ihre Brühlwiese, im Dorfe Hertewiler gelegen, den Brudermeistern um 200 fl. rheinisch.

„Aus diesen Urkunden, welche noch im Original vorhanden sind, geht hervor, dass i. J. 1379 ausser dem hohen Altar noch zwei andere Altäre, ferner unser lieben Frau und der des h. Nikolas g) in der neuen Kirche waren, und auch schon Altaristen, Kapelläne genannt, zu diesen Altären angestellt waren, h) dass auch die alte Magdalenenkirche schon i. J. 1360 nicht mehr den Namen einer Kirche, sondern nur den einer Kapelle geführt hat.

„Die folgende Urkunde wird aber noch überzeugender den Beweis liefern, dass die St. Wendeler Pfarrkirche vor dem Anfang des 15. Jahrhunderts gebaut war.

„Der Weihbischof Conrad von Trier bescheinigt nämlich i. J. 1406 auf Lichtmesstag (Frater Conradus miseratcordia divina episcopus Azotensis reverendorum Dominorum in Christo patrum et dominorum Domini Wernheri Trevirensis Ecclesiae archiepiscopi, et Domini Tylmanni Episcopi Metensis, in pontificalibus vicarius generalis. — fängt die Urkunde an), dass er auf die Bitte des ehrwürdigen Herrn Otto, des edeln Sohnes des Grafen von Ziegenhain, Probsten der St. Martinskirche zu Worms, Archidiacon der Trierischen Domkirche und Pastor der Kirche zum h. Wendelin, Metzer Dioces zwei Altäre in der Mitte der Kirche vor dem Eingang in den Chor des h. Wandelin (duo altaria in medio Ecclesiae ante introitum Chori St. Wandalini) geweiht habe, und zwar jenen auf der linken Seite zur Ehre des h. Kreuzes, des h. Abten Anton und der h. Jungfrau Barbara, den Altar auf der rechten Seite zur Ehre des h. Stephan, der Apostel Peter und Paul, und der h. Elisabeth, dass er, der Weihbischof, an demselben Tage auch einen Altar in der Gruft unter der Kapelle der h. Maria Magdalena zur Ehre des h. Michel und aller Engeln, des h. Matheus Apostel und der Matrone St. Anna mit allen vorgeschriebenen und üblichen Ceremonien und Solemnitäten eingeweihet habe etc.

„In dieser Urkunde wird aufs Bestimmteste die Kirche des h. Wendelin von jener der h. Maria Magdalena unterschieden, indem gesagt wird, dass 2 neue Altäre in der Kirche des h. Wendelin, und zwar vor dem Chor des h. Wendelin, und ein anderer Altar in der Gruft der Magdalenenkapelle eingeweiht worden seien. Da nun nach den angeführten Urkunden in der St. Wendelinskirche die Altäre unserer lieben Frau und des h. Nikolas schon früher, und sogar besondere Kapelläne zu diesen beiden Altären angestellt und besoldet waren, zudem das Chor dieser Kirche blos zur Aufnahme der Reliquien des h. Wendelins bestimmt war, so fanden sich durch die Weihung der zwei neuen Altäre des h. Kreuzes und des h. Stephan, mit dem hohen Altar i. J. 1405 in der St. Wendelinskirche fünf Altäre, wozu nur die im 14. Jahrh. erbaute und noch bestehende Kirche dienen konnte.

„Endlich sagt noch die schon angeführte Urkunde v. J. 1440 auf St. Lucas Tag, dass der Kurfürst Jakob der Kirche den freien Platz, vor der Kirche gelegen, schenke, um auf demselben eine Halle und Kaufhaus durch die Brudermeister der Kirche aufbauen zu lassen.

g) Noch im J. 1799 waren in der Pfarrkirche St. Wendel unter den sieben Altären ein besondrer St. Niklas-Altar und einer Unserer lieben Frau. — h) Dass in der alten Magdalenenkirche, die schon seit 1360 nicht mehr die Kirche, sondern nur die Kapelle genannt wurde, ihrer Kleinheit halber keine drei Altäre hätten aufgestellt werden können, erhellet daraus, dass diese Kirche keinen grössern Umfang in der Länge und Breite hatte, als das heutige Stadtschulhaus, welches auf dessen Mauern im J. 1816 erbauet worden, und unter welchem die ehemalige Gruft, durch einen Pilar gestützt, heute zum Keller dient.

Hospital zu Cues. — Gestiftet 1458. Eine klösterliche Anlage, deren architektonisch bedeutendere Theile, Kirche und Kreuzgang, den spätgothischen Styl in einfach würdiger Gestaltung zeigen. Die Kirche hat ein quadratisches Schiff, mit einem schlanken achteckigen Pfeiler in der Mitte, aus dessen Seitenflächen oberwärts sich die gekehlten Gurte des den Raum deckenden Sterngewölbes lösen. Der schmalere Chor mit einem Netzgewölbe. Aehnliche Ueberwölbungen, von verschiedenartiger, nicht immer ganz schöner Form, im Kreuzgange [1]).

Trier. St. Gervasius. — Spätest gothisch. Hohes Hauptschiff mit ganz zierlich entwickeltem Netzgewölbe. Ein niederes Seitenschiff, auf der Nordseite. Neben diesem, nach Westen, ein spätgothischer Thurm.

Bittburg Oberkirche (Liebfrauenkirche). — Sehr unbedeutend

„Dieses grosse Gebäude hat aber gerade vor der heute noch vorhandenen Kirche gestanden, es musste daher i. J. 1440 diese Kirche schon bestanden haben, weil sonst der Kurfürst nicht sagen gekonnt, dass der zu verbauende Platz vor der Kirche des h. Wandelins gelegen hätte.

„Wenn nun die gothische Bauart der St. Wendeler Kirche vielleicht eher zum 15. als zum 14. Jahrh. gereiht werden konnte, was ich zu beurtheilen nicht im Stande bin, so beweisen doch die von mir nach Jahr und Tag angeführten Urkunden unwidersprechlich, dass die St. Wendeler Kirche nicht allein vor dem Anfang des 15. Jahrhunderts, sondern dass sie auch vor dem Jahr 1360 erbaut worden war. Dass die Blumengewinde, Ranken und Schnörkel an unserer Kirche nicht mehr verständlich sind, so ist ja bekannt, dass die Blüthe der gothischen Baukunst in den Jahren 1320 bis 1360 lange schon vorüber war, und dass daher die einfacheren Verzierungen, wie selbige an unserer Kirche verständlich sind, auch bei andern Kirchen vorkommen, welche in demselben Zeitraum, wie unsere Kirche, erbaut worden sind; vielleicht möchten auch Mangel an Geld und andere Verhältnisse auf die einfachere Bauart unserer Kirche eingewirkt haben, besonders wenn man erwägt, dass St. Wendel i. J. 1320 nur noch ein grosses Dorf oder Flecken, und daher die Kirche meistens von den Opfern der Wallfahrer erbaut worden ist. Es mag aber dieses aus einem Grunde herrühren, woher es nur wolle, so habe ich doch hinreichend dargethan, dass unsere Kirche im 14. und keineswegs im 15. Jahrhundert erbaut worden ist, es mag nun die Bauart derselben sein, welche sie immer wolle, und jeder Unbefangene wird mir hierin beistimmen.

„Ich glaube noch bemerken zu müssen, dass eine steinerne Gallerie ausserhalb von der einen Seite, wo der untere Theil des Daches der Kirche anstösst, anfangend, rund um das ganze Portal der Kirche, unterhalb dem Uhrzeiger bis auf die andere Seite gegangen ist, wo der untere Theil des Kirchendaches anliegt. Diese steinerne Gallerie, deren Spuren man noch unterhalb dem Uhrzeiger wahrnimmt, war ungefähr 2½ bis 3 Schuh breit, und mit einer steinernen Brustlehne von 4 Schuh Höhe versehen. Weil aber sowohl von der steinernen Brustwehr als selbst von dem Gang der Gallerie Steine durch die Länge der Zeit verwittert und herabgefallen waren, so liess die Kirchenverwaltung zur Verhütung von Unglücksfällen im Anfang der 1750er Jahre diese Gallerie abbrechen." —

[1]) Von Stramberg (das Moselthal, S. 319) bemerkt, dass sich in der Weise wie die Kirche des Hospitals von Cues angelegt, viele kleine Kirchen in dortiger Gegend vorfinden: zu Uelmen, Driesch, Rokeskyll, Hatzenport, Merl (abgerissen), Reiler-Kirch, Traben, Zeltingen. Andre in der Form eines Oblongums: zu Clotten und Ediger mit zwei, zu Namedy, Kempenich und Mannebach mit drei Mittelsäulen. Alle Kirchen dieser Art aus gleich später Zeit. Ein Theil der genannten Gebäude gehört dem Coblenzer Bezirk an und wird unten anderweit eingereiht werden.

spätgothisch, wiederum nur mit einem Seitenschiff, auf der Südseite. Der Chor modern.

Kirche zu Castell. — Unbedeutend spätgothisch. Drei achteckige Pfeiler, der Länge nach mitten durch die Kirche (vergl. die vorige Anmerkung zu Cues), aus ihnen lösen sich, ohne besondren Uebergang, die spätgothischen Gurte des Netzgewölbes los. Die Fenster schon rundbogig.

Saarbrücken. Schlosskirche. — Spätest gothisch, ohne sonderliche Bedeutung. Im Inneren ohne Gewölbe, und über die Maassen verbaut und verändert.

Wohnhäuser. — Mehrere zu Trier mit gothischen Giebeln (deren Giebelgesimse aber wohl nirgend mehr alt). Einfache, doch ansprechende Fensteranordnung. Besonders charakteristisch zumeist der Rauchfang, der an der Façade, etwa in der Mitte des Gebäudes, im Obergeschoss heraustritt und gewöhnlich durch ein geschmackvoll gothisches Stabwerk gestützt ist. Besonders zu bemerken: das ehemalige Rathhaus zur „Steipe" (jetzt zu dem „rothen Hause" gehörig). — Zu Trarbach und an andern Moselorten schöne Holzhäuser, in buntem Fachwerk. Ein vorzüglich reiches zu Trarbach aus später Zeit, mit dem Datum 1568.

---

b. Köln und Umgegend.

Köln. St. Maria auf dem Kapitol. — Das Gewölbe des Schiffes erscheint, dem ganzen Wesen der Profilirungen nach, als in spätgothischer Zeit eingesetzt (macht somit die Fortsetzung und den Beschluss der in spätromanischer Zeit begonnenen Umwandlungen des Gebäudes aus.) Oberhalb der Gesimse der Schiffpfeiler setzen die Gurtträger auf, von Consolen getragen. Die Hauptgurtträger sind ihrer drei, ein stärkerer in der Mitte, zwei schwächere zu den Seiten, die sich um eine halbe Rundsäule gruppiren. Sie haben einfache Kapitälgesimse. Die Quergurte haben ein reiches, noch an Motive des Uebergangsstyles erinnerndes Profil (Rh. 45.); ihre Haupttheile werden (nach französischer Art) von besondern Basen getragen; die an ihnen befindlichen Rundstäbe sind, ebenfalls übergangsartig, mit Ringen versehen. Die Kreuzgurte haben ein ausgebildet birnenförmiges Profil, doch noch mit scharfer Spitze.

Köln. Minoritenkirche. — Geweiht 1260. Einfache frühgothische Kirche, geräumig und in ziemlich bedeutenden Verhältnissen; die Seitenschiffe ziemlich niedrig, doch die Pfeiler nicht allzu gedrückt; die Spitzbögen hoch. Rundpfeiler mit vier Dreivierteläulen als Gurtträgern; die vorderste von diesen an der Wand des Mittelschiffes emporlaufend, doch so, dass sich das Kapitäl des Gesammtpfeilers noch um sie herumschlingt. Die Kapitäle überall in einfacher Kelchform, theils undekorirt, theils mit einfach aufgelegten oder anschliessenden Blättern im entschieden frühgothischen Charakter. Die Schwibbögen sind ganz einfach, durch

schräge Abschnitte und Einschnitte der Mauer, profilirt (Rh. 46); die Gurte in primitiver Behandlung der Birnenform (Rh. 47.). Die Oberfenster des Mittelschiffes sind durchaus einfach, fast roh. Der Chor, einschiffig, fünfseitig geschlossen, hat Säulenbündel zu Gurtträgern; hier sind die Fenster ziemlich entschieden nach dem Princip der Elisabethkirche von Marburg gebildet. (Die Fenster des südlichen Seitenschiffes haben zumeist ein spätgothisches Stabwerk; an das nördliche Seitenschiff stossen die Klostergebäude an. An der Westfront der Kirche ist ein sehr grosses, reich ausgesetztes Fenster, gleichfalls mit den späteren Formen.) — Die Sakristei bildet einen ansprechenden Raum, mit einer Rundsäule in der Mitte. Die in ihr zur Erscheinung kommenden architektonischen Formen sind dieselben, wie in der Kirche.

Der Dom zu Köln, gegründet 1248, der Chor geweiht 1322. Vergl. über die Verhältnisse seiner Architektur den obigen ausführlichen Aufsatz, S. 123, ff.

Kirche der Cistercienser-Abtei Altenberg (bei Köln) — Gegründet 1255, geweiht 1379 [1]). Kirche von ansehnlichen Dimensionen. Ein hohes Langschiff mit einem niedrigen Seitenschiff auf jeder Seite; ebenso ein dreischiffiges Querschiff; der Chor (fünfseitig geschlossen) fünfschiffig ansetzend, dann mit einem Kranze von sieben Kapellen umgeben; die letzteren dreiseitig geschlossen. — Die Architektur der Kirche von sehr hoher Bedeutung: der reine Germanismus in seiner einfachsten Form. Die Verhältnisse sehr edel, obgleich die Seitenschiffe dem Mittelschiff (an Höhe und mehr noch an Breite) etwas stark untergeordnet sind. Dabei aber das Streben in die Höhe sehr entschieden; die Spitzbögen sogar meist beträchtlich überhöht (was freilich auch im Kölner Dome der Fall). Das Einfache besteht zunächst in der Reduction der Pfeiler auf ihre schlichtgermanische Grundform — die der Säule; aber auch hier schon in angemessenster Behandlung. Basis und Kapitäl (im Chor mit schlicht aufgelegten Blättern, im Schiffe ohne solchen Schmuck), sind völlig einfach. Ueber dem Kapitäl setzen dann die Gurtträger des Mittelschiffes nicht minder einfach auf; die Gewölbebögen und Gurte haben jedoch das charakteristische, vollkommen ausgebildete Profil (nur die Schwibbögen von Pfeiler zu Pfeiler haben als Mittelglied noch eine schmale Platte). Die Fenster des Chores sind gleichfalls höchst einfach, fast wie die der Marburger Elisabethkirche. — Der durch das Gründungsjahr bezeichneten ersten Bauzeit entspricht indessen entschieden nur der Chor nebst der östlichen Wand des Querschiffes. Das Uebrige erscheint in manchen Einzelheiten abweichend und lässt die Fortführung des Baues in der später gothischen Epoche erkennen. Doch sind auch hier immer noch ganz gute Formen. Merkwürdig ist das grosse Fenster im nördlichen Giebel des Querschiffes und das noch grössere, höchst stattliche im westlichen Giebel. Die Formen des Sprossenwerkes erscheinen hier in gemässigt spätgothischer Weise, noch ohne geschwungene Bildung. — Das Aeussere ist höchst einfach. Alles

[1]) Von einer [illegible] der Gründung des Klosters im J. 1152 angehörigen Anlage der Altenberger Kirche wurden im J. 1846, bei Ebnung des Fussbodens im Chore, die Mauerreste aufgefunden. Sie trugen das Gepräge des ausgebildet romanischen Styles.

Fensterstabwerk im Aeussern, auch am Chor, ohne Säule. Am Chor sind ganz schlicht emporgeführte Strebethürme und entsprechende Strebebögen angeordnet. Sonst treten diese Bögen nur noch an den Giebelfaçaden vor, gewissermaassen als Titelbezeichnungen für das ganze Bausystem (ähnlich, wie mehrfach besonders an Gebäuden der spanischen Halbinsel). Statt ihrer erscheinen im Uebrigen, am Langschiff, nur ganz untergeordnete Strebemauern. — Der Eindruck des Innern ist sehr schön, der des Aeussern wenigstens würdig. (Der südliche Flügel des Querschiffs nebst dem zunächst anstossenden Theile des Chores, sowie das ganze Gewölbe an Chor und Querschiff werden, nach der in neuerer Zeit erfolgten Beschädigung der Kirche durch Brand, trefflich erneut.)

Ahrweiler. Stadtkirche. — Kirche von drei gleich hohen Schiffen mit schlichten Rundpfeilern, ohne Querschiff, aber mit drei Chören, von denen die (fünfseitigen) Chöre der Seitenschiffe in schräger Richtung über die Flucht der Seitenmauern vortreten. Ueber der Mitte der Westseite ein Thurm. — Im Innern sind steinerne Emporen über der Mitte der Westseite und dem grösseren Theil der Seitenschiffe angeordnet. Die Anlage derselben ist jedoch erheblich später als der ursprüngliche Bau der Kirche. Dies ergiebt sich theils daraus, wie sie die Pfeiler- und Halbpfeilerformen theils geradehin verbauen, theils aus der nicht durchweg reinen Weise des Ansatzes, theils aus der durchaus flachen und rohen Profilirung ihrer Bögen und Gurte, die von den entsprechenden Profilirungen des übrigen Gebäudes wesentlich verschieden ist. — Die Kirche selbst hat, schon in ihrer ursprünglichen Form, etwas kurze und gedrückte Verhältnisse, was bei den starken Thurmpfeilern besonders auffallend ist. (Die Pfeiler sind kaum höher, als die sie verbindenden Bögen, welche letztere sehr überhöht, mit senkrecht aufsteigenden Schenkeln, gebildet sind.) Die Chorpartie ist in der Anlage zwar reich, das Hinaustreten der Seitenchöre doch eine etwas willkührliche Disposition, die auch nicht einen ganz reinen Effekt hervorbringt. Man erkennt dabei im Uebrigen den Charakter der früheren gothischen Entwickelungszeit, besonders am Fussgesims der Pfeiler und noch entschiedener an den Kapitälen mit ihren sparsamen, im Detail aber vollgebildeten Blättern. Die Kreuzgurte haben das reinste und edelste Profil; die Schwibbögen und Quergurte sind einfacher profilirt, mit Ecken und Kehlen, doch noch in breiten und stark gerundeten Formen. In der Chorpartie, namentlich im Hauptchor, erscheint ausgebildeter gothischer Styl: so an den Gurtträgern, so an den feinen Säulchen mit Kapitäl und Bogen, welche an den Fenstereinfassungen befindlich. Das Stabwerk der Fenster ist einfach gesetzmä-sig, ohne Säulchen, angeordnet. — Im Aeussern erscheint es als ursprünglich, dass die Oberfenster der Seitenschiffe dem Raume über den im Innern befindlichen Emporen entsprechen. Doch lassen sich dafür vielleicht besondere Gründe auffinden, z. B. dass unter den zweiten Fenstern vom Thurme ab (vermauerte) Portale angeordnet sind. An der Südseite findet zugleich eine besondere Verstärkung der Mauer statt. Das Portal ist hier zierlich gegliedert, noch im besten gothischen Styl. Sonst ist das Aeussere sehr einfach. Der achteckige Thurm über der Westseite, mit seinen Lisenen, zierlichen Fensterprofilen und zierlichen Giebeln, entspricht, wenn im Uebrigen auch einfach, dem ausgebildeten Style des vierzehnten Jahrhunderts [1]).

[1]) Ueber die Stadtkirche zu Ahrweiler vergl. die Darstellungen derselben bei F. H. Müller, Beiträge zur teutschen Kunst und Geschichtskunde durch

Kirche zu Unkel. — Aus frühgothischer und spätgothischer Zeit. Frühgothisch scheinen zunächst die Wände des Chores mit ihren einfachen Gurtträgern, während die Gewölbe des Chores (mit kehlenförmigen Gurten) erst aus späterer Zeit sind, wie sich dies aus äusseren Kennzeichen deutlich ergiebt. Frühgothisch ist sodann die untere Hälfte der ersten beiden Pfeiler des Schiffes zunächst am Chor. Es sind kurze, nicht sehr starke Rundpfeiler mit einfachem Deckgesims und mit einem Säulchen vorn, als Gurtträger für das Mittelschiff. Ursprünglich waren somit niedrige Seitenschiffe vorhanden, die erst später, wie auch Spuren im Innern zu verrathen scheinen, erhöht worden sind. Ueber jene kurzen Pfeiler sind sodann, indem man die Seitenschiffe mit dem Mittelschiff gleich hoch machte, höhere und im Durchmesser stärkere Rundpfeiler aufgesetzt worden, aus denen sich, in gewöhnlich später Weise, die Gewölbgurte auslösen. Man fand wahrscheinlich diese Verstärkung der grösseren Höhe und des Gewölbedruckes wegen nothwendig; man mochte auch durch die Kühnheit, eine stärkere Säule über eine schwächere aufzusetzen, imponiren oder eine Art Räthsel hinstellen wollen. Die übrigen Pfeiler haben die gewöhnliche Rundform der späten Zeit; doch sind sie, wie jene ersten, mit je einem Halbsäulchen als Gurtträger versehen. — Das Aeussere ist unbedeutend und einfach. Die Zeit des Um- und Neubaues scheint durch die, über einer Seitenthüre befindliche Jahrzahl 1502 bezeichnet zu werden.

Köln. Antoniterkirche (jetzt evangelische Kirche). — Der Orden 1298 nach Köln berufen, die Kirche 1350 geweiht (Gelen). Das vorhandene, ziemlich kleine Gebäude hat die Spuren einer ursprünglich frühgothischen Anlage; im Aeussern einfach überhöhte Strebepfeiler und Strebebögen (wie zu Altenberg), im Innern einfache Dreiviertelsäulen als Gurtträger. In spätest gothischer Zeit gänzlich umgewandelt. (Vergl. unten.)

Köln. St. Gereon. — Die Sakristei, im edel gothischen Style, vom J. 1316.

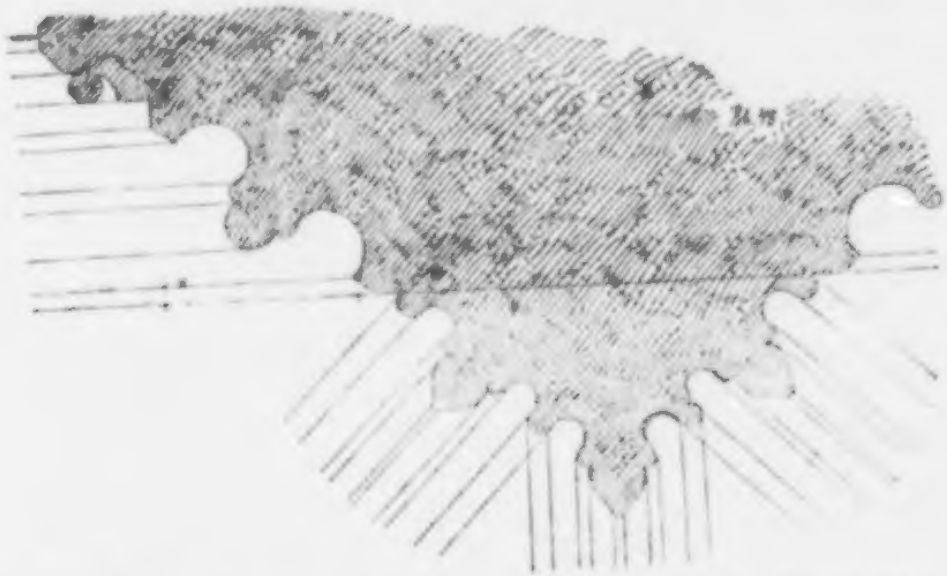
Das Hochkreuz bei Godesberg. — Vom J. 1333. Ein einfacher Steinpfeiler, auf zweckmässige Weise in gothischer Stetigkeit emporgebaut. Das Mittelgeschoss mit kräftigen Nischen und schräg hinaustretenden Strebeu. Anordnung und Profilirung noch rein, einfach und edel. In den Nischen zwei Statuenreste mit trefflicher Gewandung im Styl des vierzehnten Jahrhunderts.

Köln. St. Severin. — Das Schiff der Kirche; niedre Seitenschiffe und beträchtlich hohes Mittelschiff. Rundpfeiler mit vier starken und vier schwachen Gurtträgern; diese mit einfachen Gesimskapitälen. Die Pfeilerstellungen entsprechen der spätergothischen Zeit; (die Pfeiler unter dem

Kunstdenkmale, Jahrg. II, Taf. 5, 9, 10, 15, 20, 21 und den erläuternden Text, S. 36 ff. u. S. 53 ff. Ein näheres Eingehen auf die kunstgeschichtlichen Verhältnisse fehlt hier indess. v. Lassaulx, in den Berichtigungen und Zusätzen zu der Klein'schen Rheinreise, S. 480, giebt als ihre Erbauungszeit kurz die Zeit zwischen 1245 und 1274 an. Eine gründliche Untersuchung über die Baugeschichte dieser Kirche dürfte noch wünschenswerth sein. Es dürfte dabei in Frage kommen, ob (auch abgesehen von den Emporen, welche mir, wie bemerkt, als später erschienen sind) nicht vielleicht schon in der Führung des Hauptbaues ein Wechsel der Systeme wahrzunehmen wäre; das Verhältniss der Rundpfeiler zu den Wölbungen und zur Anlage des Hauptchores möchte hiebei besonders zu berücksichtigen sein.

Thurm der Westseite haben aber, obgleich nach demselben Grundprincip construirt, ein Gepräge, welches mehr an frühgothische Zeit gemahnt). Der Thurm, über der Mitte der Westseite, von 1394 bis 1411 aufgeführt, ein starker viereckiger Bau, ist zierlich mit gothischem Leistenwerk geschmückt.

Köln. St. Andreas. — Der Chor, vom J. 1414; einschiffig, in sieben Seiten eines Zehnecks schliessend, in brillanter, spätgothischer Architektur. Das Fensterstabwerk nicht mehr ganz rein, doch tüchtig gearbeitet. Keine eigentlichen Gurtträger; statt ihrer laufen die Gurte selbst an den Fensterwänden nieder (Rh. 48.), über den Chorstühlen abbrechend und



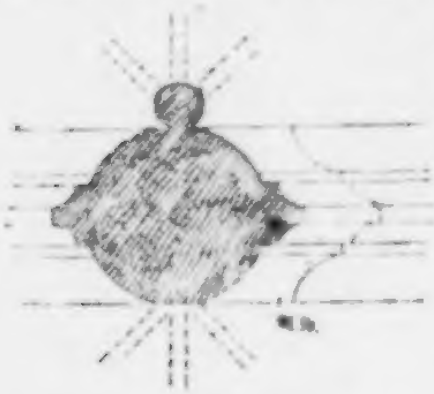
launig durch figürliche Sculpturen gestützt. Im Aeussern des Chores dekorirte Streben, deren Absätze sich in Pyramidenthürmchen auflösen. Aber dies System erscheint hier roher und, ob die Theile auch massenhaft gehalten sind, doch nur reliefartig behandelt. So ist auch alle weitere Dekoration, im Gegensatz gegen die organisch lebendige Bildungsweise, welche am Thurmbau des Domes herrscht, nur leistenartig. (Das Uebrige vergleiche oben.)

Köln. Der Rathhausthurm. — Gebaut von 1407 bis 1414. In den drei unteren Geschossen viereckig, in den zwei oberen achteckig; ein ausgezeichnetes Beispiel reicher leistenartiger Dekoration. Die Horizontallinie entschieden und angemessen vorherrschend, indem zugleich das Stabwerk zwischen und unter den Fenstern klaren Einschluss und Schmuck bildet. Die Fenster (Rh. 49.) im Hauptbogen spitz; die eigentlichen Oeffnungen der Fenster jedoch rundgewölbt, mit gebrochenen Bogenzwickeln; im Uebrigen geschweifte Füllungen. Die eigentliche Fensterumfassung mit niederlaufendem Birnenprofil; das sonstige Stabwerk zwischen und innerhalb der Fenster im Kehlenprofil. Zwischen den Fenstern in allen Geschossen Consolen, auf denen

(nicht mehr vorhandene) Statuen standen. Das Portal mit spitzbogigem Giebel und mit (sehr verletzten) Statuen. Der Thurm ursprünglich — wie aus den alten Ansichten der Stadt von W. Hollar und Anton von Worms ersichtlich — mit Strebethürmchen über den Ecken und mit steilem pyramidalem Dach, dessen Spitze tabernakelartig gekrönt war.

Köln. Haus Gürzenich. — Um die Mitte des funfzehnten Jahrhunderts (1441—1474 nach v. Lassaulx) gebaut. Haus für öffentliche Festlichkeiten. Im Aeussern mit ansprechender, doch nur einfach ausgebildeter Leisten-Dekoration. Die Ecken oberwärts mit Erkern, die von Säulen getragen werden und deren Brüstungen zierlich gothisch dekorirt sind.

Bonn. Minoritenkirche. — Spätgothisch; geräumig, im Allgemeinen von guten Verhältnissen. Niedere Seitenschiffe und hohes Mittelschiff. Rundpfeiler mit einem Säulchen als Gurtträger für das Gewölbe des Mittelschiffs; die Säulchen durchweg mit starkem Kapitälgesims. (An einigen Stellen auch Gurtträger an der Seite der Seitenschiffe.) Die Schwibbögen von Pfeiler zu Pfeiler, mit kehlenförmigen Profilen, frei aus den Rundpfeilern heraustretend; doch ihr mittlerer Theil als Gurtträger an den letzteren niederlaufend (Rh. 50.). — Im Chor hohe und lange Fenster; im Mittelschiff verhältnissmässig kurze Fenster, über schweren Wandmassen. Das Stabwerk der Fenster in mancherlei, noch schönen und reichen Rosenformen. Alles Stabwerk und alle Gurte im Kehlenprofil.



Rh.

Kirche zu Rheinbach. — Spätgothisch. Gleich hohe Schiffe in guten Verhältnissen. Zweimal zwei achteckige Pfeiler, die in die dreiseitigen Schwibbögen unmittelbar übergehen. Einfach spätgothische Gewölbe und einfach späte Fenster.

Kirche zu Linz. — Spätgothische Restauration, zu der die Sterngewölbe zwischen den altspitzbogigen Scheidbögen des Schiffes, die Fenster der Abseiten und Emporen und die Formen des Aeusseren (mit Ausnahme des Chores und des Thurmes) gehören. Ueber der westlichen Thür, wahrscheinlich diese Restauration bezeichnend, das Datum 1512.

Köln. St. Peter. — 1524—25 gebaut; die Architektur im spätest gothischen Charakter. Viereckige Pfeiler mit ausgekehlten Ecken; Emporen über Halbkreisbögen, in derselben Form überwölbt. Netzgewölbe und Fensterformen in später Art. (Der Thurm noch romanisch.)

Köln. St. Columba. — Bedeutende Umwandlung der älteren, aus spätromanischer Zeit herrührenden Anlage. Hinzufügung doppelter Seitenschiffe mit leichten achteckigen Pfeilern, die mit Rundstäben auf den Ecken versehen sind. Netzgewölbe, deren Gurte frei aus den Pfeilern vortreten. Der grössere Theil der Seitenschiffe mit Emporen, die den Anschein haben, als seien sie wiederum nachträglich in die Pfeiler eingelassen.

Köln. Antoniterkirche (jetzt evangelische Kirche). — Mit der ursprünglich frühgothischen Anlage (vergl. oben) scheint eine durchgreifende sehr eigenthümliche Umwandlung vorgenommen. Je ein Pfeiler

des Schiffes um den andern scheint herausgenommen und die gegenwärtig somit im doppelten Abstande stehenden Pfeiler durch eingewölbte grosse, halbkreisrunde Schwibbögen verbunden. Das eigenthümliche Kehlenprofil der letztern (Rh. 51) läuft an den Seiten der Pfeiler nieder. Diese haben noch die frühgothischen Gurtträger; an der Stelle des Gurtträger-Kapitäls über den voraussetzlich weggenommenen Pfeilern gehen die Gewölbgurte von Consolen aus. Die letzteren im einfachen Kehlenprofil.

Die Gewölbe der Seitenschiffe, in eigner Gurtverschlingung, öffnen sich fast muschelartig gegen das Mittelschiff, wie in einigen Exemplaren des spätromanischen Styles. — Die Fenster sämmtlich mit einfach später Einfassung; die im Mittelschiff und in den Seitenschiffen ohne, die im Chor mit rohem Stabwerk.

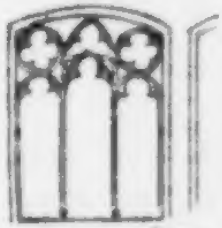
Köln. St. Maria auf dem Kapitol. — Kapelle der Familie Hardenrath, in der südlichen Ecke neben dem Chor; nach einer Inschrift über der Thür vom J. 1466. Zierlich gothisch. Von der Kapelle bis an die zwei nächsten Pfeiler des Querschiffflügels, eine zierlich gothische Sängerbühne, davon einige, nicht sonderlich bedeutende Sculpturen. — Kapelle der Familie Schwarz von Hirsch (de Cervo); gegenüber in der nördlichen Ecke, vom J. 1493. In demselben zierlichen Style; in dem saubern Gurtenwerk des Gewölbes mit einigen freistehenden Details. (Restauration nach dem Muster der Sakristei der Rathhauskapelle.) — Die Säulen im Chor der Kirche sind durch ein hohes steinernes Gitterwerk verbunden, im geschmackvoll spätgothischen Style, für die Säulen selbst aber nicht von vortheilhafter Wirkung.

Köln. Sakristei der Rathhauskapelle. — Sehr zierlich spätgothisches Gewölbe, dessen Gurte sich in geschweiften Linien durchschneiden und daran die von den Gurten ausgehenden gothischen Rosenformen freistehend gearbeitet sind.

Köln. Spätgothische Kreuzgänge: —

Von dem verbauten Kreuzgange der ehemaligen Karthause (Garnison-Lazareth) ist noch einiges Erhaltene sichtbar. Zierliche Gewölbe mit durcheinandergeschlungenen Gurten. Das Profil der letzteren noch birnenförmig.

Der Kreuzgang der Minoritenkirche noch wohlerhalten, ein höchst zierliches Beispiel spätgothischer Architektur. Flachbogige Arkaden mit elegantem Stabwerk. (Rh. 52) Das Innere nicht gewölbt, sondern mit flacher Balkendecke versehen.



Rh. 52.

Rh. 53.

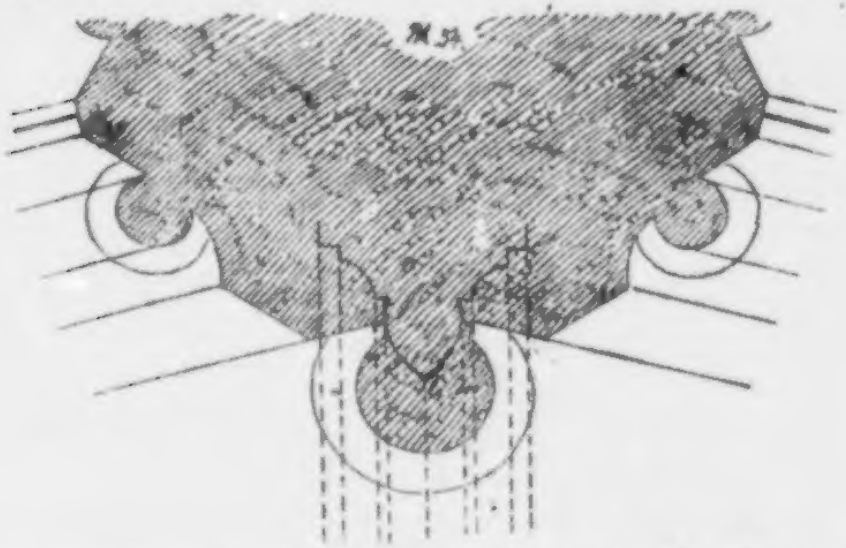
Der Kreuzgang auf der Nordseite von St. Severin, ebenfalls sehr zierlich (Rh. 53.). Sehr eigenthümlich der horizontale Sturz der Arkadenöffnungen, in welche das elegante spitzbogige Stabwerk eingesetzt ist. (Die Profilirungen des letzteren mit flachen Kehlen.) Zwischen den Arkaden treten Strebepfeiler nach der Hofseite vor.

Im Innern accomodirt sich die einfache Gewölbdecke auf schlichte Weise den geraden Linien der Oeffnungen.

Köln. Spätgothische Hausarchitektur. — Verschiedenes der Art. Besonders ausgezeichnet das Eckhaus am Hof und Unterlaschenmacherstrasse, namentlich durch seine Zinnenerker, die, in sechs Seiten eines Zwölfecks über die Mauer vortretend, von schlanken, auf Consolen ruhenden Säulen getragen werden, was einen zierlich spielenden Formenluxus hervorbringt. Unter dem Eckerker ein zierlich spätgothischer Baldachin mit einer Madonnenstatue.

e. Coblenz und Umgegend.

Coblenz. Dominikanerkirche. — Nach dem Manipulus Confluentinarum memorabilium rerum etc., pag. 92, kamen die Dominikaner 1231 oder 33 nach Coblenz. Ihre Kirche wurde 1239 gegründet, hatte aber langsamen Fortgang. Bulle Innocenz IV. vom J. 1245 zur Förderung des Baues. Am ersten Schiffbogen der Kirche die (zwar späte) Inschrift: „In dem Jar da mā schrieff vō Christi gebvrt mcc vnd xxxiii svnge die broder dis closters die aller erste Mess vff den h. Osterdag in diesem Prediger Closter." — Langes Gebäude; fünfseitig geschlossener Chor mit Streben. Die Seitenschiffe sehr niedrig im Verhältniss zum Mittelschiff, ohne Streben. Im Ganzen zweimal 9 Schiffpfeiler. Diese von verschiedener Form. Zuerst 3 Pfeiler auf der Südseite und 4 auf der Nordseite von einfach eckiger Form; dann 2 Pfeiler auf der Südseite und 1 auf der Nordseite rund, mit je vier starken Dreiviertelsäulchen besetzt; dann 4 einfach runde Pfeiler auf jeder Seite. — Das Ganze im frühgothischen Charakter. Die Bildungsweise der Elisabethkirche von Marburg verwandt. In den Chor-



Rh. 54.

ecken je eine starke Gurtträgersäule (Rh. 54). Die Gewölbgurte mit scharf alterthümlichem Birnenprofil. Die Fenstereinfassungen mit Säul-

chen. Die Schiffbögen von Pfeiler zu Pfeiler sehr primitiv, aus Pfeilerecken construirt. Die Theile des Schiffes zunächst dem Chor die älteren; hier je drei Gurtträger; die folgenden jünger: je ein Gurtträger und Kehlenprofile in den Gewölbgurten. Die Fusagesimse der Pfeiler parallel um die Pfeilermassen verkröpft.

Kreuznach. Carmeliterkirche (grössere katholische Kirche). — Bedeutendes Beispiel eines schweren, barbarisch französisirenden Frühgothisch. Hohes Mittelschiff, niedre Seitenschiffe. Kurze dicke Rundsäulen, nur mit einfach flachem kehlenartigem Deckgesims. Drüber die breiten Bögen des Schiffes (ganz einfach eckig profilirt) und die als Gurtträger emporlaufenden Halbsäulen. Die Kapitäle der letzteren mit flachem Kehlenprofil, ohne Blätter. Ansätze von birnenförmig profilirten Gurten, die aber, bei späterer Vollendung des Baues, als Kehlengurte fortgesetzt sind. Die Fensterarchitektur, wie das Ganze, ziemlich roh.

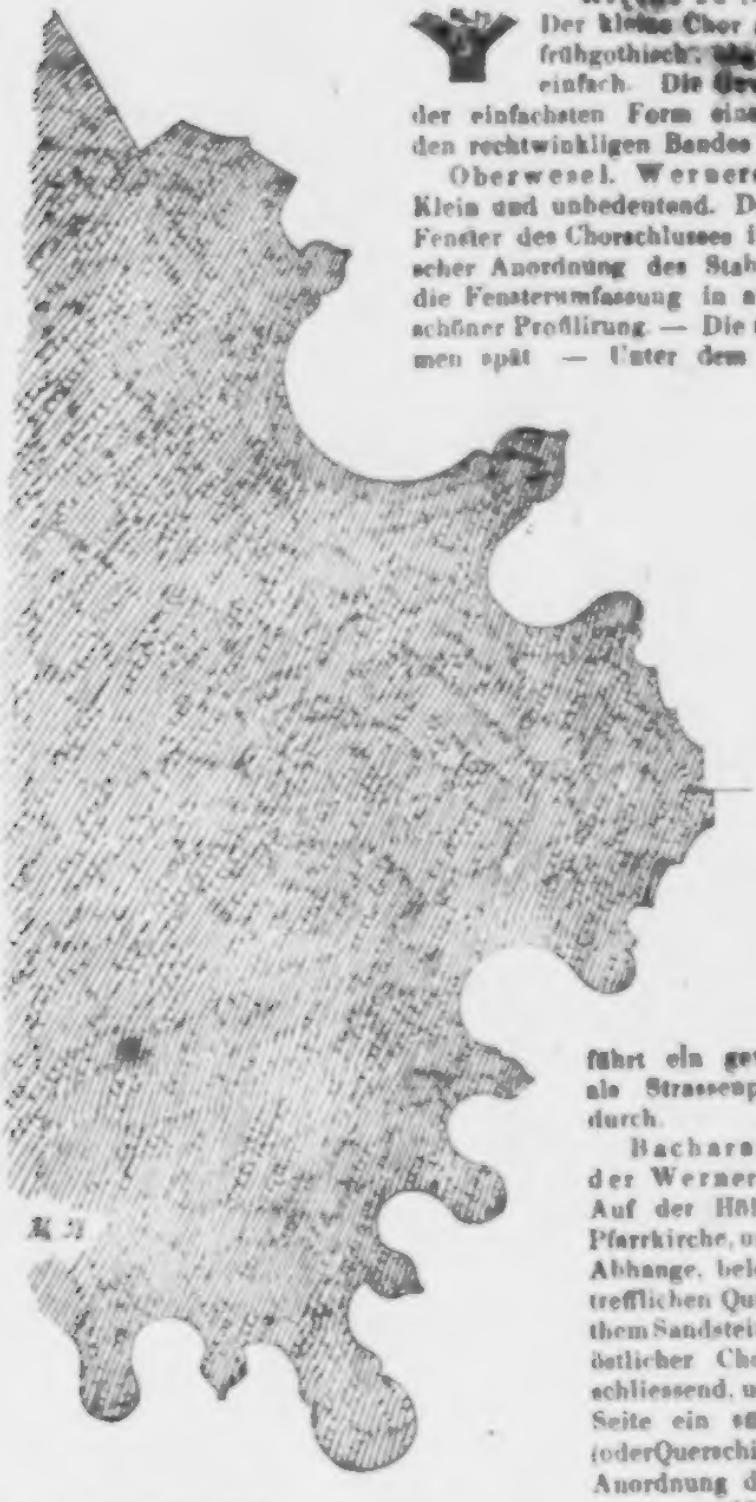
St. Goar. Stiftskirche. — Der Chor frühgermanisch. Die Gurtträger-Säulchen mit mehrfachen Ringen. Die Fenster schmal und ohne Stabwerk; nur das Mittelfenster mit solchem nach einfachster Art (wobei aber später Veränderungen vorgenommen zu sein scheinen).

Kirche zu Hirzenach. — Der Chor frühgermanisch, die Behandlung im Style der Marburger Elisabethkirche. Durchweg starkes und entschiedenes Säulenprincip, namentlich bei den Gurtträgern. Das Gurtprofil in eleganter Behandlung der frühen Birnenform (Rh. 55.)

Carden. Stiftskirche. — Das Schiff (ohne Zweifel die unmittelbare Fortsetzung der älteren spätromanischen Bautheile) im ziemlich entwickelten germanischen Style, wobei gleichwohl noch eine romanisirende Gefühlsweise zu Grunde liegend erscheint. Die Seitenschiffe beträchtlich niedrig. Kurze starke Rundpfeiler mit je vier starken Dreiviertelsäulen (deren vorderste an der Wand des Mittelschiffes emporgeführt ist) und mit umherlaufendem starkem Blätterkapitäl. Die Schwibbögen des Schiffes (Rh 56.), von Pfeiler zu Pfeiler, sehr breit, wie nach romanischer Art, doch im Profil gothisch und zwar einfache Hauptformen mit feineren Nebengliedern auf eigenthümliche Weise verbindend. Ueber den Schwibbögen eine schwere Wand und einfache Fenster, noch im frühgothischen Charakter.

Münstermayfeld. St. Martin. — Querschiff und Schiff ebenfalls als unmittelbare Weiterführung des im Uebergangsstyle erbauten Chores erscheinend. (Das Schiff soll aber erst 1332 vollendet sein [*]). Frühgermanisch, im System der Kirche von Carden, doch die Verhältnisse ungleich edler und freier. An den Eckpfeilern des Querschiffes noch einzelne romanisirende Motive, während das Schiff mehr entwickelt ist, z. B. mit mehrfachen, als Gurtträger emporlaufenden Säulchen. Die Fensterarchitektur sehr einfach, mit Säulchen. Im Aeussern Strebepfeiler mit kurz erhöhten, breiten Aufsätzen (die noch nicht eigentlich als Thürmchen zu betrachten) und mit schweren Strebebögen.

[*]) Mittheilung von v. Lassaulx.



Kirche zu Namedy. — Der kleine Chor ansprechend frühgothisch, übrigens höchst einfach. Die Gewölbgurte in der einfachsten Form eines vortretenden rechtwinkligen Bandes (Bd. 87.).

Oberwesel. Wernerskirche. — Klein und unbedeutend. Doch die drei Fenster des Chorschlusses in frühgothischer Anordnung des Stabwerkes und die Fensterumfassung in ausgezeichnet schöner Profilirung. — Die übrigen Formen spät. — Unter dem Altarraume führt ein gewölbter Thor als Strassenpassage hindurch.

Bacharach. Ruine der Wernerskirche. — Auf der Höhe über der Pfarrkirche, unmittelbar am Abhange, belegen und aus trefflichen Quadern von rothem Sandstein gebaut. Ein östlicher Chor, dreiseitig schliessend, und diesem zur Seite ein südlicher Chor (oder Querschiffflügel, in der Anordnung der Elisabeth-

kirche von Marburg). Edelster gothischer Styl. Die Fenstereinfassungen und die mit diesen in Verbindung stehenden Gurtträger, besonders im östlichen Chorschluss in ungemein schöner Gliederung (Rh. 58.). Hier auch, d. h. in den drei Seiten des Schlusses und in den beiden Fenstern zunächst neben diesen, ein in reinster Gesetzmässigkeit gebildetes Stabwerk. Das Säulenprincip darin noch vorherrschend, doch die Säulchen schon sehr schlank im Verhältniss zu den Einkehlungen, auch die zusammengehörigen durch Kapitälkränzchen verbunden. Die Gurte im reinsten Birnenprofil. Die Streben mit zierlichen Spitzthürmchen, die östlichsten auch mit Nischenwerk. — Die Fenster der südlichen Ecke des Ostchores und die des Südchores nicht mehr in gleichem Grade gesetzmässig gebildet, doch immer noch sehr trefflich. Das Fenster der nördlichen Ecke des Ostchores dagegen schon beträchtlich später.

Noch später ein kleiner, niedrigerer Anbau, der zur Seite des südlichen Chores, dem Ostchore gegenüber, errichtet ist. Das Mauerwerk desselben besteht aus rohem Schiefer. Wo es sich den älteren Theilen anschliesst, greift es in diese ein; doch ist schon äusserlich wahrnehmbar, dass dies geschehen, als jene Theile bereits standen. Die an dem Anbau vorhandenen Profilirungen sind schwerer und minder elastisch, bestimmt auf spätgothische Zeit deutend.

Die ursprüngliche Anlage fällt in die Periode von 1300. Ohne Zweifel hatte man die Absicht, das Gebäude in seiner Ganzheit stylgemäss durchzuführen. Doch müssen auch schon bei Befolgung dieses Planes die einzelnen Stücke des Baues langsam errichtet worden sein. Später mag die Schwierigkeit, die erforderlichen Substructionsmauern zu gewinnen, der Arbeit ein Ziel gesteckt haben, falls nicht etwa schon vorher ein früheres breiteres Terrain durch irgend einen Einsturz verkleinert worden war.

Coblenz. St. Florin. — Der Chor in spätergothischem Style, einem neuerlich aufgefundenen Testament zufolge vom J. 1356 [1]). Birnenförmige Gewölbprofile; ziemlich flache Fensterprofile. Sehr eigenthümlich die Anlage zweier Strebepfeiler, die aussen isolirt (vom Gebäude getrennt) vor dem Chore stehen und von denen aus leicht durchbrochene Strebebögen gegen das Gewölbe des Chores geschlagen sind.

Coblenz. St. Castor. — Grabmal des Erzbischofs Cuno von Falkenstein (gest. 1388). Eine spitzbogige Wandnische, tabernakelartig umfasst; in einer sehr glücklich dekorativen Anwendung des gothischen Styles. — Diesem gegenüber das Grabmal des Erzbischofes Werner (gest. 1418), in seiner architektonischen Dekoration minder edel und verhältnissmässig.

Klosterkirche zu Sayn. — Die Hauptanlage s. oben. Chorschluss aus spätergothischer Zeit, eigenthümlich interessant: aus sechs Seiten eines Achtecks gebildet, somit über die Flucht der Seitenwände hinaustretend und von schöner Lichtwirkung. Polygonsäulchen in den Ecken als Gurtträger mit gothischen Blätterkapitälen. Kehlengurte. Das Gewölbe über dem Zwischenfelde vor dem Querschiff gleichzeitig mit dem Chorschluss. Wohl spätere Zeit des vierzehnten Jahrhunderts.

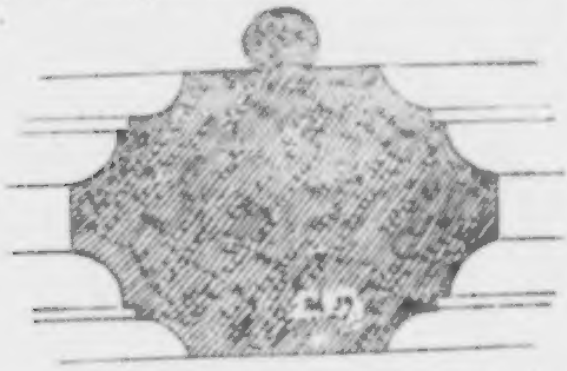
Kreuznach. Pauluskirche (grössere evangelische Kirche). — Unbedeutend modernes Schiff. Querschiff und Chor gothisch, durch eine Mauer von der Kirche abgetrennt und (1841) eine verfallende Ruine.

[1]) Mittheilung von v. Lassaulx

Recht elegantes Beispiel der gothischen Architektur des vierzehnten Jahrhunderts. Das Fensterstabwerk recht zierlich, rosettenartig, nicht in geschweiften Formen, doch der Hauptanordnung nach in einer schon trockner schematischen Weise componirt. An den Fenstern keine Säulchen mehr, vielmehr alles Stabwerk, wie die Fenster-Einfassungen, bereits im Kehlenprofil. Die Schwibbögen im Innern (im Kreuz) ebenfalls flach und breit kehlenartig, die Kreuzgurte aber noch in gutem Birnenprofil. Einfache Strebepfeiler. Das Querschiff schmaler als der Chor; das Mittelfeld also kein Quadrat, sondern ein Oblongum.

Coblenz. Liebfrauenkirche. — Der Chor aus später gothischer Zeit, 1404—31, (inschriftlich von dem Baumeister „Joannes de Spey", der 1420 starb, begonnen). Im Innern des Chores noch Einiges von der ältern Anlage. Das Aeussere ziemlich reich gothisch, in mässig späten Formen. Die Verschlingungen des Fensterstabwerkes ziemlich willkührlich. Die Strebepfeiler reich durchgebildet, im späten Charakter, doch sehr elegant und mit gutem Geschmack.

Andernach. Franciskanerkirche (jetzt ein Stall). — Im Giebel die Wappen des kölnischen Kurfürsten Dietrich von Mörs (1414–63) und der Stadt Andernach. Ziemlich ausgedehntes Gebäude. Nur ein Seitenschiff, auf der Südseite, gleich hoch mit dem Hauptschiff. Pfeiler, an denen die kehlenförmigen Profile der Schwibbögen ohne Unterbrechung niederlaufen. (Rh. 50.) An der Vorderseite der Pfeiler je eine Säule, mit einem Gesimskapitäl, über dem die kehlenförmigen Kreuzgurte aufsetzen. Einfach späte Fenstereinfassungen mit allerlei Rosetten.



St. Goar. Stiftskirche. — Das Schiff 1441—69 gebaut (v. Lassaulx); höher als der (frühgermanische) Chor, gross, geräumig, weit, im Allgemeinen von sehr schönen Verhältnissen, doch in der Ausführung zumeist roh. Achteckige Pfeiler, von denen die Schwibbögen dreifächig, ohne vermittelndes Deckgesims, ausgehen; doch haben sie zierliche Fussgesimse und Halbsäulen mit Blätterkapitälen als Gurtträger. Die Seitenschiffe sind mit dem Mittelschiff gleich hoch; durch Zwischenbögen und Gewölbe sind in ihnen breite geräumige Emporen von trefflichem Verhältniss gebildet. Ueberall Netzgewölbe und späte Gurtformen. Bei den untern Seitenschiffen bilden sich kleine Kapellen im Einschluss der Strebepfeiler. Die Fenster mit fast ganz glatter, flacher Einfassung und mancherlei buntem Stabwerk.

Kirche zu Mayen. — Einfach spätgothisch. Ziemlich bedeutende Dimensionen und edle Verhältnisse, nur die, mit dem Mittelschiff gleich hohen Seitenschiffe etwas zu schmal. Einfache Rundsäulen (mit in moderner Zeit hinzugefügten Blätterkapitälen), aus denen oberwärts die Gewölbgurte frei hervorgehen. Schwibbögen und Gurte im Kehlenprofil. Fensteranordnung und Aeusseres einfach.

Kirche zu Kirchberg. — Spätgothisch, von räumlich guten Ver-

hältnissen. Weite, gleich hohe Schiffe; einfache Rundsäulen in leichten Abständen. Die Basis der Säulen sehr einfach: der etwas verstärkte Cylinder mit einem schlichten Ansatzgesims. Die Gewölbgurte lösen sich frei aus den Säulen. Die Gurtprofile kehlenartig, doch mit in die Kehlen

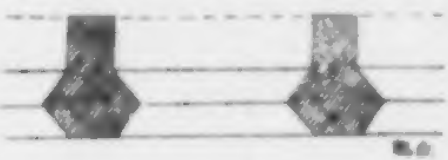
eingelegten Rundstäben (Rh. 60.), in breiterer Anordnung bei den Schwibbögen, schmaler bei den andern Gurten. Der Chor in der Breite des Mittelschiffs; einfache Rundsäulchen als Gurtträger an seinen Wänden. Die Fenster oberwärts mit in später Weise buntgeschweiftem Stabwerk, von nüchterner Proßlirung. Das Aeussere einfach; die Streben mit einer gewissen schlicht entwickelten Dachbildung. — Die ganze Anlage etwa der Kirche von St. Wendel vergleichbar, doch bei Weitem nicht so edel [1]).

Kirche zu Sobernheim. — Gleich hohe Schiffe von etwas gedrücktem Verhältniss. Die Pfeiler sind achteckig; die Schwibbögen und die Gurte des Kreuzgewölbes, in später Kehlenform, gehen aus ihnen unmittelbar und ohne sonderliche Berücksichtigung der Ecken und Kanten hervor. Die Fenster in später Stabverschlingung. Zierlich dekorirtes Portal auf der Nordseite. Der Chor klein und niedrig; seine Fenster im Aeusseren noch etwas mehr gegliedert als die übrigen. Ein Thurm vor der Mitte der Westseite, mit steinerner durchbrochener Brüstung und steinerner achteckiger Spitze.

Simmern. Pfarrkirche. — Wenig ansprechendes Gebäude. Drei gleich hohe Schiffe; rohe achteckige Pfeiler, ohne Weiteres in die dreiflächigen Schwibbögen übergehend. Sterngewölbe, auf Consolen aufsetzend. Die Fenster ebenfalls in ganz später Form, doch das Stabwerk nach oben zum Theil reich verschlungen. Die Strebepfeiler nach innen gewandt, gleichwohl im Aeusseren mit der Andeutung ihrer selbständigen Architektur. — Chor in der Breite des Mittelschiffes, in demselben Style; durch eine Mauer von dem Schiffe abgetrennt und (1841) dem Verfalle preisgegeben.

Kirche zu Gemünden (auf dem Hunderück). — Unbedeutend und spät, auch der Chor, doch in dessen Anlage noch ein lebendiges architektonisches Gefühl.

Oberwesel. Stiftskirche. — Im Ganzen gross und geräumig, aber nicht bedeutend; die Architektur des Inneren von roh constructionsmässiger Anlage und Durchbildung. Hohes Mittelschiff, niedrige Seitenschiffe. Die Strebepfeiler der Seitenschiffe stehen nach innen; auch die, eigentlich sechseitigen Pfeiler des Mittelschiffes sind an ihrer Vorderfläche mit strebepfeilerartigen Verstärkungen versehen, die sich oberwärts zusammenwölben, tiefe Nischen bildend, in denen die Fenster des Mittelschiffes



liegen (Rh. 61.). Die zwei Seitenflächen der Pfeiler sind statt der Bogengliederung an den entsprechenden Bögen beibehalten. Das Stabwerk der Fenster ist bunt. Ein Portal am südlichen Seitenschiff ist ziemlich

[1]) Von ähnlicher Anlage auch die unfern, im Hessen-Homburgischen belegene Kirche von Meisenheim, die ausserdem durch den, auf der Westseite vortretenden, mit einem zierlich durchbrochenen Helme versehenen Thurm ausgezeichnet ist.

reich gebildet, doch ohne Giebel-Architektur. — Für das Aeussere ist von vorzüglicher Bedeutung der vor der Westseite stehende Thurm. Er steigt in viereckiger Masse empor und hat dann einen achteckigen Aufsatz mit acht Giebeln und achtseitiger Spitze. Vor den vier Seitenflächen des Achtecks treten achteckige Eckthürmchen zu Dreiviertheilen vor.

Oberwesel. Ruine der Franciskanerkirche. — Nur ein Seitenschiff, auf der Südseite. Merkwürdig die Stellung und Anordnung der Pfeiler: viereckig, über Eck stehend, so dass die Schwibbögen (minder breit, als die Diagonale des Pfeilers) die zweiflächige Winkelform fortsetzen und die vordern Ecken der Pfeiler den Gurten zum Auflager dienen (Rh. 62.).

a a.

Oberwesel. St. Martin. — Roh gothisch aus später Zeit; nur ein Seitenschiff, auf der Nordseite. Merkwürdig der grosse und starke viereckige Thurm auf der Westseite, der, nach Art der Mauerthürme, mit Zinnen und zinnenbekrönten Erkerthürmchen über den Eckstreben versehen ist.

Bingen. Pfarrkirche. — Spätgothisch, geräumig. Die Pfeiler des Hauptschiffes mit Streben an ihren Rückseiten. — Die beiden Seitenschiffe auf der Nordseite in spätest gothischer Hallen-Architektur (der Zeit um 1500).

Boppard. Karmeliterkirche. — Unbedeutend gothisch. Auf der Nordseite ein, mit dem Hauptschiff gleich hohes Seitenschiff; Streben an den Rückseiten der Schiffpfeiler. (Das Seitenschiff vielleicht später.) Die Fenstereinfassungen unbedeutend, das Stabwerk noch ganz leidlich.

Coblenz. Hospitalkirche. — Chor der ehemaligen Franciskanerkirche, wahrscheinlich vom Jahr 1450, wo die Franciskaner das Kloster bezogen. Höchst einfach spätgothisch.

Kirche zu Münster (Dorf an der Nahe, unweit Bingen). — Spätgothisch, einfach einschiffig, doch mit ganz zierlichem Netzgewölbe. Vor der Westseite ein einfach romanischer Thurm, dessen Oberbau spätgothisch mit vierseitig pyramidaler Steinspitze; die letztere mit einem zierlich durchbrochenen Tabernakelthürmchen gekrönt.

Kirche zu Namedy. — Der kleine Chor frühgothisch (vergl. oben, S. 211). Das Schiff spätgothisch, von einfacher Anlage, mit drei, die Mittellinie der Kirche entlang stehenden achteckigen Pfeilern, aus denen sich die Kehlengurte des Kreuzgewölbes frei lösen. In den Verhältnissen sehr leicht und zierlich [1].

[1] Notizen über andre spätgothische, zumeist kleinere Kirchen der Gegend von Coblenz, nach v. Lassaulx's Zeichnungen: —

Niederlützingen. Einschiffig, scheinbar noch aus besserer Zeit. Im Schiff je drei Hallensäulen als Gurtträger. Die Profilirungen noch in einer gewissen Fülle, in den Gurten noch birnenartig.

Beilstein. Breite Seitenschiffe. Rundpfeiler. Stark vorspringende Streben. Der Chor geradlinig geschlossen.

Schwanenkirche. Ansprechend spätgothisch. Breite, gleich hohe Schiffe, zweimal drei Rundpfeiler. Zierliches Netzgewölbe. Flache Kehlenprofile.

Obermendig. Beinahe gleich hohe Schiffe. Die Seitenschiffe weit. Zwei-

Boppard. Karmeliterkirche. — Orgelbühne an der Westseite der Kirche, auf leichten Pfeilern, in sehr schöner spätgothischer Architektur.

Oberwesel. Stiftskirche. — Lettner zwischen Chor und Schiff, auf acht schlanken Basaltsäulen; höchst ausgezeichnet, in zierlich leichter, fast spielender und doch sehr gesetzmässiger dekorativer Architektur.

Coblenz. St. Castor. — Das Mittelschiff, 1498, mit zierlichem Netzgewölbe überspannt, zum Theil auf Halbsäulen, aus denen die Kehlengurte unmittelbar vortreten.

Coblenz. Liebfrauenkirche. — Das Mittelschiff mit buntem Netzgewölbe aus der Zeit um 1500.

Coblenz. St. Florin. — Die Orgelbühne zwischen den Thürmen und Seitenschiffen aus dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts. Ihr Gewölbe mit flachen Kehlengurten.

Ravengiesberg. — Reste des Kreuzganges, in später, rundbogig gothischer Architektur.

Bürgerliche Architekturen: —

Andernach ist an solchen besonders ausgezeichnet. Dahin gehören u. a. das Coblenzer Thor, spitzbogig, mit starken Gliederungen; die Ruinen der erzbischöflichen Pfalz vom Ende des funfzehnten Jahrhunderts, mit einem kurzen, äusserst mächtigen Rundthurm und einem viereckigen Thurm, beide mit zierlich gothischen Bogenfriesen, der letztere mit zierlichen Erkerthürmchen geschmückt; und der schöne, unten runde, oben achteckige Mauerthurm am untern Ende der Stadt, aus dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts.

In Coblenz sind vornehmlich anzuführen: die Vorhalle des ehemals Leyen'schen Hofes, auf drei achteckigen Säulen, von denen ein zierliches Netzgewölbe getragen wird, aus dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts; und das Schöffengerichtshaus vom J. 1530. Das letztere hat im Erdgeschoss einen Saal mit flachbogigem zierlich buntem Sterngewölbe und daran anstossend, nach der Moselseite zu, einen Erker von zierlichst geschmackvoller Anwendung der gothischen Dekorationsformen.

Anderweit vorkommende Anlagen, besonders auch Reste alter Befe-

mal zwei achteckige Pfeiler. Sehr zierliches Netzgewölbe; die Gurte mehr oder weniger consolenartig getragen. Fensterstabwerk bunt geschweift. Durchgehend Kehlenprofile. Keine Streben, weder nach aussen, noch nach innen.

Treis. Gleich hohe Schiffe mit Rundpfeilern.

Kempenich. Einfach. Drei achteckige Pfeiler, die Mitte der Kirche entlang. Netzgewölbe.

Mori. (Abgerissene Kirche.) Klein. Ein achteckiger Pfeiler in der Mitte. Sehr zierlich reiches Netzgewölbe, dessen Gurte sich aus dem Pfeiler lösen.

Traben. Klein. Ein Rundpfeiler in der Mitte.

Uelmen. Klein. Ein Rundpfeiler in der Mitte. Kreuzgewölbe. Chor geradlinig geschlossen.

Ediger. Klein. Zwei Rundpfeiler, aus denen sich ganz zierlich die Gurte des Netzgewölbes lösen.

Kelberg. Zwei Rundpfeiler, die Mitte der Kirche entlang. Unregelmässige Seitenschiffe, vielleicht angebaut.

Wanderath. Das Schiff von den Seitenschiffen durch rohe Pfeiler und Bögen geschieden. Im Schiff, in der Längenachse, zwei Rundpfeiler, aus denen, immer noch ganz hübsch, die Kehlengurte frei heraustreten. (Der Thurm noch mit alten rundbogigen Arkadenfenstern.)

stigung, oft von sehr malerischer Wirkung, werden hier nicht besonders aufgeführt.

3. Moderne Bauweisen.

(Zum grossen Theil mit alterthümlichen Reminiscenzen.)

St. Matthias bei Trier. — Mit der, im zwölften Jahrhundert erbauten Kirche wurden in der früheren Zeit des sechzehnten Jahrhunderts, von 1513 ab, bedeutende Veränderungen vorgenommen. Zu diesen gehört, im Innern, das prachtvoll reiche Netzgewölbe über dem mittleren Langschiff, dem Chor und Querschiff, dessen Gurte ein hohes, fast stabartiges Profil mit leichterer Andeutung der Kehlenform haben; im Aeusseren der breite Thurm über der Mitte der Façade (mit Ausnahme der zu Ende des achtzehnten Jahrhunderts ausgeführten Dekoration des Kranzgesimses.) Dem Styl des Kirchengebäudes selbst ungefähr, und wie es scheint, mit bewusster Absicht entsprechend, wurde dem Thurm eine Art von romanischer Einrichtung, mit prächtig geschmückten im überhöhten Bogen eingewölbten Arkadenfenstern und mit bunten Gesimszierden, gegeben. Hiebei ging man aber nicht auf die speciell romanischen, sondern, im Sinne der Renaissance, auf antike Formen zurück, und brachte diese in einer wundersam phantastischen, kräftig barocken Weise zur Anwendung.

Köln. St. Georg. — Vorhalle vor einem Portal (spätromanischen Styles), das in das südliche Seitenschiff führt. Wenig breiter als die Thür und von nur geringer Tiefe öffnet sie sich nach aussen durch eine rundbogige Arkade mit einer Säule in der Mitte und darüber durch eine grosse, ebenfalls im Halbkreis eingewölbte Bogenöffnung, in der früher ein ehernes Crucifix gestanden haben soll und die gegenwärtig vermauert ist. Ihre äussere Bekrönung bildet ein halbrunder Giebel; die innere Ueberwölbung ist erst in dessen Höhe. Sehr gemischter Styl. Die Säulen und Bogenwulste, an den Arkaden wie am Giebel, erscheinen wie spätromanisch, mit Ringen; doch sind die Profilirungen der letztern der modernen Behandlungsweise schon verwandt, während das Blattwerk an Kapitälen und Basen eine gothisirende Bildung hat. Die Ueberwölbung bildet ein zierlichst spätgothisches Sterngewölbe. An den äusseren Ecken treten gothische Strebepfeiler vor, auch erscheinen im Aeussern gothische Gesimse. Der Rundgiebel wird durch eine grosse Muschel, im Charakter der Barockzeit ausgefüllt; in dieser eine Sonnenuhr, deren Ziffern durch gothische Minuskelbuchstaben bezeichnet sind. Ausserdem ist auf der Sonnenuhr ein Band mit der alterthümlich arabischen Zahl 1536 (die letzte Ziffer nicht ganz deutlich). Dies ist unbedenklich die Bauzeit der Halle. — Der südlichen Thür entsprechend ist eine ähnliche auf der Nordseite. Vor dieser eine niedrige Vorhalle mit sehr alterthümlichen Pfeilern und gothischem Renaissance-Gewölbe.

Zell (an der Mosel). — Landräthliche Wohnung, ursprünglich wohl ein Jagdschlösschen, erbaut von Ludwig von Hagen, Erzb. Kurfürst von Trier. Sehr interessant in der ganzen Anordnung der Räumlichkeit für stattliche und behagliche Hauseinrichtung um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts. Ein Hauptbau, an dem sich die Jahrzahl 1542 findet, mit runden Erkerthürmen; die Räumchen in dem einen derselben mit

zierlichen Gewölbchen. Ein vortretender Flügel, dessen innerer Körper zwar später, dessen Giebelfaçade aber noch alt ist, an der letzteren ebenfalls mit unterwärts halbrunden, oberwärts eckigen Erkerthürmen. An dem einen dieser Thürme das Wappen des Erbauers mit der Jahrzahl 1543, von einem Renaissance-Rahmen umfasst. Im Uebrigen noch vorherrschend gothische Dekoration; hübsche spätgothische Fensterformen und Bogenfriese ähnlicher Art. Hiedurch, in Verbindung mit dem malerischen Grundplan, die Anlage von sehr anziehender Erscheinung.

Sonst noch manche, doch minder bedeutende Häuser derselben Zeit in Zell.

Andernach. Reinkrahnen, am untern Ende der Stadt, vom J. 1554. Gothischer Bogenkranz; darüber eine Attika bereits nach moderner Art.

Köln. St. Georg. — Tabernakel, links vom Hochaltar, vom J. 1556. Bedeutend, in der brillant dekorirten Barrock-Architektur modernen Styles. (Die figürlichen Sculpturen klein und roh.)

Coblenz. Ehemalige erzbischöfliche Burg. — Der ältere Theil nach der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts. Zierliche Renaissance, mit manchen gothischen Reminiscenzen, z. B. in den Friesen. Vorzüglich geschmackvoll, im Renaissancestyl, die von Säulen getragene Wendeltreppe, an der untersten Säule mit dem Datum 1557. Das Ganze noch immer anziehend malerisch.

Köln. Rathhaus. — Die hintere Façade desselben, nach dem alten Markte zu, im Renaissancestyl der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, mit halbrunden Giebeln, doch von flacher, nicht sonderlich ausgezeichneter Behandlung. Das Interessanteste sind die vor der Bel-Etage hinlaufenden Balkons, mit einer eignen gothischen Unterwölbung, und der Erker zwischen denselben. (Die am obersten Geschoss angebrachten grossen Reliefbilder, Rittergestalten, sind ziemlich roh.) — Ungleich bedeutender ist der von 1569—71 ausgeführte Vorbau an der Vorderseite, vielleicht das vorzüglichste Beispiel des schon zur barocken Pracht sich neigenden Renaissancestyles, das jene Gegenden besitzen. Offener Porticus und offene Halle über demselben, beiderseits Pfeilerarkaden mit frei vortretenden Säulen, über deren je zweien das Gebälk mit vortritt. Das obere Gebälk als Krönung des Ganzen wirksam durch die starken, im Fries angeordneten Consolen bezeichnet. Treffliche dekorative Sculptur, namentlich am Untertheil der obern Säulen. Die obere Halle im Innern mit viereckigen Pfeilern, deren Seiten ausgefalzt sind, mit antikisirendem Deckgesims und gothisirendem Kreuzgewölbe. Die oberen Arkaden zum Theil noch mit einem, zwar sehr gedrückten Spitzbogen. — Eine ähnliche Gewölbhalle, wie die obere dieses Vorbaues, im Parterre des gegenüberstehenden sogenannten neuen Baues, angefangen 1608. Derselbe im Uebrigen in einem schweren Renstyl gehalten.

Der Kobenhof zu Bittburg. — Reste eines zierlichen Wohngebäudes, jetzt als Front von schlechten Kabachen an die Strasse hinaustretend. Renaissance mit dem Datum 1576, im bunten und lustigen Charakter der Zeit, doch weder sehr geistreich, noch sehr elegant behandelt. — In einem Seitengässchen ein Portal mit demselben Datum. Dies fast noch roher in der Arbeit. Im Fries desselben einige kläglich ungeschickte Scenen von Rittergefechten (in deren einem der Kopf eines Besiegten überreicht wird).

Andernach. Der ehemalige gräflich Leyen'sche Hof. — Brillanter Portalbau im Styl der barocken Renaissance um 1600; lustiges Säulenwerk und seltsam phantastische, zum Theil fratzenhafte Karyatidenfiguren. Ein breites Rundbogenportal; auf jeder Seite, vortretend, zwei Säulen, die einen Erker, ebenfalls mit Wandsäulen, tragen; darüber ein gebrochener Giebel. Die Behandlung des Ornaments schon in der grösseren Schwere des Barockstyles, doch immer noch mit Geschmack.

Coblenz. Jesuitenkirche. — Gebaut von 1609–1617 (die letztere Jahrzahl am Portal). Erstes bezeichnendes Beispiel der nordischen, auf mittelalterliche Disposition zurückgehenden Jesuitenbauten. Sehr breites Mittelschiff; der Chor in dessen Breite fortgeführt, fünfseitig geschlossen und mit Strebepfeilern versehen, während die Kirche selbst ohne solche. Emporen über den Seitenschiffen, von halbrunden Bögen getragen, die aus kurzen Rundpfeilern, über Gesims und Consolen, herauswachsen. Die Rundpfeiler säulenartig emporgeführt, mit viereckigem antikisirendem Deckgesims, das unter den Ecken von antikisirenden Consolen unterstützt wird. Die Bögen von Pfeiler zu Pfeiler halbrund, wie die unteren Bögen, an den Ecken mit Rundstab und Kehlen profilirt (Rh. 63.). Auch die Fenster rundbogig, mit in gothischer Weise geordnetem Stabwerk. Das Gewölbe (Tonnengewölbe mit Lünetten, statt des mittelalterlichen Kreuzgewölbes) vom Mittelschiff mit spitzem, an den Seitenschiffen mit halbrundem Anschluss; mit einem Gurtennetz, das Profil der Gurte mit Rundstab und Kehle (Rh. 64.); die Gurte auf Consolchen aufsetzend. Das Portal im höchst brillanten, etwas abenteuerlichen Barockstyl, mit einer Art korinthischer Säulen (auch einigen ziemlich guten Statuen im Style der Zeit). Darüber ein grosses gothisches Rosenfenster, mit Eier- und Perlenstab in der Umfassung.

Das anstossende Jesuiter-Collegium (jetzt Gymnasial-Gebäude) im Allgemeinen stattlich, mit manchen bemerkenswerthen Einzelheiten des barocken Architekturstyles. Der älteste Flügel ist der südliche, vom J. 1588. Dann folgt der westliche, vom J. 1592, mit einem interessanten Portal nach der Strasse. Später der an die Kirche anstossende nördliche, vom J. 1695, mit schöner Durchgangshalle.

Coblenz. St. Georg. — Kleine Kirche vom Jahr 1618, einschiffig, mit viereckig geschlossenem Chor, noch in gothischer Anlage. Strebepfeiler nach aussen. Flache Fensterseiten; einfaches, aber noch förmlich durchgebildetes Stabwerk. Zierliches Netzgewölbe, dessen Gurte breit, mit Kehlen und Rundstäben (Rh. 65.). Dabei im Ornament, an den Consolen u. s. w. moderne Elemente.

Köln. St. Pantaleon. — Das ziemlich flache Netzgewölbe des breiten Mittelschiffes, auf Consolen, vom Jahr 1620.

Köln. Jesuitenkirche. — Gebaut von 1621–29; eines der brillantesten Exemplare des sogenannten Jesuiterstyles, die Architektur in ihrer Gesammtwirkung von sehr glänzendem, festlich heiterem Ernste.

Hohen Mittelschiff, von den Seitenschiffen durch hohe Rundsäulen mit barock dekorirten dorischen Kapitälen getrennt. Die Abstände der Säulen entsprechen ungefähr den antiken Zwischenweiten. Hochsteigende Spitzbögen, auf denen fabelhaft barocke Ornamente lagern, verbinden die Säulen. Das Profil der Bögen in einer schwerfällig wüsten Umbildung des gothischen Birnen- und Kehlenprofils (Rh. 66.). Emporen in der Mitte der Säulenschäfte, wo aus diesen andre, feiner gegliederte Bögen herausspringen. Hier sind manierirte Engelfiguren vor den Bogenzwickeln, Statuen an den Säulenschäften angebracht, u. s. w. Ueber den Abseiten, den Emporen, dem Mittelschiff, dem Chor breiten sich bunte Netzgewölbe mit sehr flachprofilirten Gurten hin. Der Chor ist flacher, mit hohen weiten Fenstern. Die Verschlingungen des Fensterstabwerkes sind nirgend ganz übel, an dem Hauptfenster der Westseite sehr brillant. Die Façade ist, neben den gothischen Fenstern, mit antikisirend barocken Wandpfeilern und sonstiger Barock-Dekoration versehen. Die Thürme zu ihren Seiten befolgen in ihren oberen Theilen die entsprechende Disposition des romanischen Styles.

Am Jesuiter-Collegium, vom J. 1631, ist unter [illegible] einen Seite eine gute Bogenhalle mit kurzen dorischen Säulen, die sich nach dem Hofe zu öffnet, zu bemerken.

Boppard. Franciskanerkirche. — Gebaut 1626—62. Einschiffig, sehr einfache Architektur. In Kreuzgewölben und Strebepfeilern noch gothisches Princip; Spitzbögen kaum noch erkennbar.

Ahrweiler. Die Kirche auf dem Calvarienberge (vor der Stadt). — Gothisirend, etwa siebzehntes Jahrhundert. Einschiffig, mit breitspitzbogigem Kreuzgewölbe, das fast wie ein Tonnengewölbe mit Stichkappen erscheint. Dünne kehlenartige Gurte. Breitspitzbogige Fenster ohne Gliederung und Stabwerk.

Pfarrkirche zu Cochem. — Einschiffig, spätgothisch. Der Chor noch rein; das Schiff dagegen, welches breiter ist und dessen Streben als gurttragende Pfeiler nach innen stehen, dem modernen Gothisch, etwa des siebzehnten Jahrhunderts, angehörig.

Die Klause zu Castell (an der Saar). — Gothisirend, im Rundbogen. Die Gurte im beträchtlich späten Profil, mit modernen Einflüssen nach der Weise des Jesuitenstyles. (Das Aeussere und der Oberbau neu, Nachahmung des romanischen Styles.)

Kirche zu Saarburg. — Klein, zwei Pfeiler im Innern, viereckiger Chor. Gemisch von gothisirenden und modernen Elementen. Die Pfeiler aus vier Halbsäulen mit römisch dorischen Kapitälen zusammengesetzt; ihnen entsprechend Wandpfeiler, völlig von römisch dorischer Beschaffenheit. Spitzbogige Gewölbe; in den Bogenlaibungen und Gurtungen, seltsamer Weise, eine Rundkehle statt der Profilirung. Die Fenster wie in frühgothischer Disposition: zwei einfach rohe schmale Spitzbogenfenster, nebeneinander, im Inneren von einem Rundbogen umfasst. Am Thurm auf der Westseite eine Art von romanisch-spätgothischen kleinen Arkadenfenstern.

Coblenz. St. Florin. — Die Gewölbe des Schiffes aus dem sieb-

zehnten Jahrhundert. Noch gothisch oder gothisirend. Die Gurtträger setzen über den Deckgesimsen der Pfeiler auf Consolen auf, Halbsäulen mit einer Art frei componirten Blätterkapitäles. Gleichzeitig dürften auch die schlicht spitzbogigen Fenster des Schiffes sein.

Coblenz. St. Barbara. — Gebaut 1707. Einschiffig; Pfeilervorsprünge nach innen; dreiseitig geschlossen. Einfach modern; doch in den Spitzbögen der Fenster und im Stirnbogen der (elliptischen) Kreuzgewölbe noch mit gothischen Reminiscenzen.

Bonn. Jesuitenkirche. — Erbaut gegen 1700, geweiht 1717 (nach Hundeshagen: „Die Stadt und Universität Bonn am Rhein“ etc. S. 55). Sehr eigenthümliches antikisches Gothisch. Gleich hohe Schiffe von beträchtlicher Höhe, durch verhältnissmässig schlanke Pfeiler voneinander getrennt. Die Pfeiler (und ihnen entsprechend auch die Wandpfeiler) viereckig mit abgeschnittenen Ecken; die Hauptseiten mit antikem Leistenwerk vertieft und mit stark ausladenden antikisirenden Gesimsen gekrönt.

Fig. 57.

Die Schwibbögen von Pfeiler zu Pfeiler (diese verhältnissmässig eng) und die Querbögen sind spitz, doch haben sie breite, ebenfalls mit Leistenwerk vertiefte Flächen. Die Kreuzgurte in spätgothischer Kehlenform. Die Fenster hoch spitzbogig, mit fad componirtem Stabwerk (Rh. 67.). Die Façade modern barock; die Streben, zu den Seiten der Spitzbogenfenster, als korinthische Wandpfeiler gestaltet. Das Obergeschoss der Thürme romanisirend, mit Arkadenfenstern unter rundbogigen Friesen. —

Andre kirchliche Gebäude schliessen sich enger den Anlagen und Formen des italienischen Baugeschmackes im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert an. Dahin gehören: zu Coblenz der Kuppelbau der Carmeliterkirche (gegen 1659); — zu Thal Ehrenbreitstein der Kuppelbau der heil. Kreuzkirche; — zu Bonn der Kuppelbau von St. Peter in Dietkirchen; — zu Trier die modernen Theile des Domes, aus der früheren Zeit des achtzehnten Jahrhunderts; die Kirche von St. Paulin (ausserhalb der Stadt, gegründet 1734), ein brillanter, nicht ohne Geschmack durchgeführter Bau; die Pauluskirche (im Hospital der barmherzigen Schwestern); die letzten Arbeiten an der Kirche von St. Matthias, das Kranzgesims des Thurmes und der brillante Portalbau an der Façade, aus der Spätzeit des achtzehnten Jahrhunderts; — zu Saarbrücken die Ludwigskirche (neue Kirche), wiederum ein brillanter und räumlich ansprechender Bau aus der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts, — u. A. m.

II. ARCHITEKTONISCH DEKORATIVE KUNST.

1. Romanische Epoche.

Köln. Maria auf dem Kapitol. — In der westlichen Vorhalle und in der Kirche selbst, unter der Orgelbühne, eine Reihe merkwürdiger

Grabstein in S. Maria auf dem Kapitol.

Grabsteine aus rothem Sandstein, die auf einfache Weise mit einem flach erhobenen Stabwerk verziert sind, das sich theils kreuzförmig durchschneidet, theils durch Rundungen u. dgl. eine grössere Abwechselung hervorbringt. Auf einzelnen finden sich Kreuzstäbe, auch Bischofstäbe, wie es scheint, angedeutet. Auf einem sieht man ein Liliensceptер und drüber ein Kreuz. — Bei zweien (in der Vorhalle) ist der mittlere Theil weggemeisselt, um einer späteren gravirten Darstellung Platz zu machen (eins von diesen mit dem Datum 1502), bei einem dritten eine spätere Randschrift [1]). — Vermuthlich gehören sie noch der fränkischen Zeit an. Sie erinnern übrigens in gewissem Betracht auch an die Weise englisch romanischer Ornamentik. — Ein Paar solcher Steine auch im Museum von Köln.

Köln. St. Georg. — Alter Taufstein mit einfach rundbogigen Arkaden.

Euskirchen. Kirche. — Alter, sehr roh sculptirter Taufstein mit Säulen, rohen Gesichtern, Flachreliefs von Drachen u. dergl.

Zülpich. Kirche. — Kolossaler und höchst roher Taufstein, auf eckigen Säulen.

Adenau. Kirche. — Roh romanischer Taufstein mit 6 Säulchen.

[1]) Die beigefügten Illustrationen nach Zeichnungen, welche mir Hr. De Noe mitgetheilt hatte.

Grabstein in S. Maria auf dem Kapitol

Altenahr. Kirche. — Roh romanischer Taufstein mit Säulen.

Unkel. Kirche. — Taufstein, in gewöhnlich romanischer Art.

Carden. Stiftskirche. — Alter Taufstein auf 6 Säulen, übergangsartig.

Andernach. Pfarrkirche. — Spätromanischer Taufstein auf 6 Säulen mit Blätterkranz.

Sayn. Klosterkirche. — Im Querschiff ein hübscher spätromanischer Taufstein mit Säulenkapitälen (deren Schäfte nicht mehr vorhanden).

Köln. Museum. — Auf dem Hof alte Taufsteine.

Köln. St. Severin. — Hinter dem Altare, quer gegen diesen, der Sarkophag des heil. Severinus, mit dachförmiger Bedeckung, auf 4 spätromanischen Säulen stehend.

---

2. Germanische Epoche.

Köln. St. Severin. — Zur Seite des Hochaltars ein Wand-Tabernakel mit zierlich gothischer Umfassung und Krönung, inschriftlich vom J. 1378. Merkwürdig, wie hier noch, in der Anordnung der Giebel, in der Composition der Strebethürmchen u. s. w., der reine Domstyl beibehalten erscheint, obgleich das Ganze roher dekorativ behandelt ist. In den Nischengesimsen läuft übrigens bereits das Birnenprofil (mit etwas breiter Nase) nieder.

Kirche zu Altenberg bei Köln. — Zierliches Tabernakel zur Seite des Altares (nur bis zur Höhe des Bogens, der die Pfeiler verbindet). In spätgothischer Form und nicht mehr in voller architektonischer Kraft

und Strenge, was die Composition anbetrifft; doch immer noch recht artig. Figürchen im spätromanischen Style, ohne grosse Bedeutung.

Köln. Dom. — Grosse Sakristei. Gothisches Tabernakel, sehr trefflich. Für den etwas niedrigen Raum berechnet, hat es ein stärkeres Breitenverhältniss als gewöhnlich, ist aber nichtsdestoweniger in sehr eleganter, obschon etwas später Weise leicht und lebendig entwickelt und hat grossen Reichthum harmonischer Linien.

Zülpich. Kirche. — Ueber dem alten Taufstein ein höchst zierlich geschnitzter gothischer Deckel, nach dem Motiv durchbrochener Thurmspitzen.

Trier. Dom-Kreuzgang. — Ein zierlich gothisches Tabernakel, an die Wand lehnend.

Remagen. Katholische Kirche. — Zur Seite des Hochaltares ein Tabernakel von schöner gothischer Arbeit, leicht und schlank aufsteigend, leider zum Theil beschädigt.

Mayen. Kirche. — Im Chor zur Seite des Altares ein treffliches Tabernakel des funfzehnten Jahrhunderts, ziemlich hoch und in nobler, wenn auch nicht überreicher Weise durchgeführt. Nichts Figürliches.

Linz. Kirche. — Zur Seite des Altares ein zierlich gothisches Tabernakel, dessen Spitze jedoch etwas schwer componirt ist.

Münstereiffel. Pfarrkirche. — Zur linken Seite des Hochaltares, an der Wand der Absis, ein zierlich tüchtig gearbeitetes Tabernakel vom J. 1480, mit sich durchschneidenden geschweiften Giebeln, aber geschmackvoll. Am Fuss der Vorderseite, in dem das Bild des Donators als kleine Statuette angebracht ist, findet sich die Inschrift: Fridericus Roir M° CCCC° LXXX°.

Duskirchen. Kirche. — Zur Seite des Altars ein sehr zierliches Tabernakel aus spätest gothischer Zeit, bunt und reich, der Fussbau sehr elegant und nobel; daran mancherlei kleine figürliche Sculpturen.

St Wendel. Kirche. — Die Kanzel (vom J. 1462) in zierlich spätgothischer Architektur.

Kirchberg. Kirche. — An einem Pfeiler des Inneren eine Steinkanzel, architektonisch dekorirt, ganz hübsch, gegen 1500.

Köln. Dom. — Im südlichen Flügel des Querschiffes ein Weihbrunnbecken aus schwarzem Marmor, mit gothischem Blattwerk, hübsch, doch etwas roh.

Kirche zu Wanderath. (Reg. bez Coblenz.) — Ein einfach hübscher gothischer Taufstein aus Nieder-Mendiger Stein.

St. Arnual. Kirche. — Ein hübscher, doch schon verwitterter spätgothischer Taufstein. Daran ein Ecce homo und Engel mit Marter-Instrumenten.

Bingen. Pfarrkirche. — Grosser spätgothischer, zum Theil sehr verwitterter Taufstein. (Angeblich karolingisch.)

Köln. Dom. — Die Chorstühle. Die geistreich launigen, zum Theil mit grossem Geschmack und mit grosser Schönheit gefertigten Schnitzwerke derselben betreffen, ausser den Knöpfen an den Lehnen, besonders die Füllstücke unter den Sitzen. Es sind sehr charakteristische Beispiele für das humoristische Element, das sich hiebei gern geltend macht. Weich germanischer Styl.

Köln. Maria auf dem Kapitol. — Die Chorstühle mit manchen

lbschen, zierlichen und launigen Schnitzwerken. Auch in den Kapellen ervo und Hardenrath zierlich gothische Gestühle.

Boppard. Karmeliterkirche. — Chorstühle, vortrefflich geschnitzt; sowohl das Ornament ungemein schön und rein, als auch die mehrfach vorhandenen figürlichen Darstellungen sehr trefflich (Heilige, die Evangelisten etc.) Einzelnes, wie die ganze Seitenwand, an welcher oberwärts Johannes unter zierlichem Baldachin, unterwärts Antonius der Eremit, ist abgusswürdig. An den Lehnen manche Schnurren, z. B. ein Mönch, der aus einer grossen runden Flasche säuft. — Höchst zierlich und eine besondere Aufnahme verdienend, der Dreisitz zunächst dem Hochaltar. Blüthezeit der Chorstuhl-Arbeiten.

Oberwesel. Stiftskirche. — Von den Chorstühlen ist einiges gute Schnitzwerk erhalten.

Clemenskirche am Rhein (unfern Trechtinghausen). — In den Flügeln des Querschiffes alte Chorstühle mit mancherlei Schnurren.

Bingen. — Ein Paar Schlagleisten von den Thüren der Pfarrkirche, jetzt im Besitz des Architekten Eb. Soherr, chorstuhlartig, mit figürlichen Darstellungen, tüchtig handwerklich aus der Zeit gegen 1500.

Andernach. Pfarrkirche. — In der Absis, zur linken Seite, ein Tabernäkel als Wandschrank, der Thürbeschlag von zierlicher Schlosser-Arbeit.

Ravengiersburg. Pfarrwohnung. — Ueber dem Heerd der Küche eine eiserne gegossene Platte, an der Wand stehend, ursprünglich zugleich den Kamin des anstossenden Zimmers wärmend; auf schöne Weise mit gothisch architektonischem Ornament verziert, mit den Zweibrücken'schen Löwen und der Jahrzahl 1488.

---

3. Moderne Epoche.

Köln. Dom. — Vorhalle der grossen Sakristei. Fünf Schränke (darin die Kirchengewänder), mit etwas handwerklichem rohem Schnitzwerk im Style der Barock-Renaissance; nicht ohne guten Humor.

Namedy. Kirche. — Kanzel, geschnitzt, mit Hermen, Heiligenreliefs u. dergl., in dem guten Barockstyl der Zeit um 1600.

Köln. Jesuitenkirche (1621—29). — Sehr kunstreich gearbeitetes prachtvolles Marmorgitter vor dem Altarraume; sogenannte Communionbank.

Tüchtige Schreinerkunst an Beichtstühlen, u. dergl. m.

Trier. Dom. — Vor dem westlichen Chore eine grosse tiefe Schale aus weissem Marmor, wie eine längliche Muschel, mit schön gearbeiteten Akanthusranken geschmückt. Angeblich antik; möchte eher als eine Arbeit des siebzehnten Jahrhunderts zu bezeichnen sein.

III. SCULPTUR.

1. Altchristliche Epoche.

Trier. Im gräflich Kesselstadt'schen Hause. — Sandsteinsarkophag mit einer Reliefdarstellung an der Vorderfläche: Noah mit seiner Familie in der Arche, Vögel und mannigfaches Gethier, unten vorn der Rabe, drüber die Taube, die dem Noah das Oelblatt bringt; zu den Seiten nackte Dekorationsfiguren, Festons windend. Die Arbeit durchaus roh, schlechtrömisch, in der Weise der gewöhnlichen römischchristlichen Sarkophag-Sculpturen, nur hier im Sandstein noch weniger scharf. Der Gedanke der Darstellung aber für die Zuversicht des jugendlich gläubigen Gemüthes der poesievollste Ausdruck.

2. Romanischer Styl.

Remagen. Portal am katholischen Pfarrhofe. — Die Pfosten des Portals auf ziemlich guter attischer Basis. Die Ecken abgefalzt, mit vortretenden Säulchen, die ebenfalls mit guter attischer Basis (ohne Eckverzierung am unteren Wulste) und mit roh phantastischen Kapitälen versehen sind. Die Pfosten und jeder Keilstein des Portalbogens sind mit Reliefdarstellungen versehen; andre Reliefs zu den Seiten der Pfosten. Linker Hand neben dem linken Pfosten sieht man, unterwärts: einen bärtigen König, scheinbar auf einem Wagen, der von zwei Greifen gezogen wird (die Greifen bewegen sich nach beiden Seiten, doch erkennt man deutlich, dass sie angeschirrt sind); darüber: einen Nackten mit der Tonsur, in einer Bütte. Am linken Pfosten selbst: ein Krieger in kurzem Rock mit Schild und Lanze, auf irgend einer ungethümen Figur stehend. Auf den Keilsteinen des Bogens sind zumeist lauter phantastische, nixenartige und ähnliche Figuren enthalten. Am rechten Thürpfosten, oberwärts, ein Drache; darunter ein kurzröckiger Mann auf einem Thiere. Daneben zur Rechten, oberwärts: ein auf die Jagd reitender Mann, das Horn blasend; unterwärts ein Mann, der einen Baum umfasst. Rücksichtlich des Inhalts dieser Darstellungen möchte man geneigt sein, an Gegenstände der rheinischen Volkssage zu denken; Manches gemahnt an die Siegfriedsage; der tonsurirte Mann in der Bütte könnte St. Theonest vorstellen, den die Rheinweinsage in seiner Bütte bei Kaub landen lässt. In der Ausführung sind sie durchweg kindisch, roh und unförmlich; sie scheinen in der That, auch gemäss der Kostümandeutungen, früh zu sein, d. h. dem elften Jahrhundert anzugehören, dem auch die Architektur des Portales nicht widerspricht.

Köln. St. Maria auf dem Kapitol. — Die Thür, welche in die Absis des nördlichen Querschifflügels führt. Eine Reihe hölzerner Hautreliefs, stark vorspringend, in das Rahmenwerk eingelassen. An jeder Thür drei grosse und zehn kleine Felder (von denen die untersten theils

beschädigt sind, theils ganz fehlen). Das Leben Christi von der Verkündigung bis zum himmlischen Throne umfassend. In dem traurig barbarisirt byzantinischen Style der Zeit vor 1100; rohe kurze Embryonen mit dicken Köpfen und kolossalen Extremitäten; die Gewänder als rohe enge Kittel mit wenigen byzantinischen Falten, das Detail nur eben angedeutet. Das die Felder umgebende Rahmenwerk mit Bandgeflechten; dazwischen überall dicke Knäufe; das Ganze umfasst von dicken Stäben mit streng romanischem Blattwerk.

Ebendaselbst. — Grabstein der Plectrudis, aussen unter dem Mittelfenster des Chores eingemauert. Langer, einfach strenger romanischer Styl, noch schematisch, doch die Gewandlinien schon mit einem gewissen Formengefühl um den Körper bewegt. Zwölften Jahrhundert (vielleicht noch die erste Hälfte desselben). Dem entspricht auch die Laubeinfassung des Steins.

Köln. Museum. — Einige Sculpturen aus St. Pantaleon, streng romanisch, doch schon mit Formengefühl. Christus und Heilige. Zum Theil verdorben.

Köln. St. Cäcilia. — Relief im Bogenfeld über der Thür der Nordseite. In der Mitte die Halbfigur der h. Cäcilia; zu deren Seiten die Heiligen Tiburcius und Valerianus; über der Cäcilia, aus dem Bogen herabtauchend, ein Engel. Im ziemlich starren romanischen Style, doch schon dessen spätere Entwickelung; offenbar gleichzeitig mit der Kirche (vergl. oben S. 195). Die Augen der Figuren bestanden ursprünglich aus blauen Glasstücken (Angabe von de Noël). Das Ganze war gewiss bunt.

Trier. Dom. — An den Wandarkaden, welche an der Ostseite des nördlichen Seitenschiffes befindlich, streng und schwer romanische Reliefiguren der Apostel. — An dem vermauerten Portal im südlichen Seitenschiff, das mit dem östlichen Chore gleichzeitig, im Bogenfeld: Christus, Maria und Petrus, noch im romanisch strengen Style.

Trier. Das Neuthor. — Flaches Relief im Bogenfelde. In der Mitte, gross, Christus, die Arme ausgestreckt, die rechte Hand segnend, in der linken das Buch. Zu seinen Seiten, kleiner, rechts Petrus (wie es scheint), links St. Eucharius in vollem geistlichem Ornat. Der Styl entschieden romanisch, aber mit derjenigen Belebung, welche in Deutschland gegen das Ende des zwölften Jahrhunderts eintritt. Es ist ein interessantes Beispiel der Art, besonders in der Figur des Christus, während die des Eucharius noch die volle offizielle Starrheit hat, die den entsprechenden Figuren geistlicher Siegel eigen zu sein pflegt. Die Gestalten trugen aufgesetzte Heiligenscheine von Metall; hievon sind nur noch die Nagellöcher vorhanden. Ebenso sind von der Unterschrift, die mit Metallbuchstaben aufgesetzt war, nur noch die Löcher da. Dieselbe lautete: „Trevericam plebem dominus benedicat et urbem.“ Ausserdem stand über dem Thore: „Sancta Treviris.“

Ober-Lahnstein. — An der Kirchhofsmauer, der Westseite der Kirche gegenüber, das Bogenfeld des früheren romanischen Kirchenportales. Reliefsculptur: thronender Christus; oben zu den Seiten des Nimbus zwei knieend anbetende Engel; dann auf jeder Seite zwei stehende Heilige und in jeder Ecke ein kleiner Donator, knieend. Allgemein romanische Anlage, feiner und wohlausgebildeter Styl, doch ungemein verwittert und nur einzelne Gewandpartien noch rein erhalten.

Kirche zu Brauweiler. — Sculpturen im noch strengen romanischen Styl, doch gleichzeitig mit dem Bau der Kirche (Frühzeit des dreizehnten Jahrhunderts): Hautrelief in der Crypta, Madonna mit Heiligen; die Figürchen in den Bogenfeldern der Thüren, welche aus dem Chor in die Gemächer der östlichen Thürme führen; ein Paar Heiligenfiguren innerhalb kleiner Nischen am Aeussern des westlichen Thurmes und ebendaselbst eine Reihe andrer, dem Thierkreise angehöriger Figuren, Wassermann, Fische, Steinbock, Stier, Zwillinge, Krebs.

Andernach. Pfarrkirche. — Relief des Bogenfeldes am Portal der Südseite: zwei Engel, die ein Rund mit dem Lamme halten; gutbewegte Arbeit im romanischen Style zu Anfang des dreizehnten Jahrhunderts, sorgfältig, selbst mit Geschmack, doch nicht sonderlich geistreich.

Statue in S. Maria auf dem Capitol.

Köln. Maria auf dem Kapitol. — Im südlichen Seitenschiff, an der Ecke neben dem Pfeiler der Westseite, ein nicht grosses Standbild der Maria mit dem Kinde, — der Sage nach das Madonnenbild, welches der h. Hermann Joseph als Knabe täglich, auf dem Schulgange, verehrte; daher auch die Figur desselben kniend und einen Apfel darreichend, neuerlich zur Seite der Statue angebracht ist. Aus der letzten Zeit des romanischen Styles, noch typisch im Gewande, noch nicht entwickelt in der Körperlichkeit, aber schon voll tiefen zarten Gefühls, besonders wie Mutter und Kind das Haupt mit wahrhaft lieblich zartem Lächeln gewährend zur Seite neigen (wobei freilich die neuere Bemalung für den Ausdruck bedeutend mitwirkt). Gewiss eins der anmuthigsten Beispiele für die beginnende Kunst, wohl nicht vor dem zweiten Viertel des dreizehnten Jahrhunderts. [1])

[1]) Die obige Illustration nach einer Zeichnung, welche mir Hr. De Noel mitgetheilt hatte.

3. Germanischer Styl.

Trier. Liebfrauenkirche. — Reicher Sculpturenschmuck am Hauptportale. Statuen zu den Seiten desselben, von denen drei erhalten sind und drei fehlen (eine vierte vorhandene gehört nicht ursprünglich hieher und ist später). Im Bogenfelde eine thronende Maria mit dem Kinde, mit Scenen aus der Jugend Christi zu ihren Seiten in Bezug stehend; in den Bögen selbst fünf Halbkreise mit andern kleinen Gestalten. Zu den Seiten des Portalbogens je drei Statuen von Erzvätern; über demselben, zu den Seiten des Fensters, die Statuen des Engels Gabriel und der Maria, im Momente der Verkündigung. Ganz oben, im Giebel der Schauseite, die kolossalen Gestalten des gekreuzigten Erlösers nebst Maria und Johannes [1]). — Mit dem Gebäude gleichzeitig, also aus dem zweiten Viertel des dreizehnten Jahrhunderts. Entschieden im germanischen Style; die Linien und Falten streng, die Bewegungen noch unfrei; aber der eigenthümliche Fluss des Germanischen kündigt sich augenscheinlichst und zum Theil mit bedeutendem Schönheitssinne an. Namentlich ausgezeichnet sind die Statuen des Gabriel und der Maria; auch ihre Gesichter, obgleich noch typisch streng, sind doch schon sehr anmuthig. Die leise Kniebewegung der Maria ist vortrefflich und im Gewande nachempfunden. Die Arbeiten sind den Sculpturen germanischen Styles am Bamberger Dome nah verwandt. Die kleineren Gestalten, besonders die des Bogenfeldes, sind minder bedeutend. Die Kolossalfiguren im Giebel sind roh, fügen sich auch noch auf ungeschickte Weise der Umfassung, sind aber nicht späterer Zusatz. (Sie zeigen hierin noch Unerfahrenheit in der Berechnung der Maasse.)

Sculpturen am Portal der Nordseite. Krönung der Maria (Christus, Maria und drei Engel, alle stehend) im Bogenfelde. Zwei Engelreigen in den Halbkreisen der nächsten Bögen, in den übrigen vier Bögen Laubornamente. Die letzteren sehr zierlich. Die im Bogenfelde enthaltene Darstellung ungemein glücklich. Es ist auch hier der germanische Styl in seiner ganzen primitiven Strenge, dabei aber ist die Bewegung ungemein leicht und empfunden, und dies theilt sich auch der Führung der Gewänder mit. Dies ist durchaus die Meisterarbeit unter den Sculpturen der Liebfrauenkirche. Wie weit übrigens die Behandlung lebendig detaillirt, wie weit sie etwa noch conventionell sein mag, lässt sich bei der sehr dicken Tünche, die (1841) darüber lagert, nicht entscheiden.

Kirche zu Tholey. — Portal auf der Nordseite, an die Portale der ebengenannten Kirche erinnernd, mit reichem, doch schon sehr verwittertem Sculpturenschmuck. Am besten erhalten das Bogenfeld mit der Auferstehung Christi, eine eigenthümliche Darstellung frühgermanischen Styles. In den Bogenläufen die klugen und thörichten Jungfrauen u. s. w.

Klosterkirche zu Sayn. — Hölzernes Epitaphium in der Sakristei. Eine kolossale ritterliche Gestalt, die Hand auf den Kopf eines gekrönten Kindes legend, das ihr zur Seite steht. Arbeit im frühgermanischen Styl, interessant, doch im eigentlich künstlerischen Belang nicht gar bedeutend.

[1]) Das Nähere über den Inhalt dieses Bilder-Cyklus s. in dem geistvollen Aufsatze von Joh. Georg Müller (jetzigem Bischofe von Münster), welcher sich im ersten Textheft der Schmidt'schen Baudenkmale von Trier etc. befindet.

Der Faltenwurf hat etwas Geschwungenes, fast wie auf dem (durch Puttrich herausgegebenen) Grabsteine zu Wechselburg in Sachsen. Ein Baldachin, wie über den frühgermanischen Statuen zu Naumburg.

Kirche zu Laach. — Sarkophag des Erbauers, unter dem spätromanischen Tabernakelbau im westlichen Chore (länger als der Durchmesser des Tabernakels). Gothisch in der frühern Art, mit Nischenwerk an den Wänden. Oben darauf die liegende Colossalstatue des Herrn, einfach derb, frühgermanisch, nicht sonderlich bedeutend. Auf seiner Hand, früher davongekommen und durch v. Lassaulx restituirt, das kleine bemalte Holzmodell der Kirche.

Kirche zu Sinzig. — Auf dem Altar im südlichen Flügel des Querschiffes ein zweites vortreffliches Exemplar jener edelausgebildeten frühgermanischen Madonnenstatue, die sich in dem Altarschrein auf dem Nonnenchor der Kirche von Altenberg an der Lahn vorfindet. (Vergl. oben, S. 180.)

Oberwesel. St. Martin. — An einem Pfeiler im Innern der Kirche eine dritte, aber rohere Wiederholung der ebengenannten Madonnenstatue.

Boppard. Pfarrkirche. — Im Schiff, über dem Chorbogen, ein altes Crucifix aus dem dreizehnten Jahrhundert. — **Kloster Marienberg** (vor der Stadt). In der Kapelle einige Grabsteine aus der späteren Zeit des dreizehnten Jahrhunderts; gute Handwerksarbeiten.

Köln. Dom. — Die kolossalen Statuen an den Pfeilern des Chores, **Christus, Maria** und die **zwölf Apostel**. Germanischer Styl der Epoche um 1300. Die Gestalten in geschweifter Haltung, nicht frei von Manier, selbst bis zur Affectation; die Gesichter noch typisch, an die ägyptische Bildungsweise streifend, überhaupt das Gefühl für den körperlichen Organismus nicht sonderlich entschieden. Die Gewandung aber von hoher künstlerischer Bedeutung. Die Anordnung der Gewänder sehr mannigfaltig; dabei der schönste Fluss germanischer Linien und, was besonders bemerkenswerth, eine vorzügliche Ausbildung in dem Gange des Gefältes; namentlich die Brüche der Falten auf meisterhafte Weise durchgebildet und leise spielend zu Ende geführt. Der Natursinn, der sich hiebei zeigt, ist um so überraschender, als er in dem Ganzen der Körperlichkeit noch wenig hervortritt. — Die Statuen sind völlig polychromatisch behandelt. Das Nackte ist naturgemäss gefärbt, die Gewänder mit dem reichsten Wechsel der verschiedenartigsten, sehr geistreich componirten Muster, in prachtvoll harmonischen Farben und Gold [1]). Die Säume besonders reich ornamentirt, mit Glasflüssen, welche Edelsteine nachahmen, und mit Glasstücken, auf deren Rückseite zierliche, dem Email ähnliche Ornamente aufgemalt und die sodann auf einen goldenen Grund aufgelegt sind. An den Stellen, wo das Gewand sich biegt, ist hiezu Marienglas genommen. Die Pracht dieser ganzen Bemalung steht eben im Einklange mit der gesammten Farbenpracht des Innern. — Ueber den Baldachinen der Statuen sind kleinere, ebenfalls polychromatische Statuen musicirender Engel angebracht.

In der **Marienkapelle** des Domes (Südseite des Chores), im Altargehäuse, eine treffliche grosse Statue der Maria mit dem Kinde. In Auffassung, Anordnung und Behandlung den ebengenannten Colossalstatuen sehr

[1]) Alles dies gegenwärtig mit grosser Umsicht und Treue erneut. Ich hatte das Glück, die Statuen im Arbeitslokal, in unmittelbarster Nähe, untersuchen zu können.

ähnlich; eins der besseren Exemplare dieser Art. Die Bemalung in späterer Zeit erneut, was zunächst aus den Rococo-Mustern des Gewandes hervorgeht.

Köln. Rathhaus. — Im Hanse-Saal, der gegenwärtig mit einem einfach spitzbogigen Tonnengewölbe bedeckt ist, wird die eine Stirnwand völlig mit reichen Tabernakel-Architekturen ausgefüllt; diese in einer tüchtigen, doch etwas schweren Gothik. In ihnen stehen neun grosse Statuen von Repräsentanten der Hanse (?) und über den letzteren, in der Mitte des Spitzbogens, die kleineren Statuen der heiligen drei Könige. Jene haben, was den Styl der Arbeit betrifft, ein gewisses Verhältniss zu den Apostelstatuen im Domchore; doch sind sie nicht so lang, nicht so ausgebaucht, auch erscheinen sie nicht, wie diese, in ideal geworfener Gewandung. Die Arbeit selbst ist etwas derb. Die Behandlung der Köpfe, besonders der Bärte, ist der der Apostel sehr ähnlich. Ursprünglich polychrom, sind sie jetzt einfarbig überstrichen.

St. Goar. Katholische Kirche. — Das Gebäude roh, wie ein Stall. Darin ein trefflicher Grabstein, welcher die Darstellung des heiligen Goar unter gothischem Baldachin mit vier Engeln, enthält, in edelm, noch ziemlich typischem germanischem Style.

Oberwesel. Stiftskirche. — Der Hochaltar, geweiht 1331. Auf ihm, aus dieser Zeit, ein grosses, reiches Schnitzwerk: reiche und sehr geschmackvolle Architektur mit einer Menge von Heiligenfiguren. Die letztern sauber germanisch, mit allem Conventionellen des Styles, zum Theil aber auch in schöner statuarischer Würde. (Gleichzeitige Gemälde auf den Aussenseiten der Flügel des Altarwerkes, von roher Arbeit. Späterer reicher Aufsatz, aus dem siebzehnten Jahrhundert.)

In der westlichen Ecke des südlichen Seitenschiffes ein kleines heiliges Grab, mit bemalten und vergoldeten Holzstatuetten. Der Christusleichnam auf dem Grabe und die Frauen umherstehend. In derselben fein conventionellen Weise wie die Figuren des Hochaltars.

An dem schönen Lettner, der sich in der Kirche befindet, vier vortreffliche Gewandstatuen in noch etwas conventionellem germanischem Style.

Bingen. Pfarrkirche. — Ein Paar gute Statuen germanischen Styles.

St. Matthias bei Trier. — Auf dem Orgelchor eine grosse Holzstatue der Maria mit dem Kinde, bemalt und vergoldet. Handwerklich tüchtig, mit grosser germanischer Anlage des Gewandes.

Kirche zu St. Wendel. — Der Hochaltar in der Weise eines Sarkophags behandelt, auch wohl, nach der zum Theil verdeckten Inschrift zu urtheilen, ursprünglich zum Zwecke eines solchen bestimmt. Rings umher mit gothischen Nischen und in diesen mit Heiligenfiguren in handwerklich germanischem Style des vierzehnten Jahrhunderts versehen. — Hinter dem Hochaltar, auf zwei Pfeilern (quer gegen das Fenster hin), ein ähnlicher, aber kleinerer Sarkophag, mit den Figuren der Apostel im edlen Style des vierzehnten Jahrhunderts geschmückt. Auf demselben, stehend, das Figürlein eines Pilgrims.

Stiftskirche zu Kyllburg. — Am Mittelpfeiler des zumeist verbauten Portales der Nordseite eine Madonnenstatue, handwerklich im germanischen Styl.

Auf dem Hochaltar u. A. eine Holzstatue der Maria mit dem Kinde, ziemlich fein germanisch, doch nicht besonders geistreich gearbeitet.

Münstereiffel. Pfarrkirche. — Grosser Sarkophag in der westlichen Halle der Kirche. Auf demselben liegend die Gestalt eines Ritters, sehr tüchtig gearbeitet, von einer noch gut gothischen Architektur umgeben. An den Seiten des Sarkophags kleine Reliefiguren von Heiligen, in tüchtig germanischer Anlage, wenn auch ohne sonderliche Ausbildung. Zeit der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts.

Kirche zu Unkel. — In einer Seitenkapelle die Theile eines Schnitzaltars im speziell germanischen Style, doch nicht sonderlich geistreich oder gefühlt. Biblische oder legendarische Scenen unter zehn Baldachinen und Figuren von Heiligen unter drei Baldachinen. Neu angestrichen, somit die Wirkung der ursprünglichen Bemalung verloren.

Köln. Dom. — Der Hochaltar, aus der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts, sarkophagartig behandelt. Die Masse des Altars aus schwarzem Marmor, mit darüber gelegter Dekoration aus weissem Marmor. Hievon der Schmuck der Vorderseite erhalten: eine edelgebildete gothische Nischen-Architektur mit fast freistehenden Sculpturen; in der Mitte eine breitere Nische mit der Darstellung der Krönung der Maria; je sechs schmalere Nischen mit den Figuren der Apostel zu den Seiten. Das Figürliche in guter und, was die Gewänder betrifft, reicher germanischer Anlage, weich ausgearbeitet, doch etwas schwer und nicht eben mit feinstem Gefühl durchgebildet. — An der Rückseite waren ursprünglich ähnliche Darstellungen, die bei der Veränderung des Altares im J. 1770 fortgenommen sind. Einige Stücke von ihnen befinden sich im Kölner Museum.

Köln. Dom. — Altarschmuck der Johanniskapelle, aus der Kirche der heil. Clara herrührend. Grosser Mittelschrein mit zwei Seitenschreinen, durch zierliche Tabernakelnischen im reinsten gothischen Style ausgefüllt. Von den Sculpturen, die in den letzteren enthalten waren, sind nur noch einige kleine Statuetten vorhanden. Diese, nicht bedeutend, sind etwa den Marmorsculpturen des Hochaltars vergleichbar, nur etwas länger in den Verhältnissen und minder künstlerisch in der Behandlung. (Ueber die merkwürdigen Gemälde dieses Altarschreins s. unten.)

Köln. Dom. — Grabmonumente.

In der Maternuskapelle das des Erzbischofes Philipp von Heinsberg (gest. 1191) [1]. Die Seiten des Sarkophags sehr eigenthümlich, wie eine feste Mauerumgebung gestaltet, mit Zinnen, Zinnen-Thürmchen auf den Ecken und festen Thoren in der Mitte der Langseiten, offenbar als Denkmal oder Dokument der diesem Bischofe zugeschriebenen Mauerumgebung der Stadt Köln. Auf der oberen Fläche, im Einschluss der Zinnen, die liegende Gestalt des Erzbischofes, ziemlich steif, im Style des vierzehnten Jahrhunderts. Das Gesicht verdorben. Ueber dem Kopfe die einfache und schon in dieser Weise die spätere Zeit der Ausführung bezeichnende Inschrift: „Philippus ab Heinsberg."

[1]) Ueber dies Denkmal und über den Umstand, dass die Denkmäler der frühern Erzbischöfe des Doms erst nach Vollendung des Chores, also im Verlauf des 14ten Jahrhunderts ausgeführt, vergl. Wallraf, Beiträge zur Geschichte der Stadt Köln und ihrer Umgebungen, 1818, S. 137. — Ich lasse im Obigen absichtlich, zur besseren Andeutung der Stylentwickelungen, die betreffenden Grabmonumente und die ihnen zunächst sich anschliessenden Arbeiten in ununterbrochener Reihe auf einander folgen.

In der Johanniskapelle das Monument des Erzbischofes Conrad von Hochstaden (gest. 1261). Bronzestatue, auf dem schwarzmarmornen Sarkophagdeckel ruhend. Sehr merkwürdig. Die Figur in einfach germanischem Style, ohne bedeutendes Hervortreten der Körperlichkeit; die Gewandung aber in einer Weise durchgebildet, die auffallend an die Gewandung der, obschon viel mehr manierirten Apostelstatuen des Chores erinnert. Auch die Hände sind denen der letzteren ähnlich. Das Gesicht ist ganz vortrefflich, kaum noch mit einem Anfluge von typischem Wesen, rein individuell und fast ganz lebensweich. Die Statue ist ziemlich stark gegossen und leider mehrfach, besonders an den Füssen, beschädigt; die reiche dekorative Umgebung, die sie ursprünglich hatte, ist zerstört [1]). Auf dem Sarkophagdeckel die wiederum einfache Inschrift: „Conradus a Hochstaden."

Bonn. Münster. — Im westlichen Chor der Sarkophag des Erzbischofes Engelbert II., der 1268 die erzbischöfliche Residenz von Köln nach Bonn verlegte und 1275 starb. Der ganze Styl der Arbeit deutet auf das vierzehnte Jahrhundert. Oben auf dem Sarkophag die Gestalt des Erzbischofes, mit individuell gebildetem (leider beschädigtem) Gesicht. Zwei Engel, zu seinen Häupten, tragen die nackte Seele auf einem Tüchlein empor; diese sehr schön, aber ebenfalls sehr beschädigt. Die architektonische Dekoration noch vortrefflich. Die Umschrift lautet:

Engelbertus de Falkenberg Archiepc. Col.
Floreat in celis tua laus Verona [2]) *fidelis.*
Filia tu matris Engilberti qua patris.
Que tua metropolis non habet ossa colis.

Köln. Dom. — Grabmonumente.

In der Michaelskapelle das des Erzbischofes Walram von Jülich (gest. 1349). Marmorfigur in einfach steifer Haltung und Anordnung; die Gewandung aber trefflich durchgebildet, das Gesicht sehr individuell. Am Rande der schwarzen Marmorplatte, darauf die Figur ruht, steht auch hier noch die einfache Inschrift: „Walramus de Juliaco."

In der nördlichen Chor-Abseite das Monument des Erzbischofes Engelbert III., Grafen von der Mark (erwählt 1364, gest. 1368), noch bei Lebzeiten desselben errichtet [3]). Oben die ruhende Figur des Erzbischofes, gross, germanisch und an sich ziemlich schwer, doch das Gesicht wiederum individuell und weich (die Nase beschädigt). An den Seiten des Sarkophags vierundzwanzig gothische Nischen mit kleinen Figuren, von denen aber ein Theil schon ganz fehlt, andre verstümmelt sind. Diese sind ungemein trefflich, im schönsten, edelsten und reinsten germanischen Styl, etwa den Gestalten in den Gemälden des sogenannten Meister Wilhelm vergleichbar, doch durch eine ungleich edlere und mehr durchgebildete Körperlichkeit ausgezeichnet. Einige, namentlich weibliche Köpfe erscheinen schon ganz in dem bekannten Charakter der kölnischen Malerschule.

Im nördlichen Flügel des Querschiffes das Marmorstandbild des Erzbischofes Wilhelm von Gennep (gest. 1372), ursprünglich einem Sarkophage angehörig, jetzt aufrecht an der Wand. Sehr lange Figur, in strenger Hauptform, doch weich ausgebildetem Style. Die Körperlichkeit steif, die Arme kurz.

[1]) Später ist das Monument restaurirt worden. — [2]) Bonn. — [3]) Gelen. S. 242 und Cronica van der hilliger Stat Coellen (1499), Bl. 268, b.

In der Marienkapelle das Grabmal des Grafen Gottfried von Arnsberg (lebte 1368) und seiner Gemahlin. Beide Figuren auf dem Sarkophag liegend, ziemlich schwer, doch von sauberer Arbeit. Reste der interessanten Bemalung des Ritterkostüms. Kleine Figuren an den Seiten des Sarkophags, scheinbar ganz anmuthig, doch meist verdorben.

Coblenz. St. Castor. — Grabmonumente.

Sarkophag des Erzbischofes Cuno von Falkenstein (gest. 1388). Auf demselben, überlebensgross, die Gestalt des Biechofes mit gefalteten Händen. Das Gesicht sehr individuell, voll und kräftig, die Gestalt sonst nicht eben sehr edel. Ueber seinem Haupte ein (liegender) Baldachin, und eine (gleichfalls liegende) Architektur zu seinen Seiten, auf der Fläche des Sarkophags. In letzterer, an der vorderen, dem Beschauer zugekehrten Seite, drei vortreffliche kleine Heiligenfiguren, im schönsten, reinsten und edelsten germanischen Style, völlig frei von allen manierirten Elementen desselben. An der hintern Seite dieser Architektur sind keine Figuren. Unterwärts, an der Vorderfläche, ist der Sarkophag mit einer zierlich gothischen Nischen-Architektur, doch ohne figürliche Darstellungen, geschmückt. (Ueber die Architektur der Nische, darin der Sarkophag steht, ist bereits gesprochen. Ueber das in dieser Nische enthaltene Gemälde vergl. unten.)

Sarkophag des Erzbischofes Werner (gest. 1418). Die auf demselben ruhende Figur des Erzbischofes hat eine bessere Anordnung des germanischen Styles, als die des Cuno. Zwei Engel halten, stehend, an seinem Kopfende eine Tafel mit dem Wappen. Diese sind nicht sonderlich.

Köln. Dom. — Grabmonument des Erzbischofes Friedrich von Sarwerden (gest. 1414), in der Marienkapelle. Auf dem Sarkophage die Bronzefigur des Erzbischofes, im wohlausgebildeten germanischen Style, doch etwas massig behandelt, im Gesicht grosse Individualisirung. (Das Kissen, darauf der Kopf der Figur ruhte, und andre Umgebungen derselben fehlen, 1841.) Die Wände des Sarkophags mit reich gothischen Nischen, darin die Figuren von Engeln mit Wappen und Aposteln (oder Propheten); zwischen ihnen der vor Christus knieende Erzbischof und am Kopfende die Darstellung der Verkündigung. (Das Fussende, 1841. gegen die Wand vermauert, die Darstellungen der einen Langseite zum Theil in dem aufgehöhten Estrich des Fussbodens steckend.) Diese kleineren Figuren sind von höchster künstlerischer Bedeutung. Mit einem sehr zarten Gefühle für die körperliche Gestaltung verbindet sich hier die höchste Anmuth und Zartheit der Linienführung in den Gewändern. Auch die Köpfe sind äusserst lieblich. Es ist das schönste Erbe des germanischen Elementes, zur höchsten Vollendung entwickelt.

Köln. Dom. — Die Sculpturen des vollendeten (südlichen) Seitenportales der Westseite. Zu den Seiten des Portales je fünf Nischen für Statuen, von denen zur Linken drei, zur Rechten zwei vorhanden sind. Es sind Apostel. (Möglich, dass, um die Apostelzahl voll zu machen, noch zwei Statuen vor die Portalwände, rechts und links, vortreten sollten.) In den Bogenwölbungen, unter reichen Baldachinen, lauter sitzende Gestalten: 1) Zweimal drei männliche Gestalten, etwa Propheten; 2) rechts die vier Evangelisten, links die vier Kirchenlehrer; 3) zweimal fünf Heilige; 4) zweimal fünf Engel und Erzväter. Letzteres die beiden Gestalten in der Spitze. In dem sehr hoch zugespitzten Bogenfelde sind drei Reliefstreifen übereinander, durch reiche architektonische Ornamente getrennt: zu unterst, sehr klein, sechs sitzende männliche Gestalten im Prophetencharakter;

darüber, als Hauptdarstellung, das Martertum der heiligen Petrus und Paulus; und über dieser, wie es scheint, die Apotheose der beiden Heiligen. (Ein sonderlicher Gedankeninhalt scheint hienach diesen Cyklus bildnerischer Darstellungen eben nicht zu erfüllen.) — Die Arbeiten sind durchweg sehr bemerkenswerth. So zunächst die grösseren Statuen. Sie haben den reinen germanischen Styl, völlig frei von dem manierirten Wesen der Apostelstatuen im Chore des Domes; auch sind sie durch ein ungleich volleres körperliches Gefühl und eine sehr edel gelegte Gewandung, die letztere fast wie an Peter Vischer's Apostelstatuetten, ausgezeichnet. Doch fehlt der Gewandung hier wiederum jenes feine stoffliche Gefühl und jene künstlerische Durchbildung, wodurch die Chorstatuen so eigenthümlich beachtenswerth sind. Die Köpfe sind meist vortrefflich; namentlich erscheint der des Johannes in ächt kölnischer Weichheit und Anmuth. Die übrigen Sculpturen haben, was bei den grösseren nicht der Fall ist, mehr gedrungene Verhältnisse. Sonst gilt von ihrer Behandlung im Wesentlichen dasselbe. Es finden sich unter ihnen so würdige, wie anmuthvolle Motive. — Zu bemerken ist, dass diese Arbeiten nicht unbedeutend beschädigt sind; namentlich die hervorstehenden Theile sind mehr oder weniger stark durch Verwitterung angegriffen.

Was sonst an Sculpturen, Heiligengestalten u. dergl., in den Baldachinen vorhanden ist, in denen die Vorderstücke der Streben am Thurmbau ausgehen, trägt das Gepräge ähnlichen Styles.

Köln. Rathhausthurm. (1407—14). — Zwischen den Fenstern in allen fünf Geschossen Consolen, auf denen (nicht mehr vorhandene) Statuen standen. An den Consolen allerlei launige, zum Theil ausgelassene Sculptur. — In dem Spitzbogenfelde des Portals Statuen; andre zu den Seiten desselben auf Säulen. Diese sehr verletzt und scheinbar nicht sehr ausgezeichnet, doch charakteristisch in der weich- und reichfaltigen Ausbildung der Gewänder, die an gewisse Richtungen der Malerschule des Meister Wilhelm erinnert.

Köln. St. Maria in Lyskirchen. — Madonnenstatue in einer Nische, aussen an der Absis. Die Haltung noch etwas geschweift; die Gewandung eigenthümlich reich, breit geordnet, vielfaltig (auf übertriebene Weise), dabei aber im Detail mit Feinheit und Geschmack behandelt; auch Kopf und Hände, sowie das Christkind, sind mit Gefühl gearbeitet. Ein nicht uninteressantes Beispiel reicher und reich übertriebener germanischer Sculpturweise der Zeit um oder nach 1400.

Kirche zu Altenberg bei Köln. — An der Westseite, aussen, zu den Seiten des Thürbogens die sehr anmuthig germanischen Statuen des verkündigenden Engels und der Maria, voll reiner stiller Naivetät.

Carden. Stiftskirche. — Auf dem Hochaltar ein Schrein mit zierlich gothischem Baldachin; darin Terracottafiguren, ganz bemalt und mit vergoldetem Schmuck: in der Mitte die Madonna, auf der einen Seite die heiligen drei Könige, verehrend, auf der andern drei andere Heilige. Der Styl ist weich germanisch, bei den letzteren drei Heiligen manierirt, bei den übrigen Figuren sehr ansprechend, im Charakter der ausgebildeten Kölner Schule um oder nach 1400. In jenen besseren Figuren zeigt sich ein gutes körperliches Gefühl, edler Fluss der Gewandung, treffliche Bildung der Köpfe. Besonders anmuthig ist die Madonna.

Oberwesel. St. Martin. — In einem modernen Holzgehäuse auf einem Altar an der Ecke des Seitenschiffes eine bemalte und vergoldete

Holzstatue der Madonna mit dem Kinde, stehend, eins der allervorzüglichsten Werke germanischen und zwar sehr ausgebildeten Styles. In der Arbeit ist nichts Conventionelles mehr, im Style der Gewandung die schönste Freiheit.

Boppard. Karmeliterkirche. — Im Chor ein tüchtiger Grabstein vom J. 1390, einen Ritter darstellend, interessant im Kostüm.

An der schönen spätgothischen Orgelbühne einige Statuen in ziemlich schwergermanischem Style.

Klosterkirche zu Sayn. — Sehr hübsches kleines Epitaphium eines Herrn von Stein (zu Nassau), als solches durch das Wappen über den Figuren bezeichnet, während Name und Datum nicht vorhanden. Mann und Frau in starkem Relief; er in buntem Ritterkostüm, sie in edler Anlage der Gewandung. Treffliche Arbeit im Styl der Kölner Schule, mild in der Gestaltung und weich in der Behandlung des Nackten, namentlich der Köpfe. An den letzteren auch schon ein feineres Formenverständniss. (An beiden leider die Nase verstümmelt.)

Coblenz. St. Castor. — Im südlichen Seitenschiff ein gröseres Epitaphium: Ritter und Dame, in einer gothischen Architektur stehend. Ohne höhere Kunstbildung, doch in der weichen Schönheit des germanischen Styles, besonders im Gewande der Frau, und dem Charakter der kölnischen Malerschule ziemlich bestimmt entsprechend.

Köln. St. Kunibert. — In der Kirche, an den westlichen Kreuzpfeilern vor dem Chor, zwei grosse Statuen, inschriftlich vom J. 1439, leider weiss angestrichen und glänzend gefirnisst: Maria, an einem zierlich gearbeiteten Betpulte stehend, und gegenüber der verkündigende Engel. Der Styl ist nicht gerade gross, namentlich nicht an der Maria; interessant aber ist er wegen desselben Ueberganges aus dem Princip weichgermanischer in eckig gebrochene Linien, der in der kölnischen Malerei an dem grossen Dombilde ersichtlich wird. Die Köpfe sind zart und entschieden im Charakter der kölnischen Schule; sie haben volles Haar, das bei dem Engel fein und fast perrückenartig ausgebildet erscheint. Jede der beiden Statuen steht auf einer reichen Console. Die unter dem Engel befindliche ist in zierlich gothischer Architektonik gebildet; die unter der Maria hat einen höchst eigenthümlichen Sculpturenschmuck: fünf Engel, von Säulchen getragen — drei knieende auf höheren, zwei stehende auf niedrigeren Säulchen, — eine ungemein schön und geistreich componirte Gruppe, von grösster Anmuth und kindlicher Lieblichkeit, ganz dem Charakter des Dombildmeisters und dem eigenthümlichen Liebreize desselben entsprechend. Das Fussende jeder Console wird von einer kleinen, humoristisch kauernden Gestalt getragen.

4. Sculpturen von der Mitte des 15ten bis zur Mitte des 16ten Jahrhunderts.

a. Einfache Grabmonumente mit Bildnissen.

Kirche zu St. Arnual. — Sarkophagartiges Monument der Gräfin Elisabeth von Lothringen (gest. 1455). Oben darauf ihre Figur in Haut-

relief, in sehr grossartiger, noch germanischer Anlage der Gewandung. Gesicht und Hände beschädigt.

Drei nebeneinander geordnete Sarkophage, des Grafen Johann von Saarbrücken (gest. 1472) und seiner beiden Gemahlinnen. Der Graf, ganz gepanzert, steif ritterlich. Die erste Gemahlin, Johanna von Loos (gest. 1469), ebenfalls etwas steif und mit Nachklängen des germanischen Styles, dabei, wie es scheint, ursprünglich mit anmuthiger Behandlung des Gesichtes. Die zweite Gemahlin (bei deren Inschrift das Sterbejahr unausgefüllt, also vor ihrem Tode gefertigt), in der ganzen Gestalt von trefflicher und edler Anlage, doch auch nur von handwerksmässiger Ausführung; das Gesicht ursprünglich wiederum sehr anmuthig.

Bonn. Münster. — Im nördlichen Kreuzflügel die Tumba mit dem Grabstein des kölnischen Erzbischofes Rupert (gest. 1471). Einfache Figur, etwas steif, aber in ganz gut naturalistischer Umbildung der alten germanischen Anlage.

Trier. Liebfrauenkirche. — Grabstein des Erzbischofes Jacob von Syrck (gest. 1456). Eine vortreffliche Arbeit in grossartigem Style. (Der Grabstein stand 1841 in einer alten dunkeln Kapelle am Dome.)

Coblenz. St. Castor. — Im südlichen Seitenschiff ein kleines Epitaphium vom Ende des funfzehnten Jahrhunderts: die heil. Jungfrau und ein knieender Ritter nebst seiner Frau. Durch schöne Motive in der Gewandung ausgezeichnet.

Boppard. Karmeliterkirche. — Ein Paar handwerklich tüchtige Grabsteine des funfzehnten Jahrhunderts.

Cues. Kapelle des Hospitals. — Grabstein der Clara Cryfts, ohne Zweifel der Schwester des Kardinal Cusanus. Ganze Figur in einfachem Flachrelief, aber in trefflich stylistischer Anlage und mit ungemein glücklichem Lebensgefühl durchgeführt. Wohl schon Anfang des sechzehnten Jahrhunderts und jedenfalls eins der besten Werke dieser einfacheren Portraitdarstellung. Zwei Engel, sehr anmuthig, halten Wappen zu den Seiten ihres Hauptes. Der Grund ist leicht ornamentirt.

Bittburg. Ober- oder Liebfrauenkirche. — Zwei rohe Epitaphien der Herrn von Koben, aus dem funfzehnten und aus dem sechzehnten Jahrhundert, das spätere mit einigem ornamentistischem Putz im Style des Kobenhofes.

Stiftskirche zu Kyllburg. — Einige Epitaphien des funfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts, ohne bedeutendes Kunstinteresse.

Köln. St. Gereon. — In der westlichen Vorhalle der Grabstein eines Geistlichen vom J. 1513. Ganze Figur in flachem Relief, mit guten Motiven, doch nicht sonderlich geistreich; ein sehr charakteristisches Beispiel für den scharfeckig geschnittenen und in kleine Ecken ausgehenden Faltenwurf.

Oberwesel. Stiftskirche. — Grabmonument des Canonicus Petrus Lutern (gest. 1515). Seine Figur, lebensgross in starkem Relief, in einer spätgothischen Nische stehend; höchst lebenvoll, die nackten Theile ungemein individuell und lebensfrisch durchgebildet; die Gewandung würdig, ziemlich grosse Linien mit Dürer'schen Brüchen. In der Architektur der Nische, zu den Seiten der Hauptfigur, die kleinen Statuetten der Magdalena (diese sehr verletzt) und der besser erhaltenen Martha. Beide trefflich in ähnlicher Behandlung.

Ebenda, an einem Pfeiler der Nordseite, ein Epitaphium in moderner

Architektur, die unschön mit gothischen Reminiscenzen verbunden ist: „Fraw Elisabet von Gutenstein, geborne Freyherrin von Schwartzenberg.“ Ihre Gestalt und die ihres Gemahls in Hautrelief. Der Styl der Sculptur dem des vorigen Monuments ähnlich, doch das Ganze minder edel. Die Gesichter fein behandelt.

Münstermayfeld. St. Martin. — Im südlichen Kreuzflügel zwei einfach tüchtige Grabsteine, ein Herr von Eltz (gest. 1529) und seine Gemahlin (gest. 1531). Ihre Gewandung von guter Anlage.

Kirche zu Klausen. — In der Vorhalle der Kirche ein Grabstein mit der Ueberschrift: „1535 *ist gestorben der erenvest Philips her zu Ottenesch.*“ Die Figur in Lebensgrösse und nicht starkem Relief; von vorn gesehen, ganz in der süddeutschen Portraitweise, wie eine Gestalt von H. Holbein oder N. Manuel, die Behandlung des Kopfes der der schönen süddeutschen Portraitmedaillons verwandt. Die Arbeit scheint voll trefflichen Lebens und mit individualisirender Naturwahrheit durchgebildet; leider ist sie mit Tünche sehr verschmiert, auch Einiges daran beschädigt.

In der Kirche noch ein ritterlicher Grabstein aus dem funfzehnten Jahrhundert.

Pfarrkirche zu Cochem. — Ein tüchtig gearbeiteter Grabstein (mit gänzlich verschmierter Inschrift). Ein Ritter mit langem Bart, im Kostüm des sechzehnten Jahrhunderts; ebenfalls ein Beispiel der freien und leicht naiven Naturwahrheit an den Portraitsculpturen jener Zeit.

Kirche zu St. Arumal. — Im südlichen Seitenschiff zwei Grabsteine mit flachem Relief: Heinrich von Soetern (gest. 1545) und seine Gemahlin (gest. 1526). Handwerksmässig, doch an die schöne Zeit der Renaissance erinnernd. Die männliche, ganz gepanzerte Figur ist die bessere.

Coblenz. Liebfrauenkirche. — In der Vorhalle zwischen den Thürmen drei Epitaphien mit Bildnissen: *Reinhart de Burgdorn*, 1517, (ganz tüchtig); — *Otto Joachim von dē Burgthorn*, 1547, (recht frisch individuell); — und *Guta Blackerts*, Hausfrau des *Richart vō dē Burgdorn*, 1553, (lebendig und in trefflicher Gewandung).

b. Schnitzaltäre und ähnliche Holzsculpturen.

Köln. St Kunibert. — Im nördlichen Kreuzflügel eine ziemlich grosse Hautreliefgruppe, die Kreuzigung darstellend, ohne Zweifel von einem Schnitzaltare, jetzt weiss angestrichen. Ebendaselbst noch zwei einzelne Heiligenfiguren und im Chor ein Theil einer Gruppe der Grablegung. Alles im handwerklich tüchtigen Style, der dem Meister der Lyversbergschen Passion parallel steht, doch ohne die grössere Tiefe dieses Malers.

Kirche zu Klausen. — Grosser reicher Schnitzaltar aus der zweiten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts. In der Mitte ein grosser, in drei Theile zerfallender Schrein. Jeder Theil oberwärts mit ungemein reichen, höchst geschmackvollen Tabernakel-Architekturen ausgefüllt. Links die Vorbereitung zur Kreuzigung, in der Mitte die Kreuzigung selbst, rechts die Kreuzabnahme. Ziemlich figurenreiche Compositionen. Der Styl etwa dem der westphälischen Malerschule zu vergleichen, doch ohne deren stärkere Uebertreibungen. Ohne zwar auf eine höhere künstlerische Wirkung hinzuarbeiten, entwickelt sich ein frisches, kräftiges Leben, mit aller

genrehaften Naivetät jener Zeit. Hierin ist vieles Glückliche, z. B. in denen, die das Kreuz bereiten, oder in den zu Rosse stehenden Kriegsleuten unter dem Kreuz; bei letzteren sind auch einzelne Bewegungen der Pferde oder vielmehr die Gesammtbewegungen von Reiter und Pferd vortrefflich. Ebenso sind auch die Köpfe mit mannigfaltiger und ungemein glücklicher Charakteristik durchgebildet. Die Gruppen der idealen Gestalten sind nicht gerade unglücklich, doch ist hier der Meister weniger in seinem Element; Einzelnes, namentlich in den Köpfen, ist sehr anmuthig. Die Gestalt der in Ohnmacht sinkenden Maria ist vortrefflich und grossartig. (Ueber die, von dem Styl der Sculpturen wesentlich abweichenden Gemälde auf den Flügeln des Altars s. unten.)

Oberwesel. St. Martin. — Schnitzaltar zur rechten Seite des Hochaltares, mit der Geburt Christi. Ende des 15ten Jahrhunderts; roh puppenartig. (Die Flügelmalereien handwerklich tüchtig, Richtung der Wohlgemuth'schen Schule.)

Coblenz. Bei von Lassaulx. — Ein sehr hübsches kleines Altarschnitzwerk der Grablegung. Zeit um 1500.

Kirche zu Adenau. — Hochaltar mit reichem Schnitzwerk, dessen architektonische Umrahmungen modern sind, im Style des vorigen Jahrhunderts. Die Bildwerke desselben, zum Theil verstellt, rühren aus der früheren Zeit des 16ten Jahrhunderts her. Es sind drei grössere Statuen: die Madonna (minder bedeutend) und die beiden Johannes, die, ohne kräftige Körperlichkeit, doch Grossartigkeit und Würde in der Gewandung zeigen; ihr Styl ist der Richtung des Adam Kraft vergleichbar, zugleich durchaus frei von Manier. Sie sind mit weisser Oelfarbe überstrichen. So auch die kleinen Statuetten der zwölf Apostel, deren Arbeit zwar mehr nur als Anlage zu betrachten ist, aber im Einzelnen die allergrossartigsten Motive in Stellung, Geberdung und Gewandung enthält. Ausserdem sind fünf Hautreliefs vorhanden, welche noch die alte Färbung und Vergoldung haben: Christus am Oelberg, die Kreuztragung, die Kreuzigung, die Kreuzabnahme, die Grablegung. In den Compositionen nicht bedeutend und zu malerisch gehalten, zeichnen sich doch auch diese Stücke im Einzelnen durch edle Motive aus. In den Geberden haben sie hin und wieder Anklänge an Veit Stoss.

Köln. Dom. — Der sogenannte Kreuzaltar im nördlichen Flügel des Querschiffs. Ein Schrein mit grossen bemalten Figuren: Christus am Kreuz, Maria und Johannes. Der Christus weniger bedeutend, die beiden andern recht tüchtig und mit Gefühl gearbeitet. Ein gutes Beispiel aus dem Anfange des 16ten Jahrhunderts. (Ueber die Flügelgemälde s. unten.)

Ebenda, in der Mariakapelle, ein Schrein aus derselben Zeit, der dem h. Hubertus geweiht gewesen zu sein scheint, jetzt (1841) in Unordnung. Mancherlei, nicht sonderlich bedeutende Gestalten, durch einander, füllen den Schrein. Sehr interessant die Predella mit zwei länglichen Holzreliefs, darauf derb genrehafte Legendenscenen, mit gutem Humor gearbeitet.

Köln. St. Peter. — Schnitzaltar in der Taufkapelle; im Schrein die Kreuztragung, Kreuzigung und Abnahme vom Kreuz. Puppenartige Gruppen übereinander, unter denen indess einzelne recht tüchtige Figuren in theils der süddeutschen Kunst, theils der modernisirend holländischen Richtung verwandtem Charakter. Im Ganzen ohne eigentlich künstlerisches Gefühl. Vieles auch capriciös, wie es besonders die kölnische Malerei in der

Frühzeit des sechzehnten Jahrhunderts liebt. (Neu bemalt und blank vergoldet. Die Flügelgemälde unbedeutend.)

Kirche zu Euskirchen. — Grosser Schnitzaltar, dessen Flügel nicht mehr vorhanden, im nördlichen Seitenschiff. Oben in der Mitte die heilige Sippschaft, ausserdem drei legendarische Scenen; unten die Verkündigung, die Geburt Christi, die Anbetung der Könige, nebst den Figuren von Johannes und Paulus. Reiche Compositionen mit kleinen Figuren; auch diese in der naiv spielenden Weise des sechzehnten Jahrhunderts. Besonders geistreiche Auffassung nur selten, am meisten noch und am meisten gehalten in den Legendenscenen.

Kirche zu Merl (ein unbedeutendes, roh gothisch modernisirtes Gebäude). — Schnitzaltar, etwa aus der Periode von 1520, in der Anordnung und in der Behandlung der Sculpturen nach dem Muster des grossen Altares von Klausen, doch ohne sonderliches Glück. Scenen der Passionsgeschichte in mehreren Abtheilungen, unterwärts eine Reihe von Scenen aus der Kindheit Christi. Mancherlei Erfindung im Einzelnen, aber die Figuren klein und puppenmässig gehalten und das Ganze ohne höher künstlerische Bedeutung. (Ueber die, im Styl abweichenden Gemälde der Flügel s. unten.)

Münstermayfeld. St. Martin. — Grosser Schnitzaltar, früher wohl auf dem Hochaltar; jetzt die Schnitzwerke und die Flügelgemälde, jedes besonders, über den Altären der Seiten-Absiden aufgestellt. Das Schnitzwerk (Altar der südlichen Seiten-Absis) wiederum dem des Altares von Klausen, wie dem von Merl entsprechend. Scenen der Passionsgeschichte (Kreuztragung, Kreuzigung und Kreuzabnahme) und Scenen aus der Geschichte der Maria. Das Ganze, bei allerhand Erfindungsgabe, doch wieder sehr puppenartig und bänkelsängerisch, ohne höheren Schwung; manches Gesuchte, doch auch manches Humoristische von genrehaft phantastischer Art. (Ueber die, ebenfalls abweichenden Flügelgemälde s. unten.)

Köln. Dom. — Grosser Schnitzaltar in der Nikolauskapelle, aus der ehemaligen Stiftskirche St. Maria ad gradus herrührend. Ueberaus reiches und grosses Werk, wiederum in der Weise des Altares von Klausen und etwa nach dessen Muster in die Höhe gebaut. Im Mittelschrein bilden sich tiefe, reich ausgefüllte Nischen, so dass die Figuren, namentlich die der kleineren Nischen, sich mehr als vollständige Gruppen, denn als Hautreliefs gestalten. Ueber den Gruppen sehr reiche Baldachine und andres Ornament aus spätest gothischer Zeit. Oberwärts drei grosse Darstellungen, die Kreuztragung, die Kreuzigung, die Abnahme vom Kreuz und Grablegung; an den Seitenwänden derselben vierzehn ganz kleine Darstellungen aus der Passionsgeschichte. Unter jenen grösseren sechs kleinere Scenen aus dem Leben Christi. Ausserdem an der Staffel des Altares: Maria und der verkündigende Engel. Der künstlerische Werth dieser, in den Gewandungen fast ganz vergoldeten Schnitzwerke ist nicht gar erheblich; die Compositionen sind überfüllt, den Figuren fehlt es, bei derb naturalistischer Auffassung, an der höheren Würde, die Behandlung ist ziemlich schwer. Es ist eine der letzten Aeusserungen selbständig heimischer Kunst, ehe dieselbe sich den Einflüssen des Südens ganz hingiebt, — ohne viel Sinn, doch immer noch mit guten Typen und Naivetät. (Ueber die Gemälde an den Flügeln und an der Staffel s. unten.)

Kirche zu Zülpich. — Zwei reiche Schnitzaltäre. Bei dem ersten das Schnitzwerk in folgenden Reihen: Die Kreuzigung; die Messe Gregors

und die hh. Anna und Johannes der Täufer (diese in später, noch heimischer, doch effektreicher Grandiosität) zu ihren Seiten; die Marter des h. Erasmus, ebenfalls mit zwei Heiligen auf den Seiten. Sehr zierlich gothische Baldachine. Die kleinen Figuren zumeist wieder mehr puppenartig. — Der zweite Schrein überladen. Oben in drei Reihen die Passion Christi, unterwärts grössere und kleinere Gruppen von Heiligen; im Untersatz des Schreins auch noch Passionsscenen. Die Compositionen verworren, der Styl schon modern manierirt und nur hin und wieder noch mit würdigeren Einzelmotiven. (Ueber die Flügelgemälde beider Schreine s. unten.)

Kirche zu Brauweiler. — In derselben zwei Renaissance-Altäre von Holz, bemalt und vergoldet, mit hübscher Nischen-Architektur und nicht bedeutenden Heiligenfiguren. Aus weiter vorgeschrittener Zeit des sechzehnten Jahrhunderts.

Cues. Kapelle des Hospitals. — Zur Seite des Chorein ganges, der Kanzel gegenüber, eine bemalte Holzstatue des h. Nicolaus auf einer Console. Trefflich im Style des funfzehnten Jahrhunderts und gut individuell.

Siegburg. Pfarrkirche. — Ueber den Pfeilern des Schiffes mehrere holzgeschnitzte grosse Apostelstatuen. Ganz gute Arbeiten, etwa aus der Mitte des funfzehnten Jahrhunderts.

Clemenskirche bei Trechtinghausen. — Im Innern, zu den Seiten der Absis, ein Paar gutgearbeitete Heiligenfiguren, Cle[illegible] und Nicolaus, bronzirt. Zeit um 1500.

Köln. St. Gereon. — An den Thüren der Sakristei, geschnitzt, ein grosser Eccehomo und eine Maria; tüchtig handwerklich, derb, um 1500.

Carden. Stiftskirche. — Im nördlichen Flügel des Querschiffes eine Madonnenstatue, beinahe lebensgross, bemalt und vergoldet, um 1500. Im Faltenbruch eckig und schon zum Knittrigen sich neigend, aber würdig gefasst und nicht ohne Anmuth durchgebildet.

Kirche zu Altenberg bei Köln. — Im Chor eine grosse Madonnenstatue, bemalt und vergoldet, oder vielmehr zwei Halbstatuen, mit den Rückseiten zusammenstossend und durch einen Strahlennimbus voneinander geschieden; Arbeit aus der Zeit um 1520. Die Gewandung, obschon ein wenig dickwulstig, doch schön geordnet und mit edlem Sinn und Feinheit durchgebildet. Die Madonnenköpfe in vortrefflichen, fast idealschönen Formen, die Hände sehr zart, die beiden Körper des Christkindes ebenfalls ausgezeichnet.

St. Matthias bei Trier. — Ueber den (Rococo-) Chorstühlen zehn Holztafeln mit Flachreliefs. Scenen der Passion Christi, durchaus malerisch, mit Benutzung Dürer'scher Compositionen; also allerlei Unpassendes in der Perspektive, doch in tüchtiger Weise ausgeführt. Die Gewänder meist einfarbig.

Köln. Dom. — In der Maternuskapelle ein bemaltes Holzrelief des Eccehomo, nicht bedeutend, mit Dürer'schen Nachklängen. An demselben das Groppius'sche Wappen.

Oberwesel. Stiftskirche. — Im nördlichen Seitenschiff, an dessen östlichem Ende, die bemalte Holzstatue eines knieend betenden Christus. Der Styl im Uebergange zu dem italienisirend modernen; die Durch-

bildung der Gewandung nicht mehr bedeutend; aber der Ausdruck von sehr ausgezeichneter Schönheit.

c. Bronzesculptur.

Köln. Dom. — Auf dem Altar der heil. Dreikönigskapelle ein zierlich barockes Gehäuse mit gothischer Ueberwölbung, $3^1/_2$ Fuss hoch; darin die kleine Gruppe der Anbetung der Könige, nebst Heiligen und dem Donator. Das Ganze aus vergoldeter Bronze, inschriftlich vom J. 1516. Die Composition ist nicht gerade plastisch bedeutsam geordnet; doch hat sie im Einzelnen, namentlich in der Maria, ansprechende und edle Motive und ist durch saubre Ausführung ausgezeichnet. Der Styl ist etwa der eines noch alterthümlich edeln Barth. de Bruyn oder verwandter Meister.

d. Heiliges Grab und Crucifix-Darstellungen.

Köln. Maria auf dem Kapitol. — In der westlichen Vorhalle das Hautrelief einer Grablegung aus dem funfzehnten Jahrhundert. Handwerksarbeit, doch ganz sinnig ausgeführt. Recht artige weibliche Köpfe, noch mit der eigenthümlich kölnischen Rundform.

Trier. St. Gangolph. — Vor der Kirche ein heiliges Grab, (Grablegung als freie Statuengruppe) mit acht grossen Statuen, aus der früheren Zeit des funfzehnten Jahrhunderts. Handwerklich; einzelne Figuren indess nicht ohne grossen Sinn und bewegtes Gefühl.

Münstermayfeld. St. Martin. — Ein ähnliches Werk an der Wand des nördlichen Seitenschiffes. Darüber, unter gothischem Baldachin, der Eccehomo und vier Engel mit Marterinstrumenten. Einfach handwerksmässig; funfzehntes Jahrhundert. Manche recht gute Köpfe.

Andernach. Pfarrkirche. — Ein ähnliches Werk in einer Seitenkapelle unter dem nordwestlichen Thurm. Ziemlich rohe Arbeit des funfzehnten Jahrhunderts, obgleich Einzelnes, namentlich einige Köpfe, ganz gut.

Remagen. Katholische Kirche. — Wiederum ein Werk der Art im Seitenschiff. Neuerlich bemalt.

Kirche zu St. Wendel. — Zur Linken des Hochaltares, in einer Nische, ein h. Grab mit acht unterlebensgrossen Figuren. Handwerklich gegen 1500.

Trier. Liebfrauenkirche. — Grosses Werk vom J. 1530. Grosse Nische in brillanter und geschmackvoll dekorirter Renaissance-Architektur. Darin ein h. Grab mit acht lebensgrossen Statuen; das Nackte naturgemäss gefärbt, die Gewänder weiss mit goldnen Säumen. (Diese Bemalung ist neu, scheint aber das alte Muster wiederholt zu haben.) Die Arbeit ist nicht ohne Bedeutung, die Ausführung nicht ohne Tüchtigkeit; doch fehlt die gediegene gemeinsame Wirkung. Die Figuren stehen ziemlich steif, wie ein lebendes Bild oder wie Wachsfiguren, nebeneinander. Die Köpfe sind ziemlich naturgemäss behandelt, die Gewänder schon im Style der Manieristen jener Zeit. — Oben über der Nische ist die Auferstehung in kleineren Statuen dargestellt.

Köln. Grosse St. Martin. — Im nördlichen Seitenschiff die Statuen des Crucifixes mit Maria und Johannes. In gewöhnlicher Art, gegen 1500. Die Maria in bedeutender künstlerischer Anlage.

Köln. St. Mauritius. — Aussen an der Haupt-Absis dieselbe Gruppe. Gute Arbeit aus dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts. Gefühlter und wohl durchgearbeiteter deutscher Styl bei sehr trefflicher Anlage.

Remagen. Katholische Kirche. — Im Chorbogen dieselbe Gruppe. Anfang des 16ten Jahrhunderts. Tüchtige Arbeit; besonders die Maria in würdiger Gewandung.

Köln. St. Johann Baptist. — Ausserhalb, neben der Nordseite der Kirche, in einer gothischen Nische dieselbe Gruppe aus Holz, weiss angestrichen. Grosse Figuren aus der Periode Dürers und seinem Style einigermaassen verwandt; nicht ohne grossartigen Sinn, besonders in der Maria.

Köln. Dom. — Ueber der Sakristeithür die Figuren von Maria und Johannes, einer gleichen Gruppe entnommen. Mässig gut, etwas schwer in der Behandlung; 16tes Jahrhundert.

c. Sonstige Sculptur in Stein.

St. Goar. Stiftskirche. — Treffliche gothische Steinkanzel mit reicher, doch etwas schwerer, zum Theil durchbrochener Architektur. In den Nischen der letzteren Christus, die vier Evangelisten und der h. Goar; sehr tüchtige Handwerksarbeiten im guten Styl aus der späteren Zeit des 15ten Jahrhunderts, mit Nachklängen des Germanischen.

Köln. Dom. — Einige Figuren an dem schönen gothischen Tabernakel in der Sakristei; gute Beispiele für den Sculpturenstyl des 15ten Jahrhunderts. — Im südlichen Flügel des Querschiffes das zehn Fuss hohe Standbild des h. Christoph. Derbe und tüchtige, doch in dieser Colossalität nicht ganz erfreuliche Handwerksarbeit der Zeit um oder gegen 1500.

Köln. St. Columba. — In der Nordostecke der Kirche eine Statue der Maria mit dem Kinde. Artiger Styl des 15ten Jahrhunderts, obgleich nur handwerklich. Die Console, auf der die Statue steht, ist gothisch durchbrochen und darin der englische Gruss dargestellt.

Köln. St. Pantaleon. — Orgel- oder Sängerbühne im westlichen Theil des Schiffes; ihrer ursprünglichen Pfeiler beraubt und von einem ungeschickt barocken Gerüst, das sich unter den Bögen hinzieht, getragen. (Dass sie nicht etwa ursprünglich ein Lettner war und nachmals hieher versetzt wurde, geht daraus hervor, dass sie noch ihre alte, der Mauer eingefügte Wendeltreppe hat.) In überreichem, spätestgothischem Style, mit geschweiften, bunt ausgefüllten Bögen; in der Mitte mit einem Flachbogen, über den geschweifte, sich durchschneidende Bögen emporsteigen. Das Ganze reich mit spätgothischem Schnörkelwerk dekorirt. Mit mehreren Statuen unter Baldachinen, Maria und Heilige, deren Styl dem des Meisters der Lyversberg'schen Passion entspricht. Die Köpfe energisch und individuell durchgebildet. Sehr anmuthig ist, im Mittelgiebel, das Flachrelief einer Veronika mit dem Schweisstuche; es zeichnet sich durch grosse Zartheit und innigen Ausdruck im Geiste der Kölnischen Maler-

schule aus; namentlich auch der Christuskopf auf dem Schweisstuche (dessen Nase leider verstümmelt ist) ist eigenthümlich schön und ausdrucksvoll.

Köln. St. Ursula. — Unter der vorderen westlichen Halle der Kirche, am Pfeiler links, ein Hautrelief in Stein, unter gothischem Baldachin: die Kreuztragung, klein, figurenreich, in einer Landschaft; etwas wirr naturalistisch, doch im Einzelnen lebendig, keck und mit kräftigen Motiven. Bemalt und neuerlich wieder bemalt. Styl der Zeit um 1500.

St. Matthias bei Trier. — In der Krypta, auf dem Altar, ein Steinrelief, zwei Scenen aus der Legende des h. Matthias enthaltend; tüchtige Handwerksarbeit (soviel in der Dunkelheit und durch die dicke Tünche zu erkennen war.)

Ebendaselbst mehrere handwerklich tüchtige Heiligenfiguren aus Stein, eingemauert, noch dem 15ten Jahrhundert angehörig.

Oberwesel. Wernerskirche. — An der Aussenseite des Mittelfensters ein ziemlich roh gearbeitetes Hautrelief, um 1500. Der h. Werner, an einen Stamm gebunden, den Kopf nach unten, und zwei Juden, die ihm das Blut ablassen.

Köln. Dom. — In der Marienkapelle fünf Statuen von Heiligen, an der Wand befestigt; jede mit der Unterschrift: „Victor Sacerdos olim Judaeus." Einfach derbe Arbeiten aus der früheren Zeit des 16ten Jahrhunderts.

Zwei andre Statuen mit derselben Unterschrift im südlichen Querschifflügel, Maria und der Engel Gabriel. Einfach tüchtig gleich den ebengenannten Figuren; doch die Maria recht anmuthig und empfunden.

Ebenfalls im südlichen Querschifflügel, zunächst der Kanzel, eine Kreuzabnahme aus derselben Zeit, doch von andrer Hand. Etwas weiter Faltenwurf, hie und da ohne rechte Energie. Ziemlich zarte Köpfe.

Boppard. Karmeliterkirche. — Im Chor, an der Nordseite, ein Marmorrelief, das Epitaphium der „*Frau Margareth von Eltz geporn von helmstat*," gest. 1500. Die Arbeit ist inschriftlich vom J. 1519, gefertigt von „Loy. H. in Eygster" (Loyen Hering in Eichstädt). Sie stellt die h. Dreifaltigkeit vor: Gott-Vater, den todten Christus im Arm, und darüber die Taube; auf den Seiten Engel, zum Theil mit Marterinstrumenten. Die Composition ist eine freie Nachahmung von Dürer's bekanntem Holzschnitt der h. Dreifaltigkeit, sehr zart ausgeführt, minder brüchig in den Ecken des Faltenwurfes, aber auch minder geistvoll als das Dürer'sche Original. Unterwärts kniet die Dame und vor ihr ein Ritter, ihr Sohn: „Georg' des teutschen Ordenss Oberster Marschalk und landkommenthur der Balley Elsass."

Köln. Maria auf dem Kapitol. — Der ehemalige Toxal oder Lettner, jetzt in die Westseite der Kirche als Orgelbühne und als Fortsetzung derselben an den Seitenwänden der Kirche verbaut; nach dem auf einem Täfelchen unter einem Wappen befindlichen Datum vom J. 1523 [1]).

[1]) In dem Buche „Köln und Bonn mit ihren Umgebungen" (Köln, bei Bachem, etwa vom J. 1828) wird S. 98 bemerkt, dass dieser sogenannte Toxal eine von den Familien Haqueney, Merle, Salm und Hardenrath erbaute Prachtkapelle gewesen sei und bis zum J. 1767 zwischen dem Presbyterium und dem Schiff der Kirche gestanden habe. Zugleich wird dort die Erbauungszahl irrthümlich, wohl aus Missverstand der alterthümlich gebildeten arabischen Zahlzeichen, als 1625 angegeben. Hr. de Noël schilderte mir den Toxal in seiner

Ein äusserst brillantes Werk, an welchem sich, wie in der Sculptur, so noch ungleich mehr in der architektonischen Dekoration, schon mit Entschiedenheit das Element der Renaissance geltend macht. Vielleicht ist dies unter fremdländischem (flandrischem oder französischem) Einfluss geschehen. Reich zusammengesetzte Pfeiler mit bunten zusammengesetzten Kapitälen tragen die hohe Brüstung; diese wird wieder durch eine bunte Architektur ausgefüllt, indem ähnlich gestaltete Pfeiler das bunte Hauptgebälk, mit zierlich dekorirtem Friese, tragen, während sich zwischen den Pfeilern barocke, aber höchst brillant und selbst ziemlich geschmackvoll dekorirte Nischen bilden. Die Nischen sind theils schmaler und mit je einem Baldachin bedeckt, theils breiter, mit je zwei Baldachinen. In den letzteren sieht man oberwärts in stark vortretendem Hautrelief biblische Scenen, des alten und des neuen Testaments, dargestellt (im Ganzen acht) und darunter en medaillon je zwei Wappen. In den schmaleren Nischen sind stehende Statuen, Personen des alten Bundes und christliche Heilige (im Ganzen zwei und zwanzig) enthalten. Der Styl der Sculpturen ist überaus merkwürdig. Es ist noch viel heimathliches Element darin, besonders in den historischen Darstellungen, nur von Manier und gespreiztem Wesen nicht frei, zum Theil aber doch auch den guten Arbeiten eines Veit Stoss sehr nahe stehend. Bei den Statuen tritt dies manierirt Alterthümliche minder auffällig hervor; vielmehr zeigt sich bei ihnen in der Gewandung und auch in der ganzen Körperlichkeit ein schöner freier Sinn und edler klarer Styl, der besonders in der Darstellung der christlichen Heiligen sehr interessante Erscheinungen hervorgebracht hat. Zum Theil aber macht sich daneben ein Streben nach Schaustellung auf sehr entschiedene Weise bemerklich, besonders in den Statuen der Propheten, die charakteristisch auf die späteren Entwickelungsmomente der Kunst hinüberdeuten.

Köln. Dom. — Epitaphien.

Das des Domkapitulars Arnold Haldrenius, gest. 1534, an einem der Kreuzpfeiler der Nordseite. Relief des Christus am Oelberge, in einem Renaissance-Rahmen. Die Anlage der Sculptur tüchtig, das Gefühl recht gut im Sinn der Renaissance, die Ausführung jedoch nicht sonderlich bedeutend.

Das des Anton Keyfeld, gestorben 1539, an einem der Kreuzpfeiler der Südseite. Hautrelief der Auferstehung Christi. Treffliche, noch heimische Renaissance, etwas derb behandelt, doch jedenfalls eines der bessern Monumente der Zeit. Zum Theil beschädigt.

Das des Haso Scherrer von Britzheim (ohne Datum), an einem Pfeiler der nördlichen Chor-Absite. Kreuzigung Christi im Renaissance-Rahmen. Nicht sonderlich bedeutend.

Grabmonument des Erzbischofes Theodorich, Grafen von Mörs (gest.

ursprünglichen Beschaffenheit als eine Art Emporbühne, welche mitten im Mittelfelde zwischen den drei Absiden der Kirche gestanden habe; auf dem darunter befindlichen Altar sei (wie auch das ebengenannte Werk angiebt), das bekannte sogenannte Schoreel'sche Gemälde des Todes der Maria, welches mit der Boisserée'schen Sammlung in die Pinakothek zu München gekommen ist, befindlich gewesen. Nach de Noëls Angabe soll, ausser der Jahrzahl, auch der Name des Meisters, „Roland", an dem Werke zu lesen sein. Ich habe denselben jedoch nicht finden können.

1463), im Chor-Umgange, an der Hinterseite des Hochaltares. Gruppe der Maria mit dem Kinde, der anbetenden Könige und des h. Petrus mit dem Erzbischofe. Aus der schon etwas vorgeschrittenen Zeit des 16ten Jahrhunderts. Ohne sonderliche Bedeutsamkeit des Styles zeichnet sich Vieles an diesem Werke doch durch naive und gefühlte Lebenswahrheit aus; so z. B. der Mohrenkönig, so der sehr gute Kopf des Erzbischofes.

Oberwesel. Stiftskirche. — Zur Seite des Hochaltares ein Votiv-Hautrelief vom J. 1523. Eine architektonische Nische im barocken Renaissance-Styl. Darin die Maria mit dem Kinde, auf dem Halbmonde stehend: über ihrem Haupte halten zwei Engel (von denen der eine aber nicht mehr vorhanden) eine Krone; zu ihren Füssen kniet, in ganz kleiner Figur, der Donator. Eine sehr treffliche Arbeit, dem Style Dürer's in Etwas vergleichbar. Das Nackte gut, die Hände der Maria ungemein zart. (Die Nase der Maria leider abgeschlagen und das Ganze, im J. 1841, sehr verschmiert.) Ich möchte das Werk für eine Jugendarbeit des Künstlers, der die folgende Sculptur gefertigt, oder für eine Arbeit seines Lehrers halten.

Boppard. Karmeliterkirche. — Im Chor, an der Südseite, das Epitaphium des „Johann Herr zu Eltz" (gest 1547) und seiner Gemahlin (gest. 1544). Aus Sandstein; auf einem Täfelchen die Jahrzahl 1548; Name oder Chiffre des Meisters nicht zu finden. Ein grosses Werk, von moderner, reicher, etwas barocker Architektur umfasst. In dem mittleren Haupttheil die Taufe Christi (Johannes, Christus und ein Engel, etwa in Dreiviertel Lebensgrösse); voll Schönheit und Adel, noch im entschieden heimatlichen Style, aber aufs Gediegenste durchgebildet. Die Gestalt des Christus in vortrefflicher Naturwahrheit, nur die Brust noch etwas schwach; der Kopf sehr schön. Höchst ausgezeichnet der Johannes, in einem edel freien und doch streng gehaltenen Style, in Bewegung und Ausdruck durchaus unbehindert. Auf einem Unterfelde zwei reizende bekleidete Engelknaben, die eine Schüssel mit dem Haupte des Täufers halten. Zu den Seiten, in besondern Nischen, die beiden Verstorbenen, lebensgross knieend, ebenfalls einfach schön und tüchtig. Die Architektur mit reichem Schmuck, Wappen, Medaillons mit Köpfen etc. Der oberste Aufsatz des Werkes, auch sonst Manches, leider schon beschädigt. Dick übertüncht. — Das Ganze einer der leuchtenden Höhenpunkte deutscher Kunst!

Köln. St. Georg. — Kleines Epitaphium, rechts vom Hochaltar, vom J. 1545. Kreuzigung, sehr tüchtig handwerklich im noch heimatlichen Style.

Köln. St. Severin. — Im südlichen Seitenschiff ein figurenreiches kleines Alabasterrelief der Kreuzigung in reichem Renaissance-Rahmen. Naiver Styl der Renaissance.

Köln. St. Andreas. — Sakramenthäuschen neben dem Altar im Renaissance-Styl. Nicht sonderlich bedeutend, die Architektur besser als die Sculptur.

Köln. St. Gereon. — Der Altar der Krypta in barocker Renaissance mit handwerksmässig gearbeiteten leidlich guten Statuen: Christus am Kreuz, Maria, Johannes und Heilige.

Trier. Dom. — Epitaphium des Erzbischofes Richard von Greifenklau (gest. 1531); bezeichnet 1525 und 1527. Neuerlich in ausgezeichneter Weise restaurirt. Eine Nische von sehr zierlicher Renaissance-Architektur. Das Pilaster- und Plattenwerk reichlichst gefüllt mit Arabesken und Grot-

teshen, zum Theil figürlichen Darstellungen, darunter einiges sehr Gute und Launige; allerlei Andres dekorativ, im Style eines Hopfer. Die Hauptdarstellung: Christus am Kreuz, Magdalena, Petrus, der den knieenden Erzbischof empfiehlt, und Helena. Der Styl in seiner Grundlage noch schlicht heimatlich, aber mit sehr entschiedenen Einflüssen der manierirt modernen Richtung. Die Köpfe, soweit sie noch alt, voll individuellen Lebens und sehr tüchtig ausgeführt. Die Stickereien und sonstiger figürlicher Schmuck am Kostüm des Erzbischofes von vortrefflicher Anlage, so namentlich die Figur einer Maria mit dem Kinde in dem Monile auf seiner Brust.

Epitaphium des Erzbischofes Johann von Metzenhausen (gest. 1540), ebenfalls neuerlich restaurirt. Grosse Nischen-Architektur in brillanter und geistreich barocker Renaissance. In der Hauptnische die grosse Gestalt des Erzbischofs, trefflich und lebenvoll. In den kleinen Seitennischen Petrus und Paulus; auch sie noch trefflich und in gutem Style, doch schon mit manierirten Elementen in der Gewandung. Oben darauf noch die Statuen des Eccehomo, Maria, Johannes, St. Georg und ein andrer ritterlicher Heiliger; diese zumeist mehr manierirt. Ausserdem noch eine bedeutende Anzahl zumeist vortrefflicher Dekorativfiguren und Medaillons mit Köpfen, die zum Theil gewiss Bildnisse enthalten.

Im Domkreuzgang ein handwerklich tüchtiges Epitaphium vom J. 1530 mit einer Darstellung der Kreuzigung, im früheren, schlichteren Renaissancestyl.

(Ausserdem im Dom noch andre, meist bunt und unschön zusammengehäufte Denkmäler und Altäre aus den Zeiten des Barock- und Rococo-Styles.)

---

5. Sculpturen nach der Mitte des 16. Jahrhunderts.

Oberwesel. Stiftskirche. — Im Chor des nördlichen Seitenschiffes das Epitaphium des Friedrich von Schönburg (gest. 1550?) bezeichnet: 1555. Der Ritter in einer Barocknische stehend; trefflich schlichtes und wohl im Style gehaltenes Hautrelief. Die Naturbeobachtung im Gesicht nicht sonderlich bedeutend; der Charakter des Eisenpanzers sehr gut.

Köln. Dom. — Im Chor, an die Brüstungswände anlehnend, die marmornen Grabmonumente der Erzbischöfe Adolph von Schauenburg (gest. 1556), an der Südseite, und seines Bruders Anton von Schauenburg (gest. 1558), an der Nordseite; beide errichtet 1561. Sehr ausgezeichnete Renaissance. Sarkophage, die von Consolen getragen werden und auf denen die Gestalten der Verstorbenen ruhen. Ueber jedem Sarkophage eine Tafel und auf jeder derselben die Relief-Darstellung der Auferstehung Christi. Zwischen den Consolen eine Inschrift-Tafel. Allegorisch dekorative Figuren zu den Seiten der Consolen und als Bekrönung der Monumente. Die Portraitstatuen sind von vortrefflicher Arbeit, fein und sorgfältig durchgebildet; besonders die des Erzbischofes Anton ist gut im Style. Die Reliefs der Auferstehung sind in dem manieristischen Style der Zeit gehalten, doch sehr sauber. Unter den allegorischen Figuren sind einzelne

ebenfalls von trefflicher Arbeit. Die Arabesken, welche die Sarkophage schmücken, sind sehr ausgezeichnet.

Ahrweiler. Stadtkirche. — Im Chorschluss des nördlichen Seitenschiffes der Grabstein des Junkers „Coen Blanckart van Arwiler" (gest. 1561). Flachrelief eines Ritters, in einer Nische von Renaissanceform stehend. In der Stellung mehr Bewegung als häufig, aber das Perspektivische dabei nicht ganz glücklich. Tüchtiges und sauberes Handwerk.

Köln. St. Severin. — Im südlichen Seitenschiff das Epitaphium des Canonicus Georg Tisch (gest. 1568). Auf dem Sarkophag der Verstorbene; darüber das jüngste Gericht, in kleiner figurenreicher Composition. Noch geistreich im Charakter der Renaissance, stylmässig und elegant.

Cues. Kapelle des Hospitals. — Denkmal des Joh. a Novocastro (Johannes von der Neuerburg, gest. 1576), bezeichnet 1569. Halbfigur in Relief, lebensgross, in einer Nische von geschmackvoller Architektur im Style der Barock-Renaissance. Der Kopf (Hautrelief) von ausserordentlicher Wahrheit und Charakteristik, auch das Gewand trefflich; das Ganze, namentlich in Betreff des Verhältnisses zwischen Figur und Architektur, mit gutem Stylgefühl abgewogen und mit Sorgfalt durchgeführt. In einem kleinen Aufsatz über der Nische die Auferstehung Christi, ohne Bedeutung. An den Pfeilern der Nische allerhand lustige Armaturen in Hautrelief.

Simmern. Pfarrkirche. — In einer Seitenkapelle die Grabmonumente des pfalzgräflich Simmern'schen Hauses. Alle reich durchgeführt, doch im Ganzen mehr auf Dekoration als auf künstlerische Naturauffassung berechnet. Die Gestaltungen schon mehr oder weniger starr; Augen und Lippen der Figuren meist überall bemalt.

Monument des Pfalzgrafen bei Rhein und Herzogs von Baiern Johann I. (gest. 1509), jedenfalls beträchtliche Zeit nach seinem Tode ausgeführt. Hautrelieffigur, fast Statue, in einer Nische, auf einem Löwen stehend. Gewöhnliche, doch nicht schlechte Epitaphienarbeit.

Monument seiner Gemahlin Johanna, geb. Gräfin von Nassau und Saarbrück (gest. 1531), von ihrem Sohne Johann II. errichtet, ohne Angabe der Jahrzahl. Weibliche Reliefigur in einer Nische von barocker Architektur. Die Gewandung nach gutem Princip mässig wohlgeordnet, die Behandlung trocken und unlebendig.

Monument des Pfalzgrafen und Herzogs Johann II. (gest. 1557) und seiner ersten Gemahlin Beatrix, geb. Markgräfin von Baden (gest. 1535). Beide Gestalten als Hautrelief in einer Nische von guter Barock-Architektur; beide von anerkennenswerthen, wenn auch bedingten Vorzügen. Es ist noch etwas von dem naiven Lebensgefühle der Renaissance darin; Kopf und Obertheil der Dame namentlich sind ganz anziehend. Im Uebrigen dieselbe reich dekorative handwerksmässige Beschaffung, die bei diesen Denkmälern überhaupt vorherrscht.

Monument der Maria Jakobi, geb. Gräfin zu Ottingen, der zweiten Gemahlin Johann's II., nach der Inschrift von dem letzteren in seinem drei und sechzigsten Lebensjahre, also 1555 errichtet. Eine sehr geschmackvoll geordnete und dekorirte, nicht überladene Nische; darin die weibliche Halbfigur, in Relief. Auch diese dekorativ und etwas handwerksmässig, doch mit Geschmack und mit Sinn behandelt, wohl die beste der dortigen Figuren.

Monument des Pfalzgrafen und Herzogs Richard (gest. 1598) und seiner Gemahlin Juliana, geb. Gräfin von Wied (gest. 1575); von dem Pfalz-

grafen bei seinen Lebzeiten und nach dem Tode der Gemahlin errichtet. Das glänzendste sämmtlicher Denkmäler. „Eine überaus brillante Barock-Architektur auf drei freistehenden Säulen mit vielfacher, zum Theil trefflicher Dekoration; die Mittelsäule reich mit Arabesken und Armaturen bekleidet. Zwischen den Säulen die Statuen des Pfalzgrafen und seiner Gemahlin: sehr reich und sorgfältig ausgeführt, aber ohne höheres künstlerisches Gefühl; die Haltung bei beiden steif, besonders unangenehm bei der Dame, deren Rock fast wie eine dekorirte Tonne anzuschauen. Doch gewähren sie in andrer Beziehung, z. B. wegen der grossen Sorgfalt und Genauigkeit in der Behandlung des Kostüms, ein namhaftes Interesse; besonders zierlich ist u. A. das Jagdgeräth, das der Pfalzgraf um und an sich hat, sculptirt. An dem reichen Unter- und Oberbau des Monumentes sind zehn Reliefs mit kleinen, meist figurenreichen Darstellungen aus dem alten und neuen Testamente enthalten; sie sind sauber, aber im manierirten Style der Zeit und mit vielen Fehlern gegen die Gesetze der Plastik gearbeitet. Im Allgemeinen ist noch die technische Meisterschaft in der Behandlung des Steines hervorzuheben [1]).

Monument der Aemilia, geb. Herzogin von Württemberg, zweiten Gemahlin des Pfalzgrafen Richard (gest. 1589), im verfallenden Chore der Pfarrkirche. Schon ganz verdorbene Barock-Architektur. Die Figur, bei Seite gestellt, in dem schwerfällig reichen Style des ebengenannten Denkmals.

Im Schiff der Kirche noch eine Reihe von Epitaphien derselben Zeit und Schule, Inschrift- oder Wappentafeln, zumeist wie es scheint von höheren Dienstleuten des pfalzgräflichen Hofes, mit Umrahmungen im barocken Renaissance-Styl. Darunter manches recht Ansprechende.

Kirche zu Gemünden (auf dem Hunderück). — Mehrere Epitaphien der Familie von Schmidburg, denen in Simmern verwandt, wohl etwas später, zum Theil aus dem Anfange des siebzehnten Jahrhunderts; aber ungleich roher, noch weniger Lebensgefühl und noch viel mehr Puppen-Charakter. Die Architekturen der Monumente übrigens bunt und lustig mit Wappen geschmückt.

Kirche zu St. Arnual. — Dieselbe besitzt, ausser den älteren, schon früher erwähnten Monumenten, eine nicht unansehnliche Reihenfolge von Grabdenkmälern des gräflich Nassau-Saarbrücken'schen Hauses aus der zweiten Hälfte des sechzehnten und dem Anfange des siebzehnten Jahrhunderts. Es sind durchweg nur handwerksmässige Arbeiten mit schwer barocker architektonischer Umgebung. Sie finden sich bildlich dargestellt in dem Werke von Chr. W. Schmidt: „Die Grabmäler des Hauses Nassau-Saarbrücken zu St. Arnual, Saarbrücken und Ottweiler. Trier, 1846." Da sich ein weiteres künstlerisches Interesse an dieselben nicht anknüpft und ihren sonstigen Interessen, z. B. für Kostümgeschichte, das eben genannte Werk durchaus Genüge leistet, so führe ich sie hier im Einzelnen nicht auf.

[1]) C. Becker, von dem im Kunstblatt, 1838, Nr. 66 f. eine Beschreibung der obigen Denkmäler gegeben ist, hat die, allerdings wahrscheinliche Vermuthung aufgestellt, dass jenes grosse Monument Richard's von dem Meister Johann von Trarbach herrühre, der als Schultheiss und Bildhauer zu Alten-Simmern lebte und 1568 das Denkmal des Grafen L. C. von Hohenlohe und seiner Gemahlin in der Stiftskirche zu Oehringen gefertigt hatte.

St. Goar. Stiftskirche. — In einer der Seitenkapellen das Mausoleum des Landgrafen Philipps des Jüngeren von Hessen (gest. 1583) und seiner Gemahlin. Zwei Epitaphien, einander gegenüberstehend an den Seitenwänden, grösstentheils von Marmor. Sehr brillante Renaissance mit etwas Rococo-Anflug. Die Portraitgestalten in Nischen, sauber, doch wiederum etwas starr. Nebenfiguren im Goltzius'schen Style. Das Dekorative vortrefflich. Auch das Gewölbe der Kapelle mit reichen, zum Theil figürlichen Sculpturen.

Köln. Minoritenkirche. — Im Chor zwei interessante Marmormonumente. Das eine mit der Ueberschrift: „*Joanni Baptistæ Tassio, ex nobili apud Bergamas Tassiorum familia Fassemi (inclita comitatus Tyrolensis civitate) nato, qui dum post multa apud Belgas militaria munia pro invictiss. Hispaniarum rege Philippo præclare gesta præfectus Germanicæ legionis ad Bonnæ obsidionem expeditionem agit, ex insidiis plumbea glandis ictu infeliciter cecidit.*" Und mit der Unterschrift: „*Monimentum hoc Innocentius pater filio mœstus posuit. Vixit annos plus minus XXXVI. Obiit XII. Kal. Majus. Anno MDLXXXVIII.*" Weisser Marmor auf schwarzem Grunde. Der knieende Ritter in Hautrelief; hinter ihm, in flachem Relief, Johannes der Täufer, ihn hinweisend auf den gekreuzigten Heiland; dieser in freier Figur. Recht tüchtige und saubre, ob auch gerade nicht sehr geistreiche Arbeit. Zu den Seiten der obern Inschrift zwei tüchtige Karyatiden.

Das andere Monument, jenem gegenüber, ist einem österreichischen Baron „Philipp Friedrich Preinerus", der in demselben Jahre (1588), einundzwanzig Jahr alt, vor Bonn an einer Krankheit gestorben, von seinen Eltern errichtet. Ganz ähnliche und noch etwas besser durchgeführte Arbeit. Der Ritter allein vor dem Gekreuzigten knieend, und zwei grössere Karyatiden zu den Seiten der Darstellung.

Kirche zu Namedy. — Zwei bemerkenswerthe kleine Grabsteine. Der eine noch aus der ersten Hälfte des 16ten Jahrhunderts, mit der Inschrift: „1543. *Nobilis hic Hermanna jacet virgunculu patre Husmanno sed matre Elceo stemmate nata. Hie lieyt Junffrauw Hermanna zart. geborn Husmans edler Art.*" Die kleine Mädchenfigur ziemlich artig, doch nicht sonderlich künstlerisch.

Der andre ein kleines Epitaphium, freistehend im Chore. Es ist dem Anton, Söhnchen des „*Joh. Ludwig Hausmann zu Namedi*", gest. 1580, gesetzt. Sehr ansprechendes Figürchen, 18 Zoll hoch, in einer Nische mit vier Wappen stehend; das Ganze beinahe drei Fuss hoch. Allerliebste, sehr naive Naturwahrheit. Kostüm: Halskrause, kurzes Mäntelchen, Pumphöschen bis ans Knie, Tricotstrümpfe. Das Gesicht und die gefalteten Händchen leider beschädigt.

Bacharach. Pfarrkirche. — Epitaphium des Meinhardt von Schönberg, gest. 1596. Handwerklich tüchtig. Portraitfigur in Relief, in barocker Umrahmung.

Kirche zu Heimersheim. — Im südlichen Flügel des Querschiffes ein ziemlich barocker Altar, zum Gedächtniss des Johann von Metternich, Herrn von Vettelhoven etc. (gest. 1561) und seiner Gemahlin Katharina von der Leyen (gest. 1584) von ihrem Sohne Lothar, Erzbischof von Trier (1599—1623) errichtet. Hauptdarstellung: Kreuzschleppung in Alabaster, figurenreich und sauber gearbeitet, doch in dem manierirten Style der Zeit. Die

Knieenden (Mann und Frau), sowie die Heiligen und Engel in der Architektur des Altares minder bedeutend.

Kirche zu Euskirchen. — Im Chor das Epitaphium des Heinrich von Binsfeld und seiner Gemahlin, im guten Barockstyle der Zeit um 1660. Die Knieenden mit Söhnen und Töchtern, ganz tüchtig und lebenswahr. In der Mitte ein Alabasterrelief der Auferstehung, sehr sauber und leidlich manieristisch.

Köln. Jesuiter-Collegium. — In der Vorhalle das Marmor-Epitaphium des „Heinrich von Reuschenberg teutsche ordens Landtcomptthur der Balley Biessen." Der Ritter auf dem Sarkophag liegend, im Kopf ganz tüchtige Naturwahrheit. Darüber in einem grossen Medaillon die Auferstehung der Todten, noch manieristisch in der Composition, doch im Nackten tüchtig und sauber durchgebildet.

Köln. St. Johann Baptist. — Der Altar des ersten Seitenschiffes der Südseite, vom J. 1605, mit feiner Marmorsculptur: Erweckung des Jünglings von Nain, im Style der Manieristenzeit, aber tüchtig, und einzelne Köpfe sehr anziehend. Darüber eine Gruppe der Anna und Maria mit dem Christkinde, eine Nachbildung der schönen Gruppe von A. Contucci da Sansovino, die sich in S. Agostino zu Rom befindet.

Oberwesel. Stiftskirche. — Zwei mässig bedeutende Epitaphien der Familie von Schönburg im Chor des nördlichen Seitenschiffes, vom J. 1605 und 1606.

Ebendaselbst das Epitaphium des Simon Rudolph von Schönburg, 1606. Der Ritter in einer Barocknische stehend, Hautrelief in Lebensgrösse. Ungemein glückliche Lebendigkeit, sehr trefflicher Porträtstyl. Das Gesicht naturgemäss bemalt, das Uebrige ohne Färbung.

Mehrere Grabsteine, die wenigstens in der Anlage beachtenswerth, auf dem Fussboden, aus dieser und früherer Zeit.

Coblenz. St. Castor. — Höchst brillantes Epitaphium vom J. 1607 im nördlichen Flügel des Querschiffes, mit der buntesten und launigsten Barock-Dekoration und mehreren Hautreliefs, deren bedeutendstes Christus als guter Hirt (Gärtner?) und die knieende Magdalena darstellt.

Trier. Liebfrauenkirche. — Epitaphium des Propstes Hugo Cratz aus der Familie v. Scharffenstein, mit der Inschrift: „Joes Rupert. Hoffmann fecit 1610." Ungemein reich an figurenreichen Sculpturen; als Hauptdarstellung die Auferweckung des Lazarus. Die Arbeit sauber; der Styl der flau manieristische und affektirte zur Zeit der Zuccari und in ihrer Weise.

Ausserdem noch einige Denkmäler des 16ten und 17ten Jahrhunderts; darunter indess nichts von besonderem Belang.

Boppard. Karmeliterkirche. — Im Schiff der Kirche, an der Südseite, ein zierlich sauberes Marmor-Epitaphium des Arnold v. Scharffenstein, gest. 1613. Die Sculpturen von Alabaster. Hauptdarstellung: Krönung der Maria mit vielem Volk, unten knieend der Verstorbene. Frei, aber weder rechtes Lebensgefühl, noch Styl.

Coblenz. Jesuitenkirche. — An dem barocken Portale vom Jahr 1617 einige ziemlich gute Statuen im Style der Zeit. Zur Seite ein bemerkenswerthes Crucifix aus derselben Periode.

Bonn. Münster. — Mehrere sauber barocke Altäre, zum Theil mit Sculpturen. So, in sehr sauberer manierirter Weise, eine Taufe Christi in Alabaster, auf dem Altar des südlichen Seitenflügels. — Daneben ein bunter

Epitaphium vom J. 1624, mit dem Ecce homo, klein und nicht gar bedeutend. — So an einem südlichen Schiffpfeiler ein Altar vom J. 1622, Alabaster, mit der zierlich manierirten Geburt Christi und (wie auch jene andre) mit dekorativen Figuren.

Neben dem Hochaltar ein sehr brillanter Tabernakelbau, hoch, in zierlichem, bereits zum Rococo sich neigendem Barockstyl, mit Statuen und biblischen Reliefs.

Coblenz. St. Castor. — Kanzel vom J. 1625. Guter dekorativer Styl der Zeit. Bildliche Darstellungen: die Evangelisten in den Hauptnischen, dazwischen die Kirchenlehrer und andre Figuren.

Im südlichen Flügel des Querschiffes ein Epitaphium aus dem 17ten Jahrhundert, mit ansprechenden figürlichen Sculpturen. Hauptdarstellung: Maria, mit Joseph und dem Christusknaben, auf der Wanderung.

Kirche zu Altenahr. — Auf dem Altar im südlichen Flügel des Querschiffes die Holz-Statue einer Maria mit dem Kinde auf dem Halbmonde. Modern, etwa 17. Jahrhundert, das Gesicht unbedeutend; aber die ganze Anordnung, besonders die der Gewandung, vorzüglich und feinen Sinn bekundend.

Kirche im Dorf Münster an der Nahe, unweit Bingen. — Grosser Schnitzaltar im Barockstyle des 17. Jahrhunderts; Kreuzigung und andre Scenen der Passion, nebst einzelnen Figuren und dekorativer Sculptur. Ursprünglich bemalt und vergoldet, jetzt mit monochromer Steinfarbe überstrichen. Das Figürliche etwa einem Gottfried Leygebe vergleichbar, doch noch schwerer, auch überladen. Das Ornamentistische, nebst den dabei verwandten Figuren, z. B. ein Paar Engela, ganz tüchtig handwerklich.

Köln. St. Ursula. — Das Grabmal der h. Ursula, aus schwarzem Marmor, mit der darauf ruhenden Figur der Heiligen aus weissem Marmor; eine Arbeit von ganz lieblichem Eindruck. Bezeichnet mit dem Datum 1658 und dem Namen des Künstlers „Johannes T. W. Lentz."

Coblenz. St. Castor. — Bronze-Crucifix auf dem Hochaltar. Nach der Inschrift am Saume des Schurzes von Georg Schweigger von Nürnberg modellirt („inv. et fec."), 1685, und gegossen von Wolff Hieronymus Herold in Nürnberg. Die Arbeit ist in der Weise dieser späteren Zeit gehalten, doch wirken ältere nürnbergische Erinnerungen nicht ungünstig ein.

Coblenz. Liebfrauenkirche. — Im südlichen Seitenschiff das Epitaphium des „Joannes Crampricb de Crouleld", gest. 1693. Die Büste des Genannten in einer Pfeilernische. Ein höchst brillantes Beispiel der französischen Allongen-Perrücken-Sculptur jener Zeit, sehr durchgeführt, in grossartiger Naturwahrheit.

Köln. Dom. — In der h. Dreikönigs-Kapelle das in der zweiten Hälfte des 17ten Jahrhunderts errichtete Marmor-Mausoleum über der Tumba (dem Behälter mit den Reliquien der h. drei Könige). An der Vorderseite desselben das Relief mit der Anbetung der Könige; unbedeutend, doch sauber modern. Ueber den Ecken der Vorderseite die unbedeutenden Statuen der hh. Felix und Nabor, 1689 von Michael van der Voorst in Antwerpen gefertigt. An der Rückseite das Relief der Uebertragung der Gebeine der h. drei Könige in den Kölner Dom; im Charakter des vorderen Reliefs.

In der Stephanskapelle (1841) das ruhende Marmorbild des österreichischen Feldherrn und Comthurs des deutschen Ordens, von Hochkirchen

Fragment eines grösseren, früher in der Franziskanerkirche befindlichen Denkmals; 1701 von dem florentinischen Bildhauer Joachim Fortini gefertigt. Bernineske Rococo.

Klosterkirche zu Sayn. — Epitaphium des Joh. Philipp von Reifenberg, gest. 1722, und seiner Gemahlin; Relief an der West der Kirche. Ein recht charakteristisches Werk für jene Zeit, wenn auch mehr nur handwerklich als künstlerisch vollendet.

In einer Wandnische eine Säule mit einer Madonna auf dem Halbmonde. Arbeit aus der ersten Hälfte des 18ten Jahrhunderts, aus Holz, bunt und vergoldet. Styl und Behandlung ganz im Charakter der Zeit, doch mit Sinn und Gefühl. Unter dem Kapitäl der Säule wachsen nach vorn und den beiden Seiten aus ornamentistischem Blätterwerk nackte Genien hervor, von denen jeder einen Candelaber trägt. Dies ist ein sehr glückliches Motiv und, wie das ganze Werk, im ornamentistischen Sinne trefflich durchgeführt.

Coblenz. Kirche des Hospitals. — Zwei Holzreliefs, 18tes Jahrhundert. Geisselung und Christus am Kreuz. Noch tüchtig durchgebildet.

Bonn. Münster. — Grosse Bronzestatue der h. Helena, knieend mit dem Kreuz, im Schiff vor dem westlichen Chor. Ansehnliche Arbeit aus der Mitte des 18ten Jahrhunderts. Zu Rom gefertigt.

Köln. St. Johann Baptist. — Brillante holzgeschnitzte Kanzel im Rococo-Styl, inschriftlich von J. F. van Helmont. Heilige Darstellungen zwischen Hermen u. dergl., in ihrer Art sehr tüchtig.

Köln. St. Pantaleon. — Im Chor einige ärmlich wüste Rococo-Epitaphien. Eins davon mit der darauf ruhenden, in Holz geschnitzten dickbäuchigen und dickbäuchigen Figur der Bestatteten, — der Kaiserin Theophania!

IV. MALEREI.

(Mit Ausschluss der Glasmalerei.)

1. Romanischer Styl.

Köln. St. Georg. — An den Seitenwänden der Kirche, über dem spätromanischen Gewölbe (somit älter als dieses) mehrfache Reste eines sehr classischen gemalten Mäanders.

Köln. St. Johann Baptist. — An den Wänden, über dem Gewölbe, ebenfalls Reste dekorativer Malerei.

Köln. St. Maria auf dem Kapitol. — Wandmalereien in der Krypta, die gegenwärtig als Salzlager dient und daher eine nähere Besichtigung unthunlich machte. Das wenige Sichtbare im spätromanischen Style. (Derselbe Styl auch in den flüchtigen Zeichnungen dieser Malereien, die ich bei de Noël sah.)

Köln. Krypta von St. Gereon. — Vielfache Spuren romanischer (auch germanischer) Wandmalerei.

Einige Stellen des Fussbodens, neben dem Altar, und der gesammte Fussboden in den Seitenkapellen der Krypta zusammengesetzt aus den wirren Fragmenten einer rohen, aus sehr grossen Würfeln gebildeten Mosaik, welche biblische und legendarische Scenen vorstellte. Der Styl der Zeichnung und der Charakter der Inschriften auf die Zeit gegen 1200 deutend.

Bonn. Museum. — Grabplatte des Abtes Gilbertus von Laach, aus der zweiten Hälfte des 12ten Jahrhunderts, mit einem Mosaikbilde des Verstorbenen und mit gleichfalls musivischer Inschrift, zur Hälfte zerstört. In rohem romanischem Style und von sehr ungeschickter Arbeit. Die Farbe nur wenig verschiedenartig.

Coblenz. St. Castor. — An den Wänden und am Triumphbogen, über dem Gewölbe des Mittelschiffes, Reste alter Malerei, dort Ornamentistisches, hier Figürliches, Letzteres aber höchst verdorben.

Brauweiler. Kapitelsaal. — Das Gewölbe (sechs Kreuzgewölbe mit 24 Dreieckfeldern) ganz mit den Resten von Wandmalereien bedeckt, Biblisches und Legendarisches, in symbolischem Zusammenhange, wie es scheint, und in üblicher Weise sich auf das Mysterium des christlichen Glaubens beziehend. In dem Hauptfelde des einen mittleren Kreuzgewölbes das Brustbild des Erlösers und in den übrigen Feldern desselben bedeutsam ausgezeichnete Heilige; in dem Hauptfelde des andern Christus am Kreuz und umher andre Martyrien. In einem dritten Kreuzgewölbe Scenen von Einsiedlerlegenden, in deren einer eine Architektur mit dem Namen Treviris, und daneben, wie es scheint, der h. Simeon von Trier und der Satan, der ihn mit seinen Versuchungen quälte, in Centaurengestalt. In einem vierten Kreuzgewölbe Kampfscenen, z. B. Simson mit dem Eselskinnbacken in der Mitte von Erschlagenen. U. s. w. Die Ausführung deutet auf spätromanische Zeit. Styl, Behandlung, Geist der Auffassung, alles Technische steht ziemlich entschieden den besseren Sachen in dem bekannten Hortus deliciarum des Herrad von Landsperg zur Seite. Leider sind die Malereien verblichen und Manches ist ganz verdorben. In moderner Zeit waren sie übertüncht und sind erst durch den Direktor der Brauweiler Anstalt, Hrn. Ristelhueber, nach dessen Angabe, von der Tünche befreit worden. Auf die Bogenbänder zwischen den Kreuzgewölben ist romanisches Ornament gemalt. — Andre Malereien werden möglicher Weise durch das Rococo-Täfelwerk der Wände verdeckt.

Köln. Taufkapelle von St. Gereon. — Mehrere Wandgemälde, heilige Gestalten darstellend, mehr oder weniger verblichen, sind neuerlich von der Tünche befreit worden. In ihrer allgemeinen Fassung sind es höchst bedeutsame Zeugnisse für die letzte Zeit des romanischen Styles und dessen Uebergang in das Germanische. Erste Hälfte des 13ten Jahrhunderts.

Köln. St. Ursula. — Zehn grosse Schiefertafeln (zwei andre sollen verdorben sein) mit den gemalten Bildern der Apostel, im Muttergottesgang, am Eingange bei der südlichen Thür, mit Klammern an die Wand befestigt (mithin die Jahreszahl 1224, welche sich der Angabe nach auf der Rückseite der einen Tafel befindet, nicht sichtbar). Ursprünglich einfach colorirte Umrisszeichnungen, den gleichzeitigen deutschen Miniaturen entsprechend. Anwendung von Goldlichtern ganz nach byzantinischer Art.

zum Theil sogar, auf den Gewändern, noch schraffirthaft gezogen. Die Throne, auf denen die Figuren sitzen, noch im Style der romanischen Architektur. Aber nur die Hauptlinien der Figuren und Gewandungen befolgen noch den alten Styl; nähere Besichtigung zeigt, dass sie mehrfach übermalt und überschmiert sind; die Köpfe tragen hiernach bereits das kölnisch naturalistische Gepräge der Periode von 1400. — Zu bemerken, dass der Apostel Johannes hier, statt des sonst üblichen Bechers, ein ziemlich grosses Seidel von Holz in der Hand hält [1]).

---

2. Streng germanischer Styl.

Köln. St. Ursula. — Reste von Wandmalereien an dem grossen romanischen Schwibbogen, welcher sich über der Emporbühne auf der westlichen Seite der Kirche wölbt und den Thurm trägt, über dem Gewölbe des Mittelschiffes. Die Gestalt der h. Ursula und andres Figürliche. Frühest germanischer Styl.

Köln. St. Severin. — Erasmuskapelle auf der Nordseite der Kirche (ausser Gebrauch, Zugang von der östlichen Seite des Kreuzganges): Reste von Wandmalereien im frühgermanischen Style, bald nach der Mitte des 13ten Jahrhunderts.

Köln. Krypta von St. Gereon. — Die schon erwähnten Spuren germanischer Wandmalereien.

Andernach. Pfarrkirche. — Auf dem Architrav des Portales der Südseite eine gemalte Kreuzigung im streng germanischen Style, fast erloschen [2]).

Köln. St. Aposteln. — Das angebliche Fastentuch der Richmod von Adecht (nach de Noëls Zeichnung und Mittheilung). Leinwand, etwa 6½ Fuss breit und jetzt etwa 8¾ Fuss hoch, mit der, ziemlich lebensgrossen Darstellung von sechs Aposteln und der Maria in ihrer Mitte, vielleicht ein Bruchstück der Himmelfahrt; unten ein breiter Ornamentstreif mit der knieenden Gestalt der Donatorin. Edler germanischer Styl, der Zeit um 1300 angehörig.

Köln. Dom. — Wandmalereien im Chore.

An den Brüstungswänden des Chores, über den Chorstühlen. Auf der Nordseite Geschichten der Apostel und des h. Papstes Sylvester, im Allgemeinen (1841) recht wohl erhalten; auf der Südseite Geschichten der Maria und der h. drei Könige, mehr beschädigt. Durchaus der Styl um oder bald nach 1300, noch ohne Ausbildung des speziell kölnischen Schulcharakters. Die Malereien stehen den gleichzeitigen Miniaturen, und mit diesen den Flügeln des Altares auf dem Nonnenchore in der Kirche von

[1]) Ueber die später aufgedeckten Wandmalereien der Kirche von Schwarzrheindorf s. den ausführlichen Bericht von A. Simons in den „Jahrbüchern des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande," X. 1847. — [2]) Ueber die später bekannt gewordenen und seitdem zerstörten, doch in Copien erhaltenen Wandbilder der Kapelle von Ramersdorf s. den bezüglichen Aufsatz von Schnaase in Kinkel's Taschenbuch „Vom Rhein", 1847, und die Notizen meines Handbuches der Geschichte der Malerei etc. Zweite Aufl. I. S. 192 ff.

Altenburg an der Lahn (vergl. oben S. 181), parallel; doch zeigt sich hier bereits entschieden die höher künstlerische Richtung. Die Compositionen füllen geschickt, ob auch mehrfach in bedeutender Figurenfülle, die gegebenen Räume aus; im Einzelnen ordnet sich die Composition sehr grossartig giottesk. Die Geberde hat zum Theil noch das halb Conventionelle der Miniaturen jener Zeit, zum Theil wird sie aber auch schon frei und naiv. Die Gesichter sind noch etwas typisch gebildet, zeigen dabei aber schon ein glückliches Streben nach Charakteristik und selbst nach momentanem Ausdruck. Die Farbe (ohne Zweifel Tempera) ist licht und heiter; von Uebermalung habe ich nichts bemerkt. Die Gruppen sind in das architektonische Stabwerk, das die Wände ausfüllt, hineingemalt und über ihnen gemalte gothische Architekturen angeordnet. Hinter den Gestalten sind gemalte Teppichgründe. Das Ganze ist Zeugniss einer künstlerischen Entwickelung, die der gleichzeitigen italienischen wohl an die Seite zu stellen.

Auf den Rückseiten der Brüstungswände sieht man ebenfalls noch Farbenspuren von Gemälden, die in gleicher Höhe selbst um die Pfeiler herumgezogen waren. (Noch erhaltene Stücke dieser Gemälde sind neuerlich hinter weggeräumten Epitaphien vorgefunden worden.)

Aehnliche schwache Reste von Wandmalerei auch in den Kapellen, namentlich in der Agneskapelle.

In den Bogenwinkeln unter der Fenstergallerie des Chores sind unter der Tünche schwache Reste von kolossalen gemalten Engelgestalten, singend und musicirend, entdeckt worden. Diese zeigten eine grossartig germanische Anlage. (Sie sind später durch Freskomalereien von Steinle überdeckt worden.)

In dem mittleren Bogenfelde des Gewölbes des Chorschlusses ein grosses gemaltes Medaillon mit dem kolossalen Brustbilde des Heilandes, dem Anscheine nach schon ursprünglich nicht bedeutend und übermalt. (Nachmals durch A. Achenbach neu aufgemalt.)

An der Wand, die den Chor interimistisch gen Westen abschliesst, kolossale figürliche Malereien: im Bogen der thronende Heiland, darunter Petrus und Paulus. Ebenfalls ursprünglich nicht bedeutend und übermalt (und nachmals ebenfalls neu aufgemalt.)

Köln. Gemälde des Museums.

Kleiner Altar mit Flügeln. In der Mitte die Kreuzigung; links die heilige Nacht und darunter die Anbetung der Könige; rechts die Himmelfahrt und die Ausgiessung des heiligen Geistes. Aussen Katharina, der verkündigende Engel, Maria und eine andere weibliche Heilige, die zumeist verdorben. Zu den ersten Beispielen des ausgebildet germanischen Styles gehörig, doch auch wohl erst aus der Zeit um 1300. Die Typik noch vollkommen vorherrschend; die Gesichter streng schematisch gezeichnet, doch schon ein schwacher Beginn von Modellirung; mehr im Körper des Gekreuzigten und noch mehr in den Gewändern. Der Faltenwurf weit und in grossen Massen, die Coloririung licht und heiter. In der Auffassung manches recht Bedeutsame; die Intention mit Entschiedenheit, nicht selten mit einer eignen Grosseheit ausgesprochen. In den Köpfen natürlich kaum noch erst ein Beginn von Ausdruck.

Vier Gemälde auf Goldgrund, die den Wandmalereien im Domchore sehr parallel stehen: Johannes, Paulus, die Verkündigung, die Darstellung im Tempel. Auch hier noch ganz das allgemein germanische Element, wie bei den Miniaturen. Der Styl der Gewandung grossfaltig, zum Theil

mit sehr edeln Motiven. Die Haltung des Körpers nur mässig manierirt. Die Köpfe in ziemlich typischer Umrisszeichnung und mit leisem Modell; die Gewänder dagegen stark und sehr entschieden modellirt, aber in conventioneller Weise. In den Gesichtern kaum Ausdruck; in den Geberden meist nur erst eine, auch noch conventionelle Andeutung des Ausdrucks. Doch schon ein gewisses Lebens-Element, wie z. B. das eigen schüchterne und doch gehaltene Insichzurückziehen der Madonna, in dem Bilde der Verkündigung. (Sie ist, ebenso wie der Engel, stehend dargestellt.)

Tafel, ähnlich der im Berliner Museum befindlichen Passionstafel von Meister Wilhelm, in eine Menge kleiner Bilder zerfallend. In der Mitte, so gross wie 4 andere Felder, der Crucifixus und alle Symbole der Passion, wie auf den Messen des Papstes Gregor. Dann auf 24 Feldern die Geschichte Christi und auf 2 Schlussfeldern sechs Heilige. In einfach germanischem Style und scheinbar noch sehr alt (13tes Jahrhundert), doch in der Behandlung, im Farbenauftrage schon manche Eigenheiten, z. B. die aufgesetzten Glanzlichter, die die lokal kölnische Schule zu verrathen scheinen. Uebrigens roh und an sich nicht bedeutend.

Zwei kleine Bildchen: 1) Crucifix mit Maria und Johannes auf Goldgrund; 2) Zwei Könige, zu einer Anbetung der Könige gehörig, auf schwarzem Grund mit goldnen Blumen; — Pendants, wohl ein inneres und ein äusseres Flügelbild. Beide nicht gerade bedeutend und etwas roh, doch den weitern Uebergang aus dem einfach germanischen Styl zur kölnischen Typik des Meister Wilhelm bezeichnend.

Altkölnisches Bild. Kreuzigung, nicht gross, mit vielen kleinen Figuren, verschiedene Scenen der Geschichte der Kreuzigung zusammenfassend. Links die Kreuztragung, rechts wie Christus ans Kreuz geschlagen wird, in der Mitte, etwas zurück, die drei Crucifixe und das umgebende Volk. Im Hintergrund Jerusalem (die Gebäude in verschiedenartig wechselnder Farbe, mit naiver Perspective), Burgen und andere Städte auf Bergen; Goldgrund. Der Maler ist nur ein ziemlich schwaches Genie, doch ist das Bild wiederum wichtig als Uebergang aus der ältern Richtung zu der typisch kölnischen unter Meister Wilhelm. Die Figuren sind schwer, die Gewandungen geradlinig massenhaft in der Weise der Giottisten, die Gesichter etwa giottesk-kölnisch. Die Pferde höchst ungeschickt. Die Farben bunt und grell, doch auch hierin schon gewisse kölnische Grund-Elemente. Dabei aber findet sich Manches von eigenthümlich tragischer Grossartigkeit, namentlich wie die heiligen Frauen sich verhüllen und wie sonst der Schmerz sich ausdrückt. Die Schergen sind lebhaft und wild bewegt; der dem Heilande den Nagel durch die Füsse schlägt, ist einem Spinelli gleichzustellen. Rechts und links knieende Senatoren mit dem Wappen: 3 goldne Kannen in schwarzem Felde (Familie Wasserfass in Köln.).

Köln. Gemäldesammlung des Herrn Zanoli. — Eine Tafel mit Scenen der Leidensgeschichte, etwas derb, wohl noch vor Meister Wilhelm. Der kölnische Typus noch nicht vollständig entwickelt; gewissermassen noch giottesk.

3. Epoche der Meister Wilhelm und Stephan von Köln.

Köln. St. Gereon. — In der Sakristei vier Blätter alter flüchtiger Handzeichnungen mit Heiligenfiguren, angeblich für den ehemaligen Gereonschaften gefertigt. Germanisch, 14. Jahrhundert.

Köln. St. Severin. — In einem Nebenraume der Krypta ein Wandgemälde: Christus am Kreuz, Maria, Johannes und sechs andre Heilige. Darunter, ausser den Namen der Heiligen, die Unterschrift (mit Auflösung der Abkürzungen): *Orate pro domino Johanni de titzerueldt hujus ecclesie canonico et scholastico Altaris hujus fundatori.* Von einem nahen Vorgänger des sogenannten Meister Wilhelm. Der Faltenwurf zum Theil noch etwas schwer, in giottesker Weise, noch erst wenig in der Art des Wilhelm. Die Köpfe, an sich gar schön, noch nicht ganz in der rundlichen Naivetät, die dem Wilhelm eigen ist und die von da ab vorherrschend bleibt. Die Heiligenscheine mit Reliefkreisen. Leider das ganze Bild schon sehr verblichen und zum Theil verdorben.

Im Kreuzgang, an der Nordseite der Kirche, schwache Spuren von Wandgemälden, etwa in der Art des ebengenannten.

Coblenz St. Castor. — Wandgemälde an dem Grabmale des Erzbischofs Cuno von Falkenstein (gest. 1388), als Arbeit des Meister Wilhelm von Köln angenommen. Goldgrund; Petrus, Maria mit dem knieenden Erzbischof, Christus am Kreuz, Johannes, Castor. Eigenthümlich und bedeutend erscheint zunächst ein gewisses statuarisches Element, das besonders in der Figur des Petrus in einer edeln, weich giottesken Weise hervortritt; ähnlich auch beim Castor. Bei Maria und bei Johannes ist mehr affektvolle Bewegung beabsichtigt, doch herrscht auch hier die germanisch statuarische Anordnung der Gewandung vor. Sehr eigenthümlich macht sich besonders die lebhafte Bewegung des Johannes, der, mit emporgehobenen Ellbogen, die Hände ringt und dadurch in eine etwas schräge Stellung geräth. Im Uebrigen ist von der geschweiften Haltung des Körpers, die sonst bei den deutschen Trecentisten vorherrscht, hier nicht sonderlich viel zu bemerken. In den Köpfen ist auch Eignes. Bei der Madonna sind die Gesichtstheile etwas schmal und nicht gerade auf eine besondere idealschöne Wirkung ausgebildet. Im Johannes ist, bei ähnlicher, doch nicht ebenso schmaler Detailbildung, bereits der Ausdruck des schmerzlichen Gefühles sehr glücklich zur Erscheinung gekommen. Auch der Christuskopf hat etwas schmale Gesichtsformen, doch habe ich die Kölner Crucifixe meist ähnlich behandelt gefunden. Die Köpfe des Petrus und des Castor haben ganz den Charakter, der bis jetzt als der des Meister Wilhelm supponirt worden. Im Donator tritt das naturalistisch nachahmende Streben sehr deutlich und nicht erfolglos, doch auch noch in schwerer und etwas roher Weise hervor, während sonst die naturalistischen Köpfe des sogenannten Meister Wilhelm (Aussenseite der Flügel des Madonnenbildes im Kölner Museum) fast geistreicher behandelt sind. Wenn die Umrisse der Gestalten durch die unlängst erfolgte Erneuung des Goldgrundes gelitten haben sollten, so hat dies doch auf die Köpfe nur sehr geringen Einfluss ausgeübt, indem diese meist durch Gewandung oder Haare vom Grunde abgetrennt sind. Was gleichzeitig an Retouche oder Uebermalung hinzugekommen, ist ebenfalls nicht von solchem Belang, dass

es ein näheres Urtheil über das ursprüngliche Verhältniss des Gemäldes unzulässig machte.

Köln. Dom. — In der Johanniskapelle ein grosser Altar, aus der ehemaligen Kirche der heiligen Clara herrührend, und von den Gebrüdern Boisserée dem Dome geschenkt. (Herr S. Boisserée erzählte mir, der Altar sei für den Nonnenchor, die westliche Emporbühne, der 1306 erbauten Clarenkirche gefertigt worden und habe an der Brüstung der Chorbühne, also gen Osten, gestanden. Die Nonnen von St. Klara hätten das Recht gehabt, die Eucharistie selbständig aufzubewahren; ein Priester habe von aussen, auf einer Treppe, die zu der Chorbühne (oder vielmehr zu dem Chorbilde) hinaufgeführt, das Allerheiligste hinaufgetragen und von hinten in das Altarwerk hineingesetzt; umgekehrt hätten die Nonnen dann beliebig die Flügel auseinanderschlagen, sich das Allerheiligste sichtbar machen und anbeten können. Dies erklärt Manches in der Beschaffenheit des Werkes.) Es ist ein grosser Schrein, mit zwei Seitenschreinen. In der Mitte des Mittelschreins ist das durch eine besondere Thür verschliessbare Tabernakel für das Allerheiligste. Sonst sind die Schreine durch zierliche gothische Tabernakelnischen vom reinsten Style ausgefüllt. Von den Sculpturen aber, die darin enthalten waren, sind nur noch einige wenige vorhanden (über diese s. oben.) Wenn man die Seitenschreine zusammenschlägt, so sieht man auf ihren Aussenseiten, auf der Thür des Tabernakels, und auf einem zweiten Flügelpaar die Gemälde. Auf der Tabernakelthür ist ein messelesender Priester dargestellt. Die andern Bilder sind, oberwärts viermal 3 Scenen aus der Passion Christi, unterwärts viermal 3 Vorstellungen aus der Geschichte der Maria und der Jugend Christi. Die an den Mittelflügeln enthaltenen Darstellungen sind mit Relief-Architekturen umgeben, in deren Giebeln ebenfalls zierlich gemalte Darstellungen enthalten sind. Die oberen Bilder (aus der Passion) sind im Ganzen nicht sonderlich bedeutend. Manches in Geberden und Gestalten streift hier noch an das conventionell Germanische an; in den Schergen zeigt sich noch nicht ein recht kräftig entwickeltes Leben. Ich bin der Ansicht, dass mit diesen Bildern ein älterer Meister begonnen habe. Die unteren Bilder dagegen (aus der Geschichte der Maria und der Jugend Christi) sind ganz in jener idealen Anmuth gehalten, in jenem weichen Gewandflusse, in jenem lieblich zarten Schmelz, in jener holden kindlichen Naivetät und ebenso in jenen Körpermängeln, welche dem sogenannten Meister Wilhelm eigen sind. Dasselbe gilt von dem Bilde des Priesters auf der Tabernakelthür; nur ist dies letztere nicht so wohl conservirt, dass man ein recht sicheres Urtheil aussprechen kann. — Dann sind auch die Aussenseiten der Flügel bemalt: viermal 3 Heilige, dazwischen der gekreuzigte Christus mit Maria und Johannes, und darüber die Marterzymbole (nach der Messe des Papstes Gregor). Auf Leinwand: rother Grund mit goldnen Blumen; Gold-Architekturen. Höchst verwahrloster Zustand. So viel zu erkennen, zeigt sich hier ein trefflich entwickelter Schüler des Meister Wilhelm, der zwar noch auf der älteren Grundlage steht, sich aber schon ziemlich den Jugendbildern des Meister Stephan zur Seite stellt, doch nicht dieser letztere selbst.

Köln. Museum. — Berühmtes Madonnenbild des sogenannten Meister Wilhelm. Zunächst durch den weichduftigen Schmelz der Carnation (lichtgrünliche Schatten und weissröthliche Lichter) bedeutend; die For-

menbildung in der eigenthümlich rundlichen Weise des Meisters. Das Kind, das die Madonna auf dem Arme hält und das mit dem Händchen ihr Kinn streichelt, in ungemein anmuthiger Bewegung. Die Finger der Madonna dünn. Merkwürdige Gewandtöne, gebrochen bräunliches Violett, mit gebrochen blauem Futter. Röthlich blondes Haar. — Die beiden weiblichen Heiligen auf den inneren Seiten der Flügel, Katharina und Barbara, ganz in derselben Art. Die Körperverhältnisse wie auf Wilhelms Dombilde aus der Clarenkirche, die Gewandung aber noch in sehr edel statuarischer Ausbildung, besonders bei der Gestalt der heiligen Barbara. (Der germanisch statuarische Fluss hier noch feiner als auf dem Wandbilde der Castorkirche in Coblenz.) — Die Verspottung Christi auf den Aussenseiten der Flügel, auf schwarzem Grund, zeigt ein derb naturalistisches Streben; das Bild ist kühn und leicht hingeworfen, aber ganz in der Art des Meisters (ähnlich wie auf den kleinen Passionsbildern im Berliner Museum).

Köln. St. Severin. — In der gothischen Sakristei, im Einschlusse des Spitzbogens, ein grosses Wandgemälde, ohne Zweifel von Meister Wilhelm. Lebensgrosse Figuren, Christus am Kreuz in der Mitte, und zu dessen Seiten, einfach stehend: Severinus (mit der Kirche), Petrus und Maria, sodann Johannes, Paulus und Margaretha. Um das Crucifix schweben kleine Engel, in weiten Gewändern, die unten spitz flatternd ausgehen, theils das Blut auffangend, theils in klagenden Geberden, meist überaus anmuthig. Dunkler Grund. Leider hat das Bild sehr gelitten und ist grösstentheils übermalt. Der Restaurator hat den alten Styl beizubehalten gesucht, ihn aber nur mehr im Allgemeinen getroffen. So hat der Schwung der Gewänder häufig etwas Flaues bekommen. Der Kopf der Margaretha ist intact und entspricht vollständig dem Wilhelm. Das Ganze ist wenigstens so erhalten, dass es auf die ursprünglich grossartigste Wirkung schliessen lässt. Das Crucifix ist würdig; zu dessen Füssen, klein, der knieende Donator, im Kostüm eines Geistlichen.

Coblenz. Bei Herrn Dietz. — Kleines Gemälde mit einer figurenreichen Kreuzigung Christi, in der Behandlung dem genannten Bilde des Berliner Museums von der Hand des Meister Wilhelm (No. 1224), welches in einer Reihenfolge kleiner Darstellungen die Geschichte Christi enthält, völlig entsprechend.

Köln. Museum. — Grosses Altarblatt. Crucifix mit sieben Heiligen auf Goldgrund. Dem Wilhelm sehr nahe, in Körperverhältnissen, Gewandmotiven und selbst in den Köpfen, namentlich im Kopfe des Petrus. Dennoch erscheint Manches anders und untergeordnet. Für's Erste findet sich nicht jene hohe Anmuth der Gesichter, überhaupt nicht das ideale Gefühl. Die Gewandung ist strenger und schwerer statuarisch; die Gewandfarben sind mehr körperlich, das Roth ist greller. Den Stellungen und Geberden fehlt zum Theil Wilhelms einfach hohe Würde. Alles dies, was hier vermisst wird, ist mehr oder weniger in Wilhelms grossem Wandbilde in St. Severin, das die meisten Vergleichungspunkte mit diesem Bilde bietet, noch immer zu erkennen; dort sind auch die klagenden Engel viel schöner, während sie hier (schon nach der Weise des Stephan gebildet, doch ohne Flügel,) zum Theil nur etwas kindisch umherflattern.

Ebendaselbst. — Tafel mit Flügeln von einem Zeitgenossen des Meister Wilhelm, scheinbar derselbe, von dem die ebengenannte Tafel herrührt. Die inneren Bilder auf Goldgrund. Mittelbild: Petrus, Maria (Donator), Crucifixus, Johannes Ev., Barbara; Flügelbilder: rechts Katharina

und Andreas, links Paulus und Justina. Die Aussenseiten der Flügel, rother Grund mit Goldblumen; rechts Valeriauus und Cäcilia, denen ein Engel Rosenkränze aufsetzt, links Apollonia und Johannes Bapt. — Dem Wilhelm nachstrebend, und in einzelnen Köpfen, z. B. in dem des Petrus und einiger Weiber, mit Glück. Doch ein untergeordnetes Talent. Indess Sinn für plastische Anordnung des Gewandwurfes.

Köln. Sammlung des verst. Dr. Kerp. — Dem Meister Wilhelm verwandt: Kopf Christi auf dem Schweisstuch (doch ohne die Veronika), von tief bräunlicher Farbe. Die eigenthümliche Schönheit des Wilhelm fehlt. Eher eine Arbeit des Malers, von dem die ebengenannten Bilder des Museums herrühren.

Ebendaselbst. — Nachfolger der Richtung des Meister Wilhelm: Crucifix mit Maria und Johannes. Breite schwere Gestalten und plastisch breite Gewandung. Sehr grelles Roth im Mantel des Johannes.

Köln. Museum. — Von einem Zeitgenossen des Meister Wilhelm: Zwei Tafeln aus der Passion: 1) Christus am Oelberg; 2) Christus vor Pilatus. Ein minder geistreicher Meister, doch die entschiedene Einwirkung der durch Wilhelm gewonnenen Resultate, auf der Grundlage von noch etwas älteren Elementen, unverkennbar. Die letzteren besonders noch bedeutsam in der grossartig giotteskeu Gewandung der schlafenden Jünger auf dem ersten Bilde. Das zweite Bild, in welchem mehr Lebensgefühl hervortreten musste, erscheint roher.

Ebendaselbst. — Zwei Flügelbilder von einem Mitstrebenden des Meister Wilhelm. Auf den ursprünglich inneren Seiten: der Tod der heiligen Jungfrau, und vier Heilige (Joh. Bapt., Katharina, Georg (?), Margaretha); Goldgrund. Auf den ursprünglich äusseren Seiten: die Verkündigung und die Heimsuchung, schwarzer Grund. In der Pinselpraxis dem Wilhelm verwandt, hat der Meister doch nicht die Grazie, die Zartheit, die Würde, die jenen auszeichnen. Er ist derber im Vortrag und derber in den Formen. Doch spricht sich, vornehmlich in den Aussenbildern, ein glücklicher und selbst bedeutender Sinn für körperliches Verhältniss und für edlen Schwung in der Gewandung aus. Dies besonders bemerkbar in der Madonna, auf dem Bilde der Verkündigung.

Köln. St. Kunibert. — Im Querschiff, zu den Seiten der Absis, zwei Tafeln auf Goldgrund, auf jeder zweimal 3 stehende Heilige, von einem mässig talentvollen Zeitgenossen des Meister Wilhelm. Es fehlt die Grazie und Leichtigkeit des letztern; auch tritt kein sonderlich statuarisches Element hervor. Doch immer ganz beachtenswerth.

Coblenz. Bei Herrn v. Lassaulx. — Altärchen der Kölner Schule, 2⅛ F. hoch, 1⅛ F. breit, mit Flügeln. Auf dem Mittelbild die Anbetung der Könige, auf jedem Flügel zwei Heilige. Ein eigenthümlich interessantes Werk, obschon die Gestaltung durchaus mangelhaft ist, die Köpfe bedeutend zu gross im Verhältniss zu den Körpern und die Arme bedeutend zu klein sind. Um so bewunderungswürdiger die hohe Grazie und Schönheit in den rundlichen Köpfen, namentlich der Madonna, des einen Königs und der beiden Heiligen auf dem Flügel zur Rechten. Ebenso die liebliche Anmuth des Christuskindes und die zierliche Weise, wie dasselbe zum Theil mit einem halbdurchsichtigen Gewande bedeckt ist. Die Malerei in schönem weichem Schmelz. Die Gewandung meist sehr schlicht und nur mit einzelnen Reminiscenzen (z. B. der Madonna) an den Kölner

Claren-Altar. Ohne Zweifel von einem Schüler des Meister Wilhelm. — Aus einem Kloster in Boppard herstammend.

Köln. Museum. Hohes und sehr figurenreiches Bild der Kreuzigung. Scheint ein Schüler des Meister Wilhelm zu sein (derselbe, von dem das Altärchen in der Gallerie des Berliner Museums, Nr. 1238, herrührt, welches dort dem Wilhelm selbst zugeschrieben ist). Die Composition ordnet sich leidlich gesetzmässig, einzelne Theile sogar in bedeutender Schönheit. Von Wilhelm unterscheidet sich der Meister durch einen allgemeiner lichten, ins Weissliche spielenden Farbenton, im Fleisch wie in den Gewändern, durch geringeren Liebreiz in den Köpfen, durch geringere Energie in den Widersachern (die ziemlich borniert erscheinen), durch die Anwendung von mancherlei reicherem Costüm, und durch eine gewisse, dem Taddeo Gaddi verwandte sorgliche Ausbildung der Gewandung, während die Körperverhältnisse im Uebrigen ziemlich dieselben sind. Die Gruppe der Frauen, die sich im Vordergrund um die hinsinkende Maria beschäftigt, ist mit grosser Grazie componirt. Die kleinen Engelchen schwingen sich in den Geberden des leidenschaftlichsten Schmerzes um das Kreuz.

Ebendaselbst. — Verkündigung, gutes, nicht grosses Bild, von einem sehr tüchtigen Schüler des Meister Wilhelm, der zwar noch ziemlich entschieden an dem Meister festhält, doch in einem gewissen lebhaften Gefühl für die Körperlichkeit allerdings dem Meister Stephan schon zur Seite steht. Oben sieht man, in kleineren Figuren, den Besuch der Maria bei Elisabeth.

Köln. Sammlung des Herrn Zanoli. — Kleines Bild der Veronika mit dem Schweisstuche, in der Art jenes grösseren des Meister Wilhelm in der ehemals Boisserée'schen Gallerie, doch weniger bedeutend und nur von einem Nachfolger.

Köln. Bei Herrn Schmitz. — Einige minder bedeutende Bilder aus der Schule des Meister Wilhelm.

Trier. Hermes'sche Gemäldesammlung. — Madonna mit dem Kinde, von Heiligen (meist weiblichen sitzenden) umgeben. Ein sehr anmuthiges Bild der Kölner Schule, in der Art des Meister Wilhelm.

Köln. St. Kunibert. — An vier Pfeilern des Schiffes sieht man Wandgemälde, die überlebensgrossen Gestalten einzelner Heiligen darstellend. Sie sind zu sehr übermalt, um über sie ein Urtheil fällen zu können, und lassen sich eben nur als Nachfolge des Meister Wilhelm, mit sehr vorgeschrittenem körperlichem Gefühle, bezeichnen.

Köln. Bei Herrn Schmitz. — Grosser Cyclus von ziemlich grossen Gemälden, die äussern und innern Seiten von Flügeln umfassend. Die Aussenseiten sind jetzt 4 Bilder; ursprünglich waren gewiss je 2 übereinander befindlich. Auf jedem Bilde 4 Heilige, auf zweien (den untern) männliche und weibliche Donatoren. Ohne Zweifel ein Schüler des Meister Wilhelm, dessen Richtung weiter fördernd, aber nicht so frei und original wie Meister Stephan[1]. Die Gestalten haben den Wilhelm'schen Typus, doch freier und gemessener; die Gewandung, besonders die der weiblichen Heiligen, ist ungemein grossartig und feierlich gelegt. Die Köpfe sind lieblich ideal, in Wilhelm'scher Art, wenn vielleicht auch nicht ganz in

[1] Wenigstens kann ich der Ansicht, welche diesen Gemälde-Cyclus als frühstes Werk des Stephan bezeichnet, nicht folgen.

seiner Grazie und etwas bestimmter ausgebildet. Die Färbung ist licht und heiter, der grossen figurenreichen Kreuzigung im Museum verwandt, doch entschiedener in den Farben und keineswegs von derselben Hand. Rother Grund mit Blumen. — Die innern Seiten, gegenwärtig 12 Tafeln, mit Scenen der Passionsgeschichte. Hier reicht die Kraft des Künstlers nicht aus; der derbe Naturalismus des Wilhelm in solchen Scenen, die ideale Würde der Museumsbilder, welche als Jugendarbeiten des Stephan zu bezeichnen sind, fehlen; die Gestalten der lebhaft Bewegten sind sehr ungeschickt. Gleichwohl erscheinen auch hier frisch naturalistische Köpfe, in andern Fällen Adel und Würde; und überall ist jenes Färbungsprincip eingehalten. Goldgrund.

Ebendaselbst. — Drei Tafeln, einem Flügelaltar angehörig. Linker Flügel: Kreuztragung; Mittelbild: Kreuzigung (mehrere Darstellungen zu Einer zusammengefasst, links die Entkleidung Christi, rechts die Vorbereitung zur Abnahme und die Grablegung); rechter Flügel: Geisselung. Sehr interessantes Pendant zu den Jugendbildern Stephans: — ein Schüler der ältern Richtung, und noch mehr als der Verfertiger des eben besprochenen Cyclus, zu noch kräftigerer Fülle, zu noch wärmerem Schmelz entwickelt. Einzelne Gesichter von grosser weicher Anmuth, einzelne Gestalten grossartig und kräftig gewandet; dabei aber fehlt hier noch ungleich mehr die Idealität des Stephan. — Zwei Bilder, wohl die Aussenseiten desselben Altares, Himmelfahrt und Pfingstfest darstellend, sind ganz von derselben Art.

Köln. Museum. — Angebliche Jugendbilder des Meister Stephan: 1) Geisselung, 2) Grablegung Christi (jedes 3 Fuss 2 Zoll hoch, 2 Fuss 4⅞ Zoll breit), von Wallraff durch Tausch von den Boisserée's erworben und sammt einer bedeutenden Anzahl anderer Tafeln der ehemals Boisserée'schen Sammlung aus Heisterbach stammend, wo sie insgesammt, nach Herrn Mosler's Angabe, einem Altarwerke angehörten. Dem Stephan, wie man ihn sich in seiner jungen Zeit denken kann, und namentlich dem folgenden Bilde der heiligen Ursula sehr nahe stehend, eigentlich so, dass der Unterschied hier in einem geringeren Grade von Geist und Schönheitssinn beruht. Das vorzüglichere Bild ist das erste; die Köpfe sind edel in idealer Weichheit gehalten, aber, was allerdings sehr auffällig ist, ohne tieferen Ausdruck, weder von Seiten der Schergen, noch von Seiten des Erlösers. Nur der eine Profilkopf eines Schergen hat durch eine knollige Nase etwas Charakteristisches, dasselbe Profil hat aber auch der Johannes auf dem zweiten Bilde. So fehlt auch auf dem letztern der Ausdruck. Die Modellirung der Köpfe ist weich geschmolzen, doch sind die Detailformen dabei vielleicht zu schwer geworden. Die Carnation hat ungefähr noch die Stimmung der heiligen Ursula. Die Composition ist in beiden Bildern einfach; die Gestaltung zeigt einen höheren Entwickelungsgrad als Meister Wilhelm besitzt; so auch das Allgemeine des Colorits, das aus denselben Grundprincipien hervorgegangen ist. Die Grablegung ist das minder bedeutende Bild; der Styl des weissen Gewandes, in das der Leichnam des Erlösers eingewickelt, ist eines Stephan nicht eben würdig.

Ebendaselbst. — Die heilige Ursula. 5 Fuss 2⅞ Zoll hoch, 3 Fuss 10⅜ Zoll breit (rheinländisch). In feierlich ruhiger Stellung, mit ausgebreiteten Armen, in der einen Hand einen Pfeil, in der andern einen Palmenzweig haltend. Ihr Mantel fällt breit nieder und dient vieren von ihren Jungfrauen, die in kleinem Massstabe dargestellt sind, zum schützen-

den Baldachin. Die ganze Zeichnung scheint einen Künstler anzudeuten, der, aus der Schule des Meister Wilhelm hervorgegangen, sich eben selbständig zu äussern beginnt; es liegt noch die Wilhelm'sche Körperfassung zu Grunde, aber sie ist bereits aufs Schönste stylistisch abgemessen. Die Färbung ist einfach, in den Gewändern der Ursula die gewöhnliche grüne Farbe vorherrschend. Die Einfachheit der Färbung und eine gewisse Breite und Raschheit der Ausführung erklären sich scheinbar dadurch, dass das Bild wohl nur Aussenseite eines Flügels war. Die Köpfe sind ganz im lieblichsten Farbenschmelz hingehaucht, der besonders bei den vier Mädchen äusserst zart ist, obschon leicht gearbeitet. Ueberhaupt zeigt sich ein durchaus ideales, und zwar glücklich ideales Bestreben in den Köpfen. Die tiefsinnige Anmuth, die sich hierin ankündigt, die hohe Grazie und Lieblichkeit, die ganze Behandlungsweise passt hier meines Erachtens auf keinen andern als auf Meister Stephan, sofern man von Meisterbildern auf Jugendbilder überhaupt einen Schluss machen darf. Mit den oben genannten Passionsbildern stimmt das Gemälde nicht ganz; jene sind schon ungleich pastoser und gehören einer mehr vorgerückten Künstlerhand an. Der Grund des Bildes ist Erde und Himmel, nicht Gold. Der Heiligenschein ist golden, mit schwarzen Rändern, während die Scheine der eben genannten Bilder mit plastischen Rändern versehen sind. Leider ist das Gemälde (1841) höchst verwahrlost. Vieles abgestossen und abgescheuert, wodurch auch das Gesicht der Ursula mehrfach gelitten hat.

Köln. Dom. — Das in der Agneskapelle befindliche, ausschliesslich sogenannte Dombild von Meister Stephan, mit der Anbetung der Könige und den andern Stadtpatronen auf seinen inneren, und der Verkündigung Mariä auf den äusseren Seiten. (Ich setze die Composition dieses Hauptwerkes der kölnischen Schule als völlig bekannt voraus und gebe im Folgenden meine Notizen, wie ich sie zu Anfang und am Schlusse des Kölner Aufenthalts niedergeschrieben.)

(Erste Notiz.) Auffallend ist das ungemein Vertriebene, schier Wachsartige, in der Behandlung der Carnation, wobei eine gewisse conventionell grauliche Farbenstimmung (z. B. in den Schatten, mit leisem Anflug von Roth auf den Wangen u. s. w.) durchgeht. Die ganze Modellirung hat noch etwas Conventionelles, was an sich allerdings noch das Princip des germanischen Styles vorwalten lässt. Dies Alles gilt vornehmlich von den weiblichen Köpfen, bei denen eine gewisse ideale Anmuth fast zu typisch wiederkehrt. In den männlichen Köpfen aber, und besonders in den älteren, zeigt sich eine trefflich lebensvolle Naturalistik, die es auch, wie bei dem knieenden ältesten Könige, bereits zu einer glücklich naturwahren Behandlung bringt. Bei jugendlich männlichen Köpfen ist eine warme Carnation vorherrschend. Das Christkind hat eine schon sehr edle, zart durchgebildete Formenfülle, die eigentlich wenig mehr zu wünschen übrig lässt. Ueberhaupt zeigt sich ein lebendiges körperliches Gefühl (obgleich der schmale Abfall der Schultern noch charakteristisch bleibt); demgemäss ist auch die Gewandung schon freier geordnet, wobei die germanischen Reminiscenzen bereits gegen Eyck'sche Faltenbrüche zurückzutreten beginnen. Alles Detail des Kostümes ist mit täuschender Naturtreue, zum Theil ganz in der Weise der Eycks gemalt, z. B. die spiegelnden Rüstungen. Die Farbenpracht finde ich nicht eben bedeutend, was aber den Schicksalen des Bildes zuzuschreiben sein mag. Die Gesammtwirkung freilich ist im höchsten Grade mächtig. Alles dies gilt,

wie vom Innern, so auch vom Aeussern; nur ist hier das Colorit monochromer. Hier ist der Kopf der Madonna das Höchste von kölnischem Liebreiz.

(Zweite Notiz.) Das Dombild hat jedenfalls durch Abwaschen und Restauriren so gelitten, dass man nur noch über Theile genügend urtheilen kann. — Der Flügel der Ursula erscheint am Kindlichsten. Hier ist viel Verwandtes mit dem Museumsbilde der Ursula, nur sind die Köpfe rundlicher, das Colorit heller perlmutterartig. Das kindlich Naive all der artigen Mädchenköpfe, die immer eins hinter dem andern in rundlicher Freundlichkeit hervorschauen, erscheint aber doch stark spielend. Von dem rothen Gewande der h. Ursula ist fast nur noch die Untermalung vorhanden. — In dem andern Flügel erscheint schon mehr Ernst, grössere Strenge in den Farbentönen, auch mehr Naturalistisches im Kostüm. — Im Mittelbilde herrscht am Meisten Freiheit, auch was den Vortrag betrifft. Der Kopf des alten knieenden Königs (an dem zugleich die Hände vortrefflich sind) ist ganz herrlich und ausdrucksvoll naturalistisch; aber er ist so abgewaschen, dass man grossentheils nur noch den Schimmer sieht, der auf der Untermalung liegt. So dürfte auch der Idealkopf der Maria sehr gelitten haben. — Meine Wonne bleibt immer der Madonnenkopf auf der Aussenseite, wo die Kindlichkeit des Meisters zur reinsten Classicität durchgebildet erscheint.

Was die Zeit der Ausführung des Dombildes betrifft, so sind die auf dem Fussboden der äusseren Darstellung zerstreut enthaltenen Chiffern, aus denen man die Jahrzahl 1410 herausgelesen hat, während sie andrerseits als der etwaige Künstlername M. Nox gelesen sind, in ihrer Stellung, Beschaffenheit, Dimension u. s. w. allzu problematisch, um darauf noch ferner begründete Schlussfolgen zu bauen. Dagegen ist bekannt, dass das Dombild sich bis auf die neuere Zeit über dem Altar der Rathhauskapelle befand, und dass diese erst, nachdem die Juden aus der Stadt Köln im J. 1425 vertrieben waren, an der Stelle ihrer Synagoge gebaut ward. Die Voraussetzung liegt auf der Hand, dass das Altarbild eben erst für diesen Zweck, also erst nach gefasstem Beschluss zur Erbauung der Kapelle, gemalt wurde (womit eben auch die ganze künstlerische Beschaffenheit, z. B. in Vergleich mit den datirten Kölner Sculpturen, ungleich besser stimmt, als mit jener früheren Jahrzahl); wenigstens müsste die Annahme des Gegentheils, dass das Bild schon früher vorhanden gewesen, einen ganz bestimmten Beweis erfordern, wie solcher nicht vorliegt. Das erheblichste Gewicht aber erhält jene Voraussetzung durch nähere Einsicht der noch vorhandenen Urkunde über den Bau der Kapelle und die Stiftung des Altares derselben. Die Sache erscheint hierin als Gegenstand einer, das Gemüth der Väter der Stadt so tief erfüllenden Sorge, dass damit die Beschaffung eines Altarschmuckes, in dem das Höchste enthalten war, was die Heimat an künstlerischer Vollendung zu liefern vermochte, nur im Einklang steht. Ich lasse die Urkunde, nach der Abschrift, welche ich der Güte des Herrn Oberseckretair Fuchs zu Köln verdanke, folgen.

(Rathhaus-Kapelle betr. — Hauptarchiv Copiar Nro I. fo. 4.

„In name der heilger dryveldicheit amen. Kunt sy allen Lüden die desen untgenwerdigen brieff soilen sien off hoeren leisen, dat wir Burgermeister Rait ind ander Bürger der heilger Stat van Coelne up eyne eyde,

Ind ich Johanes hyndale zerzyt pastoir der kirspelskirchen zo sent Laurentius in Coelne, up die ander syde, zo loyve ind zo eren dem almeichtigen goide ind synre werder moider der koenicklicher Juncfrauwen Marien, umb zo verstoeren die maenchfeldige groisse unere, as die Jueden unser liever vrauwen, ind yrme lieven kynde ihu xpo unsme hren maench Jare her die wyle sy zo Coelne in unser Stat woenhaftich wairen, angedain ind bewyst haint, Sunderlingen in der Jueden scholen untgaen unser Steide Raithuyse, Die wir Burgermeister ind Rait der Stat Coelne vurss, betirmpt ind wille hain doin zo machen zo synre Capellen, Ind darin eynen altare laissen setaen, Da up dat man vur sulchen untzucht ind versmenis as unsme lieven h'ren goide ind synre zarter moider marien, die wyle dat eyne Jueden schole was lange zyt her bewyst is. Ind nu vortan alle ere ind Reverentie bieden sall, Bekentlich syn, Dat wir herumb undereyanden oeverkomen ind eyns worden, deser punte ind articule hernagescbr. Dat is also zo verstain, dat man as balde die Capelle vurss gemacht ind der altare darin gesat is, alle dage vortan da yne missen halden mach, uysgescheiden bynen der zyt die wyle dat die homisse zo sent laurentius wert. Ind weulden wir Burgermeister ind Rait eynche missen gedain hain bynen der homissen, dat sall mit willen des pastores zerzyt geschien. Ind wilch priester dit regieren sall, de sall geloyve dat also zo halden as vurgeschreven steit. Vortme were sache, dat man namaile eynchen altaire me in die Capellen machen weulde, dat mach ouch geschien mit wist ind Consent eyns pastoirs zerzyt zo sent laurentius vurss, Mer so wat vür off na in die Capelle geoffert, zogevoegt off darin gegeven wirt, dat sall alleyne der Capellen blyven, off so weym wir Burgermeister ind Rait zerzyt dat beveilende w'de off bevoilen hetten. Ind da an en sall eyn pastoir sent Laurentius geyn reicht noch deil haven, vurder dan wir Burgermeister ind Rait der Stat Coelne vurss, soilen desem vurss hn Johane hyndale nu zerzyt pastoir van nu vort an van der zyt dat man yerste misse deit in der Capellen, ind die gewyet is alle Jaire as lange as he pastoir is zo sent Laurentius vurss, vur syn reicht doin geven ind leveren Tzweilff mark unser Steide paymentz zerzyt der betzalingen bynen unser Stat geuge ind geve up unser Steide Rentkameren, dat he da heyren ind voeren sall yeckliche Jaire zo zwen termynen, halff up dat hogetzyde kirmissen ind die ander helfte zo sent Johanns missen baptisten zo mitzsomer, off bynen vier wechen na yeckligem der vurss termyne neest volgende unbevangen Sunder alreku'ne argelist ind geverde. Ind deser sachen zo eyme urkunde der wairheit ind gantzer memorien ind gedechtnisse So hain wir Burgermeister ind Rait der Stat van Coelne vurss unser Steide Ingesegel ad causas vur uns ind unse nakoemlinge Ind ich Johanes hyndale pastoir zo sent Laurentius vurss mynre kirchen Ingesegel vur mich an desen brieff doin hangen mit unser reichter wist ind guden willen. Datum anno domini millesimo quadringentesimo vicesimo sexto. In vigilia nativitatis beati Johannis Baptiste."

Köln. Bei Hrn. v. Herwegh [1]). — Das berühmte kleine Bild von Meister Stephan, Madonna in einer Laube, von Engelchen umgeben. Das Bild schliesst sich aufs Entschiedenste dem Dombilde an; was dort für die grossen Verhältnisse vielleicht massiger behandelt, was durch Restauration und andre Veranlassung verdorben ist, das sieht man hier in zartester

[1]) Jetzt im Museum befindlich.

Ausbildung rein erhalten. Das Bild ist nur durch einen Riss von oben nach unten beschädigt und hier allerdings ausgebessert; dann hat es viele Sprünge in der Farbe (wie gewöhnlich die alten Bilder), und an deren Rändern ist die Farbe etwas abgerieben. Alles dies jedoch sind durchaus nicht wesentliche Mängel, auch erscheint das Bild in allem Uebrigen noch wesentlich ursprünglich und intact. In hoher Idealität steht die Madonna da, in ihrer Körperlichkeit ganz der Königin des Dombildes vergleichbar, ebenso mit der Krone geschmückt, der Mantel mit reicher Agraffe zusammengehalten (die indess nicht die Eyck'sche Illusion beabsichtigt, wie bemerkt worden; es ist Gold mit schwarzlinigem Ornament und einigen gemalten Perlen); ihr Gewand legt sich unten in würdig gebrochenen Falten; ihr Gesicht hat reinere Plastik wie das der Domkönigin (oder es ist diese Plastik reiner erhalten). Das Kind, heiterer und naiver wie das im Dome, ist im Oberkörper ebenso anmuthig und edel gebildet, in der unteren Hälfte (die aber auch etwas durch den Riss gelitten hat) weniger vorzüglich. In den Engeln ist, in Geberden und Gesichtern — in der Art, wie sie dem Christkinde ihre Gaben darreichen, wie sie es anblicken u. s. w. — der Ausdruck holdseliger Kindlichkeit und dabei zugleich eine Tiefe und Innigkeit, die im allerhöchsten Grade anziehen. Das Colorit ist äusserst klar und zart; in den Gewändern bestimmt und entschieden, — heiter ausgesprochene Farben, die mit leisen Uebergängen in die, ebenso klar gehaltenen Schatten übergehen. So ist auch die Carnation durchaus licht und ideal, in einem eignen Perlenschimmer, durchgebildet. Naturalistisches liegt hier überhaupt nicht im Bestreben des Meisters; dergleichen kommt etwa nur als Dekoration hinzu; so sind z. B. auch die Gräser und Blümchen des Bodens ziemlich steif gehalten. Das Bildchen ist geradehin als die Perle des Meisters zu bezeichnen, scheint aber wegen der geringeren Naturalistik, auch der etwas geringeren Durchbildung (des Christkindes), sowie wegen der geringeren Neigung zu Eyck'schen Manieren etwas früher als das Dombild. Auf dem Boden reinster, kindlich unschuldiger Gemüthsstimmung entwickelt sich hier doch eine ahnungsvolle Tiefe der Empfindung, eine klare Innigkeit des Gefühles, die den Meister Stephan dem Fiesole gegenüberstellen lässt, wie ein deutsch unbefangenes Gemüth einem italienisch religiösen Schwärmer gegenüberstehen kann.

Köln. Museum. — Dem Meister Stephan verwandt: zwei nicht grosse Flügelbilder, auf jedem drei Heilige. 1) Ein heil. Bischof mit dem Kreuzstabe (zu dessen Füssen, klein, der knieende Donator), eine weibliche Heilige mit Buch und Palme und der h. Augustinus (mit einem von einem Pfeil durchstochenen Herzen) 2) Der h. Marcus mit seinem Symbol, die h. Ursula, der h. Lucas, der ein gemaltes Madonnenbildchen in der Hand und ein Schreibzeug am Gürtel trägt, mit seinem Symbol. — Wiederum wohl ein besondrer Schüler des Meister Wilhelm, wie etwa die kleinen Aermchen der weiblichen Heiligen andeuten dürften; sonst aber in Gestaltung und Behandlung unter Einfluss des Meister Stephan, dabei durch etwas bedeutsam Statuarisches in Haltung und Gewandung ausgezeichnet. Das Colorit etwa dem Stephan parallel, doch schwächer und ohne seine Intensität; so auch die Köpfe an sich minder bedeutend, flacher und ohne seine Grazie. Etwa dem folgenden Bilde vergleichbar, doch unter demselben stehend, — möglicher Weise ein früheres Bild des Meisters, der jenes gefertigt.

Köln. Bei dem Maler Bürwenich [1]). — Mittelgrosses Bild altkölnischer Schule: Crucifixus; links Katharina, Magdalena, Maria; rechts Johannes, Dorothea, Christophorus (dieser in stattlich burgundischem Kostüm.) Auf Goldgrund. Gutes Gemälde im Charakter des Dombildmeisters und ihm nahe, doch nicht von ihm selbst. Edel, grossartig und in schönen Linien. Die Magdalena ganz wie auf dem, dem Stephan zugeschriebenen Flügelbilde in München. Im Wesentlichen leidlich erhalten, doch wohl stark überputzt; das Gewand der Magdalena hat gelitten. Die Nasenflügel eigen schwer, doch nicht auffallend.

Köln. Museum. — Drei nicht bedeutende Bilder von gleicher Dimension, eine freie, aber sehr untergeordnete Nachahmung der drei inneren Tafeln des Dombildes enthaltend. Nicht viel später als das Letztere.

Köln. Sammlung des verstorbenen Dr. Kerp. — Kleines Bild mit der sitzenden Madonna, neben ihr das sitzende Christkind. Nachfolge des Meister Stephan und recht interessant. Die Madonna in Kleid und Mantel von Graulila-Farbe; schöne, grossartige Gewandung. Das Gesicht aber ohne die Lieblichkeit des Stephan, die Nase eigen lang; grossmächtige Krone im Goldgrund [2]).

Köln. Museum. — Das dem Meister Stephan zugeschriebene Jüngste Gericht, früher in einer Vorhalle (Passage) der Kirche St. Lorenz zu Köln befindlich. 3 Fuss 10⅞ Zoll hoch, 5 Fuss 6¼ Zoll breit. Goldgrund. — In der Mitte, oberwärts, auf dem Regenbogen, thront der Weltenrichter; zu seinen Seiten Maria und der Täufer Johannes. Dies sind die einzig grösseren Figuren des Bildes, alle übrigen sind von kleiner Dimension. Um Christus her flattern eine Menge von Engeln (im Style des Stephan, mit Flügeln), von denen zwei, unterwärts, die Posaunen blasen, eine grosse Anzahl mit Passionsinstrumenten, rechts einige mit den Teufeln über der Hölle kämpfend. Der grössere Theil des Raumes unterwärts wird durch die Teufelsscenen eingenommen. Zwischen den Erderhöhungen, auf denen Maria und Johannes knieen, öffnet sich eine Schlucht, durch welche eine grosse gedrängte Schaar von Nackten, mit mannigfaltigem, orientalischem Kopfputz, von Teufeln mit einer Kette umschlossen und so der Hölle entgegengezogen wird. Vorn in der Mitte die aus ihren Gräbern Auferstehenden, die meist sämmtlich von Teufeln in Empfang genommen werden. Rechts die Hölle selbst, wo wiederum eine Schaar Nackter, geistliche Würdenträger, Weiber u. s. w. dem Satanas entgegengepeitscht werden; darüber Flammengebäude der Hölle, wie Einige gemartert werden. Links das Thor des Paradieses, brillant gothisch. Singende Engel auf den Zinnen, musicirende bei Petrus, der die grosse Schaar der nackten Seligen, die wiederum von Engeln geführt und gegen die Teufel vertheidigt werden, in Empfang nimmt. Zu bemerken, dass unter den Seligen viele Weiber, unter den Verdammten aber nur wenige. — Der Meister ist etwa ein Zeitgenoss des Stephan, oder doch nur wenig jünger; auch wohl unter seinem Einfluss, — gegen Stephan selbst aber streitet Alles. Die hohe Idealität, die Klarheit, Ruhe und Milde des Gemüthes, das zarte, tief

[1]) Seitdem im Handel. — [2]) In derselben Sammlung befindet sich ein Miniaturgemälde mit der Darstellung von acht weiblichen Heiligen, welches nach Passavant's Angabe (Kunstreise durch England und Belgien, S. 416) der Weise des Meister Stephan sehr nahe stehen soll. Ich habe dies Letztere nicht finden, überhaupt in der Arbeit keine sonderliche Bedeutung erkennen können.

innige Gefühl, was ihn auszeichnet, fehlen hier mehr oder weniger ganz; statt dessen tritt abenteuerliche Laune, phantastisch barockes Streben, ein absichtlich realistisches Studium hervor. Das ganze Colorit ist schwerer und strenger; die Farben, besonders die der drei Hauptfiguren, sind in starken, dunkeln Tönen gehalten. Der Christuskopf erinnert noch am meisten an Stephan, ist aber auch viel zu schwer und entbehrt der Tiefe des Ausdrucks. Der Madonnenkopf hat langgereckte unschöne Formen und ist schwer und hart in der Farbe. Das Nackte all der Figuren ist mit grosser Sorgfalt und schon bis auf einen ganz beachtenswerthen Grad von Vollendung durchgebildet; es besteht übrigens, was die Farbe anbetrifft, aus ganz einfachem, lichterem oder dunkler röthlichem Lokaltone mit grauen Schatten und hellen Glanzlichtern. Das Entsetzen und der Graus in Gesichtern und Geberden der Verdammten ist kräftig, mehr oder weniger grell, ausgedrückt. In den Gestaltungen der Teufel macht sich alle mögliche phantastische Laune geltend, eines H. Bosch würdig und ihm sehr verwandt, im Einzelnen auf sehr glückliche Weise. In der Bestialität der Teufel, in der mannigfaltigen Weise, wie sie die Verdammten quälen, ist viel eigenthümliche Laune. Das Schwächste sind die Seligen, in deren Darstellung sich doch gerade Meister Stephan in seiner Grösse zeigen musste; es sind allerlei schlicht kindliche Köpfe, zwar in Stephans Weise, aber ohne seine hinreissende Anmuth. So kosen die Engel mit ihnen auf einfachste, kindlich naive Weise; und gleich diesen sind auch die musicirenden Engel sehr weit von dem überaus grossen Liebreiz der Engel des Herwegh'schen Bildes entfernt.

Die ehemaligen Flügelbilder dieses Gemäldes, die sich gegenwärtig im Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M. befinden, ergeben völlig dasselbe Resultat. Vergl. unten über sie das Nähere.

Köln. Bei Hrn. Schmitz. — Ein Reihenfolge kleiner, unbedeutender Bilder auf Leinwand aus dem Leben Christi. Von einem Nachfolger des Stephan.

Köln. Bei Hrn. Essingh. — Einige ältere deutsche Bilder; u. a. ein Paar Heiligenbildchen, von einem Schüler des Meister Stephan; nicht bedeutend.

Köln. St. Gereon. — Auf die Flügel der Thür an der Westseite (in der Vorhalle vor dem Decagon) ist die Verkündigung gemalt, von einem Nachfolger des Meister Stephan. Grösstentheils erloschen.

Köln. St. Ursula. — Grosse Reihenfolge von Gemälden aus der Legende der h. Ursula, von einem Nachfolger des Meister Stephan. Naiv und kindlich componirt, doch mit ganz artigem Sinn. Ganz allerliebst machen sich die hübschen, runden kölnischen Gesichtchen. Einzelnes ist recht trefflich und augenscheinliche Nachahmung des Dombildes. Nur die Farbe ist meist etwas schwer (falls hier nicht eine Renovation des 18ten Jahrhunderts das ihrige hinzugethan hat.) Die Landschäftchen in den Gründen sind zum Theil ganz allerliebst im Charakter der Eyck'schen Schule.

Köln. Museum. — Kleines Altärchen mit Flügeln, das der ersten Hälfte oder der Mitte des 15. Jahrhunderts, doch vielleicht nicht der Kölner Schule angehören dürfte, obgleich sich einzelnes mit der letzteren Uebereinstimmende findet. Mittelbild: Maria unter dem Kreuze sitzend, neben ihr Johannes, der den Kopf des Heilandes hält, während die Füsse von der knieenden Magdalena gehalten werden. Vorn kniet der kleine Dona-

tor, ein Geistlicher mit dem Spruchband: „O maria: fac me vere tecum flere.“ Zu den Seiten des Kreuzes schweben klagende Engel. Maria (auch Johannes) in eigenthümlicher Grossheit und Feierlichkeit. — Auf den Flügeln: links die Verkündigung und darunter die Geburt Christi, rechts die Himmelfahrt der Maria und darunter ihr Tod. In den Flügelbildern ist etwas mehr als im Mittelbilde das germanische Element festgehalten, das aber fast giottistisch, zum Theil in einer Grossartigkeit ausgebildet ist. Dabei ist die Linienführung weich, zwar schon ins eckig Gebrochene übergehend, doch noch nicht manierirt. In den Köpfen herrschen weiche rundliche Formen vor, hin und wieder mit naturalistischer Neigung, aber auch hierin eigenthümlich grossartig. Die Farben sind voll und kräftig. Ueberhaupt ist das Altärchen höchst bedeutend und gewiss eins der merkwürdigsten Werke der Zeit. Ich möchte es in manchem Bezuge fast mit Taddeo di Bartolo vergleichen. — Auf den Aussenseiten der Flügel ist die Kreuzigung in mehreren Momenten dargestellt. Derselbe Styl, aber beträchtlich verdorben.

Köln. Sammlung des verstorbenen Dr. Kerp. — Madonna mit dem Kinde, nur Brustbild, vielleicht Fragment eines grösseren Bildes. Sehr schöner und durchgebildeter Kopf, in den Hauptformen wieder Reminiscenz an Meister Stephan, doch energischer und wohl mehr flandrisch in der Farbe. Das Bild scheint mir, trotz des bedeutend grösseren Massstabes, völlig entschieden dem Meister des ebengenannten Altärchens im Museum anzugehören. Hier erscheint, obgleich das Bild gewiss rein deutsch ist, die Verwandtschaft mit Taddeo di Bartolo noch viel deutlicher. Das Kind ist klein, scharf, nüchtern und unschön. Darin zeigt sich schon Verwandtschaft mit dem sogenannten Lucas v. Leyden und all den hässlichen Kindermalern.

Münstereiffel. Pfarrkirche. — In der Krypta, in einem besondern Gitter, ein grosser Kasten, der den (modernen) Reliquienkasten der hh. Chrysanthus und Daria, der Schutzpatronen der Kirche, einschliesst. Auf den eisernen Vorderseiten dieses Kastens (den Thüren) sieht man aussen und innen die beiden genannten Heiligen gemalt, auf Goldgrund, sehr handwerksmässig, aus der Zeit um 1450, im damaligen kölnischen Uebergangsstyle.

Köln. Museum. — Bild vom J. 1458. Ziemlich gross: Crucifixus mit Maria, Johannes und dem knieenden Donator. Auf dem alten Rahmen die Inschrift: „Wernerus wilmerinck de borcken psbiter maioris et huius eccliarum canonicus fieri fecit sacristiam de novo suis expensis pro memoria sua. Anno dni m° cccc° lvm. Orate pro eo.“ — Sehr wichtig als Bezeichnung der Scheide zwischen älterer und späterer kölnischer Schule. Die Grundlage in Körper- und Gesichtsbildung, auch manch ein Motiv der Gewandung, ist noch altkölnisch. Doch zeigt sich in der Körperbildung, besonders der des Gekreuzigten, schon viel mehr unbefangene Naturbeobachtung, auch ist die Gewandung schon ungleich mehr in dem eckigen Style durchgebildet. Die Farbe hat nichts mehr von dem durchsichtigen Schmelz. Schwarzer Grund.

Köln. St. Andreas. — In einer Kapelle des nördlichen Seitenschiffs ein Altarbild vom J. 1474: Maria mit dem Kinde als Mutter der Gnaden, mit zwei Heiligen und vielen Knieenden. Hier ist noch altköl-

nisches Element zu bemerken, z. B. in der Haltung der Madonna, doch ist das Bild in moderner Zeit völlig übermalt.

---

4. Malerei von der Epoche des sogenannten Israel von Meckenen bis Bartholomäus de Bruyn.

Köln. Bei Hrn. Baumeister (früher in der Lyversberg'schen Sammlung). — Die „Lyversberg'sche Passion" des sogenannten Israel von Meckenen. Acht Tafeln mit Darstellungen der Leidensgeschichte Christi, jede 2 Fuss 11 Zoll hoch und 2 F. 1¾ Z. breit, aus der ehemal. Karthause zu Köln stammend. Goldgrund; landschaftliche und architektonische Ausstattung; mannigfaltiges Kostüm. [1])

(Erste Notiz.) Die Tafeln haben mir, was das Ganze betrifft, nicht sonderlich zusagen wollen. Fürs Erste ist der Meister wohl ziemlich entschieden als Nachfolger des Hemling zu betrachten, aber das gestreckt Klappartige in den Gestalten tritt bei ihm noch ungleich stärker hervor. Dann sind die Köpfe der Widersacher doch meist ziemlich plump und roh. Edlere Naturen jedoch sind meist nobel gebildet und namentlich ist von dem Christuskopfe die Bemerkung des Katalogs der Lyversberg'schen Sammlung richtig, dass der Ausdruck in ihm auf so würdige wie verschiedenartige Weise durchgebildet sei. Besonders ist der Kopf des Pilatus in der Scene der Händewaschung durch Würde, Charakter und momentanen Ausdruck vortrefflich. Der Faltenwurf ist aufs Entschiedenste eckig geschnitten. Die Farben haben theilweise sehr gelitten; im Ganzen scheinen sie schon nicht mehr die Tiefe und Zartheit der Eyck'schen Farben zu haben. (Dass das Bild im Berliner Museum, Nr. 1235, von demselben Meister sei, ist mir nicht entschieden evident.)

(Zweite Notiz.) Die Lyversberg'sche Passion steht auf viel niedrigerer Stufe, als der Kreuzigungsaltar bei v. Geyr und die Kreuzabnahme im Museum. (S. über beide das Folgende.) Die Compositionen sind unbedeutend und mit Charakterköpfen überfüllt; den Figuren fehlt durchweg alle körperliche Kraft und höherer Styl. Das Klappartige ist sehr vorherrschend, die Gewandung scharf geschnitten, aber doch meist nur oberflächlich angelegt. Der Farbenton warm kräftig, im Einzelnen selbst bunt. In den Köpfen fehlt im Allgemeinen der edlere Sinn; die der Widersacher steigern sich bis zur Karikatur; die edleren, die in Dreiviertel-Face genommen sind, erscheinen auch nicht gerade bedeutend. Vorzüglich sind nur mehrere Face-Köpfe, wie mehrere des Christus, der Pilatus u. s. w.; in diesen findet sich auch eine eigenthümlich feine Durchbildung. Im Allgemeinen ist die Hemling'sche Grundlage sehr entschieden. Man möchte in den Bildern

[1]) Die, wie bekannt, irrthümliche Bezeichnung durch den Namen des Israel von Meckenen oder die Benennung des „Meisters der Lyversberg'schen Passion" für eine Anzahl ausgezeichneter Gemälde des 15. Jahrhunderts kann nur als Collectiv-Benennung gelten, da hiebei, wenn auch in verwandtem Kreise, erheblich verschiedene Richtungen zu unterscheiden sind. Ich gebe im Obigen meine Notizen, wie ich sie vor einem Theile dieser Bilder, mehrfach nach wiederholter vergleichender Betrachtung, niedergeschrieben habe.

eine Schularbeit und im Einzelnen die Theilnahme eines vorzüglichen Meisters vermuthen.

(Dritte Notiz.) Die Lyversb. Passion ist unbedenklich von andrer Hand als die Bilder bei Zanoli und die Kreuzabnahme im Museum. Eine Verwandtschaft mit den letzteren zeigen, ausser dem allgemeinsten Formenprincip, eigentlich nur die besseren Köpfe.

Sinzig. Kirche. — Das grosse Altarwerk des sogenannten Israel von Meckenen.[1]) Das Mittelbild (mit Einschluss des Rahmens) 7 Fuss 3½ Zoll breit, 5 Fuss 5½ Zoll hoch (der Rahmen 2¾ Z. breit). Jeder Flügel halb so breit. — Im Mittelbilde die Kreuzigung, wobei als Hauptfiguren unter den drei Crucifixen hervortreten: Petrus, Maria, Johannes und Andreas. Ausserdem eine Menge grösserer und kleinerer Nebenfiguren. Auf den Seitenbildern links die Himmelfahrt, rechts der Tod der Maria. (Die Aussenseiten der Flügel waren mit Heiligenfiguren bemalt, die aber ganz erloschen sind.) Jedenfalls eins der vorzüglichsten Beispiele des Meisters; seine ziemlich eckige Weise hier nicht gar übertrieben und die Figuren doch wenigstens den Hemlings gleich. Die Köpfe, mehrfach zwar naturalistisch, sind sehr charaktervoll durchgeführt, fein ausgebildet und zum Theil mit dem Ausdrucke tiefen innerlichen Gefühles. Die Farbe ist theilweise in schöner niederländischer Art gehalten, nur die Modellirung meist sehr scharf. — Das Werk ist im Wesentlichen durchaus intact, weder übermalt noch verputzt. Aber es hat, vielleicht durch Feuchtigkeit, insofern sehr gelitten, als die Farbe sich mehrfach von der Leinwand, die über das Holz gezogen, losgelöst hat und in grösseren und kleineren Stücken abgefallen ist. Doch ist dieser Schaden wieder insofern nicht ausserordentlich bedeutend, als er meist nur Gewandung u. dergl. betrifft und das Verlorne sich aus dem Zuge des Ganzen meist überall sehr leicht errathen lässt. Nur an wenig Stellen hat dies grössere Schwierigkeiten. Von den Gesichtern und sonstigem Nackten ist glücklicher Weise nur sehr Weniges beschädigt; zumeist sind dies nur kleine Stückchen, die abgesprungen.

Linz. Kirche. — Altarwerk des sogenannten Israel von Meckenen, auf der südlichen Empore befindlich, angeblich aus der dortigen vormaligen Rathskapelle stammend.

(Erste Notiz.) Reich und bedeutend, ebenfalls (wie das Sinziger Bild) sehr gross. Die Mitteltafel in vier Abtheilungen:

1. Geburt Christi.
2. Darstellung im Tempel.
3. Anbetung der Könige.
4. Maria und Christus thronend.

Auf dem linken Flügel die Verkündigung Mariä, auf dem rechten das Pfingstfest und darüber (nicht als abgesondertes Bild) die Krönung Mariä. Alle diese Darstellungen der inneren Seiten auf Goldgrund. —

Das Werk scheint mir noch bedeutender als jenes in Sinzig. Im Einzelnen ist ausserordentliche Anmuth, besonders in den Madonnen. Auf Nro. 4, das schon an sich gar schön und tief empfunden ist, sind die musicirenden und singenden Engel zu den Seiten des Thrones überaus anmuthig. Auf dem Pfingstbild ist die Mannigfaltigkeit der Köpfe und die Krönung gar schön. Gewiss einer der besten Nachfolger der Eyck'schen Schule. — Das Werk ist gar nicht so sehr beschädigt, wie gesagt wird.

[1]) Ich sah diese Gemälde früher als die übrigen derselben Collectiv-Benennung und noch unbefähigt zum näheren Vergleich mit denselben. In Bezug auf die angegebenen Beschädigungen bemerke ich, dass das Bild seitdem restaurirt ist.

Durch Pereyra's Restauration ist allerdings Manches ganz fortgewaschen, z. B. das Gewand des Simeon auf Nr. 2, auch hie und da ein andres Teppichgewandstück; dann macht sich hie und da sein Firniss schlecht; dann ist über dem Goldgrunde Manches, z. B. Haare abgesprungen. Der Sturz, durch den das Bild verletzt, hat nur eine Spaltung, auf dem rechten Flügel, und ein Loch im Goldgrunde hervorgebracht. Alles Bedeutende aber ist erhalten, nichts übermalt und das Bild sehr restaurationsfähig. — Auf den Aussenseiten der Flügel: links die Verkündigung (mit dem Datum 1463); rechts Christus am Kreuz mit Maria und Johannes, unten knieend der Donator, Canonicus Tilmann Joël. (Auf einem gothischen vergoldeten Altarkelch der Kirche findet sich die Namens-Inschrift „Teilmannus Jolli".) Der Grund der äusseren Flügelbilder ist Luft und Landschaft.

(Zweite Notiz, nach näherer Kenntniss der Kölner Bilder desselben Kreises.) Das Bild verwirrt mir die Reihenfolge der Gemälde des sogenannten Israel von Meckenen fast am Meisten. Ich möchte in demselben eine eigenthümliche Mittelstufe zwischen der Passion und den Bildern der folgenden Gattung annehmen. An kurz bekleideten Figuren ist wenig in dem Bilde, daher auch im Ganzen wenig von den Verschrobenheiten derselben: obgleich unter den sitzenden Aposteln des Pfingstbildes manche Gestalten auch ganz unglücklich ausgefallen sind, auch hier gerade etwas roh naturalistische Gesichter vorkommen. Sonst herrscht hier bereits ein gewisser Idealsinn vor, der sich in den herkömmlich feierlichen Gewandungen und in den Faceköpfen (besonders der Madonna, die fast in Wohlgemuth'schen Formen erscheinen, auch einzelner älterer Männer) glücklich ausspricht. Einzelne Gesichtsbildungen sind entschieden im Style der Bilder der zweiten Reihenfolge. Die Gewandung ist scharf, zum Theil in grosser Würde und selbst mit feinerem Verständniss durchgebildet, — in einzelnen Fällen aber auch (eben bei jenen Aposteln) sehr ungeschickt. Das Colorit ist zumeist im Charakter der Bilder der zweiten Reihe, doch scheint es mir, soweit man bis jetzt über das Werk noch urtheilen darf, noch Reminiscenzen an die Passion zu enthalten. Die derbe Plastik in einzelnen Köpfen scheint aber zugleich fast schon an die Grablegung im Kölner Museum zu erinnern.

Ebenfalls in der Kirche von Linz, auf der südl. Empore, zur Seite des Altares von 1469, ein andres grosses Bild desselben Ateliers (der Richtung des sog. Israel von Meckenen), gleich dem genannten von Tilmann Joel gestiftet, dessen Bild darauf vorhanden: Gottvater mit dem Christusleichnam, Johannes der Täufer, Andreas, Papst Clemens und Florinus zu den Seiten. Tüchtig, charaktervoll und würdig, nicht so durchgebildet, wie das Gemälde von 1463, doch in den Köpfen auch wohl die Hand des Meisters. Auf Goldgrund. Die Erhaltung ähnlich wie die jenes Bildes.

Köln. Bei Hrn. von Geyr (früher in der Lyversberg'schen Sammlung). — Kreuzigung des sogenannten Israel von Meckenen. Mittelbild, 4 F. ¾ Z. hoch, 4 F. 8¾ Zoll breit: die drei Crucifixe, sieben Figuren zu Pferde, vorn Maria und Johannes. Blaue Ferne, Goldgrund. Monogramm: Auf dem linken Flügel die Verklärung, auf dem rechten die Auferstehung Christi.

(Erste Notiz.) Die Bilder erscheinen mir bedeutender als die acht Tafeln der Passion. Es ist in den Gestalten zum Theil eine glücklichere statuarische Würde, z. B. in der Maria und noch mehr in dem Johannes unter dem Kreuz; die Behandlung der Gewandung ist nicht so einseitig, in den Köpfen mehr Gemüth und Gefühl. (Sogar in den Pferdeköpfen ist etwas Eignes, was ich beinahe geistreich nennen möchte.) Jedenfalls ein Bild, das ein höheres Stadium der Ausbildung bezeugt; also ein jüngeres Bild desselben Meisters, oder eines jüngeren derselben Richtung.

(Zweite Notiz.) Wenn das Werk von dem Meister der Grablegung im Museum (vergl. unten), so ist es doch viel früher. Hier ist noch viel mehr Flandrisches (Hemling'sches), mehr Gestrecktes, mehr Dürres und seltsame Wendungen; obgleich diese Bilder auch schon höchst bedeutend und in den Köpfen trefflich und mit edlem Sinn durchgebildet sind. Die Farbenstimmung ist ganz ähnlich silberartig. In dem Museumsbilde zeigt sich überhaupt mehr Energie, und vor Allem in den Köpfen viel mehr energische Plastik, während hier in den Köpfen eine zarter flandrische Malerei vortritt.

Cues. Hospital. — Gemälde des sogenannten Israel von Meckenen, ursprünglich der Kapelle des Hospitals angehörig, nachmals verkauft, von Görres erworben und von demselben, unter dem Beding, dass es die ursprüngliche Stelle wieder erhalte, zurückgegeben. (Ich sah es zu Düsseldorf in der Restauration, die durch den dortigen Kunstverein veranlasst war.) — Eine bedeutend figurenreiche Kreuzigung. Auf den Flügeln die Dornenkrönung und Grablegung; auf den höheren Ecktheilen, welche die erhöhte Mitte des Mittelbildes decken, S. Nicolaus und Petrus. Auf den Aussenseiten der Flügel zweimal drei Heilige und auf den Ecktheilen zwei Propheten. — Die inneren Bilder haben Landschaften und Goldgrund. Auf dem Mittelbilde sind der Kardinal Cusanus und sein Kaplan, knieend, der Kardinal (geb. 1401, gest. 1464) im höheren Alter und mit spärlich weissen Haaren, angebracht; daneben sein Wappen (ein Krebs). Es ist ein sehr treffliches Werk des Meisters der zweiten Reihe und scheint besonders der ehemals Lyversberg'schen Kreuzigung nahe zu stehen. Geistvoll zart durchgebildete Köpfe, und wieder jene quasi-geistreichen Pferdeköpfe. — Die Aussenseiten wohl nur Schülerarbeit, doch tüchtig, aber stark übermalt.

Köln. Gemäldesammlung des Hrn. Zanoli. — Von dem sogenannten Israel von Meckenen: Madonna mit dem Kinde und dem h. Bernhard, halbe Figuren, dem Bilde des Berliner Museums (Nr. 1235) sehr ähnlich, der Madonnenkopf höchst anmuthig. Die Composition ganz artig: das Kind sitzt vorn auf einer Art Brüstung und reicht lächelnd zur Mutter empor, die ihm die Brust zu geben im Begriff ist, während Bernhard seine Hand liebkosend auf die Füsschen des Kindes legt.

Ebendaselbst. — Von dem sogenannten Israel von Meckenen: Besuch der Maria bei der Elisabeth, ganze Figuren, schön componirt, die Gesichter voll tiefer stiller Anmuth; in der etwas strengen Weise des Meisters. Dem Berliner Bilde ebenfalls entsprechend und ein vorzügliches Exemplar des Meisters. — Die ehemalige Rückseite des Bildes: Eine stehende Madonna mit zwei weiblichen Heiligen. Viel mehr untergeordnet und gewiss nur von Schülerhand. Die Köpfe stark restaurirt.

Ebendaselbst. — Von dem sogenannten Israel von Meckenen: Johannes der Täufer, stehende Figur; trefflicher Kopf, treffliche volle,

intensive Färbung. Der Lyversberg'schen Passion nahe stehend, doch wie es scheint, etwas bedeutender in dem Allgemeinen der Körperlichkeit.

Köln. Sammlung des verstorbenen Dr. Kerp. — Von dem sogenannten Israel von Meckenen, und zwar entschieden von demselben Meister, von dem das Berliner Bild und die Madonna bei Zanoli herrühren: Zwei Flügelbilder, die h. Katharina und die h. Barbara, stehend und trefflich statuarisch, mit zahlreichen, dort männlichen, hier weiblichen Donatoren. Die letzteren sind entschieden dieselben Personen, welche auf dem Berliner Bilde erscheinen, nur dass hier viel mehr und jüngere Glieder der Familie mit aufgenommen sind. Vielleicht ist dies Bild nicht ganz so zart ausgeführt wie jenes.

Köln. Museum. — Die Kreuzabnahme des sogenannten Israel von Meckenen, vom J. 1480. — Inschrift des Rahmens: „Anno dñi m°cccc° octuagesimo nona die mensis novembris venerabilis dominus magister gerardus de monte artium magister ac sacrae theologiae eximius professor .... creatori reddidit .... annis quadraginta duobus rexit in facultate theologica insignis universitatis coloniensis" etc.

(Erste Notiz.) Das Bild ist unbedenklich eins der allerausgezeichnetsten in dieser Art. Schon die Composition ist vortrefflich. In der Mitte steht das Kreuz, vor dem Maria, dem Beschauer entgegengewandt, zusammenzusinken im Begriff ist und von Johannes gehalten wird. Joseph von Arimathia und Nicodemus tragen etwas weiter nach vorn den Christusleichnam, diagonal nach der Tiefe des Bildes zu, so dass rechts Jacobus major hinter der Gruppe, links Andreas vor derselben steht; vor Andreas kniet, kleiner, der Gerhardus und fasst die herabhängende Hand des Erlösers. Der Styl der Zeichnung ist streng und geschnitten, doch ein gutes Gefühl in den Gestalten (das gar zu Klappartige wird kaum bemerklich). Die Gewandung ist würdig geführt, besonders bei Maria und Johannes. Die Färbung ist etwas trocken, doch harmonisch. Die Köpfe sind, bei strenger Behandlung und scharfer Naturbeobachtung, durchaus edel, der der Maria selbst voll zarter Schönheit; sie sind höchst meisterhaft durchgebildet und voll eines tiefen, aber rührend in sich zurückgehaltenen Ausdruckes. Das Nackte des Leichnams ist mit Verständniss gegeben, obwohl noch herb. Der Meister des Bildes steht durchaus auf der Höhe seiner Kunst und verräth nicht im Mindesten Altersschwäche. Guter landschaftlicher Hintergrund, im Charakter Hemling's; statt der Luft Goldgrund.

(Zweite Notiz.) Es ist möglich, dass die Kreuzabnahme von dem Meister der Bilder bei Zanoli gemalt ist. Dann aber ist es ein bedeutender Fortschritt, indem in den Gesichtern, was die Theile derselben anbetrifft, eine sehr kräftige (obschon zart empfundene), fast ans Mailändische streifende Fülle der Formen sichtbar wird. Ich möchte sagen, die andern Bilder und dies verhalten sich wie weibliches und männliches Princip. Sonst allerdings grosse Verwandtschaft. (Die Lyversberg'sche Passion aber ist ohne Zweifel von andrer Hand; dort sind eigentlich nur, ausser dem allgemeinsten Formen-Princip, die besseren Köpfe mit denen dieses Bildes verwandt.)

Die Flügelbilder, mit den Jahresbezeichnungen 1499 und 1508, — auf dem einen der h. Jacobus, auf dem andern der h. Andreas, auf jedem ein Herr de Monte, — sind von einem Künstler ähnlicher Richtung, doch haben sie nicht die bedeutsame Energie des Hauptbildes. Die Portraitköpfe sind aber sehr gut.

Köln. Museum. — Verschiedene Gemälde der Spätzeit des 15ten Jahrhunderts, welche die Nachfolge und Einwirkung der, durch den Namen des Israel von Meckenen bezeichneten künstlerischen Richtung erkennen lassen. Dahin gehörig:

Zwei Bilder: Maria und der verkündigende Engel, jede Figur unter gothischem Baldachin. Einfach gut, unter Doppelwirkung des sog. Isr. v. M. und altkölnischer Reminiscenz.

Ein jüngstes Gericht. Ganz gut gemacht; die Physiognomieen etwas langnasig.

Drei heilige Aerzte auf Goldgrund. Schwach; ebenfalls langnasige Physiognomieen.

Klage über dem Christusleichnam. Freiere, mehr rundliche Formen. Landschaft und Himmel. Wohl schon gegen 1500.

Köln. St. Severin. — In der Sakristei ein Altargemälde, auf dem Mittelbilde Christus am Kreuz mit Heiligen, auf dem einen Flügel die Kreuzigung Petri, auf dem andern Johannes auf Patmos. Etwa als ein handwerksmässiger Nachfolger des sog. Isr. v. Meckenen zu bezeichnen, doch schon bewegter in der Gewandung.

Köln. Bei Hrn. Schmitz. — Mancherlei kölnische Bilder des 15. Jahrhunderts, namentlich mehr oder weniger rohe Nachfolger des sog. Israel v. Meckenen.

Köln. Sammlung des verstorbenen Dr. Kerp. — Brustbild der Madonna, auf deren entblösster Brust das Kind eingeschlafen ist. Eigen edle, bedeutsame Form des Madonnenkopfes. Im Gewand niederländische Einflüsse. Wiederum eine, dem sogenannten Israel von Meckenen verwandte Richtung, doch in eigenthümlicher Fassung.

Kirche zu Elsig. — Bild eines Seiten-Altares. Nicht gross. Die Kreuzigung; auf den Flügeln je vier, theils vorhergehende, theils nachfolgende Scenen der Passion. Entschiedener Nachfolger des sogenannten Israel von Meckenen (Meister der späteren Folge), doch eben nur handwerksmässig. Aussen, grau in grau: Gottvater mit dem Crucifix, und Krönung Mariä; auch handwerksmässig, doch grandios in der Anlage.

Münstereiffel. Pfarrkirche. — In der Sakristei ein Altärchen, recht tüchtiges Bild aus der Schule des sogenannten Israel von Meckenen. (Meister der zweiten Folge): Kreuzabnahme; links Georg, rechts Katharina; aussen Petrus und Paulus.

Köln. Maria auf dem Kapitol. — Malereien der Kapelle Hardenrath (inschriftlich im J. 1466 gebaut).

Das Hauptfenster der Kapelle (über dem Altar), als Erker hinausgebaut, mit sehr beschädigter Glasmalerei. Die, nicht sonderlich grosse Hauptdarstellung enthält die Kreuzigung Christi und zeigt Verwandtschaft mit dem sogenannten Israel von Meckenen, rührt aber schwerlich von ihm selbst her.

Die Geschichte der Wandmalereien der Kapelle ist sehr verwickelt. Ueber dem Hauptfenster ist eine reiche Thron-Architektur gemalt: in der Mitte Christus, rechts und links auf den Stufen die klugen und thörichten Jungfrauen; darunter, zunächst über dem Fenster, noch ganz klein, das Fegefeuer. Sehr übermalt, scheinbar noch altkölnische Motive nachklingend. — Linke Seitenwand. In der Lünette die Verklärung, schwerlich hochalterthümlich, mehr wie aus der Zeit um 1500, ganz übermalt. Darunter Heilige in Tabernakeln, und zur Seite, etwas kleiner, Herr Harden-

rath mit seinem Sohne; auch hier scheinbar, durch die Uebermalung, noch altkölnische Motive sichtbar. Darunter Brustbilder von Engeln und Heiligen, grau in grau, die, minder übermalt erscheinend, der Weise des sogenannten Israel von Meckenen verwandt, doch voller ausgebildet sind, ebenfalls im Charakter der Zeit um 1500. (Oder sollte hier dennoch eine ältere, nur mehr stylgemässe Uebermalung vorhanden sein?) — Die Thürwand. Oberwärts die Auferweckung des Lazarus in geistvoll figurenreicher Composition, mit Zuschauern und dergl., aus der Zeit um 1520. Ganz übermalt. — Darunter, rechts, in kleinen Halbfiguren, die Darstellung eines Sängerchores, ganz übermalt, scheinbar im Eyck'schen Schulcharakter. Links St. Georg, das einzige mit Bestimmtheit nicht übermalte Bild, trefflich im Charakter der Eyck'schen Schule und nicht der Richtung des sogenannten Israel von Meckenen angehörig. — Rechte Seitenwand (Fensterwand). An den St. Georg sich anschliessend, der h. Martin, wieder Eyckisch, aber wieder übermalt. Daneben scheint eine Reihe von Brustbildern von Heiligen vorhanden zu sein, die zum Theil durch ein Gestühl verdeckt werden (den Brustbildern der linken Wand entsprechend); in sie scheint der h. Martin hineingemalt zu sein (!). Ueber dem h. Martin, zur Seite des Fensters, ist Frau Hardenrath mit ihrer Tochter dargestellt; wieder übermalt.

Köln. St. Severin. — Zwei Tafeln von der Hand eines eigenthümlichen, hochbedeutenden Meisters, den ich, in Ermangelung einer andern Bezeichnung, als den Meister von St Severin bezeichnen will. Sie sind, einander gegenüberhängend, zu den Seiten des Altares befindlich und stellen eine jede zwei ziemlich grosse Heiligenfiguren dar: Apollonia und Papst Clemens, Stephanus und Helena. (Früher hatten sie ihre Stelle in der Sakristei.) Sie dürften als Arbeit eines Kölner Meisters, der unter flandrischem Einflusse stand, betrachtet werden, ähnlich wie die Werke des sogenannten Israel von Meckenen; auch sind sie diesen ungefähr gleichzeitig, doch von ungleich grösserer Reinheit, Adel, Anmuth und Würde. Mit dem Element der flandrischen Schule verbindet sich hier ein eigenthümlich feines Naturgefühl und ein höchst edler Styl, besonders in der Gewandung der weiblichen Gestalten. Die Köpfe haben, bei grösster Zartheit, einen anziehenden mildernsten Ausdruck. Die Ausführung ist tüchtig und liebevoll; die Carnation hat etwas Bleichkühles.

Köln. St. Kunibert. — An den Giebelseiten des Querschiffes vier Tafeln, 2 mit je zwei, 2 mit je 4 stehenden Heiligen, die mit dem Meister von St. Severin, in Styl und Behandlung der Gewandung und auch in den eigenthümlich tiefgebrochenen Gewandfarben, Aehnlichkeit haben, im Nackten und dem ganzen körperlichen Gefühle aber mehr an den sog. Israel v. Meckenen (Meister der zweiten Folge) erinnern. Bei einer nur gut handwerksmässigen Ausbildung zeigen sie ein nicht erfolgloses Streben nach Würde und Charakteristik.

Köln. Bei Hrn. Schmitz. — Zwei Tafeln, die zusammenzugehören scheinen, ziemlich gross. — 1) Helena, Augustinus und Maria mit dem Kinde; den schönen Bildern des Meisters von St. Severin nahestehend, doch mehr untergeordnet, derber und minder zart im Gefühl. — 2) Christus vor Pilatus und mehrere kleine Scenen der Passion im Grunde. Minder bedeutend als das erste, scheinbar auch kaum von derselben Hand.

Köln. Museum. — Grosses Altarbild auf Leinwand, der Spätzeit des 15ten Jahrhunderts oder dem Beginn des 16ten angehörig, das Werk

eines eigenthümlichen, nicht näher zu bezeichnenden Meisters: Madonna mit dem Kinde, unter einem Tabernakel stehend; zwei weissgekleidete Bischöfe breiten ihren Mantel aus, unter dem, auf beiden Seiten, eine Schaar kleinerer Karthäusermönche kniet. Die Gestaltung und das körperliche Gefühl sind nicht gerade bedeutend; überhaupt zeigt sich keine rechte männliche Kraft; doch ist in den Köpfen der Bischöfe Ernst und Würde, in denen der Knieenden Lebenswahrheit glücklich ausgedrückt. Das Gesicht der Maria aber ist von der höchsten Reinheit und Schönheit, von der zartesten Formenbildung, wie solche sonst nur auf der höchsten Kunststufe erreicht wird, auch hat dasselbe den zartesten Seelenausdruck. Die Malerei ist schlicht, aber fein.

Ebendaselbst. — Grosses Bild mit Flügeln, welches die Legende des h. Sebastian enthält und sich — ohne rechte Haltung des Ganzen, mit manierirtem Faltenbruche, ungeschickt in den Bewegungen der Schergen — doch in einzelnen Gestalten durch eine liebenswürdig naive Anmuth auszeichnet. Zeit um 1500. Goldgrund. Mit den Glasfenstern im nördlichen Seitenschiff des Domes, mit deren Richtung dies Bild in Beziehung gebracht ist, finde ich keine Aehnlichkeit.

Ebendaselbst. — Bild der heil. Sippschaft mit den hh. Katharina und Barbara (letztere trägt als Schmuck ein Thürmchen an der Halskette); auf den Flügeln die hh. Rochus und Dionysius, Gudula und Elisabeth, mit Donatoren. Zeit um oder nach 1500. Dies Bild hat allerdings etwas Verwandtes mit den ebengenannten Glasgemälden des Doms, nähert sich aber auch bedeutend dem (irrthümlich) sogenannten Schoreel, ohne zwar dessen Feinheit irgend zu erreichen. Landschaftliche Gründe.

Köln. Sammlung des verstorbenen Dr. Kerp. — Schöner zierlich kleiner Altar. Figurenreiche Anbetung der Hirten; auf den Flügeln: die Mutter des Maccabäer, mit den kleinen Söhnen unter ihrem ausgebreiteten Mantel, und die h. Ursula mit den Ihrigen in derselben Darstellung. Nicht grossartig; doch ein zarter, liebenswürdiger Zeitgenosse jener Künstler, welche die frühere Zeit des 16ten Jahrhunderts bezeichnen; vielleicht nicht kölnisch, mehr flandrisch, mit einigen holländischen Elementen. Im Allgemeinen der Kategorie derjenigen Bilder, welche man in Köln mit dem Namen des Ouwater charakterisirt, angehörig. Sehr zartgebildete Köpfe.

Köln. Bei Hrn. Haan. (Aus der Lyversberg'schen Sammlung). — Drei kleine Bildchen: Kreuzabnahme, Grablegung, Maria mit dem Leichnam Christi. Klein, eyckisch modernisirend. Ziemlich beschränkt in der geistigen Auffassung. Von dem in Köln sogenannten Ouwater.

Köln. Museum. — Von dem sogenannten Ouwater: eine nicht kleine figurenreiche Kreuzigung. Eigenthümliche Verarbeitung flandrischer, auch wohl holländischer Elemente ins Kölnische. Feine langnasige Gesichter.

Köln. Die beiden Altäre des (fälschlich) sogenannten Lucas v. Leyden, ehemals in der Lyversberg'schen Sammlung, beide aus der Karthause zu Köln stammend und der Zeit um 1500 angehörig [1]).

[1]) Dass beide Altäre und die sonstigen Werke dieser Hand nicht von L. v. Leyden, sondern aus früherer Zeit und wahrscheinlich von einem Kölner Meister herrühren, ist bekannt. Näheres hierüber, und zugleich die Mittheilung betreffender urkundlicher Stellen, von Pastor Fochem und von J. P. Büttgen, s. in

1. Der Thomas-Altar, bei Hrn. Haan. Mittelbild (4 F. 7 Z. hoch, 3 F. 4½ Z. breit): Thomas, der seine Finger in Christi Seite legt. Um Christus ein regenbogenartiger Nimbus (grün, in gelb ausgehend), und um diesen her, auf Wolken, überwärts Gottvater und 8 Engel, links Hieronymus und Helena, rechts Ambrosius und Magdalena. Ausserhalb dieser Gestalten Goldgrund. Auf dem Fussboden zwei musicirende Engel. — Auf dem linken Flügel Maria mit dem Kinde und Johannes Evangelista; auf dem rechten Flügel Hippolyt und Afra. — Auf den Aussenseiten der Flügel die hh. Symphorosa und Felicitas, jede mit ihren 7 Söhnen, grau in grau.

2. Der Kreuzigungs-Altar, bei L. v. Geyr. Mittelbild (3 F. 5 Z. hoch, 2 F. 6¼ Z. breit): Christus am Kreuz, zu dessen Fusse Magdalena; links Hieronymus und Maria, rechts Johannes Ev. und Joseph. Kleine Engel umschweben das Kreuz. Goldgrund. — Linker Flügel: Johannes Baptista und Cäcilia; rechter Flügel: Agnes und Alexius. — Auf den Aussenseiten der Flügel, grau in grau, die Verkündigung; darüber, auf Rankenwerk sitzend, Petrus und Paulus.

Der Meister ist eigenthümlich merkwürdig. Er geht vor allen Dingen auf Anmuth, auf Grazie und Lieblichkeit aus, wozu ihm aber ein wesentlicher Theil der Mittel fehlt, so dass er ins Affectirte geräth. Doch hat er in seiner künstlerischen Behandlungsweise auch sehr beachtenswerthe Theile. So erstrebt er, mit Absicht und mit Glück, eine elegante Zusammenstellung der Farben, die sich, wie in dem Nimbus Christi auf No. 1, bis zum phantastisch Visionären steigert. So ist ferner sein Vortrag äusserst delicat, dass ich ihn in der weich durchgebildeten Färbung und Modellirung einen Dolce der alterthümlichen Zeit nennen möchte. Die Gesichtstheile sind klein, der Mund, so viel es nur geht, lächelnd (zum Theil aber affectirt). Doch glückt es ihm (auf No. 1), diesen Ausdruck lieblichen Frohsinns hervorzubringen, sowie er auch (auf No. 2) mit derselben Zartheit in die Tiefe des Gemüthsschmerzes hinabzusteigen weiss. Seine Hände sind ebenfalls mit absichtlicher Grazie bewegt, was sich aber, bei seiner knöchernen Körperlichkeit, ziemlich seltsam macht. Die nackten Flügelknaben, die auf No. 2 das Crucifix umschwimmen, sind ebenfalls sehr charakteristisch für ihn; sie bewegen sich zierlich spielend, trotz ihrer unfreien Körperlichkeit. Die Haltung der Figuren ist sonst nicht übertrieben affectirt; der Gewandstyl zeigt eine mehr ins Rundliche gehende Umbildung des eckigen Schnittes. Alterthümliche Naivetät giebt den Darstellungen dabei ein zum Theil eignes Lustre, wie z. B. der knieende babichtanzeige Thomas seine zwei Finger tief in Christi Seite hineinsteckt, wie dieser sorgfältig, den Arm des Thomas fassend, nachschiebt und wie die ganze heilige Versammlung ihr süssfreudiges Entzücken darüber äussert. Zur Feier dieses (an sich nicht eben gar behaglichen) Vorganges ist denn auch der Boden sauber mit zierlichsten Blümchen bestreut. — Als eine beson-

No. 3 und No. 24 der Rheinblüthen vom J. 1831. Soviel ich aus diesen Stellen (und aus den Mittheilungen, die mir Hr. de Noël aus dem Werk „Analecta ad conscribendum Chronicon domus S. Barbarae V. et M. intra Colontam Agrippinam" etc. machte) entnehmen kann, geht daraus hervor, dass beide Altäre von dem Kölner Patricier Peter Rinck gestiftet sind, dass er, der 1501 starb, zur Ausführung des Kreuzaltares 200 Goldgulden vermachte und kurz vorher, für 250 Goldgulden, den Thomasaltar hatte anfertigen lassen. Dass sie von einem Meister Christophorus, der um 1471 in der Karthause arbeitete, gemalt seien, ist aus jenen Stellen nicht zu erweisen.

dere alterthümliche Reminiscenz, nach altkölnischer Art, sind die schmalen Schultern einiger Gestalten, besonders der Madonna auf der Aussenseite von No. 2, zu bezeichnen. Einige der grau in grau gemalten Kinderfiguren auf den Aussenseiten von No. 1 sind scheinbar sehr bestimmt im Costüm von 1500 oder später gehalten. In den mannigfachen Ornamenten ist nur spätgothischer Charakter, noch keine Andeutung von Renaissance. — In gewissem Betracht erinnert mich der Meister an Wohlgemuths Idealbildungen.

Köln. Sammlung des verstorbenen Dr. Kerp. — Madonna mit dem Kinde, von dem sog. Lucas v. Leyden. Völlig in seiner Weise, auch im Ornamentistischen. Aber das krüppelhafte langbeinige Kind, die dickknöchernen Hände u. dergl. sind hier, bei einem Gegenstande der reinen Lieblichkeit und bei dem Streben danach, um so empfindlicher.

Köln. Gemäldesammlung des Hrn. Zanoli. — Höchst merkwürdig ein mässig grosses Gemälde der heiligen Nacht mit der (sichern) Jahrzahl 1516. Das neugeborne Kind von der Madonna und vielen Engeln verehrt, der h. Joseph zur Seite, hinterwärts hereinschauende Hirten, lobsingende Engelchen oben in der Luft, in der Ferne die Züge der hh. drei Könige. Das Licht geht von dem Kinde aus und beleuchtet mit grösserer und schwächerer Kraft die Umgebenden, was mit sehr erfreulichem Geschick durchgeführt ist. Vorn links der Donator (dem Wappen zufolge ein Kölner, Hermann Gryn, — nach de Noëls Mittheilung), rechts seine Frau, jedes an einem besonderen Betpult, auf dem ein Licht steht, kniend. Die ganze Auffassung dürfte das Bild etwa zu einer Parallele des sogenannten Lucas v. Leyden machen; die (übrigens unschönen) Engelchen oben haben etwas Aehnliches, so auch der ganze zierliche Effekt. Dabei aber ist nichts Gesuchtes darin, die Auffassung ist vielmehr naturalistisch, der Vortrag frei und leicht. Manche Köpfe, mehrere der Engel um das Kind, die Hirten sind ganz genrehaft behandelt (die Engel zum Theil zu derb); die Madonna aber, in dem zart spielenden Lichtschimmer, ungemein lieblich.

Köln. Bei Hrn. Merlo. — Bild von dem Meister der heil. Nacht bei Zanoli. Bezeichnet 1515. Auf dem Mittelbilde (wo das Datum) die Krönung Mariä. Auf den Flügeln rechts der h. Ivo, links die h. Anna. (Es scheinen Portraits der Donatoren, den Wappen zufolge aus der Familie de Clapis.) Auch hier jene kräftige erfolgreiche Naturalistik, jene bräunlichen Töne und Neigung zum Helldunkel. Der Kopf der Madonna ganz artig. Christus und Gottvater nicht bedeutend. Die Engel erscheinen völlig als Geschwister von denen bei Zanoli. Die Anordnung sehr bedeutend, doch nach hergebrachter Weise. Die beiden Bildnisköpfe, besonders der weibliche, sehr ausgezeichnet. Gute landschaftliche Gründe in dunkeln Tönen. — Aussen Grau in Grau die Verkündigung, der Engel ziemlich albern. — Das Bild ist kleiner als das bei Zanoli.

Köln. Museum. — Das Gemälde des (irrthümlich) als Schoreel bezeichneten Meisters. Nicht hohes, längliches Format. Auf dem Rahmen roh eingedrückt, die Jahrzahl 1515, die aber in dieser Art, obgleich sie die alterthümliche Form der Ziffern nachahmt, nicht ächt sein kann. — Das Mittelbild mit dem Tode der Maria. Ziemlich zerstreute Composition, kleinlich schwerfälliger Faltenwurf, unangenehme gespreizte Stellungen (wie Aehnliches auf den Sculpturen des Toxals in der Kapitolskirche). Die Köpfe zum Theil mit seltsamer Gesichtsbildung, kein tieferer Aus-

druck: das Ganze bereits in manierirter Ausartung der heimischen Richtung. Dabei aber die malerische Durchbildung ausgezeichnet. Die Farbe noch in schöner niederländischer Kraft und Harmonie; die zahlreichen Accessoirs mit grösster Sauberkeit und in täuschender Naturwahrheit; besonders trefflich die reichgeschmückte Marmorthür zur Rechten und der Durchblick in das Vordergemach.

Auf den Flügeln knieende Donatoren und Schutzpatrone. Links zwei gepanzerte Ritter (den Wappen zufolge aus der kölnischen Familie Hecquenay) mit den hh. Georg und Dionysius; links zwei Damen, ohne Zweifel ihre Frauen (den Wappen zufolge aus den kölnischen Familien Merle und Hardenrath) mit den hh. Barbara und Gudula (letztere trägt eine Laterne, an der sich unterwärts ein Teufelchen anklammert). In diesen Bildern ist dieselbe, fast noch eine grössere Zartheit und Anmuth der Ausführung, wie im Mittelbilde; dabei fällt das Manieristische weg, und die Gestalten entwickeln sich in naiverem Leben und in edlerer Schönheit. (Uebrigens sind die Seitenbilder des sogenannt Schoreel'schen Todes der Maria in der ehemals Boisserée'schen Gallerie ziemlich dieselben.) Die landschaftlichen Gründe in ausgezeichneter Schönheit.

Auf den Aussenseiten der Flügel grau in grau gemalte Heiligenfiguren, links eine weibliche Heilige und Christoph (sehr verdorben), rechts Sebastian und Rochus. Hier wieder die manieristischen Elemente.

Köln. Maria in Lyskirchen. — Vortreffliche Kopie von Beckenkamp nach dem, dem sogenannten Schoreel zugeschriebenen Gemälde, welches sich früher an dieser Stelle befand und gegenwärtig zu den Schätzen des Städel'schen Instituts zu Frankfurt a. M. gehört. — Die Klage über dem Leichnam Christi, auf den Flügeln die h. Veronika und der h. Ludwig mit der Dornenkrone. Jedenfalls ein vortrefflicher Zeitgenosse des Niederländers G. Messys, zumeist an die Seitenflügel des obengenannten Bildes im Kölner Museum und noch mehr an die Kreuzigung von Mabuse im Berliner Museum (ein Gemälde aus dessen früherer Zeit, in welchem derselbe noch der heimischen Richtung folgt) erinnernd [1].

Köln. Bei Hrn. Schmitz. — Manche, zum Theil recht zarte Bilder, die mehr oder weniger entschieden den flandrischen Einfluss zeigen.

So ein Christus am Kreuz mit Johannes, Maria und Magdalena, das dem Berliner Bilde der Kreuzigung von Mabuse ziemlich verwandt ist, doch wieder, besonders in den das Kreuz umflatternden und das Blut auffangenden Engelchen kölnische Motive erkennen lässt.

Ferner ein sehr artiges Bildchen, wo die Madonna mit dem Kinde, Agnes und Katharina zu ihren Seiten, in einem Garten sitzen, über dessen

[1] Dies und Aehnliches hatte ich niedergeschrieben, als ich das Bild für ein Original hielt und, weil eben Messe war, nicht näher zu treten wagte. Später ward ich meines Versehens gewahr. In dem Buche „Köln und Bonn mit ihren Umgebungen", vom J. 1828, fand ich dann die Bemerkung, dass das Bild im 17ten Jahrhundert wirklich als Arbeit des Mabuse galt. Dort wird nemlich aus einem Stiftungsbuche der Kirche die folgende Notiz mitgetheilt:

„In Altari hujus Beneficii est tabula dolorosae Matris Mariae mire artificio picta, quam amatores artis videre desiderant; pictor dictus est Mabuchs; ejus facies in ipsa tabula ab authore picta exstat et est ea, quae sine barba mento rasa est a dextris imaginis Mariae Virginis. Idem pictor similem fecit picturam in Gladbach prope Erckelentz. Ita retulit mihi Pastor Loci a. 1661."

Mauer man in eine hübsche Landschaft hinaus sieht. (Seltsamer Weise steckt das Christkind der Agnes, und nicht der Katharina, den Ring an den Finger.) In diesem heiter und lieblich gefärbten Bilde scheint das cyclisch-flandrische Element zu überwiegen.

Köln. Bei Hrn. Baumeister (früher in der Lyversberg'schen Sammlung. — Altarbild mit Flügeln: Maria unter einer Gruppe heiliger Frauen; links Helena und Karl d. Gr. mit einem Deutsch-Ordensmeister, rechts Petrus und Margaretha. — Noch ein recht liebenswürdiger kölnischer Meister aus dem Anfange des 16ten Jahrhunderts, ob im Ganzen auch schon die Höhe des Styles fehlt. Ziemlich grosse Dimension

Köln. Museum. — Verschiedene Gemälde aus den ersten Jahrzehnten des 16ten Jahrhunderts, darunter die folgenden zu bemerken.

Nicht grosser Flügelaltar. In der Mitte die Anbetung des Kindes durch Maria und Joseph, Engel und Hirten unter glänzenden Prachtruinen. Links herannahende Frauen (die Hebammen?), rechts herannahende Hirten. Mannigfaltige landschaftliche Gründe. Das Bild ist ein ansprechendes und liebliches Beispiel aus der Zeit des sog. Schoreel und des Q. Messys. Ohne Grösse und Würde, auch von Fehlern nicht frei, zieht es doch durch naive Anmuth an. Die Nebensachen, z. B. die Achatsäule mit Goldkapitäl und Basis im Vorgrund, sind sehr sauber; das Landschaftliche ebenfalls.

Ziemlich grosser Altar mit Flügeln. Eine figurenreiche Kreuzigung; auf den Flügeln zahlreiche, gut individuelle Donatoren mit ihren Patronen. Unter holländischem Einfluss, nicht gar bedeutend.

Einige Gemälde, welche sich dem Maler der Flügel des grossen Schnitzaltares aus S. Maria ad gradus, im Dom, annähern.

Grosses Leinwandbild von dem in Köln sogenannten Anton von Worms. Christi Gefangennehmung, derb, tüchtig genrehaft, gut modellirt und mit innerlichem Gefühl, obwohl ohne bedeutendere Grösse des Sinnes.

Köln. St. Gereon. — Sakristei. Altarbild mit dem Crucifixus und Heiligen. Tüchtig handwerklich, im kölnischen Style des 16ten Jahrhunderts; nicht karikirt.

Köln. Bei Hrn. Haan (früher Lyversberg'sche Sammlung). — Kreuzigung Christi, auf den Flügeln Ausstellung und Grablegung, auf den Aussenseiten je 3 Heilige. — Wüstes karikirtes Bild, bedeutend gross, voll rohen Gefühls. Nur Einzelnes zu beachten. Zeit um 1500.

Köln. St. Andreas. — Im Querschiff ein Paar nicht bedeutende Altarbilder, in der etwas karikirten kölnischen Malweise der Zeit um 1200.

Köln. Dom. — Die Flügelbilder des Kreuzaltares im nördlichen Flügel des Querschiffes, aus dem Anfange des 16ten Jahrhunderts. (Vergl. oben.) Johannes Baptista und Jacobus, tiefer unten Stephanus und Laurentius, die in einem tüchtig energischen, nicht unwürdigen Style gemalt sind.

Köln. St. Peter. — Flügelbilder des Schnitzaltares in der Taufkapelle, um 1520. (Vergl. oben.) Die Flügel aussen und innen bemalt. Innen die Ausstellung etc. und die Auferstehung. Aussen oberwärts die Verkündigung, darunter stehende Heilige. Gemalte Heiligenfiguren auf dem Antependium des Altares. Wenig bedeutend; holländischer Einfluss; ziemlich hart und steif.

Köln. Dom. — Die Staffel- und Flügelbilder des grossen, in der Nicolauskapelle befindlichen und aus der ehemaligen Stiftskirche St. Maria

ad gradus herrührenden Altarschreines. Um 1530. (Vergl. oben.) Auf dem Mittelfelde der Staffel ist eine genrehaft-legendarische Scene gemalt, vier andre am Antependium des Altares. (Hinter jenem Bilde der Staffel ist ein zweites Bild befindlich, welches die Mumien von Märtyrern und einen knieenden Geistlichen darstellt; dahinter sind Gebeine verschlossen. Dies scheint mir einer etwas späteren Anordnung anzugehören.) Auf den Flügeln ist die Geschichte der Maria enthalten, links die Begebenheiten vor, rechts die nach der Verkündigung. — Diese Malereien charakterisiren sehr deutlich den Zustand der Kölner Kunst in der Zeit um 1530. Die Richtung ist eine direkt genrehafte geworden; holländischer Einfluss hat eine bedeutende Vorneigung zum Barocken und Phantastischen hervorgebracht, das in den Scenen, wo es seine Stelle finden konnte, mit einer eignen Passion durchgebildet ist. Doch tritt in andern Scenen zugleich noch immer, nach dem Vorbilde des Lebens, naive Anmuth hervor, so namentlich in der Vermählung auf dem linken Flügel. Die Malerei ist noch immer trefflich; warm bräunliches Colorit, auch im Uebrigen eine schöne, kräftige Färbung. Die Landschaften sind im Style des Patenier behandelt. — Auf den Aussenseiten der Flügel sind links Geschichten des h. Anno, rechts Geschichten des h. Agilolphus dargestellt. Sie haben denselben Styl, wie die inneren Bilder, sind aber wohl nicht ganz so bedeutend.

Oberwesel. St. Martin. — Die Flügelgemälde des Schnitzaltares zur rechten Seite des Hochaltares mit der Geburt Christi (vergl. oben). Verkündigung Mariä und Besuch der Maria bei der Elisabeth. Handwerklich tüchtig. Etwa Wohlgemuth'sche Richtung.

Oberwesel. Stiftskirche. — Gemalter Altar mit Flügeln, am östlichen Ende des südlichen Seitenschiffs, aus der Spätzeit des 15ten Jahrhunderts. Madonna und Heilige. Handwerksmässig und streng, doch keineswegs ohne eigentlich edeln Sinn, etwa kölnisch in Wohlgemuth'scher Fassung. (Ueber das Antependium des Altares s. unten.)

Ebendaselbst. — Grosses Altargemälde mit Flügeln, aus dem Anfange des 16ten Jahrhunderts; vom Canonicus Lutern gestiftet und von seinem Maler gefertigt. Es stellt die Ereignisse dar, welche dem jüngsten Tage vorangehen werden, auf 15 Feldern, von denen 9 dem Mittelbilde, 6 den inneren Seiten der Flügel angehören. Und zwar 1) Hieronymus, von jenen Zeichen schreibend; daneben, wie das Meer emporsteigt; 2) Wie das Meer eintrocknet; 3) Wie die Thiere des Meeres schreien; 4) Wie das Meer brennt; 5) Wie von den Bäumen blutiger Thau träuft; 6) Wie die Gebäude zusammenstürzen; 7) Wie die Felsen gegeneinanderfallen; 8) Wie die Erde bebt; 9) Wie die Erde ganz flach ist; 10) Wie die Menschen aus Löchern der Erde hervorkriechen; 11) Wie die Gebeine der Todten erstehen; 12) Wie die Sterne vom Himmel fallen; 13) Wie die Menschen sämmtlich sterben; 14) Wie Himmel und Erde brennen; 15) Der jüngste Tag. — Alles dies ist naiv und mit lebendigem Sinne dargestellt. Vortrefflich ist bei den Zuschauern der Wunder Bangigkeit, Schauder, Angst, Entsetzen ausgedrückt. Die Bewegungen sind durchweg natürlich, obgleich es den Gestalten an Fülle fehlt. Der Vortrag ist frei und lebendig, die Behandlung steht etwa zwischen Dürer und den Süddeutschen in der Mitte (ungefähr wie bei H. B. Grien). — Auf den Aussenseiten der Flügel sind der Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradiese, in

⅞ Lebensgrösse, dargestellt. Das Nackte ist hier allerdings sehr mangelhaft, doch fehlt es wiederum nicht an Ausdruck.

Ebendaselbst. — Grosses Bild im südlichen Seitenschiff, gleichfalls vom Canonicus Lutern gestiftet und von derselben Hand: Christus mit den Jüngern an einem runden Tische, vorn Martha und Maria, bezeichnet 1503. Tüchtig und sinnig, sehr ausdrucksvolle Köpfe; der Styl dem nürnbergischen jener Zeit vergleichbar, doch auch im Ganzen mehr Sinnigkeit. — Getrennt davon hängen die Flügel desselben Bildes, Heilige darstellend.

Ebendaselbst. — Grosses Altarbild mit Flügeln, im Chore des nördlichen Seitenschiffes, auch vom Canonicus Lutern gestiftet und von derselben Hand. Bezeichnet 1506. Im Mittelbilde der h. Nicolaus und auf dessen Legende Bezügliches; auf dem linken Flügel die h. Catharina und ihre Peiniger, auf dem rechten Sebastian und Jacobus major. Die Köpfe wieder gar lieb und mild.

Ebendaselbst. — Wiederum vielleicht von derselben Hand ein Gemälde, als Antependium des schon genannten Altares am östlichen Ende des südlichen Seitenschiffes dienend: Darstellung der h. Sippschaft. Etwa der Dürer'schen Zeit parallel, im Charakter zumeist nürnbergisch, ziemlich handwerksmässig vorgetragen, aber mit sehr liebenswürdigem Sinne. Höchst gemüthvoller Ausdruck in den Gesichtern.

Cues. Im Besitz des Hospitales ein Gemälde, Madonna mit dem Kinde, über ihr zwei Engel mit Musikinstrumenten schwebend. Holzschnittmässig, nach der Mitte des 15ten Jahrhunderts. Gut erhalten.

Coblenz. Kirche des Hospitals. — Das angebliche Andachtsbild der h. Brigitta (laut der auf der Rückseite befindlichen Certificate). Madonna mit dem Kinde nach byzantinischem Motiv; die Augen der Madonna ganz wie bei Cimabue. In der Behandlung deutsch eckig, steif und unerfreulich gemalt. Niederdeutscher Charakter.

Ebendaselbst. — Gemälde: Crucifix, 4 Heilige zu dessen Seiten, knieender Donator; Flügel, auf deren jedem ein Heiliger. Landschaft und Goldgrund. Dem Wohlgemuth ziemlich verwandt, mässig beschränkt in der geistigen Auffassung, gute Köpfe bei mangelhafter Körperlichkeit; doch grossgezogene Gewandung (besonders bei der Madonna). Sonst strenger Vortrag.

Ebendaselbst. — Anbetung der Könige, handwerklich gutes Bild mit fast lebensgrossen Figuren; hinten ein Säulenhof, in dem die Garden der Könige aufmarschiren. Sehr lebensvolle, individuelle Gestalten, im Stofflichen aber nur Dekorations-Vortrag. Etwa wie ein Deutscher, der den Q. Messys und Lucas v. Leyden studirt hat, auch schon etwas von der Richtung des Barth. de Bruyn. Bezeichnet: I. 5. I. 8.

Coblenz. St. Castor. — An den Rücksetten der Chorwände, im Querschiff, 16 Tafeln mit Oelbildern: Christus, Maria, die zwölf Apostel, die h. Ritza und der h. Castor. Halbe Figuren, tüchtige Arbeiten, die etwa zwischen den Richtungen des Wohlgemuth und des Q. Messys in der Mitte stehen. Meist im Styl recht kräftig; auch Charakter und Ausdruck. Um 1500.

Trier. Gemälde bei H. Crewelding. — Unter diesen ein schöner altdeutscher Altarflügel mit der Geburt Christi, etwa westphälisch aus der zweiten Hälfte des 15ten Jahrhunderts, zu bemerken.

Trier. Gemäldesammlung bei Hrn. Kaufmann Plattau. — Bemerkenswerth u. A. ein grosser Altar mit Christus am Kreuze, der Madonna und den Aposteln. Er soll aus dem Kölnischen stammen; der Charakter der Malerei ist mehr oberdeutsch (fränkisch), doch mit kölnischem Nachklang in den Köpfen.

Trier. St. Gangolph. — Bild auf Goldgrund. Christusleichnam zwischen Maria und Johannes. Kniestück. Gutes Bild eines, wie es scheint, nordischen Meisters, der in Italien studirt hat, in Etwas der Zeit und Richtung des Q. Messys vergleichbar. Es ist etwas von der Aufnahme des Bellinischen Styles darin, doch die Behandlung schon beträchtlich moderner.

Kirche zu Clausen. — Die Flügel des grossen Schnitzaltares (vergl. oben). Zwei grosse Flügelbilder bedecken die ganze Breite und zwei kleinere den Obertheil des erhöhten Mittelfeldes vom Schreine. Die grossen Bilder: links Kreuztragung, rechts Höllenfahrt und Auferstehung; auf ihren Aussenseiten die Anbetung der Hirten und die Anbetung der Könige. Die Oberbilder: Himmelfahrt und Pfingstfest (deren Rückseiten nicht sichtbar, vielleicht mit der Darstellung der Verkündigung). — Ebenfalls, wie das Schnitzwerk des Schreines, Arbeiten nicht ohne Bedeutung. Der Maler vereint Elemente der kölnischen und flandrischen Schule mit einer gewissen Behandlung nach Art der Westphalen. Doch bedeutender Gegensatz gegen die Lebensfrische der Schnitzwerke. Mangel an reger Körperlichkeit, zugleich aber viel mehr Ausdruck eines tiefen innerlichen Gefühles. In diesem Betracht sind besonders die beiden Anbetungen ganz ausgezeichnet. Die Malerei hat, im Gegensatz gegen Kölner und Flandern, bereits das Trockenere der Westphalen.

Kirche zu Merl. — Die Flügelgemälde des Schnitzaltares (vergl. oben). Auf beiden Seiten bemalt. Innen Scenen der Passion und der Kindheit Christi. Aussen Bilder, welche sich auf Abendmahl und Messe beziehen: Abraham und Melchisedek, die Messe Gregors, die Mannalese etc. Bei der Composition der Bilder scheinen Dürer'sche Holzschnitte benutzt (aber nicht copirt); Behandlung und Durchbildung sind mehr im süddeutschen Charakter (nach Art des H. B. Grien). Manches keck Charakteristische, doch auch hier (wie an den Sculpturen des Altares) ohne eine höher künstlerische Fassung oder Durchbildung.

Münstermayfeld. St. Martin. — Die ehemaligen Flügelgemälde des grossen Schnitzaltares, jetzt über dem Altar der nördlichen Seitenabsis besondert aufgestellt. Scenen der Passion Christi und der Geschichte der Maria (frühere und spätere Momente der in dem Schnitzwerke dargestellten Geschichten). Hier scheint sich, in allerhand phantastisch seltsamen und capriciösen Dingen, in dem Kostüm, der Geberdung, den Gesichtern etc., ein ziemlich direkter Einfluss des wirklichen Lucas v. Leyden anzukündigen. Manches ist übrigens ganz geistreich und lebhaft gefühlt, besonders in den Gesichtern der Peiniger. Auch manche der idealen Gestalten sind ganz ansprechend.

Zülpich. Kirche. — Die Flügelgemälde des grossen Schnitzaltares, welcher im Schrein die Kreuzigung, die Messe Gregors etc. enthält. (Vergl. oben). Innere Seiten: 1) Maria von Engeln gekrönt; darunter, kleiner, die hh. Helena und Barbara. 2) Petrus; darunter Jacobus Major und Matthias. Aeussere Seiten: a) Anbetung der Hirten; b) Anbetung der Könige. Interessante Bilder späterer Zeit, wo sich der heimischen Kunst

fremde Motive zugesellen. Etwa in der Art des Barth. de Bruyn, doch nicht von ihm selbst, mehr westphälisch, dürerisch, etc. etc. Zum Theil ganz mit Geist gemalt.

Ebendaselbst. — Die Flügelgemälde des grossen Schnitzaltares, welcher im Schrein Scenen der Passion enthält. Innen auf jeder Seite 4 Scenen aus der Geschichte der Maria, und darüber, auf besonderen Flügeln, noch besondere kleine Heiligenfiguren. Aussen auf jeder Seite 4 grosse Heiligenfiguren. Die Malweise denen der Flügel des ersten Altares verwandt, doch macht sich hier zugleich etwas von den späterkölnischen Capricen geltend. Die Heiligen auf den Aussenseiten sind ziemlich würdig. Landschaftliche Ferneu.

Köln. Bei Hrn. Haan (früher in der Lyversberg'schen Sammlung). — Bild von Bartholomäus de Bruyn (4 Fuss 3½ Zoll hoch, 3 F. 1 Z. breit), die drei Stände der menschlichen Gesellschaft darstellend. Oberwärts Christus auf dem Regenbogen; unterwärts, links, eine Gruppe geistlicher, rechts eine Gruppe ritterlicher Heiligen. Engel zu den Seiten Christi halten über den Gruppen Spruchbänder mit den Inschriften: Supplex ora, und: Tu protege. Durch beide Gruppen sieht man in die Ferne hinaus, wo zwei Bauern Feldarbeit treiben; auf sie fällt ein Spruchband nieder, mit der Inschrift: Tuque labora. — Das Bild ist sehr bedeutend und zeigt einen edel ernsten, von allem Läppischen freien Sinn. Die Gruppen ordnen sich gut. Die Köpfe sind schön und klar aus dem Leben genommen, in der Behandlung noch an die Eyck'sche Schule erinnernd; die Gestalten, auch die Gewandungen sind frei; ein Luftzug, der durch das Bild hinstreift, bewegt letztere auf ansprechende Weise. Der Styl verschmilzt auf sehr glückliche Weise heimische und italienische Elemente; so erkennt man z. B. in den Engeln raphaelische Reminiscenzen.

Köln. Bei Hrn. Schmitz. — Altar. Mittelbild: Crucifixus mit Maria Magdalena, Johannes und der Donatorin, einer Nonne. Auf den Flügeln: Johannes Bapt. und Agnes; aussen ein heiliger Abt und eine heilige Nonne. Ein tüchtiges Beispiel der als Barth. de Bruyn benannten heimisch-italienischen Richtung. Die Farbe schon körperlich stumpf.

Köln. St. Kunibert. — Im Schiff einige Bilder in der heimisch-italienisirenden Weise des Barth. de Bruyn.

Köln. Museum. — Von Bartholomäus de Bruyn, ohne Zweifel, das tüchtige, etwas stark röthliche Portrait des „Arnolt van Browiller Burgemeester zo Coellen. Aetatis 62. Ao. 1535.“ Dem im Berliner Museum vorhandenen Portraitbilde von Barth. de Bruyn verwandt.

Sonst noch eine namhafte Reihe, zum Theil sehr bedeutender Bildnisse aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Einige dem Bartholomäus de Bruyn zugeschriebenen Bilder zeigen energische Aufnahme italienischer Motive. So namentlich eine, auf dem Halbmond schwebende Madonna mit dem Kinde, die grossartig michelangelesk, wenn auch nicht mit idealschöner Gesichtsbildung, componirt ist. Sie bildet den Pendant zu 3 andern Heiligenbildern, den inneren und äusseren Seiten von Flügeln eines Altares.

Köln. St. Severin. — Im westlichen Theil der Kirche: Gemälde der Ausstellung Christi vor dem Volk. Etwa einem Johann Messys parallel zu stellen.

Ebendaselbst. — Im südlichen Flügel des Querschiffes ein grosses Altargemälde: das Abendmahl als Mittelbild, auf den Flügeln die Manna-

lese und Abraham mit Melchisedek. Manieristisch im Style eines Floris, doch nicht so bedeutend. Sogenannter Barth. de Bruyn (Collectiv-Name).

5. Malerei seit der Epoche des Johann van Aachen.

Köln. Evangelische, ursprünglich Antoniterkirche. — Grosses Bild der Kreuzigung von Johann van Aachen; schlecht manieristisch.

Köln. Museum. — Einige Bilder von Johann van Aachen. Ein glänzender Manierist, noch keiner von den schlechtesten, etwa dem Candide vergleichbar. Bräunlich weich gewaschene Schatten.

Köln. St. Severin. — Im westlichen Theil der Kirche: Gemälde des Eccehomo, nebst dem Donator, Maria und Johannes. Zeit um 1600; tüchtig, in der Mitte zwischen niederländischer und italienischer Art.

Köln. Museum. — Von Jerrich (bez. „E. I. 1601): Die Verkündigung, halbe Figuren. Elegant weich. Rembrandt-ähnliche Schatten auf eine zart italieche Composition im Style der Zeit übergetragen.

Ebendaselbst. — Bilder von Geldorf, namentlich Bildnisse, in seiner zartgeschmolzenen Rembrandt- Rubens- Dolce-Manier, in der aber die des Dolce, namentlich bei Idealbildungen, als die Hauptsache erscheint.

Köln. St. Severin. — Im südlichen Seitenschiff ein gutes Portrait des Canonicus Gaill, gest. 1628, von Geldorf, weich lebendig modellirt, hier nicht bloss als Zeitgenoss, sondern auch als Verwandter eines van Dyk erscheinend.

Köln. Maria auf dem Kapitol. — In der Kapelle Cervo (Hirsch) Bildnisse, Portraits des Bürgermeisters Hardenrath und seiner Gemahlin, geb. v. Klepping, beide von Geldorf; ansprechend.

Carden. Stiftskirche. — Im südlichen Flügel des Querschiffes ein gemalter Flügelaltar, gestiftet 1591. Die Auferstehung Christi; auf den inneren Seiten der Flügel Donatoren und Heilige, auf den äusseren Seiten die Verkündigung. Italisch manieristisch, doch mit Sorgfalt; die Portraitfiguren ganz tüchtig.

Köln. Jesuitenkirche. — Reich baroche, mit dem Bau (1621—29) etwa gleichzeitige Dekoration im Innern. Hoher bunter Altarbau mit Gemälden von Corn. Schütt, einem schwachen Schüler von Rubens (12 Gemälde, von denen wechselnd je 6 zum Vorschein gebracht werden). — An den Wänden des Chores heitere Landschaften mit biblischer Staffage. Ueberhaupt das Ganze in der Ausrüstung der Kirche weltlich lustig, auf alterthümlicher Basis beruhend, der modernen Zeit doch sehr gefällig „ums Kinn streichend". — Mehrere Bilder werden Honthorst genannt. So eine Kreuzigung und Grablegung, die aber fast zu classisch für ihn sind. So andere Bilder, die gar nichts von ihm haben.

Köln. St. Gereon. — Altarblätter von C. Schütt, besonders eine Madonna mit Heiligen.

Köln. St. Aposteln. — Im Chor das Martyrium der heil. Katharina von Pottgiesser, manierirt in rubensisch-italischer Weise. — Dagegen eine Himmelfahrt Mariä von Hölzmann, gross, figurenreich, auch nicht frei von barocken Elementen in der Composition, doch als tüchtige und

nicht geistlose Nachahmung rubensischen Styles zu bezeichnen. Dabei zugleich die Darstellung einer ganzen Familie (der des Stifters) in guten Portraits.

Köln St. Columba. — Einige Gemälde aus Rubens Schule; darunter, mässig gut, das Martertbum der heiligen Columba.

Bonn Münster. — Ein Paar Altäre mit nicht sonderlich bedeutenden Gemälden aus dem 17ten Jahrhundert.

Köln Maria auf dem Kapitol. — Späte Bilder von Lebrun, Boys, Buschop und Aug. Braun.

Andernach. Die Annunziatenkirche (jetzt Gymnasiumskirche) — Unbedeutend einschiffiges modernes überwölbtes Gebäude. Merkwürdig durch die vollständig durchgeführte Ausmalung al fresco vom Jahr 1739. Pilaster und Wandverzierungen reich mit dem allerbuntesten Rococowerk; dazwischen, in besondern Roccaille-Einrahmungen, allerlei biblische, legendarische, landschaftliche Bilder. Jedes an sich ganz abscheulich. In dem Ganzen aber, bei aller Tollheit, eine bemerkenswerthe und nicht unglücklich wirkende Harmonie — Glaswappen der Stifter aus demselben Jahre in den Fenstern.

Trier. St. Paulin. — Brillante Gewölbmalereien aus dem 18ten Jahrhundert.

---

6. Gemälde aus ausserrheinischen Schulen.

Köln. Dom. — In der Marien-Kapelle, an der Wand über dem Altar, ein grosses Bild der Verkündigung. Ein ganz gutes, doch verdorbenes Exemplar des bekannten und mehrfach wiederholten Andachtsbildes in SS. Annunziata zu Florenz, das den Florentinern als eine Engelarbeit, den Kunsthistorikern als die eines Trecentisten der späteren Zeit des 14ten Jahrhunderts gilt.

Köln. S. Maria in Lyskirchen. — Im Chor ein ziemlich spätes Exemplar des ebengenannten Bildes der Verkündigung.

Köln. Maria auf dem Kapitol. — In der Kapelle Cervo (Hirsch), über dem Altar, eine auf beiden Seiten bemalte Tafel, nach der gewöhnlichen Annahme von A. Dürer. Auf der einen Seite der Tod der heil. Jungfrau. Hier findet sich unterwärts das Dürer'sche Monogramm, das aber jedenfalls, in der Weise, wie es angebracht und wie es ausgeführt ist, das Gepräge der Unächtheit trägt. Auf der andern Seite die Trennung der Apostel. An der Steineinfassung des Brunnens hier die Jahrzahl 1521. — Dürer'sche Compositionsweise, Dürer'sche Charakteristik, gewisse Grundtypen seiner Behandlungsweise sind in beiden Bildern gewiss unverkennbar, doch macht sich dies Alles nur auf eine ziemlich rohe Weise geltend. Die Hand des Künstlers ist schwer, die Farbe ist dick und, wenn auch Dürer's Tönen sich annähernd, so doch gar nicht in seiner zierlichen Transparenz aufgetragen. Es ist ohne Zweifel die Arbeit irgend eines Nachahmers oder Schülers, und das Monogramm später aufgesetzt.

Köln. St. Severin. — Im nördlichen Seitenschiff, am Pfeiler des Querschiffes, ein Gemälde: Thronende Madonna, rechts St. Matthias, links St. Severinus und der knieende Donator Canonicus (gest. 1530). Ein recht tüchtiges Bild der Dürer'schen Schule, etwa, in Bezug auf die Strenge der

Behandlung, von Heinrich Aldegrever. Leider an einzelnen Stellen durch Putzen beschädigt.

Köln. St. Peter. — Berühmtes Altarbild von Rubens, Petrus, der von fünf Schergen gekreuzigt wird. Nur ein Gemälde in seiner Art, und diese letztere auch nur ziemlich äusserlich. Es ist nur die Darstellung der äusseren Handlung; innerer Ausdruck, selbst Charakteristik fehlen.

Oberwesel. St. Martin. — Hauptbild des Hochaltars: Kreuzabnahme, angeblich von Diepenbeck. In seiner Art, doch wohl zu mittelmässig für ihn selbst. Sehr unrein.

St. Goar. Katholische Kirche. — Ein Gemälde, 8 Fuss 2½ Zoll hoch, 4 Fuss 3½ Zoll breit, von dem Blumenmaler David Seghers. Ein grosser Kranz von Rosen und andern Blumen auf dunklem Grunde, sehr schön durchgebildet und in edelster Harmonie. In dem Kranze fünf kleine Medaillons mit figürlichen Darstellungen aus dem Leben der Maria: Verkündigung, Besuch bei der Elisabeth, Anbetung der Hirten, Darstellung im Tempel, Lehrstreit Christi. In der Mitte ein grosses Medaillon mit der heiligen Familie und vielen Engeln; eine Glorie von Engelchen in der Luft, diese in trefflichem Helldunkel; von einem der ausgezeichnetsten zarteren Nachfolger des Rubens, dem van Dyck fast verwandt. Die Landschaft dieses Bildes im Tone noch an J. Breughel anklingend. — Das Bild hat eine Menge kleiner Beschädigungen (mechanischer Art, kleine Löcher u. dergl.), ist im Uebrigen aber, bis auf einige wenige Stellen, intact und wohlerhalten. Eine Restauration wäre leicht ausführbar. In der armen Kirche nicht wohlgehalten, würde es einem Museum sehr zur Zierde gereichen.

Trier. Liebfrauenkirche. — Verschiedene Bilder. Darunter zu bemerken: ein neuerlich geschenktes, der h. Sebastian, Kniestück, treffliches Bild der Schule der Caracci, angeblich von Guido Reni (aus seiner naturalistischen Periode.)

Köln. Museum. — Gemälde von Dürer, zwei Spielleute darstellend, ganz in Dürers geistreicher laxurartiger Manier leicht hingearbeitet, sehr ächt. Das Bild war die Aussenseite eines Altarflügels, zu einem Altare gehörig, der (nach de Noëls Mittheilung) die Hauskapelle des alten Jabach'schen Hauses in Köln schmückte. (Das Gegenstück, die Aussenseite des zweiten Flügels, befindet sich in der Gallerie des Städelschen Institute zu Frankfurt a. M. und stellt den Hiob dar, dem seine Frau ein Gefäss über den Kopf ausgiesst. Dies ist höchst leicht in der Farbe, scheinbar noch mehr als das Kölner Bild, auch wohl stark abgewaschen. Der Gewandzipfel der Frau des Hiob wird auf dem ersten Bilde noch sichtbar. Die von beiden jetzt abgetrennten Innenseiten zeigt die schönen Bilder mit den hh. Simon und Lazarus, Joseph und Joachim, der ehemals Boisserée'schen Gallerie in der Pinakothek zu München. Ueber das Mittelstück des Altares — ob ein Gemälde oder Schnitzwerk — ist keine Kunde.)

Von Cranach ein artiges Bild: das Christkind und Johannes mit dem Lamm.

Der Franciscus stigmatisirtus von Rubens: kräftig naturalistisch, aber ohne Ecstase; das der Ohnmacht Nahe gut. Sehr grosses Bild.

Allerlei niederländische Bilder, eine grosse Menge von Bildnissen — darunter auch wohl viel Heimisches — gute Stillleben etc. — Einiges Italienische.

Unter den neueren Bildern: Bendemanns trauernde Juden und Lessings Klosterhof im Schnee.

Köln. — Bei H. Banquier Oppenheim. „Petrs xpi me fecit 1449." Dies die Unterschrift eines Bildes aus Eyck'scher Schule, welches, ziemlich gross, drei Gestalten in halber Figur enthält. Der heil. Eligius, als Goldschmied, sitzt an einem Tische, ihm zur Seite steht ein Brautpaar, das einen Trauring zu kaufen gekommen. Er hält eine Waage, in der der Trauring liegt, in der Hand: auf dem Tische Goldstücke; hinter ihm ein Repositorium mit allerlei Arbeiten und Geräth; — diese Dinge sind sehr in Eyck'scher Weise behandelt. Das Ganze ist seiner Richtung nach schon sehr entschieden ein Genrebild, wie später Q. Messys. — In der Behandlung erkennt man im Wesentlichen den Eyck'schen Schulcharakter. Aber merkwürdig und eigenthümlich ist es, dass die Köpfe in einer gewissen Allgemeinheit gehalten sind, zwar nicht etwa Idealformen, aber doch in grösseren plastischen Massen, etwas hart, ungefähr wie aus Holz geschnitten (ähnlich wie die Portraits von Mantegna u. a. M. den Steinsculpturen gleichen). So ist auch die Carnation ziemlich allgemein gehalten, mit durchgehend genauer Modellirung. — Leider ist das Bild beschädigt und zum Theil übermalt. Besonders das rothe Gewand des Eligius ist ganz übermalt [1]).

Ein gutes Bild der Eyck'schen Schule, eine sitzende Madonna in einer Landschaft.

Im Uebrigen besonders vortreffliche holländische Kabinetsbilder, auch italienische Stücke. — Vor Allen ausgezeichnet ein Velasquez: das lebensgrosse stehende Bild eines jungen ritterlichen Herrn, in voller Kraft und Frische der Existenz, gewiss das Beste, was Köln aus der Epoche des 17ten Jahrhunderts besitzt.

Köln. Gemäldesammlung des Hrn. Stadtbaumeisters Weyer. — Ziemlich bedeutend. Einiges wenige Italienische aus späterer Zeit. Besonders zahlreich an Niederländern des 17ten Jahrhunderts, und darunter namentlich einige gute holländische Landschaften. Dann auch Einiges von älterer nordischer Kunst, dies meist jedoch nicht sonderlich ausgezeichnet.

Sehr artig ein, schon von Passavant angeführtes altholländisches, dem A. van Ouwater nahe stehendes Bildchen. Man sieht eine holländisch gothische Kirche hinab; rechts die Reihe der Säulen auf der einen Seite des Schiffes, als Achat gemalt, — durch sie blickt man ins Freie hinaus; über den Säulen wölbt sich die aus Brettern gebildete spitzbogige Tonnendecke. Im Schiff der Kirche sitzt gross und stattlich — natürlich ausser allem Verhältniss zur Architektur — Sanct Peter als Papst; zwischen den Säulen kniet der geistliche Besteller des Bildes. Die Ausführung ist ziemlich sauber, sehr fein in den Köpfen, die schlicht naturalistisch gehalten sind, doch der Kopf des Petrus nicht ohne Würde. Sehr eigen ist jener von Passavant erwähnte kühle Farbenton, der durch das ganze Bildchen geht

[1]) Ob das Bild des Berliner Museums, welches mit dem Namen eines „Petri Christophori" bezeichnet war und sich durch seine Individualisirung in Form und Farbe auszeichnet, — ob das Bild im Besitz des Hrn. J. D. Passavant zu Frankfurt a. M. von „Petrus XPR" vom J. 1417, das eine grossartig alterthümliche Anlage mit fein naturalistischer Durchbildung verbindet, bestimmt von derselben Hand sind, lasse ich hier dahingestellt.

und so in der Carnation, wie in sämmtlichen Accessoirs, in der Luft, durchweg eine eigen helle Stimmung vorwalten lässt.

Köln. Gemäldesammlung des Hrn. Zanoli. — „Johannes Malbodius. 1527." — Diese Inschrift auf einem kleinen, höchst sauber ausgeführten Bildchen: der leidende Erlöser, von den Schergen verspottet. Aeusserst zarte und mit Glück beendende Technik; aber schon sehr charakteristisch, wie die tiefere Auffassung mangelt und statt dessen das manierirte, outrirte, grimassenhafte Wesen einzutreten beginnt. Die Grundlage aber noch entschieden heimisch.

Ausserdem dem Mabuse, und gewiss mit Recht, zugeschrieben: Eine Porzia (?) mit der Urne, der Berliner Madonna, die das Kind säugt, vollständig entsprechend; — und eine Venus mit Amor, kleine Dimension, stattlich italienisirend.

Im Uebrigen noch manche, für die Entwickelung der nordischen Malerei im Anfange des 16ten Jahrhunderts nicht unwichtige Bilder. So: ein Bild (ich glaube, die angeklagte Ehebrecherin), das mir als Patenier erschien. — So eine Anbetung der Könige mit phantastisch gothischer Renaissance-Architektur, das an den Spanier Juan de Juanes erinnern dürfte.

Viel Schätzenswerthes an holländischer, auch an italienischer Malerei, Kabinetsbilder u. A. dergl. Eine grosse Lucretia von Furini. — Eine schöne Copie kleineren Maassstabes von der Johanna von Arragonien, angeblich von Giulio Romano. Das Roth der Wangen ins Ziegelartige spielend, der Wangenschatten sehr schwarz, sonst höchst ausgezeichnet. — Eine Madonna mit dem Kinde, ganze Figur, von Filippo Lippi.

Köln. Bei Hrn. Baumeister. — Bildniss der Aebtissin de la Rochefoucauld, von Gerh. Honthorst, 1638 (mit seinem Namen und Datum). Den allerbesten holländischen Portraitmalern, in der Zeit und Richtung des Rembrandt (d. h. ohne dessen späteren Manieren) völlig würdig zur Seite stehend.

Köln. Bei Hrn. von Geyr. — Verspottung Christi, von A. van Dyck, meisterhaft. (2 F. 9 Z. hoch, 3 F. 6 Z. breit.)

Köln. Bei Hrn. Essingh. — Merkwürdig vier nicht grosse Tafeln mit einzelnen Heiligenfiguren: Johannes der Täufer, Johannes der Evangelist, Christophorus und der Engel Gabriel. Angeblich Dürer, und ihm in der That sehr ähnlich, so dass man namentlich bei dem schönen Johannes Bapt., dessen Kopf fast gänzlich dem schönsten Dürer entspricht, leicht zweifelhaft werden dürfte. Andres aber hat doch wieder nicht seine scharfe und bestimmte Charakteristik, und so ist durchweg auch die Farbe nicht völlig in seiner durchsichtigen Transparenz, auch hat sie, der Abtönung nach, ein späteres Element. Ich vermuthe, dass die Bilder von einem der trefflichsten Schüler Dürer's, und zwar, zumal sie aus Westphalen stammen, von H. Aldegrever, herrühren.

Noch zahlreiche andre Bilder, meist holländische Kabinetstücke, darunter ausgezeichnete Sachen.

Köln. Bei Hrn. Schmitz. — Eine Wiederholung des im Folgenden zu nennenden Coblenzer Bildes, der Madonna mit der h. Barbara, der hier indess noch die h. Katharina zugesellt ist. Mehr beschädigt als jenes.

Coblenz. Langisch-Städtische Gemälde-Gallerie im Lokale des Hospitals. — Vorzüglich bemerkenswerth: Eine Madonna mit dem

Kinde. Sie hält ihm die Brust vor; es lehnt sich dagegen und sieht zum Beschauer heraus. Daneben die h. Barbara, in einem Gebetbuche lesend. Ueber der Madonna ein Vorhang, von kleinen Engelchen gehalten. Im Hintergrund, unter Bäumen, sitzt Joseph. — Einer der besten Niederländer, die mit heimischer Vortragweise italienische Formen verbinden. (Für Mabuse vielleicht zu schön in der Farbe, obgleich Einzelnes an ihn erinnert.) Auch die Composition der Hauptgruppe ist italisch, und zwar mailändisch (mehr Luini als Leonardo). Die Madonna ungemein schön, die Barbara nicht gar schön leonardesk; doch die ganze Auffassung überaus rein. In der Carnation kühle graubräunliche Schatten; sonst ein röthlicher Ton, der besonders im Gesicht der Madonna sehr luineск erscheint. Die Gewandstoffe dagegen in ganz flandrischer Farbenkraft. Die Bäume und Andres artig spielend behandelt.

Ausserdem eine nicht unbeträchtliche Anzahl verschiedener Bilder, meist aus dem 17ten und 18ten Jahrhundert. Darunter einige gute Niederländer.

Coblenz. Bei Hrn. Dietz. — Gemälde: Christus am Kreuz mit Maria und Johannes. Wiederum einer der trefflichsten Niederländer vom Anfang des 16ten Jahrhunderts, dem Mabuse in dem Bilde der Kreuzigung im Berliner Museum ähnlich, doch freier und nobler in den Köpfen.

Schloss Rheinstein. — Unter den zahlreichen Kunstgegenständen, mit welchen dasselbe ausgestattet ist: zwei Handzeichnungen von Albrecht Dürer, St. Hubertus und St. Antonius von Padua.

Trier. — Hermes'sche Gemäldesammlung (im Gymnasium).

Zwei schmale und hohe Bildchen der Eyck'schen Schule. Das eine ist ein Mittelstück und enthält oben den h. Georg mit der knieenden Donatorin, unten den h. Christoph; das andre ist ein Flügelbild und hat ebenfalls zwei Heilige übereinander. Treffliche Arbeiten, dem Johann v. Eyck ziemlich nah, doch etwas derber und nicht so schön in der Farbe.

Kleines Altärchen, auf der Mitteltafel die Verkündigung, auf den Flügeln Gebete in Goldschrift. Den Bildern des Hugo van der Goes im Berliner Museum durchaus verwandt.

Köpfe des Christus und der Maria. Alterthümlich typisch in moderner Behandlung; der Madonnenkopf jedoch nicht, wie gewöhnlich bei diesen Bildern, lang von vorn, sondern etwas von oben gesehen [1]). — Randschriften. Bei dem Christuskopfe steht, dass das Original sich in S. Silvestro zu Rom, bei dem Marienkopfe, dass das Original sich in S. Maria maggiore zu Rom befinde.

Eine Landschaft, reich phantastisch, ohne Zweifel von Patenier; vorn eine treffliche Madonna mit dem Kinde.

Ein stehender Christusknabe mit dem Lamm, scheint van Dyck.

Noch sehr vieles Andre. Einige gute niederländische Genrebilder, einige sehr ausgezeichnete Stillleben (Geflügel); auch einiges leidlich Gute aus spätitalienischer Zeit.

Unvortheilhaft aufgehängt und überfüllt.

[1]) Einen ähnlich typischen Marienkopf, über einer Halbfigur in rococoblumigem Kostüm — ein Bild von eigen phantastischem Reiz — sah ich bei Hrn. Direktor Wyttenbach zu Trier.

V. GLASMALEREI.

Köln. St. Kunibert. — Die drei oberen Fenster in der Mitte der Absis reich mit biblischen und legendarischen Vorgängen, die teppichartig von buntem Arabesken- und Ornamentwerk umschlossen werden. In jedem der drei unteren eine Heiligenfigur (S. Cordula, S. Johann Bapt., S. Ursula), jede von einem reichen Arabeskenrahmen umgeben. Aehnlich zwei andre Fenster, in der nördlichen Giebelwand des östlichen Querschiffs, unterwärts. — Diese Arbeiten sind sehr interessant für den spätromanischen, ins Germanische übergehenden Styl. In den Arabesken herrscht entschieden die romanische Grundform vor, doch in reichen und mannigfaltig schönen Zusammenstellungen. Die drei Oberfenster erscheinen hiedurch ganz wie Teppiche, zum Theil zu kraus, was aber ebenfalls für die romanische Spätzeit charakteristisch ist. Im Figürlichen entwickelt sich auf der Grundlage des strengen Byzantinismus schon ein leichter und mannigfach bewegter Schwung, der sich zum Theil zu direkt germanischen Motiven umgestaltet. Die genannten drei unteren Figuren sind in solcher Weise ganz bedeutsam.

Heimersheim. Kirche. — In den beiden Mittelfenstern des Chores alte Glasmalerei, frühgermanisch, noch mit byzantinischen Reminiscenzen; links Heilige, rechts biblische Vorgänge. In der strengen miniaturartigen Behandlung colorirter Umrisse. Leuchtende Farben.

Köln. Dom. — Die Glasfenster des Chores sind durchaus einfach musivisch aus Hüttengläsern (das Rothe als Ueberfanggles) zusammengesetzt. Nur Weniges, z. B. die Bezeichnung der Gesichtstheile, ist an den inneren Seiten mit Schwarz aufgemalt. Somit sind es ganz einfach colorirte Linearzeichnungen, und zwar im einfach strengen Style der Zeit von 1300. Die fast übergrosse Einfachheit und der noch unausgebildete Charakter, im Vergleich zu den übrigen Arbeiten derselben Periode, sind fast befremdlich. Doch erscheint u. a. die Madonna mit dem Kinde, in der Anbetung der Könige am Mittelfenster, in den Umrissen schon sehr anmuthig und gefühlt. Von wunderbarer Wirkung aber ist die Farbenpracht, in ihrer vollen Glut. Das Ganze ist auch mehr teppichartig behandelt, in verschiedenartiger Weise, die oberen Fensterfüllungen im reichsten kaleidoscopischen Wechsel, wobei zugleich zu bemerken, dass über den Gestalten nur sehr niedrige Tabernakelkrönungen, die in gleichmässig horizontaler Linie gegen das Teppichmuster abschliessen und nicht in dieses hineinwachsen, angebracht sind. Das Ganze bildet eine vortrefflich architektonische Füllung.

In den Kapellen des Chor-Umganges ist ebenfalls noch ein grosser Theil der alten Glasmalereien erhalten, besonders vollständig die der heil. drei Königs-Kapelle. In Styl und Behandlung stehen sie den vorgenannten völlig parallel.

Coblenz. S. Florin. — In die Fenster des südlichen Seitenschiffes vertheilt, Stücke von grösseren Fensterbildern. Kleine, mit musivischen Mustern umgebene Darstellungen aus der Geschichte Christi; schlicht germanisch.

Im nördlichen Seitenschiff: zwei Darstellungen Christi am Kreuz mit Maria und Johannes, streng germanisch; — und die Himmelfahrt Christi, weich germanisch. (Beide in Einem Fenster.) Nach v. Lassaulx's Angabe

stammen diese Glasmalereien, als Geschenk des Ministers v. Stein, aus Dausenau, zwischen Ems und Nassau.

St. Goar. Stiftskirche. — Reste alter Glasmalereien im Obertheil der Fenster des südlichen Seitenschiffes. — In den Fenstern der südlichen Empore ebenfalls ein Paar gute, aber sehr verflickte Heiligenfiguren.

Oberwesel. Stiftskirche. — In den Fenstern noch allerlei hübsches Glasornament.

Köln. St. Gereon. — In den Fenstern der Sakristei noch bedeutende Theile streng gothischer Glasmalerei in gutem Style: die Rosetten und unten eine Folge von einzelnen Heiligen.

Kirche zu Altenberg bei Köln. — Das kolossale Fenster in der Westfaçade der Kirche, ganz mit Glasmalerei ausgefüllt, von der nur einige Theile fehlen und Weniges beschädigt ist. Es sind reiche Tabernakel-Architekturen in einem eigen gothischen Style, in dem sich der Bau der freien Spitzthürme mit den Formen des Burgbaues verbindet, so dass scheinbar etwas der Renaissance Verwandtes zum Vorschein kommt; die Bögen dabei sind schon rund und mit geschweiften Giebeln versehen. Die Farbe der Architektur ist gelb, mit einfachen Schattentheilen, die Gründe sind bunt gemustert. — Unter den Tabernakeln sind zwei Reihen von Heiligen, übereinander; oberwärts in den Tabernakeln kleine Figürchen. Weiter nach oben, in dem untersten Theile der Stabverschlingung des Fensters, sind acht musicirende Engel, und darüber die grossen Brustbilder der vier Kirchenlehrer. In den oberen Theilen fehlt viel. Alles Figürliche ist weiss und grau schattirt. — Der figürliche Styl giebt ein volles, reiches Germanisch, mit vollen, weich geordneten Falten und wenig geschweiften Stellungen. Die Köpfe, auf älter kölnischer Grundlage, sind weich naturalistisch, bei den Kirchenvätern vortrefflich, bei einzelnen Gestalten schon auf den sogenannten Isr. v. Meckenen hindeutend. Zeit um 1420—30.

Sonst sind die Fenster, soweit sich die alte Verglasung erhalten hat, durch die zierlichsten Grisaille-Ornamente in sehr mannigfaltiger Weise ausgezeichnet.

Kirche des Dorfes Münster an der Nahe, unweit Bingen. — Einige Reste guter Glasmalerei des 15ten Jahrhunderts, namentlich Maria und Johannes nebst den Füssen des Crucifixes im mittleren Chorfenster.

Köln. Dom. — Reste von Glasmalerei in zwei Fenstern der Interims-Mauer [*]) des nördlichen Querschiff-Flügels: Heilige auf Teppichgrund und in architektonischer Umgebung; links die hh. Pantaleon und Laurentius als Kniebilder, rechts die hh. Andreas und Petrus, etwas kleiner in ganzer Figur. Etwa erste Hälfte des 15ten Jahrhunderts. Trefflich durchgebildet germanisch, die Köpfe mit anmuthig edelm, noch ziemlich kölnischem Ausdruck. Die weisse (und schattirte) Farbe schon wesentlich vorherrschend, doch im Ganzen noch eine stylgemässe Gesammtwirkung.

Köln. Maria auf dem Kapitol. — Kapelle Hardenrath. Die schon erwähnte sehr beschädigte Glasmalerei in dem Hauptfenster der Kapelle, die in der Hauptdarstellung die Kreuzigung Christi enthält und

[*]) Diese Mauer ist bei dem inzwischen erfolgten Weiterbau des Domes beseitigt.

eine Verwandtschaft mit der Richtung des sogenannten Israel von Mekenen erkennen lässt. Auch hier starke Mitbenutzung weissen Glases.

Trier. St. Matthias. — Im Mittelfenster des Chores, dasselbe aber nicht ganz ausfüllend, ein grosses Glasgemälde: Christus am Kreuz, mit Maria, Magdalena und Johannes. Treffliches Werk aus der Zeit um 1500. In den Farbenmassen das Weissgrau vorherrschend.

Köln. St. Georg. — Im (erweiterten) Mittelfenster der Absis ein schönes Glasgemälde, c. 1500, aus der ehemaligen Kirche St. Lorenz. Im Obertheil Christus am Kreuz, Engel, die das Blut auffangen, Maria und Johannes. Unterwärts in der Mitte St. Laurentius, zu seinen Seiten der Donator und ein Engel mit einem Wappen. Sehr edel in dem eckigen Style. Meist weiss und graue Schatten, nur einzelne schöne Farben (wie die späteren Domfenster).

Köln. St. Severin. — Im Mittelfenster der Chor-Absis ein gutes Glasbild der Kreuzigung, Anfang des 16ten Jahrhunderts.

Köln. S. Maria in Lyskirchen. — In den Fenstern der Seitenschiffe gemalte Tafeln; die der Nordseite gute Beispiele der Malerei aus der früheren Zeit des 16ten Jahrhunderts; die der Südseite mehr fragmentirt, zum Theil etwas früher.

Köln. Dom. — Die berühmten Glasgemälde des nördlichen Seitenschiffes (wiederholt mit der Jahrzahl 1509 versehen) haben für mein Gefühl gerade keinen vorzüglich hohen Kunstwerth, so reiche Pracht der Farbe sich an ihnen auch im Einzelnen entfaltet. Es fehlt ihnen vor Allem die gesetzliche architektonisch rhythmische Wirkung. So zunächst in der Farbe, in der das Weiss allzusehr vorherrscht, so dass die andern Glanzfarben in Ermangelung des Helldunkels, zu Flecken werden. Dies ist um so störender als in der Composition das Teppichgesetz, der Teppicheinschluss u. s. w. fehlen. Obgleich die Gestalten und Gruppen allerdings zumeist unter Baldachinen befindlich dargestellt sind, so dehnen sie sich doch viel zu sehr über die ganze Fensterfläche aus und machen somit schon an sich die Totalwirkung wirr. Dann ist auch die Zeichnung und künstlerische Conception im Allgemeinen nicht gar bedeutend. Es ist eine ziemlich handwerksmässige Behandlung derjenigen Kunst, die sich in Deutschland im Gefolge der Eycks ausbildet, etwa den Westphalen und den roheren Wohlgemuths parallel. Zudem ist die malerische Durchbildung auch noch auf einer nur anfänglichen Stufe. — Dennoch ist Einzelnes vortrefflich gedacht, und natürlich die Pracht des Ganzen und der Masse desselben sehr wirksam.

Köln. Maria auf dem Kapitol.

Südliches Seitenschiff:

Erstes Fenster nach Westen. — Oberwärts: h. Jacobus Pilger, h. Ursula mit Jungfrauen, ein ritterlicher Heiliger. Darunter: Donator, Engel mit Wappen, Donatorin mit zwei Töchtern. Bez. 1514. In schöner, trefflicher Entwickelung. Gesichter weiss, doch sonst mehr Farbe als in den Fenstern im nördlichen Seitenschiff des Doms. Recht treffliche Durchbildung. Die h. Ursula und die weiblichen Donatoren von grosser Anmuth. Der Styl im Allgemeinen als ein sehr würdiges Beispiel der Zeit.

Zweites Fenster. — Nur eine Madonna in der Mitte erhalten, nicht so bedeutend.

Drittes Fenster. — Ebenfalls recht gut. Doch wieder mehr Weiss, mehr Derbheit und Naturalistik.

Nördliches Seitenschiff:

Erstes Fenster gen Westen. — Mitteltheil. Christus am Kreuz, Maria und Johannes; unten der Donator. Weiss vorherrschend. Sehr nobel und würdig durchgebildet. Hauptbeispiel der Kunst.

Zweites Fenster. — Oben drei Heilige (der eine war erneut, wohl mit Oelfarben, und ist wieder erloschen). Unten links Johann Heller von Frankfurt (sacre theologie professor), Engel mit Wappen, Jacob Heller von Frankfurt und seine Frau. Ausgezeichnet in feiner Durchbildung, doch nicht rechte Grösse des Styles, auch nicht rechte Harmonie.

Drittes Fenster. — Nur eine ganz hübsche Madonna mit dem Kinde und der Donator.

Reste von zumeist verdorbener Glasmalerei in den oberen Chorfenstern.

Köln. Evangelische, ursprünglich Antoniterkirche. — Im Mittelfenster des Chores ein schönes Glasbild. Crucifix, Maria, Johannes und blutauffangende Engel. In jener schönen durchgebildeten Weise, die auf die Fenster im nördlichen Seitenschiffe des Domes folgt. Brillante, barock gothische Einrahmung (ebenfalls gemalt). Interessant, doch nicht bedeutend geistreich.

Köln. St. Peter. — Namhafte Anzahl von Glasmalereien aus dem 16ten Jahrhundert, d. h. der Zeit, in der moderne Elemente sich der heimischen Weise beimischen. Die bedeutendsten sind die Darstellungen der drei Chorfenster: Dornenkrönung, Kreuzigung (mit der Jahrzahl 1528) und Grablegung, darunter Donatoren, Heilige und Wappen. Hier das Heimische noch vorwiegend. Ziemlich bunt in der Gesammtwirkung, wie die Domfenster, nur weniger weiss; die Durchbildung aber viel gediegener, mit mehr Sinn und Geschmack. Einzelnes sehr würdig. Dabei aber auch Modernitäten in den gerüsteten Kriegsleuten etc. — Ausserdem noch einzelne Darstellungen in vielen andern Fenstern, meist einzelne Heilige, bei denen im Ganzen noch mehr Farbe, doch weniger Adel und Durchbildung. Auf einem Fenster fand ich die Jahrzahl 1528, auf einem andern 1530.

Köln. St. Pantaleon. — In den drei Fenstern des gothischen Chorschlusses die Reste einer ungemein schönen, farbenreichen und durchgebildeten Glasmalerei, deren Styl indess die beginnende Renaissance zeigt. Etwa aus dem zweiten Viertel des 16ten Jahrhunderts. In der Mitte die Kreuzigung, zu den Seiten Heilige, ausserdem Engel und Wappen.

Kyllburg. Stiftskirche. — Drei gemalte Fenster im Chorschluss, das in der Mitte von 1533, die beiden zu den Seiten von 1534. Recht interessant. Links Scenen der Geburt Christi, in der Mitte und rechts Scenen der Passion. Unterwärts, durchgehend, Heilige und Donatoren. Compositionen mit Benutzung Dürer'scher Motive. Geistreich im Style der Zeit durchgebildet; doch fehlt die entschieden brillantere, buntere, mehr teppichartige Farbenwirkung. Die Köpfe meist recht ausdrucksvoll. Die Figuren und die Gewandung verstanden. Die dargestellte Architektur in spielender Renaissance, die sich aber dem Ganzen leidlich fügt. An dem Glasfenster zur Rechten ist etwa das untere Viertel beschädigt und durch weisses Glas ersetzt.

VI. GRABPLATTEN MIT ZEICHNENDER DARSTELLUNG.

Coblenz. St. Castor. — Grabstein im nördlichen Flügel des Querschiffes mit der Inschrift „Scolasticus." Merkwürdige Technik. Wachsartige Farben, die enkaustisch, nach dem Princip der alten Glasmalerei, aufgelegt zu sein scheinen. Freilich nur noch Reste davon. Die Zeichnung ist byzantinisch, die architektonische Umgebung früh germanisch.

Köln. Maria auf dem Kapitol. — An der Wand unter der Orgelbühne zwei Grabsteine: schwarzer Stein, mit farbig incrustirten Linien (die in neuerer Zeit mit Farbe nachgezogen).

Der ältere und reichere ist der einer Aebtissin Shadewig (?), gest. 1304; ihre Gestalt unter gothischer Tabernakelzeichnung; Gesicht, Schleier und Hände von weissem Marmor, mit schwarzer Linearzeichnung.

Der jüngere und einfachere ist der der Aebtissin „Margaretha de Meroyde condicta de frankenbergh", gest. 1504.

Brauweiler. — In der Kirche u. a. ein Grab mit nicht grosser Metallplatte, mit einfach gravirter Darstellung eines Abtes; 15tes Jahrhundert.

Cues. Kapelle des Hospitals. — Im Chor die messingene Grabplatte des Kardinals Cusanus mit gravirter Darstellung. In der Mitte die ganze Figur des Kardinals, vor sich eine Inschrifttafel haltend (mit der Angabe, dass das Denkmal 1488 gewidmet). Unter dem Kopf ein Kissen mit Wappen. Im Style der Zeit, das Gesicht sehr lebenswahr. Einfache Umrisszeichnung und kein architektonischer Grund. In der um den Rand der Platte laufenden Inschrift heisst es: „Nicolao de Cusa, sancti petri ad vincula pb'ro cardinali et epō Brixwen qui obiit Tuderti fundator hujus hospitalis 1464"; auch, dass er in Rom begraben und hier sein Herz bestattet sei.

Kirche zu Altenberg bei Köln. — Messingene Grabplatte des Herzogs Gerhard von Jülich und Berg, gest. 1475. Sehr gross, aus zwölf Stücken zusammengenietet. Die gravirte Darstellung künstlerisch nicht sehr bedeutend: der Herzog ganz geharnischt, wie ähnliche sculptirte Gestalten auf Grabsteinen; einfache Tabernakel-Architektur [9]).

VII. KIRCHLICHES PRACHTGERAETH.

1. Altchristlich.

Coblenz. Bei Hrn. Assessor Burchard. — Cylinderartiges Elfenbeingefäss von 5 bis 5⅛ Zoll Durchmesser. Umher in Relief dargestellt:

[9]) Die ungleich schönere und reicher durchgeführte, noch im germanischen Styl des 14ten Jahrhunderts gehaltene Grabplatte des Bischofes Wigbold von Culm, gest. 1398, ist nicht mehr vorhanden. Ihre Abbildung, wie die der obigen, in dem Werke von Schimmel: die Cistercienser-Abtei Altenberg bei Köln (Einen Abdruck derselben auf Papier sah ich bei Hrn. de Noël in Köln.)

Christus, jugendlich, thronend, und die zwölf Apostel. Christus als Imperator, die Apostel in mannigfach lebhaften Bewegungen, sehr verschiedenartig, fast nach einem akademischen Princip. Dann noch das Opfer Isaacs, daneben der Engel in der Gestalt einer Victoria. — Scheint entschieden ältest christlich, constantinisch, den ältesten Sarkophagsculpturen in aller Beziehung auffallend verwandt [1]).

Im Besitz des Herrn Burchard noch manch hübsches, mittelalterliches Holzschnitzwerk.

---

2. Romanische Epoche.

Trier. Dom. — In der Schatzkammer: Ein Reliquienkasten von vergoldetem Silber, 11¾ Zoll lang, 7⅞ Zoll breit, 9⅞ Zoll hoch, mit dem allerreizendsten und geschmackvollsten Filigran bedeckt. Die Hauptmuster desselben sind Bandverschlingungen im Style des elften Jahrhunderts.

Ebendaselbst noch andre weniger bedeutende Reliquiarien.

Trier. Liebfrauenkirche. — Altare portatile. 17 Zoll lang, etwas über 8 Zoll hoch und breit. Ein Holzkasten, bekleidet mit Silberplatten, vergoldeten Kupferplatten und Elfenbeinplatten. — Oben in der Mitte ein kleiner Stein, umher die Umschrift: „Hoc altare beatus Willibrordus in honore Dni Salvatoris consecravit supra quod in itinere missarum oblationes dō offerre consuevit in quo continetur de ligno crucis Christi et de sudario capitis ipsius." Auf dem Deckel oben eine getriebene Silberplatte: Christus zwischen Moses und Petrus, darunter drei andre Figuren (Transfiguration?); etwas grob romanisch, gegen Ende des zwölften Jahrhunderts. Umher noch andre Umschriften, auf die in dem Altärchen befindlichen Reliquien bezüglich. — An der einen Langseite eine Elfenbeinplatte: Madonna mit dem Kinde, ganze Figur, und zwei verehrende Engel, streng romanisch, aber gut im Gefühl (daneben griechische Buchstaben). Auf jeder Seite derselben ein Elfenbeinrelief mit drei Brustbildern von Heiligen übereinander. Zu den Seiten eines jeden von diesen drei getriebene Brustbilder. (An dieser Langseite also im Ganzen zwölf Brustbilder). — Auf der andern Langseite der Tod der Maria, in strengem, roh byzantinischem Styl. Die Seitenfelder wie auf der ersten Langseite, doch statt der je drei, hier nur je zwei Brustbilder; von den getriebenen Brustbildern sind vier verloren. — Auf der einen Schmalseite Christus zwischen Maria und Johannes, auf der andern ein h. Abt und ein h. Bischof, — getriebene Arbeiten im schwer germanischen Style des 14ten Jahrhunderts. — Die Seitenflächen sind meist sämmtlich umfasst von breiten Kupferstreifen mit Goldornamenten romanischen Styles.

[1]) Dies Werk, ein Unicum in seiner Art, ist, nachdem ich die Aufmerksamkeit der Kenner auf dasselbe geleitet hatte, in die zum Berliner Museum gehörige Kunstkammer übergegangen. Rücksichtlich der noch rein antiken Behandlung eines christlichen Gegenstandes kann demselben etwa nur der bekannte Sarkophag des Junius Bassus an die Seite gestellt werden. Ohne Zweifel war es ursprünglich zur Aufbewahrung der Eucharistie bestimmt. Herr Burchard erzählte mir, dass er es bei einem Bauern in einem Dorfe auf der Mosel gefunden und dass es dort als Fuss eines, mit dem unteren Stammende hineingesteckten Crucifixes gedient habe.

Trier. St. Matthias. — Reliquienbehälter, 2 Fuss 4 Zoll hoch, 1 Fuss 8½ Zoll breit. In der Mitte ein Doppelkreuz, aus Stücken des h. Kreuzes zusammengesetzt, umher eine Menge andrer Reliquien unter Krystall. Alles mit vergoldeten Kupfereinfassungen umgeben. Dann noch ein breiter Rahmen. Innerhalb des letzteren läuft eine Niello-Umschrift, des Inhalts, dass Anno M.... (Datum und Name sind ausgeschliffen) ... ein Holz des heil. Kreuzes, aus Constantinopel gebracht habe. Der ganze Charakter gehört der früheren Zeit des 13ten Jahrhunderts an. Die Einfassungen bestehen zunächst in feiner Filigranarbeit, in die eine Menge Steine eingelassen sind; ausserdem in Platten mit getriebenen Mustern im schönen spätromanischen Style. Auch in dem Hauptrahmen sieht man eine schöne durchbrochene Leiste mit allerlei Thieren. Der Hauptrahmen ist in ähnlicher Weise behandelt, wie die andern Einfassungen, doch besonders reich; darin sechs grosse Stücke mit ungemein geschmackvollen Emaille-Mustern, im Style der allerschönsten Arbeiten dieser Art. Zu den Seiten des Kreuzes noch zwei Hautreliefiguren von vergoldetem Kupfer, Engel, welche Rauchfässer schwingen, von vortrefflicher Arbeit; feinfaltig germanischer Styl, in seinem Uebergange aus dem Romanischen. — Unter der grossen Menge schmückender Edelsteine finden sich zwei grössere antike Cameen (ein jugendlicher Imperatorkopf und Hebe mit dem Adler) und 21 Gemmen, Arbeiten, die in künstlerischem Belang nicht eben eine ausgezeichnete Bedeutung haben. — Die Seitenflächen des Behälters sind mit sehr schön getriebenem Ornament versehen. — Auf der Rückseite ist eine grosse Kupferplatte, vergoldet, mit gravirten Darstellungen: in der Mitte Christus, umher die Evangelisten-Symbole; oben und unten eine Reihe von Heiligen und Wohlthätern des Klosters unter romanischen Architekturen. Der Styl spätromanisch, engfaltig in seiner feineren Beweglichkeit; die Ausführung nicht gar geistreich.

Trier. Hermes'sche Sammlung von Antiquitäten in der Städtischen Bibliothek. — Reliquienkasten, bestehend aus Kupferplatten mit niellirten Figuren auf Gold, die Köpfe en relief, Emaillegrund, zwölften Jahrhundert.

Siegburg. Pfarrkirche. — Ein bedeutender Schatz von Reliquiarien, meist alle aus romanischer Zeit.

1) Klein, in Kapellenform, ganz einfach. Sechs vergoldete Kupferplatten mit figürlichen Darstellungen in Linearzeichnung und zum Theil mit reliefartig erhöhten Köpfen. Emaillirter Grund. Der Styl der Zeichnung streng und zum Theil roh byzantinisch.

2) Ein Altärchen, oben mit einem Porphyrstein und mit Bildertäfelchen geschmückt; das Figürliche: Gold mit schwarzen Niellolinien; der Grund: Email. Streng byzantinischer Styl. Linke Reihe der Täfelchen: Gottvater mit zwei Engeln; darunter die Taube; darunter der Crucifixus mit Maria und Johannes nebst Sonne und Mond; darunter Adam im Grabe stehend (wie eine Pietas), auf dessen Haupt das Blut Christi träuft. Rechte Reihe: Christi Himmelfahrt; Maria und Engel am Grabe; schlafende Wächter; Christus mit Magdalena im Garten. Zwischen beiden Reihen, oben und unten, die Apostel. An den Seiten des Altärchens die Figuren der Propheten und Aehnliche. Auf der Unterseite eine Schrift, gothisch auf Pergament, die das Altärchen als das des h. Mauritius bezeichnet; ausserdem Email-Ornament und ein emaillirtes, äusserst langes Verzeichniss der in dem Altärchen aufbewahrten Reliquien.

3) Ein Reliquiarium, wie No. 1, nur grösser und länger. Die Figuren der Vorderseite ganz en relief und angeheftet, wobei aber zu bemerken, dass die Plastik, besonders in den Gewändern, doch meist nur eine lineare ist. Streng byzantinischer Styl.

4) Ein Altärchen, wie No. 2, ebenfalls etwas grösser; auf der oberen Fläche mit einer Serpentinplatte; unten auf einer Pergamentschrift als „Altare portatile Sci Gregorii pape rome doctoris" etc. bezeichnet. Zahlreiche Goldniellen mit Emailgrund. Oben umherlaufend ein Reigen von Heiligen, 32 an der Zahl, wobei der Grund aus reichemaillirten Laub-Ornamenten besteht; ausserdem noch vier Scenen der h. Geschichte, in herkömmlicher, doch trefflich belebter Composition. An den Seitenfeldern Figuren von Propheten und Patriarchen. Die Darstellungen in sehr sauberem byzantinischem Styl, geistvoll bewegt, mit Formenfülle, auch schon mit lebendigem Natursinn, selbst mit Anmuth und Klarheit im Faltenwurf. Dies besonders bei den oberen Darstellungen; doch sind auch die an den Seiten ganz gut.

5) Altärchen ohne Steinplatte. Die ganze Oberfläche ist eine Kupfertafel, darauf sechs Darstellungen, die durch Bogenbänder mit Inschriften getrennt werden; jede Seitenfläche besteht ebenfalls aus einem Stück: — des Abendmahl und dann meist Reihen sitzender Heiligen. Bewegt byzantinischer Styl, aber roh und ohne viel Formensinn. Goldniellen auf Emaillengrund.

6) Kapellenförmiger Kasten; seine Bekleidung verschiedenzeitig zusammengeflickt. Einige Platten mit guten Goldniellen auf Emailgrund; eine Reihe roh getriebener Figuren frühgermanischen Styles zwischen Säulen, u. s. w.

7) Grösserer kapellenförmiger Kasten mit getriebenen Darstellungen byzantinischen Styles auf dem Dache. An den Seiten romanische Arkaden, mit vergoldeten Säulchen und Bögen; in den Zwickeln der letzteren, vortretend, rohe Büsten. Im Grunde der Arkaden neuere gemalte Darstellungen.

8) 9) 10) Drei noch grössere Kasten mit reich emaillirten Säulen und Bögen und sonstiger, auch getriebener und ciselirter Fassung und Steinen, während alle Bildfelder neu gemalt sind. Besonders bedeutend der darunter befindliche Kasten des h. Anno, an dem Alles ungemein reich und im elegant romanischen Style verziert ist, die Säulen gekuppelt und mit sehr elegant ornamentirten Kapitälen, die Bögen rosettenartig gebrochen, in den Zwickeln Halbfiguren von getriebener Arbeit. Diese letzteren indess nur ziemlich roh romanisch.

11) Grosser Kasten, ganz mit vergoldetem Blech bedeckt; darauf gepresste Ornamente. Gothischer Styl. Einfach spitzbogige Nischen, in denen aber alles Figürliche fehlt.

Köln. St. Maria in der Schnurgasse. (Kirchliches Gebäude unbedeutend modernen Styles.) — Hinter dem Altar, hinter Gitterwerk, zwei grosse Reliquiarien. Grosse kapellenartige Schreine, mit Emaillen und getriebenen vergoldeten Arbeiten bedeckt, von denen aber, namentlich von den getriebenen Arbeiten auf den Seiten, schon Manches fehlt. Die Emaillen, — Säulen und Pfeiler mit Bögen, Einfassungen u. dergl., — in den mannigfaltigsten und geschmackvollsten romanischen Mustern; auch kommen unter ihnen mehrfach figürliche Darstellungen, ganz farbig und mit Goldlinien, vor, die in vortrefflichem Style gehalten sind. Die ge-

triebenen Darstellungen sind, in auffallendem Gegensatz, meist sehr roh schwerfällig gehalten.

Köln. St. Ursula. — Gothischer, modern überbauter Hochaltar. Dahinter ein von vier Säulen getragener hölzerner Schrein, mit den drei Reliquienkasten des h. Hippolytus, der h. Ursula und des h. Aetherius. Die beiden letzteren mit den brillantesten byzantinischen Emaillen geschmückt, namentlich der letzte mit vielen Säulen, Medaillons und getriebenem vergoldetem Silberblech. Früher traten die Vorderseiten dieser Kasten über den Altar hervor; sie sind aber sehr verdorben, das Figürliche abgerissen, etc.

Das Antipendium des Hochaltares von St. Ursula, ganz im ähnlichen Styl, befindet sich im städtischen Museum; es hat ein rosettenförmiges Hauptfeld in der Mitte und Arkaden mit Emailverzierung und getriebenen Streifen zu den Seiten. Die Füllungen bestehen überall aus späterer Malerei, die, nach einigen davon erhaltenen Figuren (Umrisszeichnungen auf Goldgrund mit gemaltem Nacktem) der Richtung des Meister Wilhelm angehört. Das Meiste davon gehört indess jüngster Erneuung an [1]).

Köln. St. Severin. — Reliquienkasten des h. Severinus. Altarförmig. Daran alt eine runde Emailplatte von etwa 6 Zoll Durchmesser mit der Figur des h. Severinus, in der gewöhnlichen romanischen Weise.

Ausserdem unter den dortigen Reliquienbehältnissen zu bemerken: ein Kreuz, mit vergoldetem Kupfer belegt. Auf letzterem, gravirt, Ornamente und die Symbole der Evangelisten. Roh byzantinisch, etwa erste Hälfte des zwölften Jahrhunderts.

Köln. Dom. — Die Tumba der heiligen drei Könige, ein Reliquiarium von kolossaler Dimension, in Gestalt einer zweigeschossigen Kapelle 3 Fuss breit, 4½ Fuss hoch, 5½ Fuss lang; nach mehrerem bedrohlichen Schicksalen in neuerer Zeit in der gegenwärtig erscheinenden Weise wieder zusammengesetzt und mit Ergänzungen versehen. Die Vorder- und Rückfläche, wie die Seitenflächen, mit in Hautrelief getriebenen figürlichen Darstellungen unter Arkaden: — an der Vorderseite, unterwärts, eine thronende Madonna, rechts die zur Anbetung nahenden heil. drei Könige nebst dem (1198 in Köln gewählten) Kaiser Otto IV., links die Taufe Christi; oberwärts ein thronender Christus zwischen zwei Engeln; — an der Hinterseite, unterwärts, die Geisselung Christi, der Prophet Jeremias und Christus am Kreuz mit Maria und Johannes; oberwärts ein Salvator und die hh. Felix und Nabor; — an den Seitenflächen unterwärts sitzende Propheten, oberwärts sitzende Apostel. — Im Allgemeinen ist zu bemerken, dass die Tumba einen grossen Reichthum byzantinischen Email-Ornamentes, an Säulen, Bogenstücken, Füllungen u. dergl. enthält; zierlichste Beispiele der Art. Die Kapitäle der Säulen sind mannigfach verschieden dekorirte Würfelkapitäle, durchbrochen gearbeitet. — Die figürlichen Darstellungen sind verschiedenartig, obgleich im Allgemeinen der spätbyzantinische Styl mit seinen Uebergängen ins Germanische ersichtlich wird. Die Darstellungen der Vorderseite (der Zeit um oder bald nach 1198 bestimmt angehörig) sind ziemlich roh und ungeschickt, so auch die Mehrzahl der Apostel. Das Uebrige dagegen zeigt die Entwickelung des Styles

[1]) In der „goldnen Kammer" von St. Ursula befindet sich einer der Weinkrüge von Kana, welcher dem im Cither der Schlosskirche zu Quedlinburg bewahrten und ebenso bezeichneten Kruge gleich ist. (Kl. Schr., I, S. 623.)

in ihrer bedeutsamsten Ausbildung und dürfte für das Moment des Ueberganges, wo die Feinfaltigkeit zu den merkwürdigsten, der besten römischen Kunst verwandten Resultaten führt, ein Hauptbeispiel sein. Besonders gilt dies von der Hinterseite, wo die Strenge des Styles noch wohlerhalten ist. Unter den Propheten sind ebenfalls vortreffliche Figuren dieser Art, doch sehen die Köpfe zum Theil bedenklich modern aus.

Ausserdem enthält die Tumba einen grossen Kunstschatz durch die sehr bedeutende Menge antiker geschnittener Steine, die zu deren Ausstattung verwandt sind und unter denen sich im Einzelnen sehr schätzbare Stücke finden [1]).

Köln. Schatzkammer des Domes. — Altarkreuz, 3½ Fuss hoch, mit Emaillen und Steinen. Goldfiguren auf Emailgrund in der gewöhnlichen Art; die Figur des Crucifixus roh byzantinisch erhaben; in den Kreuzarmen die Symbole der Evangelisten. — Der Untersatz, aus verschiedenen Emailmustern und Säulen (Fragmenten der Tumba der heil. drei Könige) zusammengesetzt, bildet eine Art Schrein. Als dessen Haupttafel ist an der Vorderseite ein getriebenes Relief aus vergoldetem Silber eingesetzt: die Ausgiessung des heil. Geistes. Deutsch, Zeit um 1520, ziemlich handwerklich, doch immerhin tüchtig.

Stab des zeitlichen Chorbischofes, 6 Fuss lang, nach der interessanten Inschrift vom J. 1178. Oben mit einer Krystallkugel, über der sich eine Art Dreizack erhebt und von diesem getragen die Gruppe der Anbetung der Könige, die aber jünger erscheint als das Jahr der Inschrift. Ziemlich früh germanisch. Die Figürlein zwar schon weichfaltig, doch noch ziemlich unfrei. Die drei Stäbe der Gabel mit gravirten ornamentistisch phantastischen Darstellungen, die ganz artig sind, ob auch etwas flüchtig.

Kirche zu Deutz. — Ueber dem Altar ein grosser Reliquienkasten mit Emaillen und vergoldeten getriebenen Arbeiten. Die Dachfläche mit sieben Emailstreifen (von oben nach unten), ornamentistisch; oberwärts und unterwärts im Halbrund mit symbolischen und andern Darstellungen ausgehend. Zwischen den Streifen ziemlich grosse Email-Medaillons mit biblischen Scenen. Die Zwischenfüllungen von getriebenem Ornament. — Die Vorderfläche ebenfalls mit sieben Emaillestreifen, darauf (in Email gemalte) Figuren von Propheten oder Heiligen. In den Zwischenfeldern getriebene Figuren, etwa Apostel. Diese im strengen byzantinischen Styl, zum Theil mit grossartigen Motiven in der Anlage der Gewänder; den Arbeiten des heil. Dreikönigskasten in etwas verwandt, doch roher und strenger. Die Emailmalereien in der gewöhnlichen Art, namentlich auch was die Farben betrifft (grün, blau, weiss, etc.). Sonst noch Streifen zierlicher Emailmuster, und Dekoration von Steinen.

Sayn. Klosterkirche. — Reliquienkasten mit dem Arm des h. Simon. Länglich schmaler Silberkasten von moderner Arbeit, in welchem der Arm aufbewahrt wird. Dieser steht in einem grösseren, ebenfalls länglichen Kasten, von Holz, bekleidet mit vergoldetem Kupfer. Styl der früheren Zeit des 13ten Jahrhunderts. Leisten mit Platten von gravirter

[1]) Vergl. darüber u. A. die Schrift vom J. 1781 „Sammlung der prächtigen Edelgesteinen, womit der Kasten der dreyen heiligen Weisen Königen in der hohen Erz-Domkirche zu Köln ausgezieret ist, nach ihrem ächten Abdrucke in Kupfer gestochen. Nebst einer vorläufigen geschichtmässigen Einleitung durch J. P. N. M. V."

oder getriebener Arbeit, die letztere zum Theil recht hübsch. Daran Füllungen und Rahmen mit sehr zierlichem Filigran und durchsichtigen Krystallplatten. Auf den Leisten eine Menge von Steinen. In den Giebeln Brustbilder von Engeln. Giebellinien und Dachfirsten mit emporstehendem Ornament. Auf den Giebelspitzen und in der Mitte des Firstes dicke runde Blumen, wohl componirt. (Der Arm ist, nach v. Lassaulx's Angabe, 1204 nach Sayn geschenkt.)

Köln. Museum. — Ausser dem schon erwähnten Antependium des Hochaltares von St. Ursula: zwei Reliquienkasten von Kupfer mit Emaille, wie gewöhnlich, nicht bedeutend.

Ein Buch. Auf dem Deckel eine roh getriebene vergoldete Salvatorfigur (grandiose Grundmotive). Umher Emailstücke.

Zwei zierlich byzantinisch geschnitzte Kämme, dem im Cither der Schlosskirche von Quedlinburg ähnlich. Zwei Buchdeckel mit zierlich geschnitztem byzantinischem Elfenbein.

Zwei merkwürdige Elfenbeinkasten, dem in der Berliner Kunstkammer befindlichen Jagdhorn und Kasten altorientalischen Ursprungs nicht allzufremd. Einiges deutet auch hier ziemlich bestimmt auf orientalischen Ursprung.

Auch Holzschnitzkasten der Art.

Köln. Sammlung des Hrn. Essingh. — Unter den Kunstgeräthen ein nicht ganz kleines Reliquiarium mit alten Emailplatten belegt, die Figuren vergoldet, theils en relief hervortretend (sehr plump), theils nur in gravirter Zeichnung bestehend. Sehr merkwürdig, wie unter den letzteren die Composition der Gefangennehmung Christi ganz im Charakter der altgriechischen Vasengemälde gehalten ist. Der Styl möchte etwa die frühere Zeit des zwölften Jahrhunderts andeuten.

Köln. Sammlung des Hrn. Leven. — Unter den Emaillen byzantinischen Styles — all jenen Arbeiten dieser Epoche in Köln und der Umgegend entsprechend — ein Reliquiar in Form eines reichverzierten Kreuzes mit dem schwerbyzantinischen Bildnisse des Erlösers [1]).

---

3. Epoche des späteren Mittelalters.

Carden. Stiftskirche. — Reliquienkasten des h. Castor (die Reliquien jetzt in Coblenz.) Ein Holzkasten, kapellenartig mit zierlich gothi-

[1]) Für den Ursprung der Emaillen dieser Art ist die Bemerkung wichtig, dass sie stets lateinische, nie griechische Inschriften haben.

Ich erwähne hiebei noch eines Reliquiars, das ich später in der Kirche zu Kaiserswerth sah. Reliquienkasten des h. Suibertus; seine gegenwärtige Ausstattung verschiedener Zeit angehörig. In der gewöhnlichen Form; vergoldetes Blech, zierlich byzantinisches Email. An den Seiten Arkaden im spätromanischen Styl; im Uebrigen ausgebildet gothisches Ornament. Vorn und an den Seiten sitzende Figuren, in Relief mit vorstehenden Köpfen, Christus (?) und Heilige, Apostel (?) an den Seiten: — germanisirend; manches Feine in der Gewandung, schwerfällige Köpfe. Auf den Dachflächen flache Reliefs aus der biblischen Geschichte, etwa wie im Uebergang aus dem Romanischen in das Germanische.

schem Schnitzwerk im Style des 15ten Jahrhunderts. Vergoldet, mit einigen geschnitzten Figuren und mit Malereien. — Die Schnitzfiguren nicht bedeutend: Christus und Madonna mit dem Kinde in den Hauptgiebeln, Petrus und Castor in den an den Langseiten vortretenden Giebeln, vier kleine Heilige an den Eckpfeilern. Der Styl gegen 1500; die Madonna, besonders ihr Kopf, gar anmuthig. — Die Malereien: An den Langseiten die Apostel, je drei und drei; kleine Figuren, nicht bedeutend; der Styl der Gewandung schon eckig, holzschnittartig, die Köpfe doch meist ganz gut, im Kölner Styl. Auf das Dach gemalt die Symbole der vier Evangelisten.

Münstereifel. Pfarrkirche. — Auf der rechten Seite des Hochaltars ein in Holz geschnitzter grosser Reliquienkasten mit reichem und brillantem spätgothischem Ornament.

Köln. Schatzkammer des Domes. — Erzbischöfl. Prachtkreuz, 7 Fuss lang. Mit Silberblech belegt und mit vergoldeter Inschrift. Im Mittelpunkt das Kreuz Christi, an den Kreuzarmen die Symbole der Evangelisten in Email. Einfach gothische Arbeit. Die Emaillen scheinen roh und sind ziemlich verdorben.

Erzbischöflicher Krummstab, 6 Fuss lang von vergoldetem Silber. Eins der vollendetsten Meisterwerke gothischer Dekoration, in durchaus reinem, ächt gothischem Charakter. Die Krümmung wächst aus dem zierlichsten gothischen Tabernakelgehäuse hinaus; sie selbst wird von einem anmuthigen Engel getragen und ist mit den schönsten gothischen Blumen besetzt. Alles ist mit zierlich spielenden Emaillen und mit getriebenem Blattwerk geschmückt. In der Krümmung, ganz klein, die von einem Erzbischofe verehrte Madonna. Vierzehntes Jahrhundert.

Sehr hübsches Doppelkreuz aus vergoldetem Silber mit aufgelegten, sauber ciselirten Hautreliefs: Maria mit dem Kinde, die Symbole der Evangelisten, in der Mitte der kleine Crucifixus, unten ein knieender Erzbischof. Ansprechende Arbeit des 15ten Jahrhunderts.

Hübsches Kreuz von vergoldetem Silber, vorn der Crucifixus, hinten ziemlich roh gravirte Darstellungen. Gegen 1500. (Der Fuss von 1551.)

Monstranzförmiger Reliquiar aus vergoldetem Kupfer, c. 1500, hübsch, doch nicht gerade bedeutend.

Mehrere, zum Theil mittelalterliche Kelche.

Das kurfürstliche sogenannte „Schwert der Gerechtigkeit." Der Griff, dem Wappen zufolge von Erzbischof Hermann, Graf v. Wied (1515—47); die Klinge später, vom J. 1662. Die Scheide wohl mit dem Griff gleichzeitig: das zierlichste durchbrochene Laubgeflecht, aus vergoldetem Silber, unterlegt mit rothem Sammt. Sehr anmuthig mittelalterlich.

Köln. S. Ursula. — Unter den in der „goldnen Kammer" befindlichen Reliquiarien: ein Paar zierliche Elfenbeinkästchen, etwa Toilettenkästchen, im zierlichsten geschmackvollsten germanischen Style des 14ten Jahrhunderts. Besonders schön der grössere, an dem ein Herr und eine Dame beim Schachspiele dargestellt sind. Sie enthalten Reliquien der h. Ursula und sind der Kirche zu diesem Behuf verehrt worden.

Köln. Museum. — Zierliche germanische Madonnenstatuette von Elfenbein.

Köln. Sammlung des Hrn. Leven. — Goldarbeiten, namentlich ein reiches Monile des 15ten Jahrhunderts.

Bonn. Münster. — Ueber dem Altar des nördlichen Kreuzflügels

eine vergoldete Madonna mit dem Kinde von getriebener Arbeit. Steif und ungeschickt im noch germanisirenden Style des 15ten Jahrhunderts; flau, möglicher Weise auch nur die Copie (oder Aufarbeitung?) eines älteren Werkes.

Trier. Liebfrauenkirche. — Silberne und vergoldete Monstranz, 2 Fuss 10 Zoll hoch. Bezeichnet: 1593 (urkundlich von Maximin Pollein.) Sehr reich gothisch und in glücklicher Entwickelung der Composition; späterer Styl, aber sehr gutes Verständniss für das Gesammtverhältniss. Darin mancherlei ziemlich schwere Figürlein, ohne sonderlichen Kunstwerth. Die Ausführung überhaupt nicht gar fein. Im Fuss moderne Gravirungen; diese im Styl der angegebenen Zeit gut renovirt.

Mayen. Kirche. — Aeltere Monstranz aus vergoldetem Kupfer. Nicht gar gross, aber in trefflich architektonisch gothischem Styl des 15ten Jahrhunderts. Figürchen; namentlich im oberen Theil eine germanische Madonna. Auf dem Fuss Darstellungen, gravirt und zugleich ein wenig getrieben: Madonna und Symbole der Evangelisten. [1])

Linz. Kirche. — Einfach gothischer Altarkelch von vergoldetem Silber mit der Namens-Inschrift des „Teilmannus Joill", Canonicus, Stifters des Altares des sogenannten Israel von Merkenen vom J. 1463.

4. Epoche der modernen Zeit.

Köln. Schatzkammer des Doms. — Eine sehr zierliche Pax von Gold, in der Form einer Renaissance-Architektur, mit Steinen, Perlen und Emaille-Darstellungen, mit dem Wappen des Kardinals Albrecht von Brandenburg. Auf der Rückseite sehr anmuthig gravirte Arabesken.

Der Reliquienkasten des h. Erzbischofes Engelbertus, 1633 — 35 von Conrad Duisbergh in Köln gefertigt. Von ansehnlicher Dimension, in getriebenem, zum grössten Theil vergoldetem Silber, mit zahlreichen Heiligenfiguren, historischen Scenen und ornamentistischen Darstellungen; auf dem Deckel die ruhende Gestalt des h. Engelbertus. In dem ganz ansprechenden Barockstyle jener Zeit, ornamentistisch wohl beachtenswerth. Das Figürliche, Reliefs und Statuen, freilich ohne höhere Bedeutung.

Ein Paar Evangeliarien mit getriebenen Silberdeckeln. Zeit um 1650.

Prächtige Gold-Monstranz mit Edelsteinen und vielen Emaillen. Etwa der Mitte oder der Zeit gegen die Mitte des 17ten Jahrhunderts angehörig. Hauptbeispiel der damaligen Goldschmiedekunst.

Grosse prächtige Monstranz von vergoldetem Silber; Rococo. — An ihr ein prächtiger Halsschmuck von Amethysten und Türkisen befestigt, der einst das silberne Marienbild vom Erzbischof Gero zierte; mit Namen und Wappen des Gebers, Erzb. Max Heinrich (1650—80), bezeichnet. — Ein goldner Zweig, Blumen und Blätter von Email und mit Steinen besetzt, von demselben Marienbilde und mit derselben Bezeichnung.

[1]) Ausgezeichnete Monstranzen ähnlicher Art sollen u. A. befindlich sein in den Kirchen von Saarburg, Morbach (unterhalb Trier), Moselkern, Ediger, Altenahr.

Zehn kleine Elfenbeinreliefs der Passionsgeschichte, von Melchior Paulus 1703 – 33 geschnitzt. Sehr sauber gearbeitet, aber freilich im Style dieser Zeit.

Anhang: Anderweitiges Kunstgeräth in Sammlungen.

Trier. Städtische Bibliothek (im Gymnasium). — Besondres Zimmer mit Antiquitäten der Hermes'schen Sammlung (eng zusammengestellt): Grosse Menge von Geräthen und kleinen Kunstsachen, wie man sie in den Kunstkammern findet:

Eine Menge Gläser der verschiedensten Art, unter diesen mehrere venetianische.

Einige Majoliken.

Einige Emaillen (darunter eine Tasse mit farbigen Bildern im guten Style der Schule von Fontainebleau, mit der Inschrift: N. Laudin emaillieur pres les jesuistes a Limoges.)

Eine Menge mittelalterlicher Krüge.

Allerlei andres, zum Theil aussereuropäisches Geräth.

Mannigfaches Schnitzwerk, darunter einige mittelalterliche Elfenbeine von Werth.

Kirchliche Geräthe (namentlich ein Reliquienkasten, Kupferplatten mit niellirten Figuren auf Gold, die Köpfe en relief, Emaillegrund; 12tes Jahrhundert.)

Kleine Bilder verschiedener Art, namentlich ein indisches.

Waffen aus verschiedenen Zeiten und Ländern.

Kleine Sammlung von Siegeln, mit trefflichen und interessanten Beispielen.

Im Lokale der Bibliothek noch ein grosser Theil der Hermes'schen Sammlungen: eine grosse Menge von Oelgemälden, kleinen Glasgemälden, von Schnitzwerken in Alabaster, Holz etc. und von andern Sculpturen, chinesischen Bildern etc. etc. Die grössere Mehrzahl aus modernen Zeiten und nicht sonderlich werthvoll, doch auch manches ganz interessante Stück. Einzelnes Gute aus dem Mittelalter.

Köln. Museum. — Einige treffliche Limosiner Emaillen, grau in grau.

Venetianische und andre Gläser.

Ein Paar Majoliken.

Schöner Elfenbein-Pokal, mit Kinderscherzen.

Köln. Bei Hrn. Leven. — Reiche Sammlung von Kunstkammer-Dingen der verschiedensten Art. So z. B. Emaillen aus verschiedenen Epochen, byzantinischen Styles, Limosiner Arbeiten etc.

Sehr bedeutend in seiner Art ein kleines Emaille-Medaillon mit dem, in unsäglichster Feinheit gemalten Bilde des Heilandes. (In der Art der Dolce). Ohne Zweifel von Petitot.

Alles Mögliche an Thon- und Glasgefässen, darunter sehr seltene Sachen.

Modelle gothischer Architektur von Schrepp in Erfurt, sauber und zierlich, aber doch nicht mit feinerem Verständniss, mehr dekorativ.

Köln. Bei Hrn. Essingh. — Allerlei Kunstkammersachen; mehrere hübsche Elfenbeinarbeiten germanischen Styles (Altärchen, Diptycha u. dgl.), venetianische Gläser, Emaillen, etc. etc.

Köln. Bei Stadtrath De Noel. — Allerlei mittelalterliche Kleinkunstsachen u. dergl. U. a. Abdrücke der beiden Messing-Grabplatten, die sich ursprünglich in Altenberg befanden.

Coblenz. Bei Herrn Dietz. — Schnitzwerk. Mittelalterliche Elfenbeinarbeiten verschiedener Art. Byzantinisch emaillirtes Messinggeräth (Leuchter), emaillirte Reliquienkasten. Etc.

VIII. BÜCHERSCHMUCK,

besonders durch Miniaturbilder.

Trier. Städtische Bibliothek (im Gymnasium).

1. Codex aureus. Evangelienhandschrift gestiftet von Ada, die von der Sage als Schwester Karls d. Gr. bezeichnet wird. Jedenfalls aus dieser Zeit. In der Schlussschrift heisst es nemlich: „Quem (sc. librum) devota Do. piecit perscribere mater Ada ancilla di (domini) pulchrisque ornare metallis." — Miniaturmalerei. Die Arkaden der Canones bestehen aus kleinen Bögen auf Säulen, die von einem grossen Bogen umfasst werden. Die Säulenkapitäle sind wesentlich römisch, allenfalls etwas byzantinisirend. — Dann vor jedem Evangelium das Bild des Evangelisten, in einer Arkade, über ihm sein Symbol. Die Zeichnung, namentlich der Gewandung, ist byzantinisirt antik, zum Theil aber, besonders beim Lucas, noch ungemein grossartig. Eigenthümliche Kopfbildung: breite Nüstern, hochgewölbte Augen etc. Die Extremitäten gross, Finger und Zehen fast nach Art eines Rubens geschweift. Die Behandlung frei, aber durchaus sauber und bestimmt, die Schatten mit breitem Pinsel angelegt. Die Farben schon zumeist deckfarbenartig, ihre Zusammenstellung aber durchaus noch harmonisch in antikem Sinne. Carnation: heller Grundton; helle, breitaufgelegte graulich-grünliche Schatten mit warmen bräunlich-röthlichen Druckern an Nase, Kinn, Mund, Fingerspitzen, u. s. w. — Sehr charakteristisch ist es für die noch ideal antike Richtung, dass alle vier Gestalten jugendlich und ohne Bart gehalten sind. Die symbolischen Figuren, namentlich der Ochs des Lucas, sind sehr charaktervoll. In den Umfassungsbögen sind mehrere Male geschnittene Steine gemalt. — Nur Ein gemaltes Initial, beim Matthäus; dies ganz wie in der Bibel aus S. Paul in Rom (jetzt in S. Calisto).

Der Deckel mit spätgothischer, theilweise vergoldeter Silberfassung. Acht Figuren in Hautrelief, 4 Heilige und 4 Figuren mit den Köpfen der Evangelistensymbole. Bezeichnet H. CCCC. XCIX (1499. Es ist vielleicht, in paläographischer Beziehung, nicht unwichtig, darauf aufmerksam zu

Trier. Codex aureus. Miniaturmalerei.

machen, dass das M in dieser Jahresbezeichnung durch ein völlig reines H ersetzt wird.) — In der Mitte des Deckels ein grosser antiker Cameo, 3 Zoll hoch, $2^{3}/_{4}$ Zoll breit: Zwei Adler, trefflich gestellt, vor einer Art Schild, dahinter fünf Köpfe einer kaiserlichen Familie (Kaiser, Kaiserin und drei Kinder). Die Arbeit ziemlich roh, die Gewandung ebenfalls nur ziemlich schlecht angelegt.

Trier. Evangelistarium des Egbertus — Miniaturmalerei.

2. Evangelistarium des Erzbischofes Egbertus von Trier (Erzb. 978—993). Höchst bilderreich. — Zuerst Egbertus auf einem Throne sitzend. — Dann 4 Blätter: die Evangelisten vor einem Teppichgrunde, violett mit Goldverzierungen. Diese zum Theil in höchst grossartiger und feierlicher Würde, wenn auch das körperliche Gefühl schon nachgelassen hat; ruhige, zum Theil fast germanische Linien in der Gewandung; etwas Grossartiges im Ausdruck der Köpfe. — Dann eine Reihe von fast durchweg kleineren Bildern zur Geschichte Christi. Hier tritt der mangelnde Naturssinn in Form und Bewegung ungleich empfindlicher hervor. Die Figuren meist

Trier. Evangelistarium des Egbertus.

untersetzt und, wenn sie nicht ganz ruhig stehen, meist bucklig, die Glieder unter der Gewandung oft verkrüppelt. Dennoch einzelne Gestalten, wo es ging, in einer gewissen grossartigen Würde (im Mosaiken-Style), mit jenem germanisirend weichen Flusse der Gewandung; auch hier noch manche entschieden antike Reminiscenzen. So auch die Architekturen, die zum Theil noch aus Architravbauten bestehen. In den Erfindungen nicht viel Geist. (Bei der Kreuzigung die drei Gekreuzigten bekleidet.) Aber sehr zart gemalt; meist sehr harmonische milde Zusammenstimmung der Farben und jene regenbogenartig schillernden Farben der Gründe, die in äusserst zart gebrochenen Tönen ineinander übergehen.

3. Homilien des h. Augustinus über das Evangelium Johannes. Vorn steht: „Sancte Marie ad monachos prope Treveris" mit grosser bunter Schrift. Drüber steht mit Dinte (in alter Schrift) die Jahrzahl 1478. Hinten findet sich, gleichzeitig, der Name J. Bunschairt mit Goldschrift. Eine moderne Notiz sagt: „Conscripsit Fr. J. Bunschairt Monasterii ad S. S. Martyres Treviris Professus A. d. 1478." — Initialen mit sehr zierlich figürlichen Malereien aus der Geschichte Christi (von welchen aber nur ein Theil zur Ausführung gekommen). Ich meine darin französische Schule erkennen zu dürfen. Es ist ein Anklang an die niederländische Malerei der Zeit, aber schon, in mehrfacher Beziehung, etwas Conventionelles. So zunächst in dem eigen glatten (mehr als weichen) Vortrage der Farben. Dann ist in den edlen Gestalten eine gewisse Idealität erstrebt, die nicht immer sehr

geistreich, doch bei einzelnen Gestalten sehr anmuthig erscheint; so namentlich bei einer Darstellung der Samariterin, die ein zierlich burgundisches Kostüm trägt. Andre Gestalten dagegen erscheinen eigen phantastisch, im bunten Zeitkostüm, mit mehr oder weniger karikirten Gesichtern, übertrieben langen Nasen, gekrausten Haaren etc. Im Gegensatz gegen die Niederländer fällt der Mangel an landschaftlicher Farbenharmonie auf.

4. Gebetbüchlein aus dem Anfange des 16ten Jahrhunderts. Niederrheinisch. Mit zierlichen Initialen und Rankenwerk. In den Initialen vielfache kleine figürliche Darstellungen, auch einige grössere Bilder aus der Leidensgeschichte. Ungemein feine Arbeiten im Style der Zeit, sehr sauber dekorativ und mit Geschmack gemacht; im Allgemeinen nicht gerade tief geistreich, doch immer höchst beachtenswerth. Der Ausdruck der Köpfe mehrfach entschieden niederrheinisch, sonst die Farben mehr nach oberdeutscher Art.

Trier. Dombibliothek — Reihenfolge von 9 Evangelien-Handschriften, aus Paderborn stammend, Vermächtniss des Grafen Christoph v. Kesselstadt, Domdechanten in Paderborn.

1) Evangeliarium, nach der Angabe des Hrn. Stengel, Mitarbeiter des Grafen Bastard: Hiberno-Saxonicum (Gewiss richtig). — In allem Ornament jenes feine und künstliche Geriemsel, in Rändern, Initialen u. dgl., welches der angelsächsischen Kunst eigen. Die Thierfiguren auf seltsam abenteuerliche Weise stylisirt. Bei den menschlichen Figuren im Allgemeinen eine byzantinisch-karolingische (fränkische?) Grundlage, zumeist aber höchst unförmlich, in dick rundlichen wulstigen, stillosen Strichen der Gewandung und ohne Verständniss im Nackten ausgeführt. — Die Behandlung ist bei allem Ornamentistischen (wohin auch die Thiere gehören) ziemlich entschiedene Federzeichnung und Illumination; bei den menschlichen Figuren mehr oder weniger Malerei mit Deckfarben in byzantinischer Weise, die aber auch an sich wiederum sehr unbehülflich herauskommt. Auf mehreren Bildern steht: „Thomas scripsit." — Darstellungen: 1) Vier Felder mit „homo", „leo", „vitulus", „aquila", in der Mitte ein Medaillon mit dem Brustbilde Christi (unbärtig, doch muss es ihn wohl vorstellen). — 2) Eine schwerfällige menschliche Figur mit den Evangelisten-Symbolen; es hängen von ihr nemlich, wie ein Schurz, ein Flügelpaar, zwei Löwenklauen und zwei Adlerkrallen herab, worauf dann wieder die Füsse der menschlichen Gestalt sichtbar werden. — 3) Ein eingeheftetes Blatt, beschnitten und vielleicht schon ursprünglich kleiner (?): Michael und Gabriel, byzantinisch und mit langen Stöcken, eine Tafel haltend, darauf die Worte: „Incipit evangelium secundum Matteum." — 4) Zehn Seiten Canones; stets vier kleine Bögen, die von einem grossen umschlossen sind. Die Säulen meist römisch-korinthisch, die Basen zum Theil kalligraphisch und umgekehrten ionischen Kapitälen ähnlich. In der Mitte des grossen Bogens stets ein, nicht kleines Medaillon, mit dem Brustbilde eines Apostels, der Anlage nach sehr edel byzantinisch antikisirend (wie die en face dargestellten Münz-Portraits), die Ausführung aber auch hier barbarisch. Zu den Seiten stets zwei Vögel. — 5) Dann vor den ersten drei Evangelien jedesmal das Bild des betreffenden Evangelisten. Vor dem Johannes kein solches; es scheint hier auch schon ursprünglich keins vorhanden gewesen zu sein. — Einband neuer und unbedeutend.

2) Evangeliarium, etwa um oder gegen 1000. Vor jedem Evangelium

2 auf beiden Seiten bemalte Blätter: a) Titel (Initium Sci Evangelii secundum etc., — dieser fehlt beim Lucas). b) Bild des Evangelisten. c) Erstes Wort des Textes mit grossen Buchstaben in reichem Gold-Geriemsel. d) Weitere Fortführung des Textes mit etwas kleineren Gold- und Silberbuchstaben. ✦ Zu bemerken fürs Erste die schönen Violett-Gründe der gemalten Blätter, die besonders bei d ganz jene orientalischen Teppichmuster wie in den Handschriften unter Otto II. enthalten. Das Figürliche und was dahin gehört, dagegen äusserst roh, höchst starr byzantinisch, die Gesichter in schauderhaft grünlicher Leichenfarbe, die Gewänder zumeist in weissen Haupttönen, die höchst schreiend mit zinnoberrothen, auch andersfarbigen Strichen schattenartig eingefasst sind. (Scheint noch etwas angelsächsisches Element.) — Vorn sind ein Paar Urkunden eingeschrieben, aus dem 13ten und 14ten Jahrhundert, die sich auf das Kloster Helmwordeshusen, bei der Stadt Helmword, beziehen.

Deckelschmuck: Symbole der vier Evangelisten, in vergoldetem Kupfer getrieben. Byzantinischer Styl, scharfe, bestimmte Arbeiten mit eigen orientalischem Anklang, besonders in der Figur des Engels. — Eingerahmt von Filigran mit Steinen (die grösseren fehlend), Perlmutter, Email-Mosaiken etc.

3) Evangeliarium, wohl zwölftes Jahrhundert. Bunte Arkaden-Canones. Die Bilder vor den Evangelien ganz in der Weise angeordnet, wie in der eben besprochenen Handschrift. Doch die Ausführung im Ganzen ungleich roher, minder geschmackvoll und minder kostbar. In der Figurenzeichnung scheint auch hier noch ein gewisses angelsächsisches Element nachzuklingen. Wenig, zum Theil wulstige Umrisslinien, meist mit Deckfarben eintönig angestrichen und nur selten eine Schattenangabe. Merkwürdig die den antiken Mustern ähnlichen Mäander auf mehreren Blättern. Manche Umstände, namentlich das Ornament der Initialen, deuten auf das zwölfte Jahrhundert. — Der Deckel ohne künstlerische Ausstattung.

4) Kleineres Evangeliarium (gross 4.), wohl zwölftes Jahrhundert. In Einrichtung und Styl der Miniaturen wiederum etwa den eben genannten Handschriften vergleichbar (byzantinisch mit angelsächsischem Nachklang); doch roher, geringer, auch nur ein Evangelistenbild. — Im Text ein Paar Paderborner Urkunden von Heinrich II. und Heinrich III. — Der Deckel ohne künstlerische Ausstattung.

5) Evangeliarium, etwa zwölftes Jahrhundert. Rohe und rohcolorirte Arkaden um die Canones. Vor jedem Evangelium 2 gemalte Blätter: das Bild des Evangelisten und der Anfang des Textes. Im Style ebenfalls ungefähr den Bildern des Evangeliariums unter Nr. 3 vergleichbar (roh byzantinisch mit angelsächsischem Nachklang), aber sehr roh gezeichnet, sehr mangelhaft in Farbe und Colorirung, sehr roher Auftrag des Goldes. — Der Deckel ohne künstlerische Ausstattung.

6) Evangeliarium aus dem Anfange des 13ten Jahrhunderts. Vorn steht, mit einer Schrift, die etwa der Zeit um 1300 angehört: „Liber sancti Godehardi in Hildensem collatus a Friderico primo abb'te." — Vor jedes Evangelium sollten 2 Bilder kommen. Davon ist aber nur eins, vor dem ersten Evangelium, ausgeführt, ein zierlich buntes Ranken- und Drachengeriemsel, das ein I. zu enthalten scheint (doch fährt die folgende Seite fort: Abraham genuit Isaac etc.) In dem Geriemsel bilden sich allerlei Medaillons mit Figuren und Scenen des alten und neuen Testaments, ausserdem eine Menge von Thieren, Drachen, nackten Menschen, Centau-

ren etc. Das Ganze spätbyzantinisch, ornamentistisch sauber, sonst im Figürlichen nicht sonderlich viel Geist.

Deckelschmuck: In der Mitte eine grössere Niello-Platte, vergoldetes Kupfer mit emaillirten Gründen. Die Darstellungen sind: Magdalena und Christus; Christus am Kreuz, Maria, neuer Bund (im Kelche das Blut auffangend), alter Bund, Johannes; der Engel auf dem Grabe und die drei Marieen. Roh, doch schon zum Theil glücklich bewegt, „gegen oder um 1200." — Filigranrahmen mit Steinen, acht Elfenbeinplättchen mit den Symbolen der Evangelisten und andern Figuren. Gleicher Styl und gleiche Zeit, etwas derb und roh, doch schon glückliche Motive in der Bewegung einzelner Figuren.

7) Evangelistarium ohne Bilder. — Auf dem Deckel, in einer späteren versilberten Umrahmung, ein aus zwei Platten bestehendes Elfenbeinrelief: die Verkündigung, langgestreckt byzantinisch, scheint deutsche Arbeit des zwölften Jahrhunderts; ohne sonderlichen Geist. Um die Gestalten zwei saubre feine Arkaden, im Style der Zeit.

8) Evangeliarium in der deutsch-byzantinischen strengen Strichmalerei des zwölften Jahrhunderts, nicht sonderlich geistreich. In den Canones, mit Arkaden umfasst, oben die Symbole der Evangelisten, in mannigfach wechselnden Stellungen und Geberden. Dann vor jedem Evangelium das Bild des Evangelisten; und dann ein gemaltes Initial mit der betreffenden symbolischen Figur.

Deckelschmuck: In der Mitte eine vergoldete Kupferplatte, darauf die stark erhabenen Elfenbeinfiguren des Christus (in der Stellung des Crucifixus), der Maria und des Johannes, ungefähr im Styl und aus der Zeit der Bilder. Umher ein breiter Rahmen mit vergoldeten Kupferstäfelchen, darauf niellirte Darstellungen mit Emailgrund und mit Steinen zwischen Filigran, von denen einige mit sehr rohen Gravirungen versehen sind.

9) Evangeliarium mit 2 Bildern vor jedem Evangelisten, deutsche Arbeit, um 1200. — 1) Stammbaum Christi, lang und das Formengefühl jenem Lambacher Buche der Berliner Bibliothek ähnlich; die Farbenausführung etwas roh. Das zweite Bild fehlt hier. — 2) Taufe Christi, mit Nebenfiguren, namentlich Noah, der die Taube empfängt. Dann: Gemalter Schriftanfang, im Haupt-J das Bild des Evangelisten. In ähnlicher Weise trefflich, gute Köpfe, die Behandlung etwa (in den Gewändern) dem Hortus deliciarum parallel. — 3) Christus am Kreuz mit Nebenfiguren, namentlich das Christenthum, das im Kelche das Blut auffängt, und das blinde Judenthum. Dann: Reich grotesker Schriftanfang, im Haupt-Q scheint das Bild Christi enthalten. Abweichende Hand und Behandlung. Ungleich mehr byzantinische Manier, aber mit Sinn, dem Stuttgarter Psalter des Landgrafen Herrmann ähnlich, doch nicht so schön. — 4) Christus als Weltenrichter in und auf dem Regenbogen, mit den Symbolen der Evangelisten umgeben; unten die Seligen, von einem Engel geführt, und die Schaaren der Verdammten, theils wehklagend die Arme emporbreitend, theils von den Teufeln in die Hölle hineingezerrt. Dann: Das Bild des Johannes, alt, gross und sitzend am Pult; zu seiner Seite und unter ihm der Anfang der Schrift. Scheint der Maler der früheren Bilder, aber durch Einfluss des dritten ungleich feiner ausgebildet. Christus und Johannes sehr würdig, die Gewandung sehr nobel, im Ganzen nur noch mässige Reminiscenzen der einseitigen byzantinischen Manier. In den Gestalten der Verdammten schon grossartig bewegtes Gefühl, eine gewisse Bewegung

in der Gewandung. Formensinn im Nackten. In den Seligen auch der Ausdruck der Stimmung. Die ganze Behandlung ungemein fein und zart. (Die Darstellungen 1 und 2 meist auf farbigem Grund, 3 und 4 auf Goldgrund.)

Deckelschmuck: Roh getriebene Darstellungen in vergoldetem Kupfer, byzantinisch in später Weise. Anfang des 13ten Jahrhunderts. In der Mitte Christus, zu seinen Seiten Petrus und Paulus, über ihnen die Taube, unter ihnen Maria mit dem Kinde (Halbfigur, gut componirt), in den Ecken die Symbole der Evangelisten.

Trier. Dom. — In der Schatzkammer: Handschrift, Epistolarium, um 1000. Vorn Paulus, schreibend, durchaus im deutschen Miniaturstyle der Zeit gemalt.

Ebendaselbst: Griechisches Lectionarium. Auf dem Deckel ein Elfenbeinplättchen mit zwei Darstellungen, oben die Darstellung im Tempel, unten die Taufe Christi; scharf, hart und verkrüppelt. Styl des elften Jahrhunderts.

Im Chor mehrere Chorbücher, zum Theil im grössten Folio, mit gemalten Buchstaben, in einigen auch Gemälde, die vorzugsweise der Nürnberger Miniaturmalerei zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts entsprechen, doch nicht bedeutend sind.

Coblenz. Gymnasialbibliothek [1]).

Coblenz. Antiphonarium in der Gymnasialbibliothek.

Bibel in zwei Foliobänden, vollendet 1281. Miniaturen. Die Arbeiten ziemlich roh. Die Behandlung höchst einfach. Doch entschieden germanisch, aber noch streng, meist geradlinig statuarisch. Das Ornamentistische, Stabverschlingungen, Blätterwerk in den Buchstaben oft sehr glücklich componirt.

Breviarium des Erzbischofes Balduin (gest. 1354). Miniaturen. Weich germanischer Styl mit scharfer Umrisszeichnung. Teppichgründe. Zierlich dekorativ, wie zu jener Zeit, doch ohne höher individuelles Gefühl. Humoristische Randcompositionen. Zierliche Arabesken.

Choralbuch aus Metz, gross Folio. Die Miniaturen ebenfalls germanisch, sehr ähnlicher Styl, doch in der Behandlung etwas oberflächlicher, obgleich schon etwas mehr Formengefühl.

Antiphonarium, 14ten Jahrhundert, ohne Zweifel früher als jenes; die Miniaturen sehr ähnlich, doch noch etwas besser. Dies, und auch das Choralbuch, wieder mit sehr ergötzlichen Randcompositionen.

Officium B. Mariae V. Miniaturen. Ziemlich hohe Handwerksarbeit, niederländisch-französisch, c. 1430. Ornamente à la française.

[1]) Vergl. E. Dronke, Beiträge zur Bibl. u. Literaturgeschichte, oder Merkwürdigkeiten der Gymnasial- und der städtischen Bibliothek zu Coblenz, 1839.

Coblenz. Provinzial-Archiv. — Temporale (Copialbuch der Urkunden) des Erzbischofes Balduin (gest. 1354). Originalsammlung und gleichzeitige Copie. — Mit sauberen Federverzierungen in den Initialen, und an den Hauptabschnitten mit figürlich ausgemalten Initialen, Arabesken etc., ganz in der Art des Gebetbuches in der Gymnasialbibliothek. (Die in der Copie erscheinen aber nur als rohe Nachahmungen der andern; somit bilden sie ein recht charakteristisches Beispiel, wie wenig es gerathen, aus einzelnen Arbeiten auf ganze Epochen zu schliessen.) — Vor der Copie noch 36 Blätter, jedes mit zwei Darstellungen aus dem Leben des Erzbischof Balduin und seines Bruders, des König Heinrich, nach den Gestis Balduini in den Gestis Trevirorum. Diese Darstellungen vielfach von eigenthümlichem Interesse, rücksichtlich des Archäologischen, der Sitte, etc. Die Behandlung indess untergeordnet und wenig künstlerisch (wie sonst häufig in der Zeit); bis auf ein Blatt sind es nur angetuschte Zeichnungen; dies eine ist ausgemalt, aber besonders roh.

Cues. Bibliothek des Hospitals.

Dekretalen Gregors IX. Grosse Handschrift mit einigen Miniaturen. Italienisch, 13tes Jahrhundert. Es ist interessant, wie hier der französisch-germanische Einfluss erscheint, verbunden mit noch etwas byzantinischer Vortragweise.

Pontificale, mit colorirten Umrisszeichnungen. Eigentlich germanisch, entschiedner deutsch oder etwa französisch. 13tes Jahrhundert. Uebrigens nicht bedeutend.

Köln. Bei Hrn. Zanoli. Kleines Brevier mit kleinen Miniaturbilderchen. In den Köpfen noch altkölnischer Charakter.

Köln. St. Kunibert. — Im Chor ein kolossales Missale mit drei Malereien und lustigen Randverzierungen; ein zweites auf der Orgelbühne, mit Einem Bilde. Phantasie, aber ziemlich rohe Technik, etwa in der Mitte zwischen dem sogenannten Israel von Meckenen und Wohlgemuth.

C. NOTIZEN VOM SCHLUSS DER REISE.

Mainz.

Der Dom.

Zur Untersuchung seiner verwickelten baulichen Verhältnisse behufs Gewinnung eines festen geschichtlichen Resultats fehlte mir die Zeit; überdies bedingt dieselbe eine gleichzeitige genaue Untersuchung der Dome von Worms und Speyer. Ich notirte bei diesem Besuche des Gebäudes nur die eigenthümlich hohen Verhältnisse der alten, einfach viereckigen Schiffpfeiler im Innern; — die an den Gesimsen der beiden östlichen Thüren vorkommenden Karniesformen; — die entschieden mittelalterliche, barbarisirende Behandlung des Akanthus an der einen dieser Thüren; — die plumpen attischen Basen, wie dergleichen nur im selbständig rohesten Mittelalter vorkommen, an beiden; — dann, nächst der höchst reichen und eleganten spätromanischen Dekoration im Aeusseren des westlichen Theiles, die sehr geschmackvolle gothische Fensterarchi-

tektur an den späteren Seitenschiffen, die zu den besten ihrer Art gehörig und zum Theil nach dem allerreinsten Princip gegliedert ist.

Mein diesmaliger Besuch galt vornehmlich einer Durchsicht der Sculpturen des Domes. Unter diesen bemerkte ich zunächst:

Die Sculptur im Bogenfelde des Portals mit den ehernen Thüren, Christus in der Mandorla mit zwei Engeln; in der gewöhnlichen romanischen Art und sehr roh.

Zierlich germanische Statuen, an dem Portal, welches nach dem Kreuzgange führt.

Treffliche Grablegung in freien Statuen aus dem 15ten Jahrhundert, ein sogenanntes heiliges Grab, eins der besten Exemplare dieser Darstellung.

Ein in Flachrelief geschnitzter Altar, Krönung Mariä, Apostel auf den Flügeln (aussen bemalt), vom J. 1517. Im Styl nicht eben bedeutend; weich und viel Langfaltiges in der Gewandung.

Bei Weitem wichtiger jedoch, für die Geschichte der künstlerischen Entwickelung, sind die Grabmonumente, bei deren Besichtigung die treffliche „Geschichte und Beschreibung des Domes zu Mainz, von J. Wetter. 1835", mein Führer war: —

Grabmal des Erzbischof Siegfried III. von Eppstein vom J 1249. Der Erzbischof nach rechts und links den (von ihm gekrönten) deutschen Königen Heinrich Raspo von Thüringen und Wilhelm von Holland, die beide in kleinerer Gestalt erscheinen, die Kronen aufsetzend. Ohne höheren und bedeutenderen Formensinn, aber viel Detailgefühl, daher auch porträtmässig. Bemalung, nach richtigen Mustern schlecht erneut. (Abbildung in F. H. Müller's Beiträgen, I, t. VI.)

Denkm. des Erzb. Peter von Aspelt, 1320. Mangelhaft germanisch, doch in den Linien der Gewandung keineswegs ohne Feinheit und Gefühl.

Denkm. des Erz. Mathias von Bucheck, 1328. Nicht gar bedeutend germanisch.

Denkm. des h. Bonifacius, im J. 1357 gefertigt. Gut germanisch in der Anordnung des Gewandes.

Denkm. des Erzb. Adolph I. von Nassau, 1390. Ungeschickt germanisch, oben breit und unten schmal; doch weiche Falten.

Denkm. des Erzb. Konrad von Weinsperg, 1396. Schwer germanisch.

Denkm. des Erzb. Johannes II. von Nassau, 1419. Reich germanisch. Geschweifte Bewegung; volle feingefühlte Gewandung; individueller Kopf. Reich gothische Architektur, darin auf jeder Seite drei Heiligen-Statuetten. Diese sehr anmuthig germanisch, an gleichzeitige Kölner Arbeiten erinnernd.

Grabm. des Erzb. Konrad III. von Daun, 1434. Schweres reich und weich germanisches Element. Doch zu den Seiten des Kopfes zwei lustige, minder schwere Engelchen mit Rauchfässern.

Denkm. des Erzb. Diether von Isenburg, 1482. Reich gothisch; kleine Statuetten auf den Seiten. Sehr energisches Lebensgefühl. Die Haltung des Erzbischofes voll derber Kraft. Die Gewandung auf germanischer Grundlage, doch schon in eckig conventioneller Behandlung, gut und frei bewegt, bei dem Erzbischof etwas im Style des Italieners Vivarini, bei den Statuetten ganz zierlich.

Grabm. des Prinzen Albert von Sachsen, 1484. In höchst grossartig schöner Haltung, ernst und gemd, aber durchaus ungezwungen. Die Gewänder fliessen frei, ebenfalls fast geradlinig, herab; die eckigen Brüche sind sehr untergeordnet und in keiner Weise störend. Der Kopf ist wie

eine Medaille des Vittore Pisani behandelt. Von den daneben befindlichen Statuetten sind zwei alt; auch sie von guter Arbeit.

Denkm. des Domdechanten Bernhard von Breidenbach, 1497. In einer gewissen gesuchten Grossartigkeit. Die Gewandung scharfeckig manierirt; das körperliche Gefühl auch nicht gar bedeutend. (Abbildung in F. H. Müller's Beiträgen II. t. I.)

Denkm. des Erzb. Berthold von Henneberg, 1504. Ganz vortrefflich und von grosser Fülle, etwa wie ein guter Adam Kraft. Auch die Statuetten zu den Seiten sind gut, in ähnlicher Richtung. Unten zwei dürftige Engelknaben mit dem Wappen.

Denkm. des Erzb. Jakob von Liebenstein, 1508. Sehr trefflich, mit Neigung zur Richtung des Veit Stoss. Sehr schöne gothische Architektur mit vier Statuetten ungefähr derselben Werthes. Die Consolen dieser Statuetten sind ganz mit kleinen historischen Hautreliefs versehen.

Denkm. des Erzb. Uriel von Gemmingen, 1514, mit der Darstellung des gekreuzigten Heilandes. Im Ganzen tüchtig in der Richtung des Veit Stoss oder vielmehr noch entschiedener jener Richtung angehörig, welche durch den, fälschlich als Lucas von Leyden bezeichneten kölnischen Maler vertreten wird. Die Knitterbrüche der Gewandung sind allerdings ziemlich willkürlich, die Gesichter von manierirtem Ausdruck. Blutauffangende Engelchen in Tänzerbewegung; einer von ihnen ganz mit Federn bekleidet wie ein kleiner Papageno.

Denkm. des Kardinal-Erzb. Albert von Brandenburg, 1545. Die moderne Richtung der Kunst bezeichnend; noch ziemlich würdig in der Fassung und mässig gut gearbeitet. Reiche Barock-Architektur. Die Basis der Statue ist ein Satyr.

Denkm. des Erzb. Sebastian von Heusenstamm, 1555. Sehr barocke Architektur. Die Statue einfach und ebenfalls noch in mässiger Würde.

Denkm. der Familie Brendel von Homburg, 1562. Figurengruppe um ein Crucifix. Sehr barocke Architektur. Tüchtiges, doch etwas manierirt derbes Portrait.

Grabm. des Erzb. Daniel Brendel von Homburg, 1582. Die erzbischöfliche Figur mässig trefflich und nicht ohne Würde. Das Uebrige uninteressant.

Denkm. der Familie Gablenz, 1592. Sehr edle Barock-Architektur. Unten die Familie, Statuen und Reliefs, um ein Crucifix knieend; schlichtes, einfach schönes Lebensbild.

Denkm. des Erzb. Wolfgang von Dalberg, aus Marmor, verfertigt 1606. Würdig; der Kopf ausgezeichnet lebenvoll.

Denkm. des Generals Grafen von Lamberg, gest. 1680. Der General hebt den Sargdeckel empor und strebt, sich aufzurichten, der Tod sucht ihn zurückzudrängen, während ein Engel ihm winkt. Das Figürliche aus weissem, das Uebrige aus schwarzem Marmor. Das Ganze, im Gedanken und im Styl der Ausführung, ein sehr trefflicher Beleg für das verwunderlich barocke Wesen der Zeit. —

Stephanskirche.

Nach Lassaulx's Zusätzen etc. zu der Klein'schen Rheinreise (S. 444) im Jahr 1317 angefangen. Gleich hohe Schiffe. Rundpfeiler mit je vier starken Dreiviertelsäulen als Gurtträgern. Die Pfeiler im Kreuz mit vier starken und vier schwächeren Gurtträgern (von diesen treten die beiden Pfeiler an der Chorseite aber nur zu Dreivierteln aus der Mauer vor, da

der Chor, ohne Umgang, nur die Breite des Mittelschiffes hat.) Die Pfeiler zunächst an der Westseite, die den Thurm tragen, sind viereckig mit abgerundeten Ecken und mit vier starken und vier schwachen Gurtträgern. Die Gurtträger an den Wänden sind mehrfach gegliedert.

Profil der Schwibbögen.

Die Architektur im Allgemeinen bedeutend, edel gothisch. Doch sind die Gurtträger an den gewöhnlichen Rundsäulen zu stark und stecken zu sehr in der Masse. Die Schwibbögen, von Pfeiler zu Pfeiler, sind nicht gar schön profilirt.

Der Chor schlicht, mit Bündeln von Säulchen als Gurtträgern.

Das Blattwerk der Kapitäle und sonst Manches ist in dem östlichen Theil der Kirche strenger gebildet als in dem westlichen.

Die Fenster sind meist einfach wohlgebildet.

Zierlich spätgothischer Kreuzgang, mit einigen hängenden Schlusssteinen. Etwa Mitte des 15ten Jahrhunderts.

Im Kreuzgange ein Hautrelief: Crucifix mit Maria, Johannes und zwei andre Heilige, vorn die knieenden Donatoren (Canonici, beide ohne Kopf), vom J 1485. Handwerklich, aber mit tüchtigem Sinn; der Faltenwurf fast in der Art jenes Kölner Malers, den man (fälschlich) als Lucas v. Leyden benannt hat. Der Kopf der Madonna sehr zart. Vieles auch beschädigt und verschmiert. —

Städtische Gemäldesammlung.

Von dem (fälschlich) sogenannten Lucas v. Leyden (von dem die beiden, ehemals Lyversberg'schen Altäre aus der Karthause von Köln herrühren), ein treffliches Bild mit mittelgrossen Figuren: Andreas und Ursula. Die letztere scheint wenigstens in der weiblichen Figur gemeint zu sein, die gekrönt dargestellt ist, eine Pfauenfeder in der Hand und gegen die sich ein kleiner Bär (oder etwa eine Bärin?) aufrichtet. Der Bär ist hier vermuthlich als Anspielung auf ihren Namen angebracht; sonst kommt sie freilich mit diesem Symbol nicht vor[1]). Wiederum ganz, und mit glücklichem Erfolg, in der eigenthümlichen, gesucht graziösen Weise des Meisters. Die Ursula namentlich in ziemlich würdiger Erscheinung; das Gewand edel gehalten; das Gesicht zart und weich, in graulichem Tone, durchgebildet. Andreas mit etwas phantastisch gelocktem grauem Haupthaar. Hinter den Gestalten ein Teppich, über dem eine Säule, deren starker Schaft von Achat, emporragt; Aussicht auf einige Bergspitzen und Luft. — Ursula hält in der Linken ein Gebetbuch mit Miniaturmalerei. Darin die folgende Schrift, soviel ich davon zu entziffern im Stande war:

... in dynre verbolgenheit en
straft mi in diner .....
en vrei (hic?) niet .....
di mynre want.

Adam und Eva von Dürer. Lebensgrosse Gestalten. Sie stehen einfach nebeneinander, dem Beschauer entgegen, und leis anmuthig gegen-

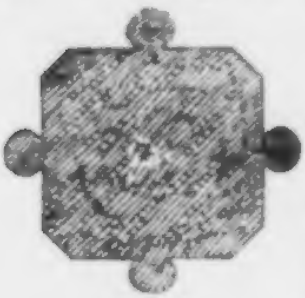
[1]) Auf die h. Euphemia, die sonst mit einem Bären vorgestellt wird, ist die Figur, wie es scheint, nicht wohl zu deuten, schon der Krone wegen. S. Christliche Kunstsymbolik und Ikonographie, S 11.

einander geneigt. Es entfaltet sich in ihnen eine höchst anmuthige, edle Körperlichkeit, und fast nur der eine Arm des Adam erscheint herb. Die Gestalt der Eva hat grosse Grazie, Adam Fülle der Brust; besonders schön sind die Beine beider Gestalten, namentlich die der Eva. Dabei ist die Composition wesentlich dürerisch. Dies gilt Alles aber nur von den allgemeinen Motiven, über das Besondre giebt es kein Urtheil mehr, da beide Gestalten durchweg, und besonders die Eva, übermalt sind (weshalb man diesem Bilde auch, freilich ohne gründliche Prüfung, die ursprüngliche Originalität ganz abgesprochen hat). Hin und wieder sieht indess noch die Dürer'sche und ihm so eigenthümliche Unterzeichnung durch. Nur der Kopf der Schlange zeigt noch die volle geistreiche Originalität des Meisters. Schwarzer Grund. An dem Aste des Baumes hängt ein Täfelchen mit der Inschrift: *Albertus Dürer almans faciebat post virginis partum* 1507.

Frankfurt a. M.

Der Dom.

Das Schiff in merkwürdigem Frühgothisch. Gleich hohe Schiffe. Die Pfeiler viereckig, mit abgefalzten Ecken und mit Dreiviertelsäulen als Gurtträgern. Als Kapitälschmuck ein dünner, umherlaufender Blätterkranz.



Schiffpfeiler.

Der Chor im reicheren Gothisch. Nach diesem (?) das ausgedehnte Querschiff, in einer Dimension, dass die Kirche ziemlich die Form eines griechischen Kreuzes erhält.

Unter den Grabsteinen ist der des Johann von Holzhausen und seiner Frau (gest. 1371) zu bemerken, der in F. H. Müllers Beiträgen etc. (II, 12) abgebildet ist und ein charakteristisches Beispiel ausgebildet germanischen Styles giebt, doch in der Wirklichkeit, namentlich in der Figur des Mannes, etwas steifer erscheint. Durch neuen, albern bunten Anstrich ganz entstellt.

Die Wandgemälde des Chores vom J. 1427, mit Geschichten des heil. Bartholomäus etc., sind entschieden im Charakter der Kölner Schule. Der Zeitgenoss des Stephan ist unverkennbar; Gesichter, Geberdungen, Stellungen, Trachten deuten mehrfach darauf hin. Nur steht er auf einer ungleich mehr untergeordneten Stufe; er ist mit der Entwickelung der Zeit nicht lebendig fortgeschritten und wiederholt somit in bedeutend stärkerem Masse noch die alterthümlichen Typen (im Gewandstyl u. dergl.) aus der Zeit des Wilhelm. Weder das Element einer seelenvollen Grazie (wie doch bereits bei Wilhelm), noch freilebendige Bewegung sind ihm recht erschlossen, und so ist auch seine Ausführung meist nur roh. Der Naturalismus der Zeit dringt übrigens auch bei ihm schon hinein, wird aber wiederum nur äusserlich aufgefasst. So finden sich bei der Marter des heil. Bartholomäus Motive, die ziemlich direkt sogar an die Apostel-Martyrien, gegenwärtig im Städel'schen Institut, erinnern; das Wetzen des Messers auf dem Schleifstein fehlt nicht, und ebenso hat einer von denen, welche dem Heiligen die Haut abziehen, das Messer in den Mund genommen. Man ist mit dieser Operation hier sogar an beiden Armen und an beiden Beinen beschäftigt, und dennoch fehlt aller leidenschaftliche Ungestüm. Gleichwohl sind im Einzelnen immer noch manche sehr an-

sprechende Dinge, soweit diese aus den allgemeinen Typen der Kölner Schule, in Gewandung und Kopfbildung, hervorgehen. Die Arbeiten haben übrigens sehr gelitten. Statt des Goldgrundes ist rother Grund angewandt, und die Heiligenscheine sind gelb gemalt. —

Städel'sches Institut.

Die Martyrien der zwölf Apostel, dem Meister Stephan zugeschrieben und ursprünglich die inneren Flügelbilder des jüngsten Gerichts aus St. Lorenz in Köln ausmachend. (Zunächst aus der Tosetti'schen Sammlung in Köln stammend. Tosetti hatte die Flügel auseinandergeschnitten, um jedes Martyrium als einzelnes Bild zu haben; die Bilder der Rückseiten (auf jedem Flügel drei Heilige) waren dabei nicht beachtet worden. Später verkaufte er die Rückseiten an Hrn. Boisserée, der sie abspalten und aufs Neue zusammensetzen liess. So befinden sich diese mit den übrigen Gemälden der Boisserée'schen Gallerie gegenwärtig in der Pinakothek zu München.)

Die zwölf Darstellungen stehen wieder ganz in demselben Verhältniss wie das jüngste Gericht (vergl. oben, S. 298). Allerdings ist es ein Künstler, der dem Stephan äusserlich sehr nahe steht und Vieles von ihm aufgenommen hat. So die gesammte technische Behandlung, die im Einzelnen entschieden an das Herwegh'sche Bild erinnert, im Allgemeinen aber doch mehr starke Farbe anwendet. So im Einzelnen der Gestaltung und der Köpfe, wie z. B. bei einem knieenden Apostel, der enthauptet wird, auch in dem beliebten Grün der Kölner Schule (Untergewand und Mantel); so bei der Gruppe von Frauen, Männern und Kindern, die sich um den gekreuzigten Andreas gesammelt haben etc. Doch fehlt auch hier schon jene tiefere, zartere, innigere, seelenvollere Grazie. Aber das Wesentliche der Auffassung ist höchst abweichend vom Dombildmaler, noch mehr als auf dem jüngsten Gericht. Mit entschiedenem Wohlgefallen ergeht sich der Meister in der Durchbildung aller möglichen Barbareien (zu denen allerdings schon eine Grundlage bei Meister Wilhelm gegeben war). So erscheint z. B. auf der Darstellung, wo einer der Apostel mit den Armen rückwärts über den Kreuzstamm gebunden wird, einer der Zuschauer in jüdischer Prachtkleidung, indem er sich mit beiden Händen den Mund aufreisst und Jenem die Zunge entgegenblöckt. Das Maximum von alle dem ist das Martyrium des Bartholomäus, der mit dem Bauch auf einen Tisch gelegt und festgebunden ist: Vorn sitzt ein zerlumpter Kerl, der sein Messer behaglich wetzt, ein andrer trennt eben die Haut eines Beines auf; ein dritter zieht mit aller Anstrengung, während er das blutige Messer mit dem Munde festhält, mit beiden Händen die Haut von Schulter und Arm, dass das blutig rothe Fleisch sichtbar wird und der Heilige sich qualvoll aufdrängt. Zwei andre schauen von hinten zu; der eine jauchzt verhöhnend, mit aufgerissenem Maule, dem Nachbar zu; dieser, ein feister Kerl, wartet wohlgefällig lächelnd, bis er seine Pfefferbüchse, die er in der Hand trägt, auf den Geschundenen ausschütten kann. Dies und alles Aehnliche ist übrigens wieder mit sehr grossem Talent zur Erscheinung gebracht, und auch die Energie der Leidenschaft drückt sich bereits glücklich aus. Hier vor Allem sieht man recht deutlich den Eintritt in ein ganz neues Gebiet der Kunst. —

Bibliothek.

In der Prehn'schen Sammlung, die, aus lauter kleinen Bildern bestehend, hier aufgestellt ist, findet sich ein allerliebstes poetisches miniaturartiges Bildchen aus der Kölner Schule. Der Garten des Paradieses, durch

eine Mauer nach der Aussenwelt abgeschlossen. Maria sitzt zur Seite eines Steintisches und liest; auf dem Tische ein Glas und Obst. Vor ihr sitzt das bekleidete Christkind in den Blumen und spielt auf einem Hackbrett, das ihm eine heilige Frau hinreicht. Eine zweite schöpft Wasser aus einem Brunnen; eine dritte pflückt Kirschen in einen grossen Korb.. Auf der andern Seite sitzen Erzengel Michael und St. Georg in den Blumen; neben Michael ein Aefflein; neben Georg liegt der kleine Drache auf dem Rücken. Ein dritter männlicher Heiliger hinter ihnen lehnt sich an einen Baumstamm und hört zu. Der Garten voll Blumen, Vögelchen, etc. — Der Maler ist ungefähr ein Zeitgenoss des Meister Stephan; das Allgemeine der Gestaltung, die Kopfbildung, der Sinn für das Liebliche (besonders reizend in dem Kopfe des Michael, den dieser, vor sich hinschauend, bequem in die Hand stützt) ist dem letzteren ziemlich verwandt; doch hat jener nicht den bedeutsamen körperlich künstlerischen Sinn. Seine Gestaltungen und Bewegungen haben nicht den Fluss, die Arme sind geradliniger, der Faltenwurf ist minder durchgebildet, auch das weiche und harmonische Farbenprincip fehlt. Ueberhaupt stehen die Farben viel bunter nebeneinander und wirkt auch die ältere Kunstweise (der Periode des Meister Wilhelm) noch mehr nach. —

Im Besitz des Herrn G. Brentano.

Vierzig Miniaturen französischer Schule aus der Spätzeit des 15ten Jahrhunderts, dem Jean Fouquet, Hofmaler König Ludwig's XI., zugeschrieben; Blätter eines höchst reichen Breviers, für „maitre Estienne chevalier" gefertigt, dessen Portrait mehrfach und dessen Name oft darin vorkommt. Meist Scenen des neuen Testaments; dann andre des christlichen Mysteriums, Darstellung religiöser Functionen u. dgl. m. In den Compositionen sehr viele Originalität und geistreiche Selbständigkeit; bei den neutestamentlichen Scenen häufig der Art, dass auf den oberen zwei Dritteln des Blattes die Begebenheit, meist figurenreich und lebendig, dargestellt ist und auf dem unteren Theile beiläufig dazu gehörige Scenen — bei der Kreuzigung z. B. das Schmieden der Nägel — enthalten sind. Eigenthümlicher noch sind einzelne mystische Darstellungen, z. B. die der Dreieinigkeit unter dem Bilde von drei ganz gleichen und gleichmässig in weisse Gewande gekleideten Gestalten, die auf gemeinsamem Throne nebeneinander sitzen. Auf einem Blatte ist, in eben derselben Weise, die Krönung Mariä dargestellt, wo dann der eine von den Dreieinigen aufgestanden ist und im Vorgrunde der knieenden Jungfrau die Krone aufsetzt. Der Styl ist meist höchst gemessen, in Scenen, wo feierlich Versammelte nebeneinander sitzen (z. B. in der Darstellung kirchlicher Functionen), sehr feierlich und würdig. In den Gestalten und besonders in den Köpfen ist eine gewisse Idealität mit Glück erstrebt, obschon die Formenbildung, der Grundlage nach, dem flandrischen Princip verwandt bleibt. Die Behandlung zeigt höchste niederländische Feinheit und Sauberkeit. Die dargestellten Architekturen haben theils noch brillant gothischen Styl, theils den der zierlichst florentinischen Renaissance; gelegentlich kommt dergleichen auch auf einem Blatte nebeneinander vor. Uebrigens ist nicht Alles von ganz gleichem Werthe und sind, was die Ausführung betrifft, verschiedene Hände zu erkennen.

Ein Tafelbild, den Maitre Etienne und neben ihm den h. Stephan darstellend, halbe Figuren in Lebensgrösse, wird ebenfalls dem J. Fouquet zugeschrieben[1]. Die künstlerische Richtung ist im Allgemeinen dieselbe,

[1] Waagen, Kunstwerke und Künstler in Paris, S. 372.

die Ausführung jedoch — obschon im Einzelnen, z. B. in den Händen, auch in dem Stein, den der h. Stephan trägt, die detaillirende Sorgfalt eines Miniaturmalers sichtbar wird, — für denselben Meister fast nicht geistreich genug. Der Kopf des Heiligen hat in Bildung und Wendung einen gewissen gentil diplomatischen Charakter, der sehr deutlich die französische Auffassung zu bezeichnen scheint, sich aber in solcher Art eben auch nicht in den Miniaturen findet.

Andere Bilder im Besitz des Hrn. G. Brentano sind anderweit genannt worden. Ich erwähne hier noch eines grossen Gemäldes von van Dyck: der Christusleichnam im Schooose der Maria, die trauernden Angehörigen umher. Aus der mittleren Zeit des Meisters, bald nach seiner Heimkehr aus Italien. Grossartig componirt, fast im Style der streng componirten Arbeiten des Andrea del Sarto und in dieser Weise wirksam; gleichwohl die Composition nicht eigentlich durchgearbeitet, ohne den mehr innerlichen Zusammenhang, meist jede Gestalt einzeln mit sich beschäftigt. Die Behandlung noch ungemein frei und kühn, zwischen Rubens und Tizian fast in der Mitte, obschon van Dycks eigenthümliche Gefühlsweise nicht zu verkennen. Aus der Minoritenkirche zu Mainz her[illegible].

Darmstadt.

Gallerie.

No. 178. Grosses Bild aus der Kölner Schule mit der Unterschrift: *Hanc tabulam fieri fecerunt discreti viri henricus de cassel et conradus rost de cassel pro salute animæ quondam Johannis rost de cassel ac alaide eius uxoris quorum animæ per misericordiam dei requiescant in pace. amen.* —

Fünf Abtheilungen. In der Mitte der Crucifixus mit Maria und Johannes, blutauffangenden Engelchen, und den vier kleinen knieenden Donatoren unterwärts. In den andern vier Abtheilungen je zwei Heilige, in der zur Rechten, unterwärts, neben einem Bischof die heil. Ursula, mit vier kleinen Gestalten ihrer Jungfrauen unter dem Mantel. Goldgrund. — Das Bild steht dem Meister Wilhelm (wie in S. Castor und wie im Claren-Altar), nach; in den Gewandungen herrscht ein nobel einfacher Fluss, in den Gestaltungen ist ziemliches Gefühl; die Köpfe sind fein, in seiner Art. Die Durchbildung aber ist für Wilhelm selbst bei Weitem nicht geistreich genug; also ein ihm sehr nahe stehender Schüler.

No. 230. Altärchen: Goldgrund. Crucifixus mit Maria und Johannes, auf den Flügeln Katharina und Barbara. Dem Meister Wilhelm sehr nah, doch nicht von ihm selbst, etwas schwerer in der Gewandung; auf der einen Seite an das Berliner Altärchen, auf der andern an die kleine Kreuzigung bei Dietz in Coblenz erinnernd.

No. 184. Darstellung des Kindes im Tempel, mit vielen Nebenfiguren, links Frauen, rechts Männern, vorn Kindern mit Lichtern (vergl. den Katalog). Hinter dem Goldaltar ein Teppich, der von Engeln gehalten wird; sonst Goldgrund, aus dem oben Gottvater in einem Engelkranze heraustaucht; im Goldgrunde auch noch umherflatternde Engelchen. — Entschieden ein Schüler des Meister Stephan, aber ganz der Gegensatz des jüngsten Gerichts. Nur das Zarte und Sanfte ist aufgefasst, ohne dass doch der eigentlich tiefere Sinn für die Grazie hervorträte. Durch die

Carnation und durch das Colorit überhaupt geht wieder jener milde Perlenschimmer (die Färbung recht eigentlich als Nachfolge des Herwegh'schen Bildes); die Gesichter sind sehr rund, die Detailformen selbst breit. Das Bild entspricht den im obigen (S. 297) angeführten beiden Flügelbildern des Kölner Museums, auch dem Bilde bei Bürwenich. — Ein Mann rechts im Vorgrund, der hinter dem h. Simeon steht und einen weissen Mantel mit schwarzem Kreuz trägt, hält einen Zettel in der Hand, mit der Inschrift:

Ihsv maria geist vns loen
mit dem Rechtverdig Symeon
des heilĕ ich by seigen schōen.

IՋՋΛ (1447.)

Zwei ziemlich bedeutende Tafeln aus Kloster Seligenstadt (Gegend von Aschaffenburg). Auf jeder vier weibliche Heilige in geschweift gothischer Relief-Architektur. Die Gewandung höchst voll und faltenreich germanisch statuarisch. Die Farbentöne ziemlich mild und gebrochen. Die Gesichter eigen, unter einem gewissen kölnischen Einfluss. Im Ganzen übrigens ziemlich derb.

No. 205. Vier länglich hohe Tafeln (je 2 Fuss 4 Zoll hoch) in Einem Rahmen: der h. Martinus, Katharina, Barbara und Antonius Eremita. Ein treffliches Bild aus der Schule des sogenannten Israel von Meckenen (Meister der zweiten Folge). Unmittelbare Nachfolge.

No. 167. Tod der Maria, angeblich von Schoreel, aber wieder ganz anders, als die Bilder, die mit diesem Namen gewöhnlich bezeichnet werden. Viel befangener und eckiger; seltsame schwere Gesichter. Dennoch zart und mit Sinn gemalt.

Eine grosse Menge von Kunstgeräthen.

Reliquienkasten. — Alte Emaillen. — Limosiner Emaillen.

Elfenbeinschnitzwerke verschiedener Art mittelalterlichen Styles. Manches darunter sehr bemerkenswerth. Vieles streng byzantinisch, mit verschiedenen Modificationen; Andres in interessant germanischer Weise. — Das bei F. H. Müller abgebildete Altärchen ist nicht gar bedeutend; auch das Rittermedaillon, ebendaselbst, in der Ausführung nicht eben vorzüglich.

Merkwürdige Reliquiarien, einige in der Form von Polygonkapellen. So eins ganz als Baptisterium (mit erhöhtem Mittelraum), mit figürlichem Schnitzwerk. Ein andres der Art mit schönem Emaille-Ornament; die Giebel des Polygons hier halbrund, das Dach somit wulstrippenartig. — Sonst noch Reliquienkasten mit byzantinischer Emaille, und grosse Massen von Emailstücken.

Gefässe, Geräthe, Kleinkunst der verschiedensten Art; Münzen und Gemmen, Antikes und Orientalisches etc. etc., Alles hübsch geordnet, im Ganzen ein bedeutender Reichthum.

Ungefähr 40 tüchtige architektonische Modelle, meist römische Korkarbeiten, in der gewöhnlichen Art, — darunter auch ein tüchtiges Modell der Kirche von Paulinzelle.

Waffen. — Sammlung alter Musik-Instrumente, sehr nachahmungswerth.

HANDBUCH DER KUNSTGESCHICHTE VON Dr. F. KUGLER.

Stuttgart, 1842.

Zur Erinnerung an die Stelle, welche dies Werk im Fortgange meiner kunstgeschichtlichen Arbeiten eingenommen hat, erlaube ich mir, das Vorwort der ersten Auflage desselben hier ebenso einzuschalten, wie ich bereits Aehnliches mit dem Vorwort anderer Arbeiten, welche in diese Sammlung nicht aufzunehmen waren, an den entsprechenden Stellen gethan habe.

VORWORT.

Es scheint mir nothwendig, dem Buche, welches ich hiemit dem Publikum vorlege und dem ich gern, da es doch einen guten Theil meines Lebens mit sich führt, eine freundliche Aufnahme bereiten möchte, ein Paar einleitende Bemerkungen voranzuschicken.

Für's Erste über die Wahl des Titels. Er sagt zu wenig und sagt zu viel; aber ich habe hin und her gesonnen, ohne einen besseren, der ähnlich bequem zu handhaben wäre, auffinden zu können. Wir gebrauchen das Wort Kunstgeschichte im engeren und weiteren Sinne: in diesem, wenn wir die Geschichte der Musik und der Poesie dazu nehmen, in jenem, wenn wir nur von den räumlich bildenden Künsten (mit Einschluss der Architektur) sprechen. Das letztere ist in meinem Buche der Fall; und da das Wort ungleich mehr in seiner engeren Bedeutung als in seiner weiteren gebraucht wird, so glaubte auch ich immerhin der allgemeinen Sitte folgen zu dürfen.

Ungleich wichtiger jedoch, als den Titel, ist es, die Aufgabe, die ich in diesem Buche zu erfüllen strebte, zu rechtfertigen. Es ist der erste umfassendere Versuch in seiner Art, der hier dem Publikum entgegentritt; wenigstens glaube ich das, was früher über das Ganze der Kunstgeschichte geschrieben ist, unberücksichtigt lassen zu dürfen, ohne dass man mich des Hochmuths zeihen wird. Es muss somit wohl ein guter Grund vorhanden sein, weshalb mir mit solcher Arbeit noch keine andre, vielleicht mehr berufene Feder zuvorgekommen ist. Und allerdings liegt dieser

Grund klar genug zu Tage: das Ganze unserer Wissenschaft ist noch gar jung, es ist ein Reich, mit dessen Eroberung wir noch eben erst beschäftigt sind, dessen Thäler und Wälder wir noch erst zu lichten, dessen wüste Steppen wir noch urbar zu machen haben; da wird noch die mannigfaltigste Thätigkeit für das Einzelne erfordert, da ist es schwer, oft fast unausführbar, ein behagliches geographisches Netz darüber zu legen und Provinzen, Bezirke, Kreise und Weichbilder mit sauberen Farbenstrichen von einander zu sondern. Dass ich dies dennoch gethan, oder zu thun versucht, — ich könnte sagen, dass ich mehrfach und dringend dazu aufgefordert wurde und dass ich Jahr und Tag habe verstreichen lassen, ehe ich es wagte, den freundlichen Aufforderungen, die vielleicht meine Kräfte überschätzten, nachzugeben; das wird indess den geneigten Leser wenig kümmern, er wird vielmehr nur nach den Gründen fragen, die mich zum Nachgeben veranlasst. Es sind die folgenden. Wenn wir auch noch viel, recht sehr viel in unsrer Wissenschaft zu thun haben, so liegt denn doch bereits eine so grosse Masse von Einzelheiten vor, dass für diese soviel Ordnung, als eben möglich ist, geschafft werden muss. Die allgemeine historische Wissenschaft (in deren Dienst wir jenes Reich zu erobern streben) stellt uns doch allmählig die sehr ernsthafte Frage, was eigentlich wir in diesen Jahren geschafft haben und welcher Gewinn ihr aus unsern Bemühungen erwachsen ist. Dann sind mancherlei Freunde da, die, zum eignen Genuss, gern eine bequeme Anschauung von unserm Thun und Treiben haben möchten, und Jünger, die zu helfen gewonnen sind und denen wir die Wege zeigen sollen. Und nicht minder scheint es mir für uns selbst ein dringendes Erfordernis; wenn wir stets nur auf das Einzelne, das Nahliegende blicken, möchten wir leicht Sehkraft, den Sinn für die Ferne und Weite, die das Ganze umschliesst, abzustumpfen; wir möchten vergessen, dass das Einzelne seine vornehmste Bedeutung eben nur als ein Glied des Ganzen hat. Wir müssen somit Nähe und Ferne stets auf gleichmässige Weise im Auge behalten; wenn wir erfolgreich vorwärts schreiten wollen, wie das Blut vom Herzen abfliessen und vom Herzen ausfliessen muss, wenn das Leben sich gedeihlich entwickeln soll.

Ich gebe somit einstweilen ein Ganzes, wie die Mittel, welche mir zu Gebote standen, sich eben zum Ganzen vereinigen wollten. Was ich selbst erforscht, habe ich nach besten Kräften mit dem zu verschmelzen gesucht, was durch Andre geleistet worden ist. Die wichtigsten Quellen (die insgemein zugleich die besten Hilfsmittel zur weiteren Untersuchung der einzelnen Punkte darbieten) habe ich genannt, ohne jedoch für jedes fremde Wort die Autorität besonders anzuführen; das Buch würde dadurch unnöthig angewachsen sein; oft wäre es auch unmöglich gewesen, da ich es keineswegs von jedem einzelnen Gedanken mehr sagen kann, ob er mir oder einem Andern angehöre; und da ich auf manche interessante Forschung gewiss nur durch diesen oder jenen äusseren Anlass geführt worden bin. Ich maasse mir übrigens, wie aus dem Obigen wohl zur Genüge hervorgehen wird, nicht an, dass mein Buch für die Wissenschaft einen bleibenden Werth haben werde; ich habe eben nur ihren gegenwärtigen Betrieb, so gut es der heutige Zustand erlaubt, zu fördern gestrebt. Ich hätte wieder noch Jahre warten können, ehe ich diese Arbeit in die Welt geschickt, aber das Warten ist zuweilen ein eigen Ding. So bedauerte ein wohlmeinender Recensent, als mein Handbuch der Geschichte

der Malerei seit Const. d. Gr. erschienen war, dass ich damit nicht noch dies und jenes grosse Unternehmen und dass ich namentlich nicht Gaye's grosse Geschichte der italienischen Malerei abgewartet habe. Aber Gaye ist gestorben, ohne das Werk gearbeitet zu haben; und Felix Papencordt sagte mir, er, der häufig mit Gaye in den Bibliotheken Italiens zusammengesessen, sei allein im Stande, die Collectaneen, welche sein Freund zu jenem Zwecke gesammelt, für den Druck benutzbar zu machen: und Felix Papencordt, auf dessen hellem Geiste und frischer Körperkraft so grosse Hoffnungen ruhten, ist nun auch gestorben! Meine Geschichte der Malerei ist wahrlich kein Werk von sonderlich ausgezeichneter Meisterschaft; und doch hat sie, ich darf es wohl sagen, manches Gute gewirkt, was verloren gewesen wäre, wenn ich gewartet hätte. Geben wir frisch ins Leben hinein, so lange wir leben! Die Wechselwirkung der Kräfte schafft viel höheren Gewinn, als wenn wir in vornehmer Abgeschlossenheit über einer Vollendung brüten, der wir uns nur durch gemeinsame Thätigkeit annähern vermögen. Ist der Stein, den wir zum Baue tragen, doch nicht der Bau selbst!

Wie weit mir meine Aufgabe gelungen, das überlasse ich gern dem Ermessen derer, welche zum Urtheil berufen sind; mein Buch, die Fassung und Anordnung desselben, der Ideengang, der sich darin ausspricht, die Art und Weise der Hindeutungen auf das Einzelne, Alles dies muss für sich selbst sprechen. Findet man das Buch brauchbar, so wird man demselben vielleicht auch die weiteren Mittheilungen im Gebiete der Kunstgeschichte, die von den bevorstehenden Jahren zu erwarten sind, einarbeiten können. Was mir selbst während des Druckes an neuen Anschauungen und an neuen Arbeiten zugekommen ist, habe ich, soweit es die Zwecke des Buches zu erfordern schienen, in den „Nachträgen und Berichtigungen" hinzugefügt. Vornehmlich beziehen sich dieselben auf Denkmäler in den Rheinlanden, wo ich in diesem Sommer, auf einer Reise zur Untersuchung der dortigen Monumente, viel Neues zu sehen und kennen zu lernen das Glück hatte. Ausführliche und umfassende Mittheilungen über diese Reise, die manch einen Punkt der vaterländischen Kunstgeschichte in einem neuen und helleren Lichte zu zeigen geeignet sein dürften, werde ich dem Publicum in einer besonderen Schrift vorlegen.*)

Die Verzeichnisse am Schlusse des Buches schienen mir für den Handgebrauch desselben nöthig zu sein, das Orts-Verzeichniss sowohl, wie das der Künstlernamen, da es namentlich ohne jenes sehr schwer gewesen sein würde, viele der wichtigsten Monumente und die verschiedenen Stellen, an denen etwa von dem einzelnen Monumente gesprochen wird, aufzufinden. Vielleicht giebt dies Orts-Verzeichniss dem Handbuche zugleich die Eigenschaft eines brauchbaren Begleiters auf Reisen. . . . .

Die Vortheile, von denen ich wünsche, dass das Handbuch sie dem Studium der Kunstgeschichte gewähren möge, dürften durch ein zweites Unternehmen wesentlich erhöht werden, zu dessen Ausführung die Verlagshandlung sich auf mehrseitigen Wunsch bereit erklärt hat. Dies ist die Herausgabe eines Bilder-Atlasses, dessen Darstellungen in fortlaufender Folge eine unmittelbare Anschauung des künstlerischen Entwickelungs-

*) Nachträglich: — Die Studien jener Reise sind vorstehend mitgetheilt. An der Durcharbeitung derselben zu einer besondern umfassenden Schrift werde ich durch anderweit eintretende Verhältnisse verhindert.

gangen, nach seinen bedeutsamsten Denkmälern, geben sollen. Das Verhältniss des Atlasses zu dem Handbuche wird sich ähnlich gestalten wie das der von C. O. Müller und C. Oesterley herausgegebenen Denkmäler der alten Kunst zu Müllers Handbuche der Archäologie. Auch dies Unternehmen möge der Theilnahme des Publikums im Voraus bestens empfohlen sein.

Zum Schlusse endlich drängt mich's, denen meinen herzlichsten und innigsten Dank auszusprechen, welche durch hülfreiche Unterstützung mannigfacher Art meine Arbeit gefördert, durch freundliche Theilnahme meine Kräfte und meine Lust bis zum Abschlusse derselben frisch und rege erhalten haben. In dieser Theilnahme habe ich bereits den schönsten Lohn für meine Mühe gefunden. Doch nicht ihnen allein, allen denen sehe ich mich verpflichtet, öffentlich Dank zu sagen, die mich seither durch Mittheilungen und Zusendungen so mancher Art erfreut, meinen Studien im Gebiete der Kunstgeschichte, oft ohne alle Aufforderung, so manch ein neues und belehrendes Hülfsmittel dargeboten haben. Möge es diesem Buche gelingen, mir die Theilnahme der alten Freunde zu erhalten, vielleicht auch neue Freunde zu erwerben!

Berlin, am 22. October 1841.

BERICHTE UND KRITIKEN.

1842 — 1843.

Berliner Museum.

(Kunstblatt, 1842, No. 11.)

..... Sehr schätzbare Stücke sind neuerlich für die Gemäldegallerie erworben, einige treffliche Niederländer, unter denen ich mich begnüge, zwei ungemein lebenvolle Bildnisse von Franz Hals anzuführen, sodann ein Bild italienischer Schule, welches fortan zu den Werken ersten Ranges, die das Museum besitzt, zu zählen ist. Es ist ein Gemälde von der Hand des Pontormo, ausgeführt nach einer Composition Michelangelo's. Es enthält die lebensgrosse nackte Gestalt der Venus, welche, auf den einen Arm sich aufstützend, in einem Gebüsche liegt, und den Amor, der in muthwilligem Spiel über sie hintritt, ihren Hals umschlingend und sie zu küssen im Begriff, während sie aus seinem Köcher einen Pfeil herauszieht. In diesem Bilde waltet ganz der hohe, majestätische Geist des Michelangelo; es ist in diesen Formen eine Energie des Lebens, wie sie nur ihm zu eigen sein kann. Dabei ist das kecke Spiel der Darstellung, wie sich freilich bei dem Namen dieses Meisters von selbst versteht, mit reinem und keuschem Ernste gefasst, in dem Kopfe der Venus selbst ein strenger, fast leidenschaftloser Stolz, der eine eigenthümlich poetische Wirkung hervorbringt. Aber nicht minder meisterhaft wie die Composition ist auch deren Ausführung. Das feine Verständniss der Form, die Reinheit und Tüchtigkeit der Modellirung ist der grossartigen Schönheit der Zeichnung durchaus angemessen. Auch der kühle Ton der Carnation entspricht dem Geiste einer Composition Michelangelo's. Der Vortrag ist breit und frei, doch mit einem Schmelz in den Feinheiten der Schattengebung, wie solcher unter den Florentinern nur dem Pontormo eigen war. Die Umgebung, in kräftigen und entschiedenen Farbentönen gehalten, steht gleichwohl zu den kühlen Tönen der Carnation in glücklicher Harmonie, so das rothe mit Gold durchwirkte Gewand, auf welchem die Venus ruht, so das dunkle Grün des Gebüsches, so die ungemein geistvolle Färbung des

abendlichen Himmels und der Landschaft, in die man hinausblickt. Die Erhaltung des Bildes lässt kaum etwas zu wünschen übrig; dass dasselbe (wie so sehr häufig) an den Rauheiten der starken Leinwand, worauf es gemalt, etwas abgerieben ist, thut der Wirkung durchaus keinen Eintrag. Unbedenklich gehört das Werk zu den allermerkwürdigsten Arbeiten, die von namhaften Meistern im Fache der Farbenbehandlung nach Compositionen Michelangelo's ausgeführt sind; die Seltenheit von solchen trägt natürlich nicht wenig dazu bei, den Werth des Bildes zu erhöhen. Es rührt aus der Verlassenschaft des verstorbenen Professor d'Alton in Bonn her, und ist durch eine Radirung von dessen Hand bekannt.

Unter den neuen Erwerbungen für das Kupferstichcabinet erwähne ich einer überaus herrlichen, sehr wohl erhaltenen und intacten Federzeichnung von Raphael's Hand zu dem Carton des Fischzuges. (Sie war Passavant noch unbekannt; er führt, ausser einer abweichenden Skizze, nur eine zweifelhafte Studienzeichnung zu diesem Carton, in der Sammlung des Königs von England, an. Vrgl. Raphael v. Urbino II, S. 237.)

Antikes Theater.

Berlin.

(Kunstblatt, 1842, No. 18.)

Die Aufführung der Antigone des Sophokles auf dem kleinen Theater im neuen Palais bei Potsdam hat einen archäologischen Streit veranlasst, der für die Wissenschaft nicht unfruchtbar bleiben dürfte. Ueber die Aufführung jener wundersamen classischen Tragödie werden Sie bereits Manchen in öffentlichen Blättern gelesen haben; von der Gewalt des Eindruckes, den dieselbe hervorbrachte, als die Herrlichkeit der griechischen Poesie uns in lebendiger Verkörperung gegenübertrat, will ich hier nicht ausführlicher sprechen. Nur einen Theil der Elemente, welche diesen Eindruck hervorbrachten und die vor das Forum Ihres Blattes gehören, will ich näher berühren; ich meine die scenische und, wenn ich mich des Ausdrucks bedienen darf: die plastische Erscheinung der Tragödie. Man hatte die äussere Einrichtung, so gut es das Local nur irgend verstattete, ganz den Anforderungen der griechischen Bühne gemäss angeordnet. Die Scene erschien in nicht bedeutender Tiefe und von einer wirklichen (nicht bloss gemalten) dorischen Architektur umfasst; sie war über der Orchestra, welche die nöthige Kreisgestalt hatte und in deren Mitte sich die Thymele befand, angemessen erhöht und mit dieser, in der Mitte, durch eine Doppeltreppe verbunden. Vor dem Anfange der Tragödie war die Scene durch einen Vorhang verdeckt, welcher sich mit dem Beginne des Stückes in den Fussboden hinabsenkte, so wie er am Schlusse wieder aus demselben emporstieg. Schon die Wirkung dieser letzteren Einrichtung war so erfreulich wie überraschend, indem es den wohlthuendsten Eindruck machte, dass das Auge nicht, wie bei unserer heutigen Bühne, zuerst und zuletzt die Beine der Menschen und den Sockel der Gebäude zu sehen bekam,

sondern mit den erhabenen Theilen anfing und schloss. Wichtiger aber noch war die Plastik der Gruppirungen, sowohl im Verhältniss der Schauspieler auf der Scene zu den Choreuten in der Orchestra, als bei den letztern selbst, wenn sie sich, in wechselnder Bewegung, auf den Stufen der Thymele emporreihten. Von entschiedenster und grossartigster Wirkung aber — wenigstens auf mein Gefühl — war es, dass man die (zunächst von Genelli ausgeführte) Anordnung getroffen hatte, ausser den Personen, welche unmittelbar aus dem königlichen Palast auftraten oder dahin zurückkehrten, alle übrigen seitwärts in die Orchestra eintreten und über jene Treppe erst die Scene besteigen, und ähnlich wieder abgehen zu lassen. Durch diese Verlängerung des Ganges (statt des kürzern aus der Seitendekoration der Scene) ward den einzelnen Gestalten zur Entwickelung ihrer verschiedenartig charakteristischen Eigenthümlichkeit genügend Raum geboten, und vornehmlich gab das Auf- oder Absteigen der Treppe die interessantesten Motive für eine künstlerische Bewegung des Körpers und der Gewandung; dies Alles sowohl, wenn die bezüglichen Personen allein die Aufmerksamkeit des Beschauers in Anspruch nahmen, als vornehmlich, wenn sie sich einer grösseren Gruppirung einreihten, und wenn ihr Auf- oder Abtreten sich in die dramatische Handlung unmittelbar verflocht. So konnte man es auf's Lebhafteste mitfühlen, als Antigone nach dem Schluss der ersten Scene, noch vor dem Auftreten des Chores, mit dem Kruge auf dem Haupte einsam von der Bühne hinabstieg und einsam die Orchestra durchschritt, den Leichnam des Bruders, der vor dem Thore der Stadt lag, zu bestatten; so war das traurig zögernde Auftreten des Hämon, die ernste Erscheinung des blinden, von seinem Knaben geführten Tiresias von der bedeutendsten Wirkung; noch mehr der Abgang des Tiresias, als er, noch von den Stufen der Treppe, die unheilverkündenden Worte gegen Kreon emporrief, während dieser tiefer und tiefer sich in seinen rothen königlichen Mantel verhüllte und der Chor erwartungsvoll im Grunde der Orchestra stand; eben so das angstvolle Hinausstürzen Kreons und seiner Diener, als er die schreckenvolle That des Sohnes vernommen, das Hereintragen der Leiche des Hämon u. s. w. Alle diese Erscheinungen, wie sie durch die bedeutsame Gliederung des Raumes und durch die glückliche Benutzung derselben in's Leben traten, machten auf mich einen Eindruck, etwa als ob ich die Statuengruppen im Giebel eines griechischen Tempels in dramatisch belebter Bewegung vor mir gesehen hätte. — Gegen einen wesentlichen Theil der Anordnung, welche man hiebei befolgt hatte, hat sich aber bald nach der Aufführung die sehr entschieden missbilligende Stimme eines unserer hiesigen Archäologen vernehmen lassen. Tölken hat in mehreren Aufsätzen, die gleichzeitig in zweien der hiesigen Zeitungen erschienen (die ausserdem auch bereits, mit Aufsätzen von Böckh und F. Förster vermehrt, in einer besondern Brochüre abgedruckt sind), die Ansicht durchgeführt, dass die Schauspieler und die Choreuten in der griechischen Tragödie räumlich stets streng von einander getrennt gewesen seien, und dass namentlich die ersteren nie über die Orchestra, sondern stets aus den Seiten der Decoration der Scene, aus den Coulissen, aufgetreten seien. Er führt seine Opposition vornehmlich gegen das bekannte Werk von Genelli (das Theater zu Athen) durch und bemüht sich, das Unhaltbare in Genelli's Ansichten nachzuweisen. Doch scheint es, dass Tölken's Kritik im Wesentlichen mehr gegen einzelne Willkürlichkeiten in den von Genelli entworfenen Restaurationen, als gegen das Prinzip,

welches diesem zu Grunde lag, gerichtet ist; auch musste es, die durchgreifende Richtigkeit des Einzelnen seiner Behauptungen zugegeben, dennoch auffallend bleiben, dass die Griechen, bei der eigenthümlichen Structur ihrer Scene, die Vortheile einer grossartig plastischen Wirkung, welche durch Benutzung der Scene und Orchestra unmittelbar entstehen mussten, aufgegeben hätten. Der innere Widerspruch, welcher hierin lag, scheint den Anlass zu weiterer Nachforschung dieser Verhältnisse gegeben zu haben, als deren Resultat hier eine so eben erschienene Gegenschrift gegen Tölken's Aufsätze anzuführen ist; sie ist von dem Dr. Geppert verfasst und führt, wie jene Aufsätze, den Titel: „Ueber die Eingänge zu dem Proscenium und der Orchestra des alten griechischen Theaters." Geppert hat den Gegenstand von einer Seite aufgefasst, die bis jetzt noch kaum zur Sprache gekommen war; nachdem er nämlich auf das an sich Unzureichende von Tölken's Behauptungen hingedeutet, geht er auf die Einrichtung der alten Tragödien selbst ein, sofern die dramatische Handlung eine besondere Beschaffenheit des Locales und eine besondere Benutzung desselben voraussetzen lässt. Er kommt dabei zu dem Resultat, dass die bei jener Aufführung der Antigone befolgte Anordnung, die Schauspieler zumeist durch die Orchestra auftreten und auf der Treppe die Scene ersteigen zu lassen, im Allgemeinen als Regel anzunehmen sey, und zwar aus folgenden Gründen: Die auftretenden Personen pflegen öfters den (in der Orchestra befindlichen) Chor anzureden, ohne zunächst von den, für sie noch wichtigeren Personen auf der Scene Notiz zu nehmen; sie werden vom Chor früher wahrgenommen, als von jenen, so wie sie von denen, welche die Scene vom Hintergrunde aus betreten, nicht sobald erblickt werden, als man bei der geringen Tiefe der griechischen Bühne erwarten sollte; ferner sagen die Auftretenden mehrfach ausdrücklich, dass sie steile Zugänge zur Scene zu ersteigen haben; dann sind Handlungen in der antiken Tragödie enthalten, die nur auf der Orchestra vorgehen können; aus der Einrichtung mancher Stücke geht sogar mit Entschiedenheit hervor, dass in ihnen kein anderer Weg auf die Scene führte, als der über die Orchestra, u. s. w. Für alles dies werden zahlreiche Beispiele aus den griechischen Tragikern beigebracht. Es dürfte in der That schwer sein, die Masse dieser Zeugnisse zu beseitigen oder anders zu deuten. Doch können wir nicht erwarten, hiemit den Streit abgeschlossen zu sehen, und um so weniger, als Tölken bereits im Voraus eine Fortsetzung des Kampfes verheissen hat, falls noch Jemand „für irgend eine der älteren Ansichten den Schild erheben sollte." Für die Wissenschaft, und namentlich für unsere noch immer nicht genügende Anschauung des griechischen Theaterbaues, davon nur so mangelhafte Reste auf unsere Zeit gekommen sind, scheint dieser Streit jedoch sehr erfreulich, indem derselbe eine möglichst vollständige Herbeischaffung und Sichtung des erforderlichen Materiales nöthig macht.

Chronologische Tabelle der Maler seit Cimabue's Zeiten bis zum Jahre 1840. Zusammengestellt durch R. v. Rettberg. Hannover, 1841.

(Kunstblatt, 1842, Nr. 39.)

Auf dreizehn grossen Bogen, die geeignet sind, aneinander gehängt zu werden, wird uns hier eine chronologisch geordnete Uebersicht der sämmtlichen Maler des angegebenen Zeitraumes, deren Name für die Geschichte der Kunst nur irgend in Betracht kommt, dargeboten. Die ganze Anordnung ist klar und anschaulich gehalten. Die Tafeln zerfallen in folgende Rubriken: 1) Italien, die Hälfte des Blattes einnehmend und zwiefach in Unterabtheilungen gesondert, nämlich: Unter-Italien (Florenz, Siena, Rom, Neapel [incl. Messina]) und Ober-Italien (Venedig, lombardische Schulen, Bologna, Ferrara, Genua und Piemont); 2) Deutschland (incl. Schweiz, Dänemark, Schweden, Russland); 3) Holland und Flandern; 4) Spanien (mit Portugal); 5) Frankreich; 6) England. Die Namen der Künstler sind nach ihren theils sicher bestimmten, theils muthmaasslichen Geburtsjahren neben- und untereinander gesetzt, wobei zu erwähnen ist, dass der Verf. im Allgemeinen mit grosser Umsicht die besten und zuverlässigsten Quellen benutzt und zweifelhafte Punkte als solche angedeutet hat. Gegen dies Princip, die Ordnung nach den Geburtsjahren zu bestimmen, dürfte zwar bemerkt werden, dass hiedurch keine wahre Anschauung der synchronistischen Verhältnisse gewonnen werde, indem für den Zweck der Kunstgeschichte doch vornämlich die Blüthezeit der künstlerischen Thätigkeit des Einzelnen in Betracht kommen müsse; da aber für die Zeitbestimmung der letzteren schwerlich eine übereinstimmend sichere Norm zu gewinnen ist, so erscheint die getroffene Anordnung in der That als die passlichste. Auch kann man von ihr aus leicht zu einer, wenigstens ungefähren Zeitbestimmung jener Art gelangen, wenn man zu der am Rande stehenden Jahrzahl etwa 30 oder 40 (als Bezeichnung der Jahre des frischesten Mannesalters) hinzu addirt. Ausserdem ist bei den Künstlernamen noch besonders das Geburts- und Todesjahr (so weit dies sicher zu bestimmen war), zumeist auch der Geburts- oder Wohnort, so wie das besondere Kunstfach, dem der Einzelne angehört, angedeutet, bei den vorzüglichsten Meistern zugleich eine nähere Bezeichnung ihrer künstlerischen Richtung mit kurzen Worten hinzugefügt worden. Mehrfach verschiedener Druck lässt die Künstler je nach ihrer grösseren oder geringeren Bedeutung bequem unterscheiden. — Wenn sonach diese Tafeln, bei ihrem höchst umfassenden Inhalte und bei der grossen Genauigkeit der Ausführung, für kunsthistorische Beschäftigung einen vielfach wünschenswerthen Anhaltspunkt darbieten müssen, so gewähren sie besonders in Bezug auf die neuere Zeit ein lebhaftes Interesse, indem sie uns hier die überaus grosse Summe der künstlerischen Kräfte, die in unsern Tagen hervorgetreten sind, eben so übersichtlich darstellen. Der gewiss unsäglich mühsamen Arbeit des Verf. wird diejenige Anerkennung nicht fehlen, auf welche sie Anspruch zu machen berechtigt ist.

Zur Geschichte der deutschen Kunst im Mittelalter.

(Kunstblatt, 1843, No. 69. ff.)

Wir haben über verschiedene neuere Forschungen, Mittheilungen und Bestrebungen im Gebiete der ältern Kunst unseres Vaterlandes Bericht zu erstatten. Wir beginnen mit einigen Werken, welche bildliche Darstellung mit einem mehr oder weniger umfassenden historischen und kritischen Texte verbinden, und über deren frühere Lieferungen bereits in früheren Jahrgängen des Kunstblattes berichtet ist. Zunächst sind unter diesen Werken zu nennen die

Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen, bearbeitet und herausgegeben von Dr. L. Puttrich.

Von den früheren Lieferungen dieses trefflichen und interessanten Unternehmens ist zuletzt in No. 77 und 78 des Kunstblatts v. J. 1838 ausführlicher die Rede gewesen; seitdem ist das Werk um ein Bedeutendes vorgerückt; wir verdanken dem Eifer und der Hingebung des Herausgebers gegenwärtig eine grosse Reihenfolge der wichtigsten Belehrungen und der anziehendsten Anschauungen. Es ist bekannt, dass die Puttrich'schen Denkmale bereits mit ihrem Beginn auf die vaterländische Kunstgeschichte und auf die Weise, wie man dieselbe seither zu betrachten gewohnt war, den entschiedensten und folgenreichsten Einfluss ausgeübt haben; die ersten drei Lieferungen der ersten Abtheilung, die Monumente von Wechselburg und Freiberg enthaltend, führen uns fast in eine neue Welt, in eine Sphäre des künstlerischen Bewusstseins und Strebens ein, welche in jedem Betracht und zumal in Rücksicht auf die frühe Zeit der Entstehung jener Monumente, die lebhafteste Bewunderung erweckte und deren Räthsel, wenn wir der Lösung desselben seitdem auch schon um manch einen Schritt näher gekommen sind,[*]) doch noch immer eine vielseitige Forschung in Anspruch nimmt. Die neueren Lieferungen schliessen sich diesen Anfängen würdig ab; neben der Darstellung von Architekturen aus den verschiedensten Epochen des Mittelalters führen auch sie uns mancherlei interessante Bildwerke vor, so dass, was besonders zu bemerken sein dürfte, der Titel des Werkes, der nur von Baudenkmalen spricht, als zu eng gefasst erscheint.

Von der ersten Abtheilung des Werkes liegen uns drei neue Lieferungen (4, 5 und 6) vor, welche einen selbstständigen Abschnitt bilden, und als solcher auch den besondern Titel der „Denkmale der Baukunst des Mittelalters in den herzoglich Anhalt'schen Landen" führen. Sie enthalten 50 Seiten Text und 29 Blätter mit bildlichen Darstellungen, grösserentheils ausgeführten Lithographien, unter denen aber die vier zierlich in Kupfer radirten Vignetten, welche in den Text eingedruckt sind, mitgezählt werden. Wir betrachten den Inhalt dieser drei Lieferungen nicht in der vom Herausgeber beobachteten Localfolge der Monumente,

[*]) Es ist hier besonders auf die sehr trefflichen und gehaltvollen Bemerkungen des verstorbenen Herausgebers des Kunstblattes, Hrn. v. Sohern, in der Deutschen Vierteljahrschrift, 1841, Heft IV, Seite 132 ff., zu verweisen.

sondern, der leichtern Uebersichtlichkeit wegen, in ihrer historischen Folge. — Als das älteste und in diesem Betracht als ein überaus wichtiges Denkmal für die Geschichte der deutschen Kunst ist die Stiftskirche von Gernrode zu nennen, welche im J. 960 gegründet wurde, und welche in ihren sämmtlichen Haupttheilen unbedenklich als der aus dieser Zeit herrührende — somit nächst der unter Karl d. Gr. gebauten Münsterkirche in Aachen als der älteste uns bekannte Bau von Bedeutung in Deutschland zu betrachten ist. Der Unterzeichnete hat zuerst von dieser Kirche und von den in ihr enthaltenen, nicht minder merkwürdigen Denkmälern in der von ihm und E. F. Ranke verfaßten „Beschreibung und Geschichte der Schlosskirche zu Quedlinburg" etc. (Kl. Schr. I. S. 600) nähere Nachricht gegeben; Herr Puttrich hat indess Gelegenheit gehabt, die Kirche vollständiger zu untersuchen und namentlich das verbaute Innere einigermaassen aufräumen zu lassen, so dass seine Mittheilungen, unterstützt durch zehn Blätter mit bildlichen Darstellungen, ein sehr umfassendes Bild gewähren. Die Kirche ist eine Basilika, bei der, in den Arkaden des Schiffes, Pfeiler mit Säulen wechseln; über dem ursprünglichen Vorraum der Westseite war eine Empore (wie gewöhnlich in den sächsischen Basiliken) eingerichtet; Gallerien, nach dem freien Raume des Mittelschiffs sich öffnend, gegenwärtig aber vermauert, liefen über den Seitenschiffen hin. Solche Gallerien sind bisher in den alten deutschen Basiliken nicht gefunden worden. Ich habe bereits in meinem Handbuch der Kunstgeschichte bemerkt, dass die Einführung der Gallerien in den alten christlichen Kirchenbau ohne Zweifel als ein Ergebniss der eigentlich byzantinischen (der in Constantinopel ausgebildeten) Architektur zu betrachten ist; auch hier möchte ich die Erscheinung derselben aus einer direct byzantinischen Einwirkung erklären, und dies um so mehr, als ich in den ältesten Theilen der Kirche auch noch anderweitig byzantinisches Element zu finden meine. Die Kapitäle der Säulen in den Arkaden des Schiffes zeichnen sich nämlich durch eine ganz eigenthümliche Behandlung ihres Blätterschmucks aus; es ist darin in der That etwas von lokal-byzantinischer Formenweise, während die Behandlung der Säulenkapitäle in der benachbarten und etwa um funfzig Jahre jüngeren Schlosskirche zu Quedlinburg wesentlich verschieden ist, indem diese theils mehr Nachahmung der römischen Form, theils eine selbständig rohe, nationell deutsche Ornamentik zeigen. Jene byzantinischen Elemente, falls ich mich in ihrem Vorhandensein nicht irre, sind aber für die deutsche Kunstgeschichte insofern beachtenswerth, als man in der spätern Zeit des zehnten Jahrhunderts sehr häufig zwar in der Malerei (in den Miniaturen), in der Architektur seither aber noch gar nicht den Einfluss byzantinischer Kultur hat nachweisen können. — In den Flügeln des Querschiffes finden sich besondere kleine Krypten, deren Fussboden mit dem der übrigen Kirche in gleicher Höhe liegt; eine dritte, niedrigere, in dem über das Querschiff hinaustretenden östlichen Chorraume. Der Herausgeber hält diese Einrichtung, der von mir früher ausgesprochenen Meinung opponirend, für ursprünglich; er möge mir indess freundlichst verzeihen, wenn ich mich dennoch zu seiner Ansicht nicht bekehre. Im Gegentheil scheint mir die Krypta des Chors, die er als den allerältesten Bautheil betrachtet, sehr jung; die Fuss- und Deckgesimse der Pfeiler in derselben haben nämlich Profilirungen, die, so einfach sie sind, dennoch viel mehr an die Formen der spätestgothischen als der frühestromanischen Architektur erinnern. Auch die Krypten in den Flügeln des Querschiffes, wenigstens die

südliche, halte ich nicht für ursprünglich, sondern etwa für gleichzeitig mit der Anlage der Buskapelle (von der hernach das Weitere). Es ist mir auch gegenwärtig noch am Wahrscheinlichsten, dass ursprünglich der Chor und das gesammte Querschiff durch einen zusammenhängenden Kryptenbau ausgefüllt wurde, wie ein solcher in der Schlosskirche von Quedlinburg noch vorhanden ist. — Sehr merkwürdig ist ferner die Veränderung, welche die Kirche an ihrer Westseite, ohne Zweifel bereits im elften Jahrhundert, erlitten hat: die Einrichtung des westlichen Chores, unter dem wiederum eine Krypta vorhanden ist und zu dessen Seiten sich zwei Rundthürme erheben. Die genannten Thürme scheinen mir gleichzeitig mit dieser Umänderung des Baues und nicht bereits der ursprünglichen Anlage angehörig. Wenigstens deutet darauf die Disposition des Grundrisses hin; auch habe ich bei Untersuchung der Monumente in den Rheinlanden neuerlich die Bemerkung gemacht, dass runde (oder halbrund vortretende) Thürme auf der Westseite der Kirchen, mehrfach zugleich in Verbindung mit der Anlage einer westlichen Chornische, im elften Jahrhundert, namentlich seit der grandiosen Westfaçade des Domes von Trier, eine keineswegs seltene Erscheinung im deutschen Kirchenbau ausmachen. — Ganz eigenthümlich ist sodann die Anlage der sogenannten Buskapelle, eines kryptenartigen Einbaues im südlichen Seitenschiff, zur Seite des südlichen Querschiffflügels, die gleichfalls dem elften Jahrhundert anzugehören scheint. Der Herausgeber hat das Verdienst, die ungemein interessante Dekoration, welche die dem Innern der Kirche zugewandten Wände dieser Kapelle schmückt, von allen störenden Anbauten befreit und uns in vortrefflichen Abbildungen mitgetheilt zu haben. Diese Dekoration ist verschiedenartig, theils aus Steinsculpturen, theils aus aufgesetzten Stuccoreliefs bestehend. Die Steinsculpturen bilden reiche ornamentistische Einfassungen, in welche figürliche Darstellungen verwebt sind; ihr ganzer Charakter und die rohe Behandlungsweise deuten nach meiner Ansicht entschieden auf das elfte Jahrhundert. Einige Steinfiguren sind später, bei einer Veränderung der Dekoration, abgemeisselt worden. Die Stuccoreliefs sind einzelne Figuren, heilige Personen und (wie es scheint) eine Bildnissgestalt; nach meiner Ansicht gehören sie ursprünglich — und nicht blos, wie der Herausgeber will, nur die letztere — der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts, an. Sie sind zum Theil von merkwürdig trefflicher Arbeit, in der sich der Aufschwung jener Kunst, die in den Wechselburger und Freiberger Arbeiten zu so hohen Resultaten gelangt, bereits ankündigt; zum Theil sind sie minder ausgezeichnet, doch deuten die Eigenthümlichkeiten des Style auch hier bestimmt auf die spätere Zeit. Es wären bei diesen Gegenständen noch manche nähere Bemerkungen, über sie selbst und über die künstlerischen Eigenthümlichkeiten jener Epoche, zu machen; der gegebene Raum des Kunstblatts nöthigt mich aber, mich kurz zu fassen. — Sehr interessante architektonische Reste des zwölften Jahrhunderts erscheinen sodann in den nicht zerstörten Theilen des Kreuzganges, von denen ebenfalls Abbildungen der Details mitgetheilt werden. — Endlich giebt der Herausgeber noch den Umriss eines Bildes, welches den Stifter von Gernrode, den bekannten Markgrafen Gero (gest. 965) darstellt. Das Bild selbst ist sehr jung (um 1500), hat aber allen Anschein, dass es nach einem Originalwerke aus Gero's Zeit, etwa nach seinem Grabsteine, gefertigt sei; für die Geschichte der Kunst ist es natürlich ohne Werth, sehr interessant

aber für die Geschichte des Kostüms, in welchem man wiederum ein byzantinisirendes Element erkennt. Der gegenwärtig vorhandene Grabstein des Markgrafen gehört dem Anfange des 16ten Jahrhunderts an; vielleicht ward jenes Bild gefertigt, um die Erinnerung an den ursprünglichen Grabstein zu bewahren.

Die übrigen Denkmale, welche in dem genannten Abschnitte des Puttrich'schen Werkes vorgeführt werden, sind jünger; sie vergegenwärtigen auf interessante Weise die späteren Entwickelungsstadien der mittelalterlichen Kunst. Den spätesten Architekturen von Gernrode schliesst sich die Kirche von Pötnitz, unfern von Dessau, an. Es ist eine spätromanische Basilika, besonders merkwürdig dadurch, dass die Säulen und Pfeiler, welche ursprünglich die Schiffe trennten, bereits durch Spitzbögen verbunden werden. (Weiter unten werde ich zwei noch merkwürdigere Basiliken dieser, in Deutschland bisher unbekannten Gattung anführen. Der Herausgeber setzt die Erbauung der Kirche von Pötnitz bald nach 1198, in welchem Jahre daselbst eine Parochie gestiftet wurde. Herr Dr. C. R. Lepsius, in seiner unten näher zu besprechenden Schrift, weist aus der Stiftungsurkunde nach, dass damals in Pötnitz schon eine Kirche vorhanden sein musste, dass dies Gebäude demnach, dem von ihm verfochtenen System zufolge, wohl in's elfte Jahrhundert gehören werde. Dies ist aber eine ganz willkürliche Annahme; eben so gut kann die gegenwärtig vorhandene Kirche auch erst geraume Zeit nach der Stiftung der Parochie gebaut sein. Das Ornament der Säulen deutet mit Entschiedenheit auf die frühere Zeit des 13ten Jahrhunderts.) — Hierauf ist die ehemalige Klosterkirche, jetzige Schlosskirche zu Nienburg an der Saale zu betrachten. Die Zeit ihrer Erbauung ist nicht bekannt; der Baustyl giebt darüber jedoch genügende Auskunft. Es sind in ihr zwei verschiedene Style zu bemerken. Chor und Querschiff erscheinen als die älteren Theile; sie sind consequent spitzbogig gebildet, einfach, aber noch immer in romanischer Behandlung des Details, in derjenigen Weise, wie Deutschland aus der frühern Zeit des 13ten Jahrhunderts manche bemerkenswerthe Beispiele enthält. Die innere Anordnung des Chorschlusses ist sehr interessant. Das Schiff bildet die unmittelbare Fortsetzung des mit dem Chore begonnenen Baues; doch erscheint hier der gothische Baustyl bereits vollständig, obschon noch in seiner primitiven Form, entwickelt. Composition und Behandlung zeigen hier die gröste Verwandtschaft mit der im J. 1235 gegründeten Elisabethkirche von Marburg, deuten somit auch auf dieselbe Bauperiode. Es ist seither in den sächsischen Gegenden noch keine Kirche dieser Gattung bekannt geworden. Zu bedauern ist — und der verehrte Herausgeber möge mir diese Bemerkung nicht verargen! — dass es an genügenden Profilzeichnungen der wichtigsten architektonischen Details, der Gewölbgurte, des Fensterlaibwerks u. s. w., fehlt; es würden sich daraus noch sichrere Belehrungen über die Bauzeit und über den Kunstwerth der Kirche schöpfen lassen; es würde sich dann namentlich auch entscheiden lassen, ob das Gewölbe des Schiffes der ursprünglichen Anlage, oder ob es einer späteren Vollendungszeit oder einer Restauration des Baues angehört, wozu die, zwar vortrefflich lithographirte Perspective des Innern auf Taf. 14 nicht hinreichend Gelegenheit bietet. — Sehr merkwürdig ist sodann der in dieser Kirche vorhandene grosse Grabstein des Markgrafen Dietmar und seines Sohnes Gero vom J. 1350. Von beachtenswerthem

Kunstwerth, gibt derselbe zugleich eine sehr in's Einzelne gehende Belehrung über das ritterliche Kostüm dieser Zeit.

Die Baudenkmale, so wie einige minder wichtige Bildnerische Denkmale der Stadt Zerbst werden auf 9 Tafeln vorgeführt. Besonders bemerkenswerth ist unter diesen ein zierliches, im spätromanischen Baustyle ausgeführtes Portal der dortigen Bartholomäikirche, welche im J. 1215 vollendet, später jedoch mannigfach verändert worden ist. Sodann mehrere Monumente aus der Spätzeit der gothischen Architektur: die in der zweiten Hälfte des 15ten Jahrhunderts gebaute Nicolaikirche, im Innern den ruhig kühnen, massenhaften Charakter der Monumente in den baltischen Ländern tragend, im Aeussern dagegen, besonders am Chorschluss, mehr in der westlich deutschen Bauweise dekorirt, auch durch ein reiches Schnitzwerk an den Chorstühlen bemerkenswerth; und die Giebel des Rathhauses aus den Jahren 1479 und 1481, reiche Backsteinbauten, wiederum in Style der in den baltischen Ländern üblichen Architektur ausgeführt. — Endlich die gleichfalls spätgothischen Monumente von Bernburg, unter denen vornehmlich die Marienkirche, der Nicolaikirche von Zerbst gleichzeitig, sich durch die äusserst brillante Dekoration des Chorschlusses auszeichnet. In der Ruine der dortigen Augustinerklosterkirche ist, als ein eigenthümliches Werk, eine mit der Wand verbundene Steinkanzel, die von ausserhalb mittelst einer Thür betreten ward, zu bemerken.

Die zweite Abtheilung des Puttrich'schen Werks begreift bekanntlich die Denkmale der preussischen Provinz Sachsen. Auch hiervon sind, seit die vier ersten Lieferungen derselben, die Monumente von Merseburg, Memleben etc. umfassend, in diesen Blättern besprochen wurden, sehr bedeutende Fortsetzungen erschienen. Lieferung 5 und 6 enthalten, unter gemeinsamem Titel, die Denkmale von Schulpforta, in 15 Seiten Text und 10 Blättern bildlicher Darstellung. Sehr wichtig ist unter diesen zunächst der Chor der Klosterkirche, zufolge einer Bauinschrift im J. 1251 gegründet und zufolge einer urkundlichen Nachricht im J. 1268 geweiht, für die Entfaltung der frühgothischen Architektur in diesem engbegrenzten Zeitraume somit ein vorzüglichst entscheidendes Zeugniss. Die bildlichen Darstellungen, namentlich auch die in schöner künstlerischer Wirkung gehaltene Ansicht des Innern (gez. von C. Werner, lith. von Schlick) geben hier eine genügende Anschauung. Der grössere Theil des Schiffes der Kirche schliesst noch (was der Herausgeber übersehen) eine ältere Anlage romanischen Styles in sich ein; der westliche Theil desselben gehört dem 14ten Jahrhundert an. Das seltsame und etwas rohe Sculpturwerk der Kreuzigung, im Giebel der Kirche, ist auf einem besonderen Blatte in genügender Grösse abgebildet. Ausserdem sind die spätromanischen Theile des Kreuzganges, von denen u. a. eine meisterhaft lithographirte Ansicht von Chapuy, noch einer Ansicht von Kirchner vorliegt, so wie die zierliche, gleichfalls spätromanische Abtkapelle bemerkenswerth.

Lief. 7 u. 8 bilden ebenfalls ein Ganzes; sie sind den Denkmälern von Freiburg an der Unstrut gewidmet. Der Text, 22 Seiten, ist grösstentheils von Hrn. Landrath Lepsius gearbeitet; ihm schliessen sich wiederum zehn Blätter mit Abbildungen an. Hier wird uns zunächst die interessante Stadtkirche von Freiburg vorgeführt, ein Gebäude aus verschiedenen Bauepochen, in seiner ursprünglichen Anlage spätromanisch mit vorherrschendem Spitzbogen im Innern, — in einem architektonischen Systeme, welches Deutschland eigenthümlich, dessen Zeitbestimmung

einstweilen aber noch eine Streitfrage ist, und über welches weiter unten etwas näher berichtet werden soll. Der Chor ist zierlich gothisch; die Pfeilerstellungen des Schiffs gehören einer ziemlich rohen Erneuung des Baues aus spätgothischer Zeit an. — Sodann die Schlosskapelle, auf der Burg von Freiburg, eine jener Doppelkapellen, deren man auf deutschen Fürstensitzen aus der Periode um 1200 mehrere findet. Dies kleine Gebäude, und vornehmlich die obere Kapelle, gehört zu den allerinteressantesten und zu den allergeschmackvollsten Werken, welche die deutsche Kunst des spätromanischen Styles hervorgebracht hat; es ist in seinen Formen und vornehmlich in den Ornamenten eine Feinheit, eine Reinheit, ein Adel, dergleichen man bei Bauwerken desselben Styles anderweitig in Deutschland gewiss nur selten und ausserhalb Deutschlands gewiss noch viel seltener finden dürfte. Wir sind dem Herausgeber für diese Mittheilung allen Dank schuldig. Aber die reine Classicität jener Formen lässt uns wünschen, dass dieselben zugleich auch (was freilich in Hrn. Puttrichs Plan nicht liegen konnte) in Abbildungen eines grössern Massstabes, als die schönsten Vorbilder in ihrer Art veröffentlicht werden möchten [1]).

Die nächstfolgenden Lieferungen der zweiten Abtheilung sind den Denkmalen von Naumburg an der Saale, vornehmlich dem dortigen Dome und seinen Bildwerken gewidmet. Hievon liegt bereits eine Reihenfolge lithographirter Blätter vor, in denen uns äussere und innere Ansichten dieses mehrfach merkwürdigen Gebäudes, Abbildungen seiner schönen Details und zugleich vorzüglich gelungene Abbildungen der grossen Statuen im westlichen Chore des Doms, welche letzteren, dem 13ten Jahrhundert angehörig, für die Geschichte der deutschen Sculptur von so ausserordentlicher Wichtigkeit sind, dargeboten werden. Da diese Mittheilungen aber noch bei Weitem nicht vollständig sind, da namentlich auch noch der dazu gehörige Text fehlt, so mag ein näherer Bericht über dieselben so lange ausgesetzt bleiben, bis wir das Ganze zu beurtheilen im Stande sind. (Weiter unten werde ich jedoch Gelegenheit haben, meine Ansicht über einen Theil der Baugeschichte des Naumburger Domes vorzulegen.)

Als ein besonderes Werk dürfte von Hrn. Puttrich eine Reihe von colorirten Zeichnungen herausgegeben werden, welche er kürzlich nach den merkwürdigen Stuckreliefs an den Brüstungswänden des Chores der Liebfrauenkirche zu Halberstadt hat anfertigen lassen. Es sind grosse Gestalten des Erlösers, der h. Jungfrau und der zwölf Apostel, jede innerhalb einer reich dekorirten Nische spätromanischen Styles sitzend; die alte farbige Bemalung derselben ist unter der späteren Tünche, mit der sie überstrichen worden, wieder zum Vorschein gebracht und in den Zeichnungen genau wiedergegeben. Für die deutsche Sculptur des zwölften Jahrhunderts gehören diese Arbeiten, wieder als eigenthümlich lebenvolle und gehaltreiche Vorstufen für die Wechselburger etc. Arbeiten, zu den interessantesten Beispielen; die Zeichnungen enthalten ein sehr gelungenes Abbild ihres Styles. Eine der Reliefs habe ich bereits vor geraumer Zeit (im Museum, 1833, No. 13) in einer Umrisszeichnung mitgetheilt [2]). — Es

[1]) Hr. Prof. J. M. Mauch, jetzt in Stuttgart, hat früher grosse Abbildungen von den Details der Freiburger Schlosskapelle gefertigt, deren Schönheit alle Wünsche befriedigt und die sich u. a. im wissenschaftlichen Kunstverein zu Berlin eines ungetheilten, Beifalls zu erfreuen hatten. Möge Hr. Mauch Zeit und Musse finden, um dieselben, wie es seine Absicht war, herauszugeben!

[2]) Vergl. Kl. Schr. I, S. 138.

ist zu wünschen und zu hoffen, dass Hr. Puttrich für den seltenen Eifer und für die grossen Opfer, mit denen er seine Unternehmungen zur Ausführung bringt, durch eine umfassende Theilnahme von Seiten des deutschen Volkes entschädigt werden möge.

Den sächsischen Denkmalen reihen wir zunächst an:

Die Alterthümer und Kunstdenkmale des Erlauchten Hauses Hohenzollern; herausgegeben von R. Frhrn. v. Stillfried.

Ueber das erste Heft dieses grossartig angelegten Werkes habe ich in No. 51 des Kunstblatts vom J. 1839 gesprochen. Seitdem liegen zwei neue Hefte vor, in denen sich dieselbe Gründlichkeit historischer Forschung, dieselbe Sorgfalt in der Auffassung alterthümlicher Kunstgegenstände und dieselbe Eleganz der Ausstattung, wie im ersten Hefte, kund geben. Jedes Heft enthält sechs, zum Theil colorirte Blätter bildlicher Darstellung (in gross Folio) nebst dem entsprechenden historisch-kritischen Texte, in welchen verschiedene kleinere Darstellungen eingedruckt sind. Dem Plane des Werks gemäss ist nicht alles Mitgetheilte auf die Kunst bezüglich, so namentlich nicht die Facsimile's seltner und merkwürdiger Urkunden. Doch kann ich, obgleich diese Gegenstände nicht vor das Forum des Kunstblatts gehören, nicht unterlassen, des im zweiten Heft gegebenen Facsimile's zu gedenken, indem dasselbe die völlig täuschende Nachahmung des alten Pergamentblattes mit seiner Schrift, somit in der That die seltene Ausbildung einer eigenthümlichen Kunstfertigkeit zur Erscheinung bringt. — Unter den wichtigeren Mittheilungen für die [illegible] ist im zweiten Hefte die Darstellung der Klosterkirche von Kirchberg im Schwarzwalde, am Flusse Kinzig, zwischen Freudenstadt und Schiltach, zu nennen. Risse, Ansichten und Detailzeichnungen geben davon eine vollkommen genügende Anschauung. Die Kirche, im J. 1099 gestiftet, erscheint als eine Säulenbasilika; die Säulen mit einfachen, unten abgerundeten Würfelkapitälen, zwei der letzteren jedoch reicher und in einer für das elfte Jahrhundert sehr charakteristischen Weise dekorirt (die Basen dieser Säulen denen in der Schottenkirche zu Regensburg ganz entsprechend). Auch ein alter, reich ornamentirter Pfortenring von Bronze, aus derselben Periode ist zu bemerken. Sehr eigenthümlich ist die Absis des Chors. Nur ihr Untertheil gehört dem alten Bau an; in der Mitte wird sie durch ein kleines Grabgewölbe ausgefüllt (eine eigentliche Krypta ist nicht vorhanden); zu den Seiten des Gewölbes sind, ebenfalls noch im Einschluss der Absis, halbrunde Nischen angeordnet. Der Oberbau der Absis verdankt einer Bauveränderung vom J. 1337 sein Dasein; er hat somit gothische Formen und verwandelt die halbkreisrunde Grundlinie in eine dreiseitig gebrochene; dabei treten aber die Ecken des Oberbaues im Aeusseren über den halbrunden Unterbau vor und werden zu diesem Behufe von Säulen getragen, eine Einrichtung, die sich überaus seltsam macht. — Das dritte Heft bringt verschiedene Ansichten des Berges und der Burg Hohenzollern, deren erhaltene Baulichkeiten indess kein kunsthistorisches Interesse mehr haben. Sehr merkwürdig aber sind einige Steinreliefs, die sich gegenwärtig im Altarraume der dortigen Michaeliskapelle vorfinden und deren ganze Beschaffenheit, die höchst einfache Behandlung

sowohl wie die sämmtlichen Eigenthümlichkeiten des Styles, auf die Frühzeit des elften Jahrhunderts zu deuten scheint. Sie werden uns in einer sehr charaktervollen Abbildung mitgetheilt. Es sind drei grosse Platten, die eine stellt den Erzengel Michael dar und darunter die heil. drei Könige, die sich merkwürdiger Weise der Gestalt des sitzenden Erlösers (nicht der h. Jungfrau) entgegenbewegen; die beiden andern, Bruchstücke eines grösseren Ganzen, enthalten jede eine stehende Apostelfigur. Der Herausgeber macht es sehr wahrscheinlich, dass diese Arbeiten ursprünglich den Giebel einer älteren, an dieser Stelle befindlich gewesenen Kapelle geschmückt haben. — Ausserdem enthält das dritte Heft noch die Abbildung eines Kupferbeckens, welches mit Schmelzmalerei geschmückt ist und sich im Stiftsschatze des Klosters Tepl in Böhmen befindet. Es gehört der Zeit am Schlusse des zwölften Jahrhunderts an; die darauf enthaltenen Wappen deuten auf die Verbindungen, in welchen die nürnbergischen Burggrafen aus dem Hause Hohenzollern mit dem französischen Königshause standen.

Von den

Baudenkmalen der Römischen Periode und des Mittelalters in Trier und seiner Umgebung, herausgeg. von Chr. W. Schmidt,

ist ebenfalls, seit ich die früheren Lieferungen derselben in No. 58 ff. des Kunstblatts vom J. 1840 besprochen habe, eine neue Lieferung, die dritte, erschienen. Die vorgenannten Werke hatten nicht bloss den Zweck, wissenschaftlich zu belehren, sondern zugleich durch selbständig künstlerische Darstellung der besprochenen Gegenstände zu unterhalten und solchergestalt eine möglichst ausgebreitete Theilnahme hervorzurufen. Hr. Schmidt hat diesem Nebenzweck von vornherein entsagt; er giebt keine malerischen Ansichten, keine, mit den Spielen des Lichts und des Helldunkels ausgestatteten Perspectiven; er begnügt sich vielmehr mit einfachen, zumeist mit streng geometrischen Linearzeichnungen. Dafür aber entschädigt er reichlich durch die Art und Weise, mit welcher er die künstlerische Struktur, den ästhetischen Organismus der Bauwerke vor uns zu entwickeln weiss, durch die sichere Auffassung des Styles und seiner etwa vorhandenen Unterschiede, durch den scharfen Blick für das architektonische Detail und die trefflichen, charaktervollen Profildurchschnitte, welche er von den architektonischen Gliederungen vorlegt. In allen diesen Beziehungen ist sein Werk geradehin als ein Musterwerk zu bezeichnen; der kunsthistorischen Forschung, als einer sehr ernsten wissenschaftlichen Disciplin, ist hier die sicherste Grundlage gegeben; und nicht bloss für die Architektur, auch für die bildende Kunst finden wir hier manche schätzbare Beiträge. Die vorliegende dritte Lieferung (10 Kupfertafeln in Folio und 68 Seiten Text in Quart enthaltend) bringt einen sehr grossen Reichthum verschiedenartiger Gegenstände; es sind darin nicht weniger als zwölf Baulichkeiten aus den verschiedensten Perioden des Mittelalters behandelt und zugleich einige ausführliche Darstellungen von Sculpturwerken gegeben. Diese Werke gehören den verschiedensten Gegenden des gegenwärtigen Regierungsbezirkes Trier an, so dass das Schmidt'sche Werk nunmehr fast alle wichtigeren Monumente des Mittelalters, welche in den Trier'schen Landen vorhanden sind, vorführt. Einige der Monumente, mit denen uns die dritte Lieferung bekannt macht, sind wiederum von sehr hohem Interesse für die kunsthistorische Forschung; diese sind mit vorzüglicher

Sorgfalt und Ausführlichkeit behandelt; bei den andern, die nicht in gleichem Grade wichtig erscheinen, hat Hr. Schmidt sich, wohl um sein Werk nicht über die vorgezeichneten Schranken auszudehnen, mit minder umfassender Darstellung begnügt. Indem dies Verfahren im Allgemeinen nur zu billigen ist, muss ich doch bemerken, dass dadurch bei der einen oder der andern Mittheilung gleichwohl manch ein charakteristischer Punkt, der in den allgemeinen kunsthistorischen Entwickelungsgang mit eingreift, übersehen wurde. Ich hatte kürzlich Gelegenheit, die hier vorgeführten Monumente an Ort und Stelle zu untersuchen, und werde den folgenden Notizen hie und da eine meiner eigenen Bemerkungen beifügen. Ich nenne die Monumente in ihrer kunsthistorischen Folge.

Als das älteste erscheint eine achteckige Kapelle zu Mettlach an der Saar, etwa noch dem elften Jahrhundert angehörig, später auf geschmackvoll gothische Weise umgebaut, gegenwärtig eine überaus malerische Ruine. Nach meiner Ansicht war diese Kapelle ursprünglich ein baptisterienartiger Bau, ähnlich der Münsterkirche zu Aachen und der Kirche zu Ottmarsheim im Elsass, von dem man, zur Zeit der genannten Bauveränderung, den Umgang und die darüber befindlich gewesenen Emporen dürfte abgerissen haben. Auf das elfte Jahrhundert scheinen mir die alten (von Hrn. Schmidt nicht dargestellten) Kämpfergesimse der Pfeiler zu deuten. — Beträchtlich jünger ist die Kirche zu Merzig an der Saar. In ihrer ganzen Dekoration trägt diese Kirche ein spätromanisches Gepräge, mit allerlei phantastischen und zum Theil auch schon barocken Ausbildungen, wie dergleichen an den rheinländischen Kirchen dieses Styles nicht selten ist. Zwischen den Fenstern der Seitenschiffe sind [illegible] angeordnet, die bereits in die Bildungsweise gothischer Strebepfeiler übergehen. Die Kirche ist eine Säulenbasilika; vorzüglich merkwürdig aber ist es, dass die Säulen bereits durch Spitzbögen verbunden werden, und zwar so, dass die Spitzbögen der südlichen Säulenreihe nur wenig über den Halbkreis erhöht, die der nördlichen Reihe dagegen entschiedener ausgesprochen erscheinen. In dieser Verbindung von Säulen und Spitzbögen steht die Kirche zu Merzig, auf sehr merkwürdige Weise, den normannisch-sicilianischen Bauwerken parallel. Ich nenne hiebei noch eine andre Kirche verwandten, aber etwas älteren Styls, die, gleichfalls im Regierungsbezirk Trier, hart an der luxemburgischen Grenze liegt. Es ist die kleine Basilika des Dorfes Roth an der Our; Hr. Schmidt hat dieselbe nicht in sein Werk aufgenommen. In dieser Basilika wechseln Pfeiler mit Säulen. Die Pfeiler sind (wie auch anderweitig Beispiele der Art vorkommen) durch grössere Halbkreisbögen verbunden; die kleineren Bögen aber, welche, im Einschluss jener grösseren, von den Säulen getragen werden, haben bereits die Form des selbständigen Spitzbogens. Die Säulen selbst haben noch ein ziemlich streng romanisches Gepräge [1]). Diese beiden Kirchen, sowie

[1]) Roth liegt auf steilem Felsen über der Our. Jenseit, schon auf luxemburgischem Gebiet, im tiefen Thalkessel, den eine üppig südliche Vegetation erfüllt, liegt das Städtchen Vianden. Das letztere zieht sich um einen Felsvorsprung hin, den das mächtige Schloss von Vianden, jetzt eine höchst grossartige Ruine, krönt. Dies Schloss enthält wiederum die schönsten und im edelsten Geschmack ausgebildeten Bautheile spätromanischen Styles; vorzüglich merkwürdig durch eigenthümliche Anlage, und durch eigenthümliche Behandlung dieses Styls ausgezeichnet, ist die Kapelle des Schlosses. Der Maler Hr. Ponsart war bei meiner Anwesenheit daselbst mit Aufnahme der interessantesten Theile

die oben angeführte des Dorfes Pötnitz, enthalten demnach eigenthümlich interessante Gestaltungen jenes spätromanischen Uebergangsstyls, welcher die Vorbereitung zum gothischen Baustyle in sich einschliesst. — Ein anderes, ebenfalls höchst eigenthümliches und merkwürdiges Beispiel eben dieses Uebergangsstyls, welches im Schmidt'schen Werke dargestellt wird, ist die Kirche des ehemaligen Nonnenklosters St. Thomas, in der südlichen Eifelgegend. Sie ist in einfacher Anlage, einschiffig, ohne sonderlich reichen Schmuck, aber in sehr charakteristischen und entschiedenen Formen ausgeführt; die westliche Hälfte der Kirche wird, wie nicht selten bei den Kirchen von Nonnenklöstern und sonstigen weiblichen Stiften, durch eine geräumige Tribüne ausgefüllt. Besonders wichtig und für die Untersuchungen in der deutschen Architekturgeschichte entscheidend ist es, dass die Bauzeit dieser Kirche feststeht, indem sie, nach inschriftlicher und anderweitig urkundlicher Nachricht, im J. 1222 eingeweiht und 1226 vollendet worden ist. — Diesen Gebäuden ist zunächst noch die ansprechende, derselben Periode angehörige Façade des Hauses „zu den drei Königen" in Trier anzureihen.

Die eigentliche Perle unter den Mittheilungen der vorliegenden Lieferung ist die Kirche zu Offenbach am Glan. Ueber ihre Bauzeit ist nichts bekannt; der Styl, in welchem sie ausgeführt ist, deutet darauf, dass sie etwa im dritten Jahrzehnt des 13ten Jahrhunderts begonnen wurde. Sie ist eine der allermerkwürdigsten frühgothischen Bauwerke in Deutschland, und sie bildet als solches ein ungemein interessantes Seitenstück zu der im J. 1224 gegründeten Liebfrauenkirche zu Trier (Lief. 1 bei Schmidt). Aber während die letztere aus dem primitiven französisch-gothischen Säulenprincip hervorgegangen ist, lässt die Kirche von Offenbach ihren Ursprung aus dem nationell deutschen Princip des gegliederten romanischen Pfeilers deutlichst erkennen; und gerade diese Erscheinung ist ein recht charakteristisches Merkzeichen, wie die deutsche Kunst von vornherein darauf ausgehen musste, die Einseitigkeit der französischen Grundform (die allerdings zwar für die Entwickelung des gothischen Styles nothwendig war) zu einem mehr organischen Leben durchzubilden [1]). Uebrigens ist von ausschliesslich romanischen Elementen in der in Rede stehenden Kirche kaum etwas anderes zu bemerken, als die noch nicht beseitigten Rundbogenfriese im Aeussern und gewisse phantastische Ornamente in den Kapitälen; in allem Uebrigen herrscht bereits entschieden, ob auch noch sehr streng und noch gebunden, die gothische Gefühlsweise vor. Ueber das Einzelne, über die Reinheit in der Formation der Gliederungen, über deren steigende Entwickelung, Ausbildung und Läuterung in dem (wohl nur ziemlich langsamen) Fortschritt des Baues kann ich nur auf die trefflichen Blätter des Schmidt'schen Werkes verweisen. Leider ist von der Offenbacher Kirche, deren technische Ausführung auch, trotz mancher befremdlichen Unsymmetrie im Grundplan, rühmlichst erwähnt werden muss, nur wenig mehr als Chor und Querschiff erhalten. — Ein andres frühgothisches Gebäude, um ein Weniges jünger als das ebenge-

des Schlosses beschäftigt, um dieselben später in lithographirten Ansichten herauszugeben.

[1]) Näher auf die oben angedeuteten Verhältnisse einzugehen, ist hier nicht der Ort. Ich verweise auf das, was ich in meinem Handbuch der Kunstgeschichte über die Entwickelung des gothischen Baustyls gesagt habe.

nannte, dabei aber von grosser Einfachheit in der Bildung der Detailformen, ist die Kirche zu Tholey. Hr. Schmidt giebt von dieser Kirche nur den sehr wohldisponirten Grundriss; einige der Einzelheiten des Baues wären ebenfalls wünschenswerth gewesen, indem sie (neben der Formenweise mancher andern Bauten, die sich in den Rheinlanden vorfinden) es erkennen lassen, wie diejenige Verflachung der Formen, die zumeist erst in der spätgothischen Zeit vorherrschend wird, doch auch schon früh da eintrat, wo der Sinn und vielleicht die Mittel zu einer reicheren, mehr lebenvollen Durchbildung fehlen mochten. — Die Stiftskirche zu Kyllburg, inschriftlich im J. 1276 begonnen, zeigt wohlgebildete gothische Formen; doch ist die ganze Anlage einfach, daher von Hrn. Schmidt auch nur das Nothwendigste zu ihrer Darstellung gegeben. Der Kreuzgang neben der Kirche gehört einer spätern Zeit des gothischen Styls an. — An der Kirche zu St. Arnual, bei Saarbrücken, haben Chor und Querschiff noch frühgothische Formen; das Schiff hat scheinbar einen ziemlich spätgothischen Charakter; doch findet sich am Portal eine Inschrift, die von dem Beginne des Baues bereits im J. 1315 Kunde giebt. Diese Kirche ist durch eine grosse Anzahl von Grabmonumenten, zumeist der gräflich nassau-saarbrück'schen Familie, ausgezeichnet; von den merkwürdigsten derselben, aus dem 15ten und 16ten Jahrhundert, auch von einem interessanten spätgothischen Taufsteine, giebt Hr. Schmidt Abbildungen in sauberer Umrisszeichnung. — Die übrigen Mittheilungen betreffen: das brillant gothische Portal der Jesuiten-, früher Minoritenkirche, in Trier; die Kirche zu St. Wendel, eine der schönsten Kirchen aus spätgothischer Zeit, die besonders durch das ungemein glückliche räumliche Verhältniss des Innern ausgezeichnet ist, mit ihrer vortrefflich gearbeiteten Steinkanzel vom J. 1462; das Hospital zu Cues an der Mosel, gestiftet bald nach der Mitte des 15ten Jahrhunderts, und die einfache, aber sehr ansprechende Kapelle desselben; sowie das, etwa derselben Zeit angehörige Rathhaus „zur Steipe" in Trier.

Die Römermonumente von Trier und der dortigen Gegend werden die vierte Lieferung der Schmidt'schen Baudenkmale ausmachen. Wir haben indess von der Thätigkeit und von dem Eifer, mit welchem Herr Schmidt sich der Erforschung der Denkmale des vaterländischen Alterthums gewidmet hat, auch noch anderen interessanten und belehrenden Mittheilungen entgegenzusehen. Kürzlich war er zu diesem Behuf mit einer Aufnahme der höchst merkwürdigen Klosterkirche zu Laach, unfern von Andernach, beschäftigt. Diese Kirche, in der ersten Hälfte des zwölften Jahrhunderts erbaut, ist eine der grossartigsten und reichsten Beispiele des strengen romanischen Baustyls in Deutschland; sie ist in diesem Betracht um so wichtiger, als sie, wie vielleicht kein zweites Beispiel der Art vorhanden ist, durchaus als ein Ganzes aus Einem Gusse und von in sich völlig übereinstimmendem Style dasteht. Nur der zierliche Porticus an ihrer Westseite ist in der Zeit des spätromanischen Baustyls hinzugefügt worden. Was Hr. Boisserée in seinen Denkmalen der Baukunst am Niederrhein etc. über die Laacher Kirche mitgetheilt hat, reicht nicht hin, um dies Gebäude genügend würdigen zu können; es wird somit durch das zu erwartende Schmidt'sche Werk eine wesentliche Lücke in unserm Material zum Studium der mittelalterlichen Baukunst ausgefüllt werden. Auch kann ich von einer sehr merkwürdigen Entdeckung, die Hr. Schmidt im Innern der Kirche gemacht und von der er mich durch bildliche Darstel-

lung bereits in Kenntniss gesetzt hat, Bericht geben. Dieselbe betrifft die ursprüngliche, mit der Vollendung des Baues gleichzeitige Bemalung des architektonischen Details, die seither durch spätere Uebertünchungen verdeckt war; es sind einfache, harmonisch wechselnde und bestimmt voneinander geschiedene Farbentöne, durch welche die charakteristisch vorherrschenden Linien des Innern, sowie die vorzüglichst bedeutsamen Einzelheiten auf eine entschiedene Weise bezeichnet werden. Die Verhältnisse der Farben entsprechen durchaus der Art und Weise, wie man bildliche architektonische Darstellungen (namentlich die Einfassungen der Canones) so oft in den Miniaturmalereien, welche die Manuscripte jener Periode schmücken, behandelt sieht; sie dienen dazu, den Totaleindruck des Gebäudes, seiner Eigenthümlichkeit gemäss, auf sehr angemessene Weise zu erhöhen. Diese Entdeckung ist um so mehr zu beachten, als wir seither von der Anwendung der Farbe in der Architektur des Mittelalters nur vereinzelte Zeugnisse hatten, obgleich Alles darauf hindeutete, dass eine solche angenommen werden musste; während die Untersuchungen über die Polychromie der antiken Architektur seit den letzten sieben Jahren allmählig bereits zu immer bestimmteren Resultaten geführt haben. Herr Schmidt wird auch hievon in seinem Werke über die Laacher Kirche Proben mittheilen [1]).

Während Hr. Schmidt im westlichen und Hr. Puttrich im östlichen Deutschland für die Erforschung und Bekanntmachung der Denkmale des vaterländischen Alterthums so erfolgreich thätig sind und sich den von ihnen herausgegebenen Werken manche andre bedeutende Arbeiten verwandter Richtung, wie das vorgenannte schöne Werk des Baron Stillfried, anreihen, hat sich gleichzeitig auch im Norden des Vaterlandes ein nicht minder wichtiges Unternehmen derselben Art vorbereitet. Ankündigungen aus Lübeck bringen die Nachricht, dass dort ein umfassendes Werk unter dem Titel:

Denkmäler bildender Kunst in Lübeck, gezeichnet und herausgegeben von C. J. Milde, Maler, und begleitet mit erläuterndem historischem Text von Dr. Ernst Deecke,

erscheinen soll. Lübeck, das Haupt der Hanse, ist als der Centralpunkt der künstlerischen Bestrebungen zu betrachten, welche in den späteren Jahrhunderten des Mittelalters in den baltischen Ländern, soweit in diesen die germanische Cultur umhergetragen wurde, hervorgetreten sind. Zugleich hat sich dort ungemein viel, vielleicht mehr als in irgend einem andern der bedeutenderen Hanseorte, an alterthümlichen Reminiscenzen erhalten. Was bisher über die alten Denkmäler von Lübeck bekannt gemacht ist, reicht nicht hin, um diese Schätze nur mit einiger Vollständigkeit würdigen zu lernen; das angekündigte Werk wird demnach den kunsthistorischen und culturhistorischen Forschungen des Vaterlandes ein mannigfach wichtiges Material zuführen und zur Ausfüllung einer sehr wesentlichen Lücke dienen. Es ist auf 6 Hefte, jedes Heft zu 4—6 Blättern mit bildlicher Darstellung, berechnet; die Blätter sollen zum Theil colorirt, zum Theil auch durch eine neue Art des Abdrucks angefertigt werden.

[1]) Das Institut der britischen Architekten hat bereits vor mehreren Jahren eine Preisfrage über die mittelalterliche Polychromie aufgestellt; es scheint aber nicht, dass dieselbe auf genügende Weise gelöst worden ist.

Ich hatte Gelegenheit, einen Theil der vorliegenden Zeichnungen und Abdrücke des Hrn. Milde, namentlich die für das erste Heft bestimmten, zu sehen und mich von der verschiedenartigen Wichtigkeit der Mittheilungen, die uns hier bevorstehen, zu überzeugen. Das erste Heft wird zunächst die Zeichnung einer grossen ehernen Grabtafel aus dem Dome von Lübeck dem 14ten Jahrhundert angehörig, auf welcher eine reiche bildliche Darstellung graviert ist — ohne Zweifel das grossartigste Werk solcher Art, welches auf unsere Zeit gekommen — bringen; sodann Abdrücke von den kleineren auf dieser Tafel enthaltenen Darstellungen, die mit Farben, welche Hr. Milde unmittelbar vom Originale genommen, gefertigt sind, die somit ein völlig eigenthümliches Interesse gewähren; endlich eine Ansicht der Katharinenkirche, die als ein geschmackvolles Beispiel des entwickelt gothischen Backsteinbaues erscheint. Für die folgenden Hefte sind die Ansichten andrer Architekturen, die Darstellung von Bildwerken verschiedener Art, und namentlich die der vorzüglich schönen, dem Anfange des 15ten Jahrhunderts angehörigen Glasmalereien bestimmt, welche sich früher in der Burgkirche zu Lübeck befanden und jetzt in der dortigen Frauenkirche aufgestellt sind. Die letzteren schreibt man nicht ohne Grund dem berühmten Glasmaler Francesco, Sohn des Dominico Livi aus Toscana, zu, der seine Kunst in Lübeck gelernt und dort geraume Zeit ausgeübt hatte, nachmals aber in seine Heimat zurückberufen wurde, um die Fenstergemälde für den Dom von Florenz anzufertigen. — Das Werk wird (wie es auch bei den vorgenannten Unternehmungen der Fall war) auf Kosten des Herausgebers erscheinen; es ist nur zu wünschen, dass das Publikum ihm diejenige Theilnahme beweigen möge, welcher zur angemessenen Durchführung des Unternehmens nöthig ist.

Den Werken und Arbeiten über ältere Kunstdenkmale, bei denen die bildliche Darstellung die Hauptsache und der literarische Text nur die Begleitung ausmacht, haben wir nunmehr ein Werk anzuschliessen, bei welchem das umgekehrte Verhältniss stattfindet. Dasselbe führt den Titel:

Ueber die Entwickelung der Architektur vom 10ten bis 14ten Jahrhundert unter den Normannen in Frankreich, England, Unteritalien und Sicilien von Henry Gally Knight. Aus dem Englischen. Mit einer Einleitung herausgegeben von Dr. C. R. Lepsius. Mit 23 lith. Blättern. Leipzig, 1841. (XII. u. 388 S. in gr. 8.)

Das Werk an sich bezieht sich nicht unmittelbar auf die deutsche Kunst, doch haben die künstlerischen Entwickelungsverhältnisse des frühern Mittelalters, auch was die verschiedenen Gegenden von Europa anbetrifft, so mannigfache Wechselbeziehung untereinander, dass ein Blick auf die Nachbarländer nothwendig Interesse und Belehrung, auch für die eigne Heimat, gewähren muss; überdies wird das Werk durch die im Titel genannte Einleitung in unmittelbare Beziehung zur deutschen Kunstgeschichte gesetzt. Ueber die letztere ist hernach ausführlicher zu berichten. Was die Arbeit des Hrn. Knight anbetrifft, so giebt dieselbe eine übersichtlich gehaltene, doch zugleich sehr umfassende Kunde von den Monumenten, die sich aus den Zeiten der Normannenherrschaft, vornehmlich in der Normandie und in Sicilien (England und Unteritalien werden nur mehr beiläufig in Betracht gezogen) erhalten haben. Im Original sind es eigentlich zwei gesonderte Werke, deren jedes einen Reisebericht in das eine und in das andre der beiden genannten Länder enthält. Der Verfasser schildert kurz, aber mit gesundem Auge und mit

richtigem Takte, die Denkmale, denen er auf seinen Reisen begegnet; er giebt dabei genaue historische Notizen und sucht diesen gemäss das Alter des Einzelnen festzustellen; er fasst zum Schluss die Bemerkungen über das Einzelne zu Gesammtübersichten zusammen, in denen er die bezüglichen architektonischen Style und den Gang ihrer Entwickelung darstellt. Die beigefügten Abbildungen (deren Arrangement wir zum Theil dem deutschen Herausgeber verdanken) geben demjenigen, welcher mit den Monumenten jener Länder unbekannt ist, einige Anschauung, die freilich zu einer gründlichen Kenntnisnahme nicht hinreicht; doch bieten uns in diesem Betracht verschiedene, zum Theil sehr treffliche Werke bildlicher Darstellung, die wir bereits über die Normandie sowohl wie über Sicilien besitzen, die erwünschteste Aushülfe. Die Resultate, zu welchen Hr. Knight gelangt, stimmen im Allgemeinen mit denen überein, welche ich in meinem Handbuch der Kunstgeschichte, den eben angedeuteten Werken folgend, aufgestellt habe (sowie auch mit denen, welche durch Hrn. v. Schorn in der Deutschen Vierteljahrsschrift, 1841, Heft IV, S. 109 ff., vorgelegt sind); nur rollt er ein ungleich reicheres und breiteres Feld vor unsern Augen auf, und namentlich macht er uns mit sehr interessanten Denkmalen aus der Frühzeit der normannischen Architektur in Frankreich, über die uns bisher eine minder umfassende Kunde vorlag, bekannt. Die Reichhaltigkeit seiner Notizen und die ganze Anordnung seines Werkes machen dasselbe besonders zu einem Reisehandbuche sehr geeignet. Wir sind dem deutschen Herausgeber allen Dank schuldig, dass er dies Werk auch bei uns eingebürgert hat.

Nicht in gleichem Maasse kann ich mich mit der von Hrn. Lepsius hinzugefügten Einleitung einverstanden erklären. Hr. Knight hatte in seiner Arbeit nachgewiesen, dass die Form des Spitzbogens bei den Monumenten in der Normandie erst gegen Ende des zwölften Jahrhunderts erscheint, während ihn die Normannen in Sicilien, gleich nachdem sie sich das Land (im elften Jahrhundert) unterworfen, von den Saracenen, die sich desselben schon früher bedient, aufgenommen hatten. Hr. Lepsius bemüht sich zu erweisen, dass auch in Deutschland schon früh, sogar schon im zehnten Jahrhundert (also noch vor dem Beginn der sicilianisch-normannischen Architektur), der Spitzbogen als ein integrirender Theil der Architektur sei aufgenommen worden. Da er diese Ansicht mit sehr grosser Entschiedenheit ausspricht, da er den Gegnern ohne Weiteres Hypercriticismus, Zweifelsucht und andre Eigenschaften der Art aufbürdet (der verstorbene Herausgeber des Kunstblatts und der Unterzeichnete werden als solche namentlich angeführt), — vor Allem aber, da der Gegenstand von höchster Wichtigkeit für die kunsthistorischen und für die culturhistorischen Verhältnisse des Mittelalters ist, so möge hier eine etwas nähere Beleuchtung seiner „historischen Resultate" ihre Stelle finden.

Sehr richtig bemerkt Hr. Lepsius, dass die Form des Spitzbogens an sich, besonders wenn sie vereinzelt erscheint, noch nicht von erheblichem Einfluss auf die Ausbildung eines architektonischen Systems ist. Sie bedingt somit (wie uns namentlich die orientalische Architektur so unzählige Beispiele darbietet) noch keineswegs eine höhere Entwickelung der Architektur; sie kann, wie jede andre beliebige Form, auch mit der niedrigsten Stufe künstlerischer Ausbildung verbunden sein; es wäre somit durchaus nicht besonders befremdlich, wenn wir sie bereits in der angedeuteten Frühzeit der deutschen Architektur an einem oder dem andern Orte auf-

tauchen sähen. Aber die Beispiele, welche Hr. Lepsius zur Unterstützung seiner Meinung anführt (und die übrigen, welche ich denselben sonst noch anzuschliessen wüsste), tragen, ausser dem Vorhandensein des Spitzbogens, sämmtlich das Gepräge eines bereits sehr entwickelten Styles, des romanischen (sogenannt byzantinischen) auf der letzten Stufe seiner Ausbildung, theils in dem eigenthümlich durchgebildeten Organismus der architektonischen Gliederung, theils in dem feinen Schwunge des Profils der Glieder, theils in einzelnen Motiven einer schon beginnenden Auflösung u. s. w. Es ist darin eine Weise der künstlerischen Behandlung, die wir eben nur in der Spätzeit des zwölften und mehr noch in den ersten Jahrzehnten des 13ten Jahrhunderts kennen. Die von Hrn. L. namhaft gemachten Bauwerke sind die älteren Theile der Hauptkirchen von Naumburg, Memleben, Merseburg, Freiburg an der Unstrut, Basel, Nürnberg (St. Sebald) und Bamberg; seine Untersuchung über die Geschichte dieser Kirchen kommt im Wesentlichen darauf hinaus: dass über einige von ihnen eine Anzahl urkundlicher Nachrichten vorliege, aus welchen die angeführte frühe Gründungszeit der Gebäude hervorgehe, dass sich aber keine Urkunde finde, die von einem Neubau in der Periode um das Jahr 1200 spreche, dass somit ein solcher nicht könne stattgefunden haben. Neben diesem, für historische Kritik (nicht Hyperkritik) doch wohl nicht ganz zureichenden Beweise, werden nur noch einige Gründe für das angenommene höhere Alter der älteren Theile des Domes von Naumburg vorgelegt; die letzteren betreffen das Schiff sammt den Thürmen und der Krypta, die jenen spätromanischen Baustyl mit Anwendung des Spitzbogens haben (doch hat ein Theil der Krypta, was Hr. L. übersehen, noch das Gepräge eines ungleich mehr alterthümlichen Styles), während der westliche Chor frühgothisch und der östliche Chor spätgothisch erscheinen. Hr. L. bemerkt zunächst, es sei ein unerhörter Fall, dass man, wenn der alte (vermuthlich im Anfange des elften Jahrhunderts gegründete) Dom wirklich umgebaut worden, keine Mauer davon habe verwenden können; obgleich man, nach meiner Ansicht, ganz wohl die verschiedenartigsten Gründe ersinnen kann, weshalb dies nicht geschehen. Sodann sei es vorzüglich wichtig, dass man in dem, um die Mitte des 13ten Jahrhunderts gebauten Westchore die Statuen der Stifter und Wohlthäter der Kirche, welche im elften Jahrhundert gelebt, finde und dass diese in einer Urkunde vom Jahr 1249 den Zeitgenossen als Vorbilder, zur Förderung des Baues, seien vorgehalten worden; während man doch erwarten müsse, dass auch den Erbauern des neuen Kirchenschiffes, falls von einem solchen die Rede sein könne, ein gleichzeitiges Ehrengedächtniss nicht versagt sein würde. Das klingt bedenklich genug; nehmen wir aber die Urkunde selbst [1]) zur Hand, so stellt sich die Sache doch etwas anders. Es ist ein offener Brief des Bischofs Dietrich II., in welchem es ausdrücklich heisst: wie die ersten Gründer der Kirche (deren Namen sodann folgen) durch die erste Gründung sich das grösste Verdienst bei Gott und Vergebung der Sünden erworben hätten, so sei es bekannt, dass sich auch die Nachkommen durch reichliche Almosen bei der Erbauung der Kirche verdient gemacht hätten; er (der Bischof) wünsche nun aber die Vollendung des ganzen Werkes zu beginnen und verspreche deshalb, wie der todten, so auch der noch

[1]) Abgedruckt in der Schrift: Ueber das Alterthum und die Stifter des Doms zu Naumburg, von C. P. Lepsius. Naumburg, 1839. Beilage, No. VIII.

lebenden Almosengeber fortan im Gebete brüderlich und getreulich zu gedenken. Hier ist also dreierlei zu unterscheiden: 1) die erste Gründung, 2) die Erbauung der Kirche durch die Nachkommen und 3) die bevorstehende Vollendung des Baues. Das letztere betrifft unbedenklich den westlichen Chor; das zweite den Bau, zu welchem das noch vorhandene Kirchenschiff gehöret, das nach den Ausdrücken des Briefes und nach meiner Ansicht jenem unmittelbar vorangegangen, d. h. erst in der früheren Zeit des 13ten Jahrhunderts ausgeführt ist. Hiemit stimmen auch ein Paar andre Urkunden im Archive des Domkapitels sehr wohl überein [1]). Nachdem nämlich im Jahr 1028 durch eine päpstliche Bulle die Verlegung des Bisthums von Zeitz nach Naumburg genehmigt und in den nächstfolgenden Jahren verschiedene Bestätigungsurkunden gegeben waren, nachdem dann aber, zwei Jahrhunderte hindurch, nichts der Art erfolgt war, findet sich, dass man im J. 1228 jene erste Bulle durch Papst Gregor IX. nicht nur hatte renoviren, sondern zugleich in einer besondern Bulle alle Besitzthümer, alle Gattungen des Einkommens, alle Gerechtsame und Freiheiten sich aufs Sorgfältigste und Umständlichste hatte bestätigen lassen. Dies beweist wenigstens, dass man gerade in der Zeit, in welcher man nach meiner Ansicht für den Neubau der Kirche bedeutende Ausgaben zu machen hatte, sehr eifrig darauf bedacht war, alle Mittel zusammenzuhalten.

Ich will diese Bemerkungen indess noch keineswegs als einen directen Beweis für das Alter, welches ich dem Naumburger Dome zuschreibe, aufstellen. Wo ein vollkommen genügender urkundlicher Beweis fehlt, ist es vor allen Dingen nöthig, auf die stylistischen Eigenthümlichkeiten des Bauwerkes einzugehen und durch Vergleichung mit andern Gebäuden die Zeit, welcher dasselbe angehört, fester zu bestimmen. Diese vergleichende Kritik — die bei aller kunsthistorischen Forschung als die Hauptsache erscheint — hätte Hr. L. nothwendig anstellen müssen, um der historischen Wahrscheinlichkeit (denn weiter gelangt er nicht, obgleich er dieselbe durchweg sofort als unbedingte Wahrheit annimmt) eine festere Basis zu geben. Doch dies ist eben die eigentlich schwache Seite seiner Schrift; ihm fehlt das Auge, um überhaupt Stylunterschiede, wenn sie nicht so auffallend sind wie der Unterschied des Romanischen und Gothischen, wahrzunehmen; er geht sogar (S. 15) so weit, dass er die Stylunterschiede in den verschiedenen Entwickelungsphasen der romanischen Bauweise völlig läugnet, und dass er (S. 45) die Dome von Limburg an der Lahn und von Worms als einander ähnlich bezeichnet; dies letztere aber klingt so, als ob man das Englische und das Portugiesische für ähnliche Sprachen ausgeben wollte. (Römisches Element ist freilich in beiden Domen, aber auch nicht mehr als etwa in diesen beiden Sprachen.) Hätte Hr. L. jene Vergleichungen unternommen, so würde er gefunden haben, dass die sichern Gebäude des 10ten und 11ten Jahrhunderts, wie die Stiftskirche von Gernrode, die Schlosskirche von Quedlinburg, die Kirche von Huyseburg, die von Alpirsbach, die Kirchen St. Georg und Maria auf dem Capitol zu Köln (die letztere in der Mitte des 11ten Jahrhunderts geweiht, der Oberbau ihrer Chorpartie jedoch einer spätern Restauration angehörig), die Westseite des Domes von Trier und so viele andere, durchweg noch strenge und sehr befangene Formen zeigen, und dass man an ihnen wahrnimmt, wie der Formensinn sich noch erst aus einer halbbarbarischen Rohheit

[1]) Ebendas., Beilage Nr. VI und VII.

leeringt, was man von den Gebäuden, die Hr. L. namhaft macht, wahrlich nicht sagen kann. Die grösste Verwandtschaft mit den letztern aber würde er in allen den Gebäuden wahrgenommen haben, welche, wie bereits bemerkt, der Spätzeit des romanischen Styles angehören. Ich will hier nur einige Gebäude dieser Periode in den Rheinlanden namhaft machen, deren Bauzeit feststeht und die in mehr oder weniger consequenter Anwendung des Spitzbogens und in der ganzen Sinnesrichtung dem von Hrn. L. aufgeführten Gebäudecyklus zum Theil sehr nah verwandt erscheinen, wenn sie auch in gewissen Einzelheiten die charakteristisch und ausschliesslich rheinischen Elemente erkennen lassen. Es sind: die Kirche zu Heisterbach (1202—1233); die Kirche St. Quirin zu Neuss (inschriftlich im Jahr 1209 gegründet); das zehneckige Schiff der Kirche St. Gereon zu Köln (1219—1227); die Kirche von St Thomas (1225 vollendet, vergl. oben); der Dom von Limburg an der Lahn (gebaut oder vollendet zwischen 1213 und 1235 [1]); der Chor der Pfarrkirche von Remagen (inschriftlich im Jahr 1246 vollendet [2]). Bei den zwei zuletzt genannten Bauwerken ist zwar der Spitzbogen bereits überwiegend, die ganze Behandlung aber noch immer völlig romanisch.

Der Spitzbogen erscheint in der muhamedanischen Architektur bereits sehr früh, im 9ten Jahrhundert und gewiss auch noch früher, angewandt. Es ist, ich wiederhole es, durchaus nicht unmöglich, dass diese Bogenform sich auch gelegentlich einmal an einem frühromanischen Gebäude in Deutschland finde. Die von Hrn. L. aufgeführten und die mit ihnen sonst übereinstimmenden Gebäude aber, welche über einer zwar immer noch strengen Grundlage mehr oder weniger eine Freiheit des Sinnes, eine leise Eleganz, den Ausdruck eines schon sehr bewussten Wohlgefühls [illegible] dergleichen für die Culturmomente des 11ten Jahrhunderts [illegible] würde, können nicht in diese Zeit gehören; Alles deutet bei ihnen auf jene spätere Periode, welche uns denn auch in den anderweitigen Verhältnissen des Lebens die entsprechenden Gegenbilder darbietet. Die stufenweis vorschreitende Consequenz aber, welche diese Gebäude in der Anwendung des Spitzbogens entwickeln, bestätigt aufs Vollkommenste die bisher gangbare Meinung, derzufolge sie die Vorbereitung (wenn auch nicht geradezu den Uebergang) zum gothischen Baustyle ausmachen. —

Die bei weitem grössere Thätigkeit zur Erforschung der ältern Kunst des Vaterlandes, besonders was die Herausgabe bildlicher Darstellungen anbetrifft, hat sich seither der Architektur zugewandt; die im Vorigen besprochenen Werke geben hiefür fast sämmtlich ein neues Zeugniss. Für die Sculptur und Malerei ist ungleich weniger geschehen; seit Strixner's Lithographieen der ehemals Boisserée'schen Sammlung abgeschlossen, seit Müller's Beiträge zur teutschen Kunst- und Geschichtskunde durch den Tod des Herausgebers abgebrochen sind, ist über grössere und umfassende Unternehmungen dieser Art nichts Erhebliches zu berichten. Und doch ist Deutschland auch in den verschiedenen Zweigen der bildenden Kunst, bis tief in das 16te Jahrhundert hinab, so höchst bedeutend gewesen, doch führt uns, sofern wir nur zu sehen verstehen und zu sehen geneigt sind,

[1]) Vergl. hierüber F. H. Müller's Beiträge zur teutschen Kunst- und Geschichtskunde, I, S. 41, und besonders die treffliche kleine Schrift: Einige Bemerkungen über das Alter der Domkirche zu Limburg, von Dr. Busch. Limburg a. L. 1841. — [2]) F. H. Müller, a. a. O.

fast jeder Schritt im Vaterlande die merkwürdigsten Entdeckungen entgegen! Wir wollen indess hoffen, dass auch für diese Fächer eine erhöhte Theilnahme erwachen wird und einstweilen die Mittheilungen über das Einzelne willkommen heissen. — Ueber einen merkwürdigen Cyklus deutscher Sculpturen liegt uns so eben eine ausführliche literarische Mittheilung vor. Sie führt den Titel:

Die vierzehn Standbilder im Domchore zu Köln. Von August Reichensperger. Köln, 1842. (26 S. in 4)

Es sind die kolossalen Standbilder des Christus, der Maria und der zwölf Apostel an den Pfeilern des Chores, welche in dieser Schrift besprochen werden und von denen eine nähere Charakteristik vorgelegt wird. In der That gehören diese Arbeiten zu den wichtigsten ihrer Art aus dem Anfange des 14ten Jahrhunderts. Noch nicht frei von dem typischen Gesetze jener Zeit, noch ohne ein entschiedenes Gefühl für den körperlichen Organismus, zeichnen sie sich vornehmlich durch die höchst meisterhafte, eben so stylgemäss wie mit feinster Naturwahrheit behandelte Gewandung aus. Dabei sind sie durchaus mit farbiger Bemalung versehen, die sich ebenfalls in der schönsten Stylistik bewegt; die Gewänder haben die mannigfaltigsten Muster, die Säume sind auf's zierlichste, mit der grössten, fast rührenden Sorgfalt und Genauigkeit ornamentirt. Ich hatte Gelegenheit, diese Statuen, die bei der Restauration im Innern des Domchores von ihren Consolen herabgenommen waren, in der Nähe zu betrachten und mich ihrer hohen Bedeutsamkeit zu erfreuen. Die Schrift des Herrn Reichensperger giebt über alle Einzelnheiten, die bei ihnen zu bemerken sind, eine genügende, klar verständliche Auskunft; nur kann ich nicht darin mit ihm übereinstimmen, dass er manche Motive, die in der Stufe der damaligen Entwickelung der Kunst begründet sind, als die Resultate besondrer künstlerischer Absichten erklärt. Ausserdem enthält diese Schrift noch manches sehr Bemerkenswerthe über die Würde der mittelalterlichen Kunst überhaupt und über die Angelegenheit des Kölner Dombaus insbesondre; dabei aber auch manche Einseitigkeit und Bitterkeit, die hier nicht ganz an ihrer Stelle erscheint und, für ihr Theil, die gute Sache nicht fördern wird.

Auf dem Umschlage der Schrift kündigt diese sich an als Beigabe zu den Abbildungen jener Standbilder von Dr. Levy-Elkan. Die Abbildungen werden in farbigem Steindrucke herausgegeben werden und nicht blos die plastischen Formen, sondern auch die polychromatische Ausstattung der Statuen darstellen. Nach den Probeblättern derselben zu urtheilen, die ich bereits im vorigen Jahr zu sehen Gelegenheit hatte, und die zwar den allgemeinen Charakter der Originale vortrefflich wiedergeben, als sie selbst mit grosser Sorgfalt angefertigt sind, wird das Erscheinen derselben von den Freunden alterthümlicher Kunst gewiss mit lebhaftem Beifall aufgenommen werden.

Architektonische Modelle.

Berlin.

(Kunstblatt 1842, No. 78.)

. . . Es ist vielleicht nicht unpassend, wenn ich hier eine Notiz über ein eigenthümlich interessantes Unternehmen anreihe, über dessen gegenwärtigen Stand mir einige nähere Mittheilungen vorliegen. Es betrifft die architektonischen Modelle des Hrn. Kallenbach aus Danzig, die grösserentheils mittelalterliche (und zwar deutsche) Monumente darstellen, nach gleichem Massestabe aus Holz, Pappe und ähnlichen leicht zu behandelnden Stoffen gearbeitet und mit der entsprechenden naturgemässen Farbe der Monumente versehen sind. Sie sind, so weit es ihre Dimension erlaubte, mit der allergrössten Genauigkeit gefertigt, so dass man durch sie eine vollständige Anschauung der betreffenden Monumente im kleinen Massestabe gewinnt. Der Freiburger Münster z. B., den Herr Kallenbach bereits vor ein paar Jahren modellirt hat, ist als die wahrhaft meisterliche Lösung einer gewiss sehr schwierigen Aufgabe zu nennen. Etwa vor einem Jahre hatte Hr. K. seine Sammlung hier (unter dem Namen seines Geführten Zmudzinski) öffentlich ausgestellt; er hatte indess, abgesehen von einzelnen Freunden der Architektur unserer vaterländischen Vorzeit, keinen sonderlichen Anklang gefunden; — es war nicht Mode geworden, seine Sammlung zu besuchen, was in grossen Städten für dergleichen Dinge insgemein den Ausschlag gibt. (Wie launenhaft die Mode spielt, zeigte sich u. a. hier vor einigen Jahren, als im Museum gelehrte Vorträge über streng archäologische Kunstgegenstände gehalten wurden und die eleganteste Beau-monde, die sonst nur im Ballet eine bewunderungswürdige Stand- und Sesshaftigkeit an den Tag zu legen pflegt, unverdrossen bis gegen das Ende der Vorlesungen Theil nahm.) Auch sonst schien Hr. K. in unsern Gegenden wenig Theilnahme gefunden zu haben; dagegen hat er sich neuerlich, in sächsischen und thüringischen Städten, besonders aber in Frankfurt a. M., bedeutenden Beifalls zu erfreuen gehabt. Zugleich haben diese seine neueren Reisen ihm Gelegenheit zur reichlich fortschreitenden Vermehrung seiner Sammlung gegeben, da er insgemein nur nach eigenen, sehr genauen Aufnahmen und Vermessungen zu arbeiten pflegt. Er hat jetzt die zweckmässige Einrichtung getroffen, sich in den Städten seines Aufenthalts durch eine Subscription der geneigten Theilnahme zu versichern und nur den Abonnenten den Besuch der Sammlung zu verstatten, damit aber zugleich auch erläuternde kunsthistorische Vorträge zu verknüpfen. So lässt sich in der That hoffen, dass der Plan, der seinem ganzen Unternehmen zu Grunde liegt: im deutschen Volk eine innigere Theilnahme an den Denkmälern seiner Vorzeit, eine tiefere Einsicht in die erhabene Bedeutung dieser Schätze, eine thätigere Sorge für deren ungetrübte Erhaltung zu verbreiten, doch endlich von einem schönen Erfolge gekrönt sein werde. Auf der andern Seite wäre freilich zu wünschen, dass eine Sammlung von so grossem künstlerischem und wissenschaftlichem Werthe an einem der Orte, die als Centralpunkt kunstwissenschaftlicher Bestrebungen zu betrachten sind, eine feste Stelle finden möge; es waren

auch einige einleitende Schritte geschehen, um die Kallenbach'schen Modelle dereinst für Berlin zu gewinnen, doch haben diese leider zu keinem Erfolge geführt. Jedenfalls scheint es ein dringendes Bedürfniss, Muster nicht blos für die Werke der Malerei und Sculptur, sondern auch, und zwar mit einer durchgreifenden Consequenz, für die Architektur anzulegen, und nicht blos für den praktischen Bedarf des ausübenden Architekten, sondern zugleich und vorzugsweise für die Zwecke einer allgemeinen wissenschaftlichen Bildung; denn das ist ja eben die hohe Bedeutung der Architektur, dass in ihren Werken uns die Entwickelungsphasen der Culturgeschichte auf die alleranschaulichste, die allerprägnanteste Weise gegenübertreten. Was bis jetzt in solcher Art gesammelt ist, besteht nur theils aus Abgüssen einzelner architektonischer Details, die in den Kunstschulen zum Studium gebraucht werden, theils aus solchen Modellen, die durch zufällige Industrie entstanden sind. Unter den letztern sind vorzugsweise die Modelle italienisch antiker Architekturen, zumeist aus Kork, auch aus Speckstein gearbeitet, anzuführen; das Museum von Darmstadt besitzt an dergleichen Arbeiten eine schon ganz bemerkenswerthe Sammlung; die vorzüglichste Bedeutung, unter den mir bekannten, haben jedoch die Modelle im Museum von Neapel, besonders das wahrhaft bewunderungswürdige grosse Modell von Pompeji. In beiden Richtungen dürften die Anknüpfungspunkte einer architektonischen Sammlung, wie ich sie mir vorstelle, gegeben sein; aber beide müssten, wollte man andere zu höheren Resultaten gelangen, unter einem umfassenden, eigentlich wissenschaftlichen Gesichtspunkte fortgesetzt werden. Man müsste in der Beschaffung der Modelle auf alle bedeutsameren Entwickelungsmomente der Architektur Rücksicht nehmen, müsste, soweit es nur möglich ist, auf die Darstellung vorzüglich charakteristischer Monumente aus allen Zeiten und Ländern bedacht sein; neben dem Modell des Ganzen müssten sodann grössere Modelle von wichtigen architektonischen Details oder unmittelbare Abgüsse von solchen aufgestellt werden. Auch dürften dabei architektonische Originalstücke ihre passliche Stelle finden und selbst Fragmente des Materials, daraus das betreffende Monument gearbeitet ist, nicht zu übergehen sein (da ja das Material immer einen, wenn schon bedingten Einfluss auf die Structur und die Form ausübt). Ferner wäre der Nutzen einer solchen Sammlung noch wesentlich zu erhöhen, wenn man damit zugleich eine möglichst umfassende architektonische Bibliothek, für herausgegebene bildliche Darstellungen und besonders auch für Zeichnungen, verbände. Denn so viel wichtiger auch das Modell ist, seiner vollständigen Körperlichkeit wegen, die den ganzen perspectivischen Eindruck des Originals von jedem Standpunkte aus möglich macht, so wird die Zahl der Modelle doch immer nur eine verhältnissmässig beschränkte sein können. Abbildungen würden demnach zur vortheilhaften Ergänzung der Uebersicht dienen; und da die Zahl derjenigen, die zur Publikation kommen, ebenfalls beschränkt ist, so müssten tüchtige Zeichner geworben werden, um, wenn möglich, sich einer absoluten Vollständigkeit in der Sammlung architektonischer Darstellungen annähern zu können.

Die Erinnerung an Kallenbach's zierliche Arbeiten hat mich zu einer Abschweifung und zum Aussprechen „frommer Wünsche", die ich freilich schon lange mit mir herumtrage, veranlasst; ich muss es dahin gestellt sein lassen, ob man diesen ein geneigtes Ohr schenken wird.

Antiquities of Jonia, published by the society of dilettanti. Part the third. London, 1840.

(Kunstblatt 1840, No. 76.)

Von dem allgemein bekannten grossartigen Werk der „Alterthümer von Jonien" ist, nach langer Unterbrechung, kürzlich ein neuer Band, der dritte, erschienen. Die Ausstattung desselben ist eben so glänzend, wie die der frühern Theile, und wie wir es überhaupt bei den Werken der Engländer, welche das classische Alterthum behandeln, gewohnt sind. Die darin enthaltenen Mittheilungen geben uns manch eine, theils neue, theils doch erweiterte Anschauung in Bezug auf die Bildung des architektonischen Geschmacks in den ostgriechischen Landen; sie lassen es namentlich erkennen, wie der eigentlich griechische Formensinn, im Gegensatz gegen den römischen, dort noch bis in die späteste Zeit des classischen Alterthums wirksam blieb. Ohne auf die übrigen Erweiterungen der archäologischen Wissenschaft, zu welchen die in diesem Bande niedergelegten Untersuchungen Anlass geben, näher einzugehen, wollen wir hier nur das Wichtigste in jenem Bezuge übersichtlich namhaft machen.

Der erste Abschnitt des dritten Bandes ist den Alterthümern der Stadt Cnidus gewidmet und stellt dieselben auf 33 Kupfertafeln dar. Hier ist zunächst ein korinthischer Tempel, ein Prostylos Pseudoperipteros, zu bemerken, der aber, wie die zum Theil schweren Details verrathen, bereits einer verhältnissmässig spätern Zeit angehört. Der prachtvoll ornamentirte Fries ist convex gebildet. An den Seitenwänden des Tempels läuft zwischen den Kapitälen ein Akanthusornament hin, welches den Schmuck der letztern friesartig fortsetzt. — Auf den Tempel folgt der aus zwei ionischen Säulen in antis bestehende Porticus einer Bäderanlage. Die Architektur dieses Portico, der noch aus guter griechischer Zeit herrührt, gewährt ein sehr eigenthümliches Interesse. Die Säulen, zwar schon mit uncanellirten Schäften, zeichnen sich durch eine treffliche ionische Basis aus. Die Anten haben eine attische, in griechisch classischer Weise profilirte Basis und ein sehr merkwürdiges Kapitäl. Der Hauptheil des letztern besteht nämlich aus einer flachen Kehle, die mit einem ungemein schönen, streng griechischen Ranken- und Blumenwerk von sehr eigener Composition geschmückt ist; darunter der gewöhnliche Hals des Antenkapitäls, mit zwei Rosetten verziert. Das Ganze dieser Kapitälzierde ist von sehr edlem, wohlgefälligem Eindruck und giebt wiederum einen charakteristischen Beleg für die freie Beweglichkeit des griechischen Geistes; es bildet das interessanteste Seitenstück zu den bekannten, auch in die heutige Kunst bereits mehrfach übergegangenen Pilasterkapitälen im Tempel des Apollo Didymäus bei Milet. Aehnlich trefflich ist die aus dem Porticus in die innern Räume führende Hauptthür; als ihr Seitenstück kann nur die, zwar reicher geschmückte Thür des Erechtheums auf der athenischen Akropolis angeführt werden. — Eins der cnidischen Theater ist wegen des erhaltenen Grundbaues des Scenengebäudes bemerkenswerth. — Eine sechssäulige dorische Halle, in welcher die Säulen zwar ditriglyphisch stehen, hat im Ganzen noch (was sonst bei den asiatisch-dorischen Gebäuden selten ist) edle Bildung des Details und besonders der Kapitäle. — Eine zweite grosse dorische Halle bildet den

innern Einschluss des Forums; hier zeigt sich aber schon eine beträchtlich rohere Behandlung. Höchst wunderlich und unschön sind die Ecksäulen, oder vielmehr die mit Halbsäulen verbundenen Eckpfeiler dieser Halle componirt.

Der zweite Abschnitt enthält auf 27 Tafeln die Alterthümer von Aphrodisias. Das ausgedehnte Forum dieser Stadt, 525 Fuss (engl.) lang und 213 Fuss breit, ist mit einer ionischen Säulenhalle umgeben, die Säulen von einfach spätgriechischer Form, in den Ecken Pfeiler von derselben fabelhaften Composition, wie auf dem Forum von Cnidus. — Der Haupttempel von Aphrodisias, der im Mittelalter in eine Kirche umgewandelt war, bildete einen ionischen Pseudodipteros von acht Säulen in der Fronte. Auch hier sind es einfach späte, zum Theil schon schwere Formen: namentlich gewähren die attischen Basen der Säulen, an denen statt des obern Pfühls zwei dicke Rundstäbe angeordnet sind, einen unschönen Eindruck. (Aehnliche Basen hat der oben genannte korinthische Tempel zu Cnidus.) — Ungleich interessanter, wie diese beiden Baulichkeiten ist ein drittes, oberhalb beträchtlich späteres Gebäude, ein grosses Propyläum von korinthischer Architektur. Pfeiler, an ihrer Hinter- und Vorderseite mit Halbsäulen verbunden, trennen die Thüren; von ihnen springt nach aussen ein viersäuliger Prostyl, nach innen eine Stellung von zwölf Säulen, in drei Reihen geordnet, vor. Die Säulen stehen auf Piedestalen und haben gewundene Cannelirungen, der Fries ist convex und mit Akanthuswindungen reich verziert. Dies sind Zeugnisse der letzten Periode der classischen Architektur; dabei aber ist in der Behandlung, besonders des Ornaments, noch sehr viel eigenthümlicher Geschmack und selbst noch eine grácisirende Eleganz zu bemerken. Auffallend ist die Composition des Akanthus, dessen Blättergruppen zum Theil auf eine Weise geschwungen sind, dass sie unmittelbar an denjenigen Styl der Ornamentik erinnern, der sich in der spätromanischen Architektur (um 1200 n. Chr. G.), vornehmlich in Deutschland, geltend macht. Seit man sich genöthigt gesehen, den selbständigen Werth der mittelalterlichen Architektur anzuerkennen, haben auch die Gebäude aus der letzten Zeit der Antike, in denen sich bereits manch ein mittelalterliches Princip ankündigt, ein grösseres Interesse gewonnen; besonders wichtig sind in diesem Betracht die unter asiatischem Einfluss entstandenen Architekturen, und unter ihnen kommt dem eben besprochenen Gebäude keine der mindest bedeutenden Stellen zu. Für die Bauzeit desselben wird übrigens, in Gemässheit des gleich zu nennenden Theaters von Patara, bereits die Periode um das Jahr 200 n. Chr. G. anzunehmen sein. — Ausserdem ist in Aphrodisias noch ein Hippodrom zu bemerken, dessen oberste Sitzstufen mit Pfeilerarkaden umgeben waren. Bruchstücke der letztern erscheinen mit reichem Ornament überladen, im Style des ebengenannten Propyläums, doch ungleich weniger schön.

Der dritte Abschnitt, 14 Tafeln, behandelt die Alterthümer von Patara, unter denen das dortige Theater von sehr erheblicher Wichtigkeit ist. Von dem Scenengebäude desselben, welches einer Inschrift zufolge unter dem Kaiser Antoninus Pius, um die Mitte des zweiten Jahrhunderts nach Christi Geburt, erbaut wurde, steht noch so viel, dass es in seiner ganzen Einrichtung vollständig zu restauriren ist. Dasselbe bildet somit einen höchst interessanten Beitrag für unsere, bisher noch immer so mangelhafte Kenntniss der Scene des antiken Theaters. Auch in Bezug auf seinen architektonischen Styl ist dies Gebäude sehr bemerkenswerth;

es ist eine eigenthümliche, ebenfalls noch gräcisirende Eleganz darin, die ich am liebsten mit der künstlerischen Richtung des Trajanus und seiner nächsten Vorgänger parallel stellen möchte. In der Behandlung des Ornaments erkennt man einen ähnlichen, doch noch mehr gemessenen Geschmack, als an dem Propyläum von Aphrodisias, so dass man die Umwandlung der antiken Geschmacksrichtung hier schon in einer, fast unerwartet frühen Zeit beginnen sieht. — Das Stadtthor von Patara, mit drei Bogenöffnungen nebeneinander, und mit einem dorischen Friese gekrönt, hat ebenfalls noch etwas Gräcisirendes in der Anlage, erscheint im Detail aber bereits ganz roh.

Ueber den Kölner Dom.

Geschichte und Beschreibung des Doms von Köln, von Sulpiz Boisserée. Zweite umgearbeitete Ausgabe mit fünf Abbildungen. München. Literarisch-artistische Anstalt. 1842. (119 Seiten in gr. 4.)

(Kunstblatt 1842, Nr. 89. ff.)

Das Interesse, welches gegenwärtig, seit die architektonische Restauration am Chore des Kölner Domes vollendet, für den Weiterbau dieses erhabensten aller Architekturwerke so mächtig erwacht ist, hat zu mancherlei literarischen und bildnerischen Mittheilungen über denselben Veranlassung gegeben. Man lässt es sich angelegen sein, den verschiedenen Kreisen des Publikums Anschauungen des merkwürdigen Gebäudes, Darlegungen seiner früheren, sowie der gegenwärtigen Bauverhältnisse, Untersuchungen über seine historische und ästhetische Bedeutsamkeit vorzulegen; der allgemeine Eifer für den Fortbau, die Förderung, welche demselben aller Orten durch die Dombauvereine zu Theil und welche durch die Opposition einiger Stimmführer auf der äussersten Linken nicht vermindert wird, haben solche Vermittelungen zwischen dem Werke und dem Volke zum Bedürfnisse gemacht. Vor allen heissen wir unter diesen Arbeiten die in der Ueberschrift genannte willkommen. Der würdige Verfasser hat sich durch sein grosses Prachtwerk über den Kölner Dom und durch die darin niedergelegten Resultate seiner Forschungen so unläugbare und umfassende Verdienste erworben, dass wir uns freuen müssen, ihn auch heute noch, seit ein zumeist jüngeres Geschlecht den Schauplatz betreten hat, unter den Vorkämpfern zu finden.

Der Haupttheil seines neuen Buches besteht, wie dies schon der oben angeführte Titel andeutet, aus einer neuen Auflage des Textes zu seinem bekannten grossen Kupferwerke. Da derselbe jedoch hier als ein vollkommen selbständiges Werk gegeben wird, so sind in der Anordnung einige Veränderungen vorgenommen und die speziellen Bezüge auf die Tafeln des Kupferwerkes beseitigt worden. Zugleich hat der Verfasser mehrere dankenswerthe historische Notizen und Urkunden, mehrere während der Herstellung des Chors gemachte merkwürdige Erfahrungen, sowie auch die Geschichte dieser Wiederherstellung beigefügt. Endlich theilt er,

als einen ganz neuen Abschnitt von ziemlichem Umfange, seine Bemerkungen und Wünsche über die in Aussicht gestellte Vollendung des Gebäudes mit. Das Buch begleiten fünf Kupfertafeln: der Grundriss, der Aufriss der Westseite und die perspectivische Ansicht des Gebäudes in seinem heutigen Zustande, als Nachbildungen von Tafeln des grossen Kupferwerkes; eine perspectivische Ansicht des Domes im Zustande seiner Vollendung mit denjenigen, vom Verfasser entworfenen Restaurationen, über welche das Vorhandene und die Pläne keinen Aufschluss geben; sodann ein Blatt mit dem Grund- und Aufriss des älteren Domgebäudes nach der Idee des Verfassers.

Das neue Werk ist somit als ein Handbuch, und zwar als ein vollkommen unentbehrliches, für jeden, der sich mit dem Studium des Kölner Domes zu beschäftigen gedenkt, zu betrachten. Wir besitzen in demselben die Grundlage aller neueren Arbeiten und Forschungen über den Dom (wenn dieselben im Einzelnen auch zu abweichenden Resultaten gelangt sind), sowie die Mittheilung derjenigen Elemente für die Forschung, welche erst neuerlich hervorgetreten sind; wir sehen dies Alles zugleich auf eine klare und ebenmässig fortschreitende Weise zu einem zusammenhängenden Ganzen verarbeitet, so dass das Buch auch für die Auffassung des gothischen Baustyles überhaupt eine sehr beachtenswerthe Grundlage darbietet. Man wird zu demselben, und vornehmlich in Bezug auf die Masse seines positiven Materials, stets bei den betreffenden Studien zurückkehren müssen; und man wird es dem Verfasser und der Verlagshandlung Dank wissen, dass das Buch durch die neue Auflage soviel bequemer zugänglich geworden ist.

Ich halte es für überflüssig, näher auf das Ganze eines Werkes einzugehen, aus dem bereits so viele Andere geschöpft haben; dieser Umstand reicht allein schon zur Bürgschaft seines Werthes hin. Doch erfordert es das Interesse der Sache, einige der neueren Mittheilungen hervorzuheben.

Sehr wichtig ist zunächst, was den historischen Theil des Werkes anbetrifft, die Mittheilung sämmtlicher bisher bekannter Urkunden über den Meister Gerhard, in welchem man den ersten Urheber des Domes vermuthen kann. In seiner früheren Arbeit hatte sich der Verfasser mit Anführung einzelner Stellen aus diesen Urkunden begnügt; später waren mehrere durch Passavant (in seiner „Kunstreise durch England und Belgien") bekannt gemacht worden; hier finden wir sie nunmehr am Vollständigsten und Ausführlichsten beisammen. So vornehmlich (und noch vollständiger als bei Passavant) die grosse Urkunde, in welcher das Domkapitel Meister Gerhard dem Steinmetzen, dem Vorsteher des Dombaues, neun Jahre nach der Grundsteinlegung des Domes, wegen seiner Verdienste um das Kapitel, eine Hofstätte schenkt. Freilich kann aus dieser Urkunde noch nicht mit Gewissheit gefolgert werden, dass Niemand anders als dieser Meister Gerhard, welcher eben damals, und gewiss auch schon länger, die technische Leitung des Dombaues hatte, der Erfinder des Planes sein könne; doch bleibt der Mann natürlich höchst beachtenswerth, und wir werden mit Sorgfalt Alles aufzunehmen haben, was uns einiges nähere Licht über ihn verschaffen könnte. In diesem Betracht scheint eine zweite Urkunde, die, soviel ich weiss, hier zum ersten Mal mitgetheilt wird, nicht ohne Werth. Es handelt sich darin von dem Kauf eines Privathauses in Köln; dasselbe wird bezeichnet als „das Haus neben dem Bürgerhause gegen St. Cunibert zu, welches Gerhard der Steinmetz gebaut hat." Die

Nennung des Baumeisters an dieser Stelle kann wohl nur zur charakteristischen Bezeichnung des Hauses geschehen sein; dasselbe musste somit in seiner äusseren Erscheinung etwas individuell Eigenthümliches, Bedeutsames haben, der Architekt somit als ein Künstler von eigenthümlicher Richtung und Bedeutung bekannt sein. Nehmen wir ihn und den Dombaumeister als Eine Person, so haben wir hierin wenigstens die Andeutung, dass der letztere nicht blos als Werkmeister, sondern auch als erfindender Künstler ausgezeichnet war. Leider fehlt das Datum der Urkunde, und der Verfasser bemerkt nur, dass sie „demselben Zeitraume" angehöre; ist sie in der That völlig gleichzeitig, so scheint die Identität beider Meister ausser Zweifel, da man, hätten zwei ausgezeichnete Architekten desselben Namens zu gleicher Zeit in derselben Stadt gelebt, gewiss einen jeden von ihnen auf unterscheidende Weise bezeichnet haben würde. Ferner erhalten wir näheren urkundlichen Aufschluss über den räthselhaften Gerhard von St. Trond (bei Lüttich), der seit Wallraf's Zeit in der Kunstgeschichte spukt, indem man auch ihn mit dem Dombaumeister Gerhard identificirte, ohne doch die Gründe für diese Annahme vorzulegen. Der Verfasser weist nach, dass dieselbe ganz aus der Luft gegriffen ist und sogar sehr erhebliche Gründe gegen sich hat; wir sind ihm für dies Ergebniss sehr dankbar verpflichtet, da es uns nicht gar billig bedünken will, wenn wir ohne Noth einen Ausländer (ob auch immerhin einen stammverwandten) zum ursprünglichen Meister des herrlichsten Werkes deutscher Art und Kunst machen. Bei Gelegenheit seiner Vorschläge über die völlige Instandsetzung des Domes bemerkt der Verfasser, es würde nöthig werden, den Hochaltar, der gegenwärtig auf unzweckmässige Weise verbaut ist, von seiner Stelle zu rücken; dabei sei es möglich, dem im Jahre 1248 gelegten Grundstein (der sich stets an der Stelle des Hochaltares zu befinden pflegt) auf die Spur zu kommen, in ihm die Urkunde über die Grundsteinlegung und in letzterer endlich den sicheren Namen des ursprünglichen Meisters und Urhebers zu finden. Der Verfasser deutet diese Hoffnung fast nur mit Schüchternheit an; in der That aber wäre diese Entdeckung für einen Jeden, dem es um die Ehre des Vaterlandes zu thun ist, so wichtig, dass wir die Hoffnung, wenn es auch nicht mehr ist, einstweilen nicht aufgeben wollen.

Unendlich wichtiger freilich, als Alles, was uns hier im Schooss der Erde verborgen sein könnte, ist die Urkunde, die das Gebäude in sich selbst, in seiner künstlerischen Beschaffenheit, enthält. Der Verfasser entwickelt, wie dies aus dem früheren Abdruck seines Textes bekannt ist, die allgemeinen Principien des daran hervortretenden architektonischen Systemes auf eine vortreffliche, klare Weise. Ich stimme hiemit im Wesentlichen vollkommen überein; doch muss ich bemerken, dass ich der Ansicht, welche Herrn Boisserée's Auffassung zu Grunde liegt, in sofern nicht folgen kann, als ich in dem Gebäude nicht, wie er, ein Ganzes aus Einem Gusse, in welchem Alles von vornherein so berechnet war, wie es in den ausgeführten Theilen erscheint, zu erkennen vermag. Dies betrifft aber nicht die allgemeinen Principien des Systemes, sondern die Eigenthümlichkeiten in der Gestaltung des Einzelnen und deren fortschreitende Modification, die in den späteren Theilen des Gebäudes freilich schon gar auffällig erscheint. Ich komme hierauf weiter unten noch einmal zurück.

Ein sehr eigenthümliches Interesse gewährt dasjenige unter den Kupferblättern des in Rede stehenden Werkes, welches den Dom in seiner Vollendung, und zwar in perspectivischer Ansicht von der Südseite, darstellt;

es ist dem Titel vorgeheftet und wird auch in besondern Abdrücken ausgegeben. Die Zeichnung dazu ist nach den Angaben des Verfassers von Ed. Gerhardt, der Stich von J. Poppel gefertigt. Das Blatt (9 Zoll breit und 8 Zoll hoch) muss als ein kleines Meisterwerk bezeichnet werden; es ist mit dem klarsten Verständniss gearbeitet; das ganze, so überaus reiche Detail ist mit grösster Genauigkeit und in vollkommen charakteristischer Darstellung gegeben, und dabei doch zugleich die Totalwirkung mit glücklichem und freiem malerischem Sinne beobachtet. Nächst dem, so eigenthümlich grossartigen Gesammteindrucke, den das Gebäude in dieser Ansicht auf den Beschauer hervorbringt, ist vornehmlich auf die fast überraschend günstige und erfreuliche Wirkung der etwas vortretenden Fronte des Querschiffes und der mit ihr zunächst verbundenen Theile aufmerksam zu machen. Es hat nämlich jenes brillante, so vielfach sich wiederholende System der Strebethürme und Strebebögen, welches den Oberbau des Chores (des bis jetzt allein vollendeten Bautheiles) umgiebt, in gewissem Betracht den Anschein von Ueberladung; denn abgesehen davon, dass die Gliederung hier noch nicht die klare organische Entwickelung erreicht hat, welche an dem später begonnenen Thurmbau der Westseite erscheint, so hüllen diese mächtigen Formen den gesammten Oberbau auf eine Weise ein, schieben sie sich selbst auf eine Weise durcheinander, dass ein vollkommen klarer und beruhigender Eindruck eigentlich gar nicht zu erreichen ist, mag man einen Standpunkt für die Betrachtung des Chores wählen, welchen man wolle. An der Fronte des Querschiffes aber, die in grossartiger Ausbreitung aus der Langseite vortritt, erscheint dies System der architektonischen Composition in freier und für das Auge durchaus unbehinderter Entwickelung, so dass wir hier den so nöthigen Ruhepunkt finden, dass wir darin gewissermassen den Schlüssel für das Uebrige erhalten, und dessen Bedeutung mit ungleich grösserer Leichtigkeit und Sicherheit nachempfinden. Hier steigt über dem Portal der Giebel vom Oberbau des Querschiffes mit seinem grossen Fenster in majestätischer Ruhe empor, und unbehindert, durch nichts verdeckt, sehen wir in den Strebebögen den bewegten Druck seiner Gewölbe auf die Strebethürme zu den Seiten hinüberströmen.

Es ist bekannt, dass für die Anordnung der Giebelseiten des Querschiffes, wie auch für den Thurm über der Durchschneidung von Querschiff und Langschiff, kein Muster aus der alten Zeit des Baues vorliegt; es ist kein Riss dazu vorhanden, ja der Bau der Giebelseiten war so sehr gegen das Uebrige im Rückstande, dass selbst die Fundamente zum Theil fehlten. (Auf der Südseite sind sie erst jetzt vollständig gelegt; auf der Nordseite vermuthet man, dass sie unter der später errichteten ehemaligen Dompfarrkirche zum Pesch (in pasculo) vorhanden seien.) Aus diesem theilweisen und in der That sehr auffallenden Mangel des Fundamentes darf man vielleicht nicht mit Unrecht den Schluss ziehen, dass man überhaupt für die Einrichtung der Giebelseiten noch keinen bestimmten Plan vor sich hatte. Der Verfasser hat die letzteren nach dem allgemeinen Princip des Baues und nach dem Muster der Westfaçade ergänzt. Dem Hauptportal in der Mitte hat er, wie dort, zwei Portale zu den Seiten beigefügt; doch hat er diese Einrichtung in dem vorliegenden Blatte (gegen seine frühere Restauration, in dem Längenaufriss des grossen Kupferwerkes) in sofern vortheilhaft verändert, als er die Fensteröffnungen hinter den Giebeln der Seitenportale und die Giebel über diesen Fenstern fort-

gelassen hat. Diese reichere Anordnung war durch den Organismus der Westfaçade bedingt, erscheint aber für die ungleich beschränktere Fronte des Querschiffes in der That als Ueberladung. Indem möge mir der sehr verehrte Verfasser verzeihen, wenn ich auch gegen seine jetzige Darstellung der Fronte des Querschiffes (sowie über seine Darstellung des Mittelthurmes) noch einige Einwendungen erhebe. Es scheint mir, dass auch in andrer Beziehung das Vorbild der Westfaçade hier nur auf eine beschränkte Weise zur Anwendung kommen dürfe; dort handelt es sich um eine ungleich breitere Masse, deren Seiten zugleich in jene mächtigen Thürme emporschiessen, dort ist somit die Form des Einzelnen durch das grössere Ganze bedingt, während sie hier mit einem kleineren Ganzen in Einklang stehen muss. So erscheinen mir, in der vorliegenden Zeichnung, das grosse Fenster über dem Mittelportal (welches dem Mittelfenster der Westfaçade nachgebildet ist) etwas zu breit, das Feld des Dreieckgiebels über demselben etwas zu stark hastend, und die Strebepfeiler zu den Seiten des Fensters, in Gemässheit dieser beiden Verhältnisse, etwas zu schwach; ich würde, um diesen Uebelständen zu begegnen, die Strebepfeiler etwas stärker machen, wodurch das Fenster etwas eingeengt und dem Druck seines Bogens und des Giebels ein festerer Widerstand gegeben würde; dabei würden sich zugleich die Thürmchen, welche die Streben oberwärts krönen, höher erheben, und durch alles dies das Ganze auf eine etwas energischere Weise flankirt und hervorgehoben sein. Sodann muss ich mich auch gegen die Gesammtanordnung der Portale aussprechen. Es scheint mir nicht völlig angemessen, dass die Seitenflügel eines kirchlichen Gebäudes dieselbe Ausdehnung haben, wie der Hauptmittelgang, dass hier also ebenso, wie auf der Westseite, drei Portale neben einander stehen; es scheint mir dies um so weniger, als es wünschenswerth sein dürfte, neben den Seitenportalen, zum ruhigeren Abschluss des Ganzen, noch den Eindruck der Mauerfläche — wenn auch, wie an der Westseite, mit einem Fenster durchbrochen — zu gewinnen. Ich würde somit vorschlagen, nur Ein Portal, in der Mitte, anzulegen und die Seitenportale durch Fenster zu ersetzen. Diese Einrichtung würde noch in andrer Beziehung vortheilhaft sein. Ich habe zwar eben bemerkt, dass die im vorliegenden Blatt vorgenommene Veränderung rücksichtlich der Seitenportale an sich sehr günstig wirkt; dadurch aber ist ein neuer Uebelstand hervorgetreten, der nämlich, dass nun die Giebelspitzen der Seitenportale das horizontale Kranzgesims eben nur berühren, dass somit hier — an einer Façade — die Horizontallinie völlig frei und im Widerspruch gegen das Gesetz der Façade des Domes vorherrschend wird. Setzen wir aber Fenster an die Stelle der Seitenportale, so kommt deren Giebel wiederum höher zu stehen und unterbricht jenes Gesims auf die gesetzliche Weise. Freilich weiss ich sehr wohl, was man sofort zur Beseitigung dieses Vorschlages anführen wird: Auf der Nordseite ist ja schon eins dieser Seitenportale vorhanden, folglich die Bestimmung der ganzen Einrichtung gegeben! Diese Bemerkung macht mich indess in meiner Auffassung keineswegs irre. Ich finde, dass das Gebäude des Domes, wenn auch in Befolgung Eines Grundrisses und Eines Grundprincipes der Formen, doch erst allmählig, je nach den Fortschritten des Baues selbst, zur steigenden Ausbildung seiner Formen gelangt ist; dabei konnten im Einzelnen, wie es sich an minder erheblichen Dingen hier in der That nachweisen lässt, Fehlschritte gemacht werden. Dann ist die ganze Nordseite, wenigstens die des Chores, in gewissem Be-

tracht vernachlässigt worden. Auch war es gar nicht die Absicht und konnte nicht die Absicht sein, die Nordseite zur Schauseite zu machen, was hingegen bei der Südseite sehr entschieden der Fall ist. Gründe genug, um an der ungünstig belegenen Nordseite eine Anomalie zu erklären, die ohne Zweifel durch irgend ein äusserliches Bedürfniss veranlasst war, deren Wiederholung an der ungleich wichtigeren Südseite anzunehmen indess kein genügender Grund vorhanden ist [1].

Ich kann ferner nicht umhin, über den Mittelthurm, in der Durchschneidung von Lang- und Querschiff, einige abweichende Ansichten auszusprechen. Für's Erste scheint mir die Nothwendigkeit seiner ganzen Existenz, die der Verfasser als unbedingt annimmt, in Frage zu stehen; wenigstens haben wir keineswegs hinreichende Autoritäten dafür, und die, welche der Verfasser anführt, scheinen mir nicht umfassend genug. Dass ein solcher Thurm sehr häufig an den Bauwerken des romanischen (sogenannt byzantinischen) Styles vorkommt, ist bekannt [2], so auch, dass er an den normannischen Gebäuden dieser Epoche, besonders in England, sehr vorherrschend erscheint; aber der architektonische Organismus des gothischen Styles, und vor allen Dingen der Organismus seiner Aussenformen, ist von dem des romanischen so wesentlich unterschieden, dass eine Einrichtung des letzteren für jenen nicht massgebend sein kann. Dies empfindet man auch sehr deutlich, wo dennoch romanische Anlage auf das Gothische übergetragen ist, — was aber natürlich nur da stattfindet, wo überhaupt der gothische Baustyl sich minder rein entwickelt hat. So namentlich in England; hier erscheint in der That ein vorherrschender Mittelthurm, wie bei romanischen, so auch bei gothischen Gebäuden, aber er steht auch durchweg ganz unvermittelt in dem Organismus des Uebrigen, unförmlich in seiner Gesammtmasse, schwer und lastend da. Die Beispiele dafür sind höchst zahlreich; es möge genügen, als frühgothische Gebäude

[1]) Ich füge hier eine Notiz aus meinen Reisetagebüchern vom Jahre 1843 hinzu.

Auf der Nordseite hat sich, nach dem Abbruch der Kirche zum Peach, von der alten Anlage des Giebelbaues noch das vollständige Basament und (auf der östlichen Ecke) auch ein Theil der Gewände des östlichen Portales vorgefunden. Das Ganze war auf drei Portale angelegt. Doch gehören diese Stücke unbedenklich einer späteren Bauzeit als die wesentlichen Theile des Gebäudes an. Die ganze Composition und Zusammensetzung der Gliederungen ist bereits matt und entbehrt der energischen Fülle, der grossartigeren und kräftigeren Theilung, die in ähnlichen Fällen an andern Theilen des Gebäudes, namentlich an dem Portal der Westseite, überall erscheint. Auch die Ausarbeitung der Glieder hat nicht die genügende Kraft; sie sind stumpfer und schwächer. Ausserdem ist als ein besonders gewichtiger Umstand für das spätere Alter dieses Bautheils hervorzuheben: dass nicht, dem sonst an dem ganzen Gebäude befolgten System entsprechend, je ein stärkerer Strebepfeiler im rechten Winkel zwischen den Portalen und der Giebelfläche vortreten sollte, sondern dass, bei flacherer Haltung der letzteren, deren je zwei schwächere, in schräger Richtung stehende angeordnet sind, deren Aufbau nicht blos die Energie und Harmonie des Ganzen beeinträchtigt, sondern auch, in der Auflösung des Strebesystems nach oben hin, eine schwache und matte Wirkung hervorgebracht haben würde.

[2]) Dahin gehört, der Anlage nach, auch der östliche Mittelthurm an dem Dome von Mainz, den der Verfasser unter den Beispielen gothischer Mittelthürme anführt. Nur die, allerdings vorherrschende, Fensterarchitektur dieses Thurmes ist gothisch, während sein Untertheil, zunächst über den Dächern, noch die charakteristisch romanischen Formen hat.

der Art die Kathedralen von Salisbury und Lichfeld, als ein spätgothisches die Kathedrale von York genannt zu haben. So findet sich der Mittelthurm zuweilen auch bei französisch-gothischen Gebäuden, wie z. B. an den Kathedralen von Coutances und Bayeux und an der Kirche St. Ouen zu Rouen; aber er hat auch hier stets, mehr oder weniger, etwas Lastendes; er steht auch hier, wie reichen Ornament im Einzelnen angewandt sein möge, nicht in einem organischen Zusammenhange mit dem Ganzen, und überhaupt ist sein Vorhandensein hier schon nicht mehr als gesetzliche Regel zu betrachten. In Deutschland, wo wir die reinsten Beispiele des gothischen Baustyles besitzen, ist der Mittelthurm höchst selten; vorzüglich wichtig scheint in diesem Betracht nur die Katharinenkirche von Oppenheim; doch erhebt der Thurm, was nicht überflüssig zu bemerken sein dürfte, sich hier über den ältesten, noch in einem schlichteren Style gehaltenen Theilen des Gebäudes. Bei vielen deutsch-gothischen Gebäuden wird der Durchschneidungspunkt von Quer- und Langschiff nur durch ein kleines, dekorativ gehaltenes Thürmchen bezeichnet. Als besonderer Grund für die Anwendung eines eigentlichen Mittelthurmes an dem Dome von Köln dürfte nur die bedeutende Stärke der vier Mittelpfeiler im Inneren anzuführen sein: doch scheint es, dass dieselbe schon durch die mehrfache Spannung der Gewölbe, die sich hier begegnen, bedingt war, wie dies insgemein bei Kreuzkirchen (u. a. bei der Elisabethkirche zu Marburg) der Fall ist. Dass aber der eben angeführte constructive Grund zugleich auch ein Grund für die nothwendige Aufführung des Thurmes sei (um nämlich die vier Pfeiler noch stärker zu belasten und dadurch noch fester zu machen), wie der Verfasser Seite 9) ausspricht, dürfte wohl auf das genannte Verhältniss wiederum zu viel Gewicht legen.

Ich halte den Mittelthurm nicht für unbedingt nothwendig, und ich glaube, dass ein kleines dekoratives Thürmchen, wie oben angedeutet, zur charakteristischen Bezeichnung des Durchschnittpunktes schon wesentlich wirksam sein würde. Dabei bin ich jedoch weit entfernt, die ungleich kräftigere, ungleich mehr malerische Wirkung eines eigentlichen Thurmes an jener Stelle zu läugnen, obgleich es sehr schwierig sein dürfte, ihm, in Rücksicht auf seinen gegebenen nicht unbeträchtlichen Durchmesser, das nöthige mittlere Höhenmaass zwischen den Hauptthürmen und dem Langbau der Kirche zu geben. Der Verfasser hat in seiner Restauration dies Höhenmaass mit gewiss richtigem Takt herausgefunden; mir aber scheint es, dass der Thurm an sich ein schlankeres Verhältniss, somit eine grössere Höhe, mit gleicher Nothwendigkeit in Anspruch nimmt; die ganze Harmonie in dem Organismus des Gebäudes scheint es auf's Dringendste zu fordern, dass namentlich der Helm des Thurmes ähnlich schlank emporsteige, wie die Helme der Mittelthürme, während der Verfasser ihm einen ungleich stumpferen, somit schwereren Helm gegeben hat. Ueberhaupt aber dürfte es höchst nöthig sein, den ganzen Mittelthurm, der sich ohne ein festes Basament aus den Dächern erhebt, vorzugsweise leicht, fast möchte ich auch hier sagen, dekorativ zu behandeln, was in der Darstellung des Verfassers auch in anderer Beziehung nicht der Fall ist. Er lässt ihn in vorherrschend viereckiger Form bis zur Höhe der Dachfirste emporsteigen, und setzt ihm dort erst das achteckige Obergeschoss auf; diese viereckige Grundform giebt ihm in der That etwas von der Schwere der Mittelthürme englischer Kirchen. Mir scheint es ungleich vortheilhafter, hier das Beispiel der besseren Mittelthürme romanischer Kirchen und des oben erwähn-

ten der Katharinenkirche von Oppenheim (vielleicht des wichtigsten Beispieles für diesen Zweck) zu befolgen: den Thurm nämlich ebenfalls viereckig beginnen zu lassen, doch etwa nur bis zur halben Dachhöhe, so dass schon hier, sobald zwischen den Dächern der Raum für die vier Eckseiten des Achteckes vorhanden ist, die Entwickelung des letzteren stattfinde. Durch das Vorherrschen der Form des Achteckes würde das Ganze natürlich schlanker, die Entwickelung wäre lebendiger, das feinere Pyramidalspiel der gothischen Architektur fände Gelegenheit, sich schon früher zu entfalten, und damit wäre zugleich für das Hinüberspielen der in den Ecken der Wände emporsteigenden Architekturformen in die des Thurmes, somit für die Verbindung desselben mit dem Körper des Gebäudes (für das Aeussere) die Anknüpfung gegeben. Indess sehe ich sehr wohl ein, dass auch so, ohne irgend ein vollendetes Vorbild der Art, die Composition eines solchen Mittelthurmes nur das Werk einer selbständig künstlerischen Conception sein könnte.

Was der Verfasser über die Vollendung des Domes, über die Art und Weise, wie diese durchzuführen, über die Ordnung und Folge der Ausführung, sowie über die innere Ausstattung sagt, ist eben so sehr ein Zeugniss seiner unverminderten, wahrhaft innigen Begeisterung für das wunderbare Bauwerk, wie des gesunden und künstlerisch freien Sinnes, dadurch sein Name in der Geschichte der Wiederentdeckung unserer schönen heimischen Kunst sich unvergänglich gemacht hat. Er spricht hier gar Vieles aus, das in der That sehr zu beherzigen sein dürfte. Vor Allem erfreulich ist es, dass er auf's Ernstlichste darauf dringt, dass auch bei den jetzt noch zu bauenden Theilen der Kirche jenes grossartige System der Strebethürme und Strebebögen möge beibehalten werden. Er führt nicht blos die ästhetische, sondern auch die constructive Nothwendigkeit dieses Systems durch; und das abschreckende Beispiel der Domkirche von Utrecht, deren Schiff im Jahre 1674 durch einen gewaltigen Sturm niedergeworfen ward, während der durch Strebewerk gesicherte Chor unversehrt stehen blieb, scheint zur rechten Zeit in Erinnerung gebracht zu sein. Der Verfasser berührt bei dieser Gelegenheit auch die auffallende Erscheinung, dass an den Stellen, wo die Strebebögen am Chore des Kölner Domes in die Oberwände des Chores eingelassen waren, ein Theil der Gliederungen und Verzierungen abgeschlagen war, um auf diese Weise den nöthigen Platz zu schaffen, dass man mithin bei Aufführung jener Wände auf die nachfolgende Einwölbung der Strebebögen keine Rücksicht genommen hatte. Man hat dies dahin erklären wollen, dass es ursprünglich gar nicht die Absicht gewesen sei, jenes Strebewerk aufzuführen. Gegen diese Ansicht erklärt sich der Verfasser, und gewiss mit Recht, wie sich dies noch aus anderen Gründen darthun lässt. Wenn er aber behauptet, jene auffallende Erscheinung rühre daher, dass man bei der Aufführung der Wände die nöthigen Verbandstücke für das Strebewerk vergessen habe (während er doch voraussetzt, dass der vollkommene Entwurf für das Ganze vorlag), so kann ich ihm nicht geradezu beistimmen; es kommen an dem Chore zwar manche Nachlässigkeiten der Construction vor, eine solche Nachlässigkeit möchte ich aber den alten Meistern nicht gern aufbürden. Mir erklärt sich die Sache sehr einfach aus meiner Gesammtauffassung der Geschichte des Baues, die in einer stückweisen, allmähligen Weiterbildung und Umbildung der ursprünglich entworfenen Bauformen besteht; hiebei ist es sehr wohl denkbar, dass man jedesmal zunächst nur den Theil des

Ganze, mit dem man eben beschäftigt war, ins Auge fasste, nur ihn durchzuarbeiten bedacht war, und auf solche Weise den nöthigen Zusammenhang des Ganzen gelegentlich ausser Acht lassen konnte.

Endlich noch ein Wort über die ältere Domkirche von Köln, an deren Stelle im 13ten Jahrhundert die jetzige trat. Der Verf. spricht über dieselbe (die er auch schon in seinem früheren grossen Werke behandelt hatte) im Anhang; er bezieht sich auf die Beschreibung, die uns Gelen von ihr hinterlassen hat, und entwirft nach dieser Beschreibung die auf einem besondern Kupferblatt beigegebenen Risse. Die Beschreibung bei Gelen ist indess in ziemlich allgemeinen Zügen gehalten, und zur Ausführung der Risse ist das Vorbild der Kölner Apostelkirche und von Grossmartin, ebendaselbst, wesentlich benutzt worden. Wir können nicht sagen, dass die Gestalt des alten Gebäudes nothwendig so beschaffen gewesen sein müsse, und der Verf. scheint in der That zu weit zu gehen, wenn er dies annimmt, noch mehr aber, wenn er zugleich mit Bestimmtheit behauptet, diese ältere Kirche sei dieselbe, welche im neunten Jahrhundert an dieser Stelle gelaut wurde, und wenn er schliesslich seine Restauration zu einem der Ausgangspunkte für jene frühe Epoche der Baugeschichte des Mittelalters macht. Er kommt dabei auch auf die Kölner Kapitolskirche zurück, deren noch vorhandenen Bau er bereits früher dem achten Jahrhundert zugeschrieben hat, weil damals dort eine Kapitolskirche erbaut worden ist. Er hält auch jetzt noch an dieser Ansicht fest, obgleich die jüngere Kritik, welche schärfere und überzeugendere Beweisgründe fordert, ihm hierin nicht mehr zu folgen im Stande ist.

Der Verf. hatte schon früher eine umfassende Baugeschichte des Mittelalters angekündigt. Er bespricht in dem Vorwort des in Rede stehenden Werkes die Gründe, weshalb dieselbe noch immer nicht erschienen ist, giebt uns aber die Hoffnung, dass wir nunmehr der baldigen Vollendung entgegensehen dürfen. Es lässt sich, wie schon aus den oben gegebenen Andeutungen erhellt, voraussehen, dass dies umfassendere Werk nicht überall im Einklange mit den jüngeren Forschungen, die seit den letzten Jahrzehnten ihre eigenen Wege gegangen sind, stehen werde. Dennoch aber werden alle, denen die vaterländische Kulturgeschichte am Herzen liegt, nach der Vollendung und Veröffentlichung desselben sehnlichst verlangen; der Verf. hat lange Jahre mit so erfolgreichem Eifer gesammelt, er hat zu seltenen Forschungen so mannigfach günstige Gelegenheit gehabt, dass ihm ohne Zweifel ein Schatz der wichtigsten Materialien (wovon auch die vorliegende Schrift mehrfach Zeugniss giebt) zu Gebote steht, und dass ihm, so wie abweichenden Resultaten man dieselben auch verarbeiten möge, doch für deren Mittheilung der allgemeine Dank nicht fehlen kann. Gewiss aber dürfen wir zu seinem, so oft bewährten liberal wissenschaftlichen Sinne das volle Zutrauen hegen, dass er das Erworbene zum Gemeingut mache, es der freien Wissenschaft überlassend, in welcher Weise sie sich dasselbe aneignen werde. Kann er doch auf der andern Seite versichert sein, dass die jüngeren Geschlechter es nicht vergessen werden, wie viel sie seinem vielseitigen Streben verdanken. —

Ich benutze diese Gelegenheit, um noch ein Paar andere kleinere Schriften über den Kölner Dom anzuzeigen. Zunächst einen Nachtrag zu der schon vor ein Paar Jahren erschienenen Schrift von A. v. Reumont: „Der Kölner Dom, ein Denkmal deutscher Baukunst" (Köln, bei L. Kohnen), die eine zweckmässig übersichtliche Beschreibung des Domes,

seiner Denkmäler und seiner Geschichte, sowie vier Stahlstiche mit dem Grundrisse und Ansichten des Gebäudes enthielt. Der Nachtrag führt den Titel: „Der Forthau des Kölner Doms, von H. Püttmann," und entwickelt in warmer Auffassung und in würdiger Gesinnung, was bei der neueren Thätigkeit für den Dom und was in Bezug auf die geistige Bedeutung des Forthauens zur Sprache kommen muss. Beigegeben ist dem Heftchen ein fünfter Stahlstich (nach einer Zeichnung Wegelin's von Rouargue gestochen), welcher den Dom in seiner Vollendung darstellt. Das Blatt ist, zwar ohne sonderlich scharfes Eingehen in das Detail und dessen Charakter, doch in guter malerischer Haltung und Wirkung gefestigt. Für die Restauration ist dabei vornehmlich der Längenaufriss in Boisserée's grossem Kupferwerke benutzt; doch ist der Helm des Mittelthurmes hier eben so schlank und leicht genommen, wie die Helme der Vorderthürme. Wie günstig schon diese Veränderung wirkt (obgleich die Höhe des Mittelthurmes dadurch allerdings vielleicht zu bedeutend wird), zeigt ein Blick der Vergleichung mit dem obenerwähnten Blatte des vollendeten Domes in Boisserée's neuem Werke. — Die genannten fünf Stahlstiche sind so eben auch, in demselben Verlag, mit einem andern Texte erschienen. Der letztere, „Vergangenheit und Zukunft des Kölner Dombaues, von Ernst Zwirner, königl. preuss. Regierungs- und Baurath und zur Zeit Dombaumeister," besteht aus dem Separatabdrucke eines Aufsatzes, der in den ersten Nummern des Kölner Domblattes enthalten war. Da das Kunstblatt auf diesen Aufsatz bereits mit näherer Inhaltsgabe hingewiesen hat (vgl. No. 72, S. 287. d. J.), so möge hier nur noch einmal kurz erwähnt werden, welches Interesse es darbietet, den Dombaumeister selbst, der es zur Genüge dargethan hat, dass er vor Allen in den Geist des ihm anvertrauten Werkes eingedrungen ist, über dasselbe sprechen zu hören, und wie belehrend die Fülle der einzelnen Notizen ist, welche er darbietet.....

Ich kann diese Anzeige nicht schliessen, ohne noch einen dringenden Wunsch ausgesprochen und zu seiner Realisirung die dabei Betheiligten aufgefordert zu haben.

Das künstlerische Studium der Architektur ist vorzugsweise den Denkmalen des klassischen Alterthums, den griechischen und römischen, zugewandt, sowie denen, welche im modernen Zeitalter durch die Wiederaufnahme des antiken Architekturstyles entstanden sind. Von vorzüglichster Wichtigkeit, wegen ihres reinen künstlerischen Gehaltes, sind unter diesen die griechischen Monumente, während die übrigen, wie beachtenswerthe architektonische Combinationen bei ihnen auch vorkommen mögen, doch mehr oder weniger eines durchgebildeten Organismus ermangeln. Aber das Princip der griechischen Architektur steht — wenn wir aufrichtig und vorurtheilslos urtheilen wollen — noch auf einer sehr niedrigen Stufe: der Bedeckung der Räume, und somit den Räumen des Inneren überhaupt (sofern es auf ihre charakteristische Durchbildung ankommt), fehlt noch aller lebendige Organismus. Dieser wird nur durch die Einführung des Gewölbes erreicht, welches bei den Römern zwar erscheint, aber noch ohne irgendwelche künstlerische Belebung, während die letztere in dem romanischen Baustyl versucht wird und im gothischen Baustyl zur vollendeten Durchbildung gelangt. Das Gewölbe in seiner höchst durchgebildeten Gestalt, in seinem Einfluss auf alle übrigen Bautheile, in der Complication der Verhältnisse, welche dadurch erzeugt und zugleich auf so wunderbar

befriedigende Weise gelöst wird, dies ist es, was dem gothischen Baustyl seine grosse Bedeutung, seinem Princip eine so viel höhere Stelle giebt, als das Princip der griechischen Architektur einnimmt. Darum scheint es mir unbedingt nöthig, dass der Architekt, wenn er das Studium der griechischen Formen beendet hat, sich sofort dem gründlichsten Studium des gothischen Baustyles zuwende, und dass erst, wenn das letztere vollkommen absolvirt ist, von dem Abschluss seiner künstlerischen Studien die Rede sein könne. Es ist dies eine Ansicht, die, bei dem zweideutigen Blick, mit dem man das Gothische zu betrachten gewöhnt ist, Manchem vielleicht etwas fremd vorkommen mag; doch liegt glücklicher Weise das Beispiel einer andern Kunst und der dortigen Studienweise nahe genug, um mich vollkommen zu rechtfertigen. Ich meine das Beispiel der Musik. Einfacher und doppelter Contrapunkt verhalten sich gerade ebenso, wie griechisches und gothisches Architektursystem; es giebt aber wohl Keinen unter Allen, die auf musikalische Bildung Anspruch machen, der es nicht wüsste, dass nur derjenige der musikalischen Formen Herr ist, dass nur derjenige mit Freiheit schaffen und das Geschaffene in edler Bildung vorlegen kann, der eine genügende Schule im Contrapunkt durchgemacht und das System eines Händel, eines Sebastian Bach vollkommen gründlich durchgearbeitet hat. Die Richtigkeit dieses Grundsatzes bezeugt auch die heutige Musik zur Genüge; jenes zerfahrene, französisch lässige Wesen, das bei unsern Opern einzureissen beginnt, das für den Augenblick wohl reizt und uns doch so unbefriedigt lässt, was ist es anders, als der Mangel an Schule? und umgekehrt zeigt sich Meisterschaft in der contrapunktischen Form ungleich häufiger mit eigenthümlichem Adel des Sinnes, mit freiem und klarem Bewusstsein, als etwa mit kleinlicher Pedanterei verbunden. Die Gründe dafür liegen auch nahe genug.

Ich kehre zum Studium des doppelten Contrapunktes in der Architektur, d. h. des gothischen Architektursystemes, zurück. Wenn der Architekt heutiges Tages auf Reisen geht, so geschieht es allerdings oft genug, dass er seine Skizzenbücher mit allerlei interessanten, pittoresken und romantischen Dingen, unter denen gelegentlich auch gothische Architekturstücke vorkommen, anfüllt. Dies kann indess wohl nicht mit dem Namen des Studiums bezeichnet werden. Die Werke, in welchen wir ausführliche Darstellungen gothischer Gebäude besitzen, werden von den Architekten selten aufgeschlagen, gewöhnlich nur, wenn es darauf ankommt, rasch irgend eine bildliche Darstellung zu skizziren, um danach irgend eine gothische Dekoration, etwa für ein Grabmonument oder für einen Ofen, entwerfen zu können; zum Studium, d. h. zum Eindringen in den Organismus der Formen, in deren Zusammenhang, gegenseitige Bedingung und Ausbildung, werden diese Werke nur überaus selten benutzt. Aber es ist freilich auch zu bemerken, dass diese Werke nur selten Gelegenheit dazu geben; und hier komme ich auf den eigentlichen Punkt, auf den ich hinauswollte: — es fehlt uns noch immer fast gänzlich an einem Werke, welches uns in die Eigenthümlichkeiten der gothischen Architektur auf so umfassende und zureichende Weise einführte, wie wir deren genug zum Studium der griechischen Architektur besitzen! Hiermit soll wahrlich den verdienten Männern, denen wir die Mehrzahl der Werke über die mittelalterliche Kunst verdanken und die dieselben oft mit so grosser Aufopferung hergestellt haben, kein Vorwurf gemacht werden; ihre Absicht konnte, in den meisten Fällen, nur die sein, den Ge-

stammcharakter der Werke bekannt zu machen, durch gefällige Darstellung auch das grössere Publikum darauf hinzuleiten, und etwa nur das Wichtigste von den Einzelheiten, je nach ihren Mitteln, zur näheren Anschauung zu bringen, — mit einem Worte: mehr anzuregen, als die eröffnete Untersuchung sofort auch abzuschliessen. Zum vollkommenen Studium aber gehören, natürlich nächst den Darstellungen des Ganzen und seiner Haupttheile, auch Darstellungen all und jedes Details (die der architektonischen Gliederungen im Profildurchschnitt), und zwar in solcher Grösse, dass man alle Besonderheiten der Formation auf's Genaueste verfolgen könne. Die Werke über griechische Architekturen (wie die von der Gesellschaft der Dilettanti herausgegebenen und Inwood's Erechtheion), in denen uns z. B. die feinsten Nüancen der Säulenkapitäle gegeben werden, sind als die schicklichsten Vorbilder zu bezeichnen. Solche Werke haben wir auch, und noch dringender, über gothische Gebäude nöthig, und vornehmlich über die, in denen sich die reinste Entwickelung des Styles ausspricht. Die ungleich grössere Mannigfaltigkeit des Details im Gothischen würde dabei natürlich eine ungleich grössere Ausbreitung erforderlich machen; es würden aber die Kosten der Herstellung in sofern nicht über das erschwingbare Maass hinausgehen, als es nicht auf schattirte Abbildungen, sondern nur auf Umrisszeichnungen ankäme, welche letzteren für ein strenges Studium vollkommen genügen und meistentheils sogar, wegen ihrer grösseren Deutlichkeit, vorzuziehen sind.

Keins aber unter allen Denkmalen des gothischen Baustyles hat so nahen Anspruch, in einem Werke dieser Art behandelt zu werden, als der Dom von Köln; kein Werk würde einen so günstigen Einfluss auf das Studium der Architektur auszuüben geeignet sein, als das, in welchem dies Gebäude mit all seinen Einzelheiten bis zur vollkommensten Genüge dargestellt wäre. Wir besitzen über den Kölner Dom zwar bereits das grosse Prachtwerk von Boisserée, und Niemand gewiss erkennt das, was der Herausgeber darin geleistet hat, bereitwilliger an, als der Unterzeichnete; aber gerade das Detail und das Charakteristische desselben ist darin nicht so erschöpfend behandelt, wie es unbedingt nöthig gewesen wäre; es ist dies ein Mangel, den tausend Umstände zu entschuldigen dienen, der aber dennoch ausgesprochen werden muss. Wir brauchen für das architektonische Studium ein neues, ein vollkommen umfassendes Werk über den Dom von Köln, ein Werk, das die vorhin ausgesprochenen Anforderungen vollständig erfülle. Möge der Herausgabe desselben denn möglichst bald die günstige Gelegenheit entgegenkommen! Ich sage absichtlich: „der Herausgabe;" denn eigentlich ist dazu schon Alles vorbereitet, mit einer Vollständigkeit, Umsicht und Genauigkeit, wie dergleichen wohl kaum einem ähnlich reichen Bauwerke zu Theil geworden ist. Ich meine hiemit die Risse des Gebäudes und seiner sämmtlichen Theile bis in das geringste Detail hinab, die behufs der Restauration und des Fortbaues unter der Leitung des jetzigen Dombaumeisters, des Herrn Zwirner, gefertigt sind. In diesen Blättern liegt ein unschätzbares Material da, welches nicht blos dem einen Werke des Dombaues, welches der allgemeinen Kunstbildung unserer Zeit zu Gute kommen sollte; ein Material, das, allgemein zugänglich gemacht, gewiss auf's Allerwesentlichste zur kräftigeren Anregung jenes Studiums dienen würde, dessen unabweisliche Nothwendigkeit ich vorhin angedeutet habe. Möge die günstige Gelegenheit bald kommen!

Das altgriechische Theatergebäude. Nach sämmtlichen bekannten Ueberresten dargestellt auf neun Tafeln von J. H. Strack, Baumeister, Professor der königl. Akademie der Künste, Lehrer der königl. vereinigten Artillerie- und Ingenieurschule zu Berlin und Mitglied des royal Institute of british Architects. Potsdam 1843. Verlag von Ferd. Riegel. (8 Seiten Text und 9 Tafeln in Fol.)

(Kunstblatt 1843, No. 6.)

Die Aufführung der Antigone des Sophokles auf dem königlichen Theater des neuen Palais bei Potsdam und auf dem von Berlin, wobei man soviel als möglich, die Gesetze der griechischen Darstellungsweise zu befolgen bestrebt war, hat eigenthümlich anregend auf den betreffenden Zweig der Alterthumskunde gewirkt. Es ergaben sich mancherlei Streitpunkte in Bezug auf die Einrichtung und Benutzung des griechischen Theatergebäudes, die zu gelehrten Untersuchungen und Erörterungen von Seiten unserer Archäologen geführt haben. Wenn man dabei, wie es scheint, bis jetzt auch zu keiner Uebereinstimmung der von einander abweichenden Ansichten gelangt ist, so hat in Folge des Streites das wissenschaftliche Material, sowohl in Bezug auf die Vermehrung, wie auf die Sichtung desselben, doch gewiss wesentlich gewonnen. Namentlich hat Dr. Geppert das Verdienst, in seiner Schrift „über die Eingänge zu dem Proscenium und der Orchestra des alten griechischen Theaters," den inneren Organismus der alten Tragödien, soweit uns diese erhalten sind, als ein wichtiges und gewiss sehr gültiges Hülfsmittel in den Bereich der bisher bezüglichen Forschungen gezogen zu haben. Die wichtigste Grundlage für Untersuchungen dieser Art mussten aber natürlich die Ueberreste der griechischen Theatergebäude selbst ausmachen; man hat dieselben dabei auch keineswegs vernachlässigt, wie auf sie bekanntlich auch von allen älteren Archäologen je nach dem Material, welches ihren Blicken vorlag, Rücksicht genommen ist. Doch fehlte es bisher noch an einer umfassenden Zusammenstellung dieser Reste, die geeignet gewesen wäre, eine vollständige Uebersicht und zureichende Stützpunkte für die gelehrte Kritik zu gewähren. Eine solche Zusammenstellung giebt das in der Ueberschrift genannte Werk, welches demselben Anlass seine Entstehung verdankt; es entwickelt zugleich alle Schlussfolgerungen, die, vom freien künstlerischen Standpunkte aus, je nach der Beschaffenheit der erhaltenen Baureste und nach dem, worin sie mit einander übereinstimmen, zu gewinnen sind; es enthält ferner restaurirte Risse und Ansichten der alten Theater, welche diesen Schlussfolgerungen gemäss entworfen sind und in denen uns, ungleich mehr als in allen früheren Versuchen ähnlicher Art, der ächte Geist des griechischen Alterthums entgegentritt.

Der Verf. legt uns auf den Tafeln seines Werkes zunächst 25 Risse griechischer Theatergebäude — der von Epidaurus, Argos, Rhinissa, Sparta, Mantinea, Delos, Syrakus, Milet, Laodicea, Dramissus, Thorikus, Megalopolis, Tyndaris, Akrae, Melos, Egesta, Tauromenium, Sikyon, Side, Knidos, Myra, Telmissos, Patara, Aizani, Stratonicea — alle nach den besten Hülfsmitteln (unter denen namentlich auch die Tagebücher von Ottfried Müller's griechischer Reise angeführt werden) und in gleichem Massstabe entworfen, vor. Ihnen reihen sich sodann noch die Theater von

Herkulanum und Pompeji an, sowie die Constructionen des griechischen und des römischen Theaters nach Vitruv's Vorschriften und die vollständig restaurirten Grundrisse eines griechischen und eines römischen Theaters, nach den Resultaten, zu denen der Verf. durch seine selbständigen Forschungen gelangt ist. Der Unterschied des griechischen und des römischen Theaters, der schon nach Vitruv's Angaben als ein sehr erheblicher erscheint, tritt bei einer übersichtlichen und sorgfältig kritischen Betrachtung der vorhandenen Reste noch ungleich bedeutender hervor, als man seither vorausgesetzt hat; diesen Punkt, der für die ganze Auffassung der griechischen Bühne von so schlagender und einflussreicher Bedeutung ist, in ein helleres Licht gesetzt zu haben, möchte ich als das wesentlichste Verdienst des vorliegenden Werkes bezeichnen. Nicht die Benutzung der Orchestra zu Sitzplätzen, nicht die Aufführung des Zuschauerlokales über gewölbten Räumen — was bei den Römern durchgehend gefunden wird — ist als das vorzüglichst charakteristische Moment dieses Unterschiedes zu bezeichnen. Derselbe besteht vor allen Dingen in dem gänzlich abweichenden Verhältnis des Scenengebäudes zu dem Lokale der Zuschauer. Während Beides bei den Römern durchweg ein zusammenhängendes Ganzes bildet, sind es bei den Griechen überall zwei von einander gänzlich getrennte Lokalitäten; ein breiter Weg führt hier zwischen der Scene und dem Zuschauerraume über die Orchestra hinweg, und nur leichte Thore oder Thorgitter zum Abschluss dieses Weges, die zwischen beiden Lokalitäten eingefügt sind, leiten räumlich von dem Einen auf das Andre über. So gering auch die Ueberreste der griechischen Scenengebäude sind, so ergiebt sich doch überall, wo nur irgend Fragmente derselben sich erhalten haben, diese Einrichtung mit voller Bestimmtheit, und wo (wie bei einigen sicilischen Theatern) das entgegengesetzte Verhältniss erscheint, da zeigen es die unzweideutigsten, technischen oder stylistischen Kennzeichen, dass hier ein späterer Umbau für römische Zwecke vorgenommen ist. Ja, das griechische Scenengebäude hat fast durchgehend eine so geringe Breite (wenig über den Durchmesser der Orchestra), dass man zu dessen Seiten — wie von den oberen Stufen natürlich auch über dasselbe hinweg — in die freie Landschaft hinausblickte. Bei solcher Einrichtung, so fremdartig sie uns für den ersten Blick bedünken mag, fühlt man sich doch, wenn man sich etwas näher mit ihr vertraut macht, alsbald recht in die innerste Eigenthümlichkeit des griechischen Geistes versetzt; die dramatische Handlung flicht sich, so naiv wie wirkungsreich, dem Leben der Gegenwart ein; die Orchestra, wo der Chor seinen Reigen tanzt, ist in der That ein öffentlicher Platz, und ihre breiten Zugänge zu den Seiten, durch welche die festlichen Züge eintreten und abgehen, verbinden sie unmittelbar mit dem Treiben, welches draussen stattfindet. So erscheint es auch nicht minder natürlich, wie das Theater zugleich, wenn die seltne Zeit der Schauspiele vorüber war, förmlich als ein Lokal für die verschiedensten Zwecke des öffentlichen Lebens, für Volksversammlungen, für Handel und Wandel mancherlei Art dienen konnte. Der Verf. hat dies Alles durch einige Ansichten restaurirter Theater, deren Aufbau ganz den Bedingnissen des griechischen Styles gemäss gehalten ist, näher veranschaulicht.

Die Ansichten bestehen aus trefflich lithographirten und mit Thonplatten gedruckten Blättern. Es sind: das Theater zu Egesta, mit dem Blick von den oberen Stufen des Zuschauerraumes auf das Scenengebäude,

das letztere in seiner selbständigen Architektur und ohne besondere Theaterdekoration (ein kleiner Holzschnitt im Text giebt einige Abweichungen der architektonischen Anlage); das Theater zu Patara, ein Gebäude des zweiten Jahrhunderts nach Chr. Geb., doch noch in völlig griechischer Anlage, die Ansicht hinter dem Scenengebäude in den Zuschauerraum hinein aufgenommen und der letztere mit einem Velarium überspannt; sodann die Ansichten eines griechischen und eines römischen Theaters (beide mit den Dekorationen der Scene), in denen man quer zwischen Scene und Zuschauerraum hindurchblickt, um dadurch die wesentlichen Unterschiede gerade dieses Punktes hervorzuheben.

Eben so klar, wie diese allgemeinen Grundbestimmungen und wie das allgemein Aesthetische der Anlage, entwickelt der Verf. auch die technischen Punkte, die hiebei zur Sprache kommen, so weit darüber aus den vorhandenen Resten ein Schluss zu ziehen ist. Sehr einleuchtend setzt er namentlich das Verhältniss der Sitzstufen des Zuschauerraumes und der dieselben durchschneidenden Treppen und Umgänge aus einander; ein besonderes Blatt stellt die verschiedenen Weisen des Arrangements, welches man hiebei befolgte, anschaulich dar. Von Allem, was die Dekoration der Scenen für die Aufführung der einzelnen Stücke anbelangt, kann natürlich auch keine Spur mehr vorhanden sein, doch giebt der Verf. auch hierüber, wie über das Logeion, über die Treppe, die von letzterem auf die Orchestra führte, über die Thymele u. s. w. Andeutungen, die um so mehr von Gewicht sein dürften, als wir hier nicht blos durch das Urtheil des Forschers und Aesthetikers, sondern auch durch das des praktischen Baumeisters geleitet werden.

Wie das in Rede stehende Werk auf das Interesse eines Jeden Anspruch hat, der die hohe Bedeutung der griechischen Kunst und der griechischen Poesie zu würdigen vermag, so möge dasselbe zugleich den gelehrten Archäologen eine Basis geben, um von ihr aus durch eine umfassende Kritik der schriftlichen Denkmale zu einer vollständigen Lösung der Fragen über das griechische Theater, die nunmehr noch übrig bleiben, zu gelangen.

---

1) Ornamente aller klassischen Kunstepochen, nach den Originalen in ihren eigenthümlichen Farben dargestellt von Wilhelm Zahn, königl. preuss. Professor zu Berlin, bei G. Reimer, 1842. kl. Fol.

2) Auserlesene Verzierungen aus dem Gesammtgebiete der bildenden Kunst, zum Gebrauch für Künstler und kunstbeflissene Handwerker, zugleich als Vorlegeblätter in Zeichenschulen, nach den Originalen gezeichnet und herausgegeben von Wilh. Zahn, Berlin, bei G. Reimer, 1842. kl. Folio.

(Kunstblatt 1843. Nro. 16.)

Professor Zahn, dessen erfolgreicher Thätigkeit während eines langjährigen Aufenthalts in Italien wir bereits so umfassende Mittheilungen, vornehmlich im Gebiete der verzierenden Kunst, verdanken, führt in diesen

Bestrebungen auf eine dankenswerthe Weise fort. Dahin gehören die beiden in der Ueberschrift genannten Werke. Das erste von ihnen ist bereits vor längerer Zeit begonnen; gegenwärtig liegen uns als neu erschienene Lieferungen Heft 6 — 9 vor; Heft 10 wird dasselbe beschliessen. (Jedes Heft enthält 5 Blätter.) Die Darstellungen schliessen sich denen der früheren Hefte an; es sind sämmtlich farbige Wandverzierungen, antike aus Herkulanum und Pompeji, mittelalterlich musivische aus Palermo und Monreale, moderne aus den herzoglichen Palästen von Mantua. Das vorzüglichste Interesse gewähren die ersteren; sie enthalten neue Beispiele jener sinnvollen Verzierungsweise, durch welche diese Arbeiten, ob auch zuweilen launisch und seltsam, doch stets durch den Anklang einer mehr oder weniger gemessenen Haltung eine noble Wirkung zu erreichen wissen; besonders schön sind in diesen Heften diejenigen Wandverzierungen, welche der Casa del Labirinto, der C. di Castore e Polluce und der C. d'Argo ed Jo zu Pompeji entnommen sind. Die sicilianisch-normannischen Musive haben durch den reichen Effekt, den eine mathematisch bunte Zusammensetzung einfacher Grundformen hervorbringt, eigenthümliches Interesse. Die mantuanischen Ornamente, aus der Zeit des Giulio Romano, sind von mancherlei barocken Elementen, in Composition, Zeichnung und Färbung, keineswegs frei; doch klingt wenigstens in ihren Motiven, und oft allerdings auch in glücklicher Weise, jenes höhere Element der Ornamentik nach, welches sich unter Raphaels Leitung in den vatikanischen Loggien so reich und wundersam entfaltet hatte. Die ganze Sammlung hat aber natürlich nicht sowohl den Zweck, Vorbilder zur unmittelbaren praktischen Benutzung, als ein Material zum selbständigen Studium darzubieten. Der oft sehr schwierige Farbendruck dieser Blätter erscheint durchaus meisterhaft.

Das zweite Werk ist ein neues Unternehmen, und es liegen davon bis jetzt erst zwei Hefte (jedes ebenfalls zu 5 Blättern) vor. Die Gegenstände desselben sind plastischer Art; die bis jetzt herausgegebenen gehören, mit Ausnahme einer Darstellung, welche einen reichen, im Mittelalter gearbeiteten Marmorkandelaber aus der Schlosskapelle zu Palermo darstellt, der Antike und vornehmlich den pompejanischen Alterthümern an. Es sind Pilasterkapitäle und Schmuckgefässe oder Verzierungen von solchen; in sehr geschmackvoller Bildung und Verzierung erscheinen namentlich mehrere Gefässe von Silber, einem grösseren Funde von Sachen der Art angehörig, der am 23. März 1835 zu Pompeji gemacht wurde; so auch ein aus Bronze und Silberplatten bestehendes Altärchen, dessen Ornamente das edelste griechische Gepräge tragen. Die Darstellungen bestehen aus sauber geätzten Umrissen; der Zeichnung, namentlich wo sie sich in den Formen des freier stylisirten Ornaments bewegt, wäre nur ein etwas lebendigeres Gefühl für das Plastische zu wünschen gewesen.

Die altchristlichen Bauwerke von Ravenna vom fünften bis zum neunten Jahrhundert, historisch geordnet und durch Abbildungen erläutert von A l. Ferdinand von Quast. Berlin 1842. Verlag von G. Reimer. 50 Seiten Text und 10 Tafeln in Folio.

(Kunstblatt, 1843, Nro. 10.)

Die kunsthistorische Bedeutung der Baudenkmale, die sich zu Ravenna aus den Zeiten des christlichen Alterthums, namentlich aus dem fünften und sechsten Jahrhundert, auf unsere Tage erhalten haben, ist längst anerkannt. Nach dem Falle Roms ward Ravenna für einige Zeit die wichtigste Stadt des Occidents. Gläubende Fürsten, welche hier sofort in grosser Anzahl und vornehmlich zur Pflege der neuen Religion, zu der sich die alte Welt bekannt hatte, entstanden, gaben das Zeugniss einer so ausgezeichneten Stellung. Unbehindert von dem Eindrucke der Denkmale des klassischen Alterthums, der in Rom noch von übermächtigem Einflusse war, und eben so wenig der Verführung ausgesetzt, die Einzeltheile der klassischen Monumente zu neuen Bauten zu verwenden (wie es in Rom nur zu häufig geschah), konnte man hier zu einer selbständigeren Durchbildung des künstlerischen Styles, den die Bedürfnisse der neuen Zeit forderten, gelangen; in häufiger und unmittelbarer Verbindung mit dem Orient musste man vielfach Gelegenheit finden, die Ergebnisse, die sich dort, und besonders in Constantinopel, zur Ausbildung eines neuen Kunststyles hervorgethan hatten, aufzunehmen und auf diese oder jene Art eigenthümlich anzuwenden. Die minder bedeutsame Stellung, zu der Ravenna nach jener Glanzperiode wiederum hinabsank, hatte es zur Folge, dass die Denkmale nicht so häufigen und durchgreifenden Umwandlungen unterworfen wurden, wie dies in Rom fort und fort der Fall gewesen ist. So ist es zunächst die mehr oder weniger reine Erhaltung dieser Monumente und die charaktervolle Ausbildung des altchristlichen Kunststyles überhaupt, was ihnen für uns einen so grossen Werth giebt; sodann der Umstand, dass die Elemente des orientalisch-christlichen (des byzantinischen) Styles theils in der Bildung des Details, theils aber auch in der ganzen Anlage und Durchbildung einzelner Monumente, an ihnen auf entschiedene Weise hervortreten. Das letztere ist für uns um so wichtiger, als uns über die Denkmale des christlichen Alterthums im Orient und besonders in Constantinopel noch immer erst eine nur sehr mangelhafte Kunde vorliegt, und zugleich auch vorausgesetzt werden darf, dass dort aus der früheren Entwickelungszeit, aus dem vierten und fünften Jahrhundert, kaum etwas Erhebliches erhalten sein dürfte.

Doch war bisher das Material, das uns zur näheren Bekanntschaft mit den ravennatischen Denkmalen führen konnte — vorausgesetzt, dass man nicht ein Studium an Ort und Stelle und eine Durcharbeitung der Quellenschriften vornahm, — ebenfalls noch sehr wenig zureichend. Es ist kaum etwas Andres in diesem Betracht anzuführen, als die kleinen, zum Theil sogar nicht fehlerfreien Risse in d'Agincourts bekanntem Werk und die Notizen von Schorn in den „Reisen in Italien seit 1822 von Thiersch, Schorn u. A.“ Das in der Ueberschrift genannte Werk des Herrn v. Quast ist das erste, welches uns genauer in diesen so höchst interessanten Denk-

mälercyklus einführt, und somit in der That eine Lücke im Fache der kunsthistorischen Studien auf sehr erfreuliche Weise ausfüllt.

Es lag indess nicht, wie hier gleich von vornherein bemerkt werden muss, im Plane des Verf., mit seinem Werke sofort alle weitere Arbeit über die ravennatischen Denkmäler abzuschliessen, wenigstens nicht, was deren bildliche Darstellungen anbetrifft. Die Abbildungen, die er auf seinen zehn Tafeln vorführt, sind zum Theil — wie er sie selbst auch im Vorwort benennt — nur Skizzen, vornehmlich dazu bestimmt, von gewissen charakteristischen Eigenthümlichkeiten der Gesammtanlage oder der einzelnen Formenbildung eine genauere und richtigere Anschauung zu geben, als solche bis dahin vorhanden war; im Uebrigen bezieht er sich auf die bereits vorliegenden Darstellungen, besonders auf die bei d'Agincourt. Nur eins der Monumente von Ravenna, das bekannte Kirchlein S. Nazario e Celso, wird von ihm auf fünf Tafeln, in verschiedenen Ansichten, Rissen und Abbildungen der Details, mit grösserer Ausführlichkeit behandelt; die treffliche musivische Dekoration in dem Innern dieses kleinen Gebäudes, die zum Theil noch in wahrhaft antiker Schönheit erscheint, wird auf drei Tafeln in meisterhaft ausgeführtem Farben- und Golddruck wiedergegeben; wir heissen diese Blätter als einen gehaltvollen Beitrag zu unserer Kenntniss der Verzierungsweise des Alterthums sehr willkommen. Wir unterschreiben aber auch den Wunsch des Verf., dass nunmehr eine vollständige Aufnahme der sämmtlichen Monumente von Ravenna möge unternommen werden, und zwar nicht blos der Architekturen, sondern auch der Bildwerke, namentlich der musivischen Darstellungen, an denen sie so reich sind und die für die Geschichte der bildenden Kunst in jener Frühperiode einen nicht geringeren Werth haben, als die Gebäulichkeiten an sich für die Geschichte der Architektur.

Die bildlichen Darstellungen des genannten Werkes sind somit grösseren Theils nur als Erläuterungen des Textes zu fassen. Dieser aber scheint mit einer so umfassenden Gründlichkeit gearbeitet, dass wir ihn ohne allen Zweifel fortan als eine feste Basis für den betreffenden Abschnitt der Geschichte der Kunst und der Auffassungs- und Anschauungsweise desselben betrachten dürfen. Der Verf. geht durchweg von der strengsten historischen Grundlage aus, überall auf die Quellenschriften und auf die Inschriften der Monumente, soweit diese noch vorhanden oder uns literarisch überliefert sind, gestützt; ein günstiges Geschick hat uns zu solchem Zweck die besten Materialien, besonders in den Lebensbeschreibungen der Bischöfe Ravenna's, die von dem Presbyter Agnellus in der Mitte des neunten Jahrhunderts verfasst wurden, erhalten. Die sämmtlichen Baudenkmale Ravenna's aus den Zeiten des christlichen Alterthums, von denen wir solcher Gestalt eine Kunde haben, werden uns in ihrer chronologischen Folge und mit Darlegung der besondern geschichtlichen Verhältnisse, unter denen sie entstanden, vorgeführt. Bei Besprechung derjenigen Monumente, die ganz oder theilweise erhalten sind, erkennen wir ebenso den scharfen kritischen Blick des Verfassers; wir werden überall auf die charakteristischen Eigenthümlichkeiten des Einzelnen aufmerksam gemacht; die Erläuterung dieser Eigenthümlichkeiten führt sodann zu mancherlei weiteren kunsthistorischen Untersuchungen, die der Verf. in einer Schlussübersicht noch besonders zusammenfasst.

Wir erhalten hier somit nicht blos über das Einzelne in den künstlerischen Leistungen jener Periode, und nicht blos über die Breitenaus-

dehnung derselben, sondern auch über den Geist, der sich in ihren Richtungen und Strebungen ausspricht, über das innere Wesen der einflussreichen Culturmomente jener Zeit, mancherlei belehrenden Aufschluss. So erscheint der altchristliche Basilikenbau, der in Rom zumeist ein rohes Gepräge trägt, in Ravenna reiner und gesetzlicher ausgebildet, offenbar nach den Bestimmungen, die sich für ihn in der neuen Weltstadt, welche das alte Rom ersetzen sollte, in Constantinopel, gleichzeitig ausgebildet hatten: die Säulen der Basiliken nicht von willkürlich wechselnder Form (wie in Rom), sondern gleichmässig gebildet, vielleicht von Constantinopel aus als Fabrikwaare geliefert; die Säulenkapitäle zu Anfang noch viel mehr griechisch als römisch behandelt, was gewiss auf einer ununterbrochenen, in Griechenland heimisch gebliebenen Tradition beruht (wie dasselbe auch an den spät-antiken Monumenten Asiens wahrzunehmen ist), — die späteren Kapitäle jedoch in einer mehr phantastischen Umbildung solcher Form; über den Kapitälen stets ein besonderes Unterlager für den Bogen; der Bogen selbst zierlich und gesetzmässig eingefasst; die Fensterarchitektur auf eine grossartige und wirkungsreiche Weise angeordnet (ganz nach dem Princip der noch antiken Basilika von Trier); u. s. w. So treten uns ferner die bezeichnendsten Beispiele für die weitergreifende Umbildung welche die Architektur durch den byzantinischen Kuppelbau erhielt und die allmählig die ganze Organisation des Gebäudes veränderte, entgegen: in einfacher Gestalt an dem Kirchlein S. Nazario e Celso, bei dem wir auf die, noch immer sehr römischen Details aufmerksam gemacht werden; bedeutsamer schon an dem Baptisterium der Kathedrale, wo im Aeusseren sogar schon eine Andeutung des Rundbogenfrieses bemerkbar wird; auf die glänzendste Weise sodann an der bekannten Kirche S. Vitale. Die Kritik des letztgenannten Gebäudes veranlasst den Verf. zugleich näher auf den byzantinischen Kuppelbau, namentlich auf die Sophienkirche und die Kirche des heil. Sergius zu Konstantinopel, sowie auf die alten Nachahmungen desselben, einzugehen; in letzterem Betracht ist besonders interessant, was er über die Kirche S. Lorenzo zu Mailand mittheilt. So geht der Verf. auch auf die überaus merkwürdige Erscheinung (auf die der Unterzeichnete bereits in seinem Handbuch der Kunstgeschichte aufmerksam gemacht hatte) näher ein, dass nämlich das Grabmal des Theodorich bei Ravenna in seiner Anlage zwar eine entschiedene Nachbildung römischer Monumente, im Detail aber eine Formation erkennen lässt, die mit der byzantinischen Behandlungsweise nichts gemein hat und vielmehr auf die charakteristischen Gliederungen des späteren Mittelalters hindeutet; dass hier somit, an einem der wichtigsten Denkmale aus den Zeiten der Gothenherrschaft, sich in der That schon ein specifisch germanischer Formensinn ankündigt. Der Verf. weist nach, dass dieselbe merkwürdige Erscheinung auch an einigen Einzelheiten des Palastes, den Theodorich in Ravenna erbaute und von dessen Façade sich ein Theil erhalten hat, wahrzunehmen ist.

Es möge an diesen flüchtigen Andeutungen genügen, um das Werk des Herrn von Quast der Aufmerksamkeit des betheiligten Publikums angelegentlichst zu empfehlen. Es braucht dabei wohl kaum bemerkt zu werden, dass dasselbe auch für die heutige ausübende Architektur, die für ihr praktisches Interesse die Gesetze des altchristlichen Baustyles, und namentlich des Basilikenbaues, zu durchforschen bemüht ist, den grössten Werth haben muss.

Neue Erwerbungen des Berliner Museums.

(Kunstblatt, 1843, Nro. 25.)

Ein grosser Theil der Kunstwerke, welche von dem Direktor der Gemäldegallerie des hiesigen Museums, Herrn Dr. Waagen, während seines vierzehnmonatlichen Aufenthalts in Italien für die Sammlungen des Museums erworben sind, war in den letzten Wochen der näheren Besichtigung von Seiten der hiesigen Kunstfreunde zugänglich. Wir haben uns der Mannigfaltigkeit der erworbenen Gegenstände, welche den vielseitigen Richtungen entsprechen, die unser Museum auf so eigenthümliche Weise erstrebt, der hohen Meisterhaftigkeit der Mehrzahl, so wie des Umstandes, dass so manche der bisher vorhandenen Lücken nunmehr auf sehr glückliche Weise ausgefüllt werden, erfreut. Eine kurze Notiz über die vorzüglichst merkwürdigen unter diesen Gegenständen dürfte hier ihre geeignete Stelle finden.

Eine besonders reiche Ausbeute hat das nördliche Italien gewährt. Unter den Gemälden überwiegen die der venezianischen und der lombardischen Schule bedeutend; wir sehen unter ihnen mehrere der ersten Meister auf vortreffliche Weise vertreten. Von Tizian ist zwar kein Bild von grösserer Dimension vorhanden, doch mehrere, die auch in kleinerer Dimension die ganze Herrlichkeit dieses Meisters erkennen lassen; so namentlich ein ungemein energisches Bildniss des Admiral Mauro vom Jahr 1537 und zwei Bilder mit reizenden Gruppen von Liebesgöttern, aus einem Friese der Casa Boldu zu Venedig; ausserdem vier Bildchen der heiligen Geschichte, von der Predella eines Altarwerkes auf der Insel Lesina (an der dalmatischen Küste), und eine Anbetung der Hirten. Von Giorgione ein allegorisches Bild, Krieg und Frieden darstellend. Vorzüglich bedeutend ist eine Reihenfolge grösserer Bilder von Paolo Veronese, die für den Festsaal des vormaligen Kaufhauses der Deutschen zu Venedig gemalt wurden; sie enthalten allegorische Darstellungen zur Verherrlichung Deutschlands und wohl ist es interessant, dass diese Werke jetzt, gebührender Maassen, ihre feste Stätte in einer der ersten deutschen Residenzen gefunden haben. Ihre Gegenstände sind: a) Jupiter übergibt der Germania die Attribute der weltlichen Macht; b) die Zeit siegt über die Ketzerei und bringt die Religion zu Ehren; c) Mars und Minerva, in Bezug auf die Wehrhaftigkeit der Deutschen; d) Apoll und Juno, in Bezug auf die Musenkünste in Deutschland. Von Paolo Veronese ferner: ein Plafondbild aus einem Saale des Palastes Pisani a S. Stefano zu Venedig, ebenfalls allegorischen Inhalts, und vier kleinere Bilder mit Genien, welche die Umgebung des letzteren ausmachten. Ausserdem ein Bild des Christusleichnams, der von Engeln betrauert und bestattet wird. Von Tintoretto zwei Altarbilder, von denen besonders das eine, aus der Sammlung Ercolani zu Bologna, bedeutend ist; und ein drittes Bild, das er, im Wettstreit mit Paul Veronese, für das ebengenannte Lokal im Kaufhause der Deutschen malte; es stellt Diana dar, die, von drei Horen umgeben, ihre nächtliche Fahrt am Himmel zu beginnen im Begriff ist. Von Alessandro Buonvicino (il Moretto da Brescia) zwei grosse Altarstücke, beide vom Grafen Lecchi in Brescia gekauft, vorzüglich anziehend ist das eine von diesen, welches aus der Kirche S. Maria della Ghiaja zu

Verona stammt und die heilige Jungfrau mit dem Kinde, mit Elisabeth und dem kleinen Johannes, von dem Fra Bart. Arnoldi und seinem Neffen verehrt, darstellt. Von Gio. Bat. Moroni sein eigenes treffliches Bildniss. — Zu den schönsten und seltensten Erwerbungen gehört ein Cyklus grosser Freskogemälde von Bernardino-Luini. Es sind sechs Gemälde aus der Mythe der Europa, die Luini in den Jahren 1521 und 1522 in einem Gebäude der geistlichen Brüderschaft Santa Corona zu Mailand ausgeführt hat; sehr glücklich sind sie auf neun Stücke Leinwand übergetragen. Die ganze Grazie und liebenswürdige Jungfräulichkeit, die dem Luini eigen ist, athmet in diesen reizvollen Bildern; wir haben uns zu dieser Erwerbung um so mehr Glück zu wünschen, als überhaupt die lombardische Schule noch so wenig Vertreter in den öffentlichen Gallerien hat, und die neue Methode, Freskomalereien auf Leinwand überzutragen, noch so wenig zur Ausführung gekommen, mithin bisher wohl kaum ein Bild der Art über die Alpen gewandert ist. Von Boltraffio ein Porträt eines Mannes aus der Familie Bentivoglio in Bologna. — Von Bildern toscanischer Schule nenne ich ein Paar saubere kleine Predellenbilder von Andrea del Sarto, aus der seltenen früheren Zeit des Meisters, eine Caritas von B. Peruzzi und einen kreuztragenden Christus von Sodoma. — Von Bildern umbrischer Schule: ein merkwürdiges grosses Altarbild aus Urbania (sonst Casteldurante) von Giovanni Santi; eine Madonna mit dem Christkinde und dem Johannesknaben, von Perugino oder aus Raphaels Jugend (die letztere Angabe, der sich Herr Dr. Waagen zuneigt, wird durch Herrn von Rumohr, der kürzlich hier anwesend war, mit Bestimmtheit ausgesprochen); ein heiliger Hieronymus von Timoteo della Vite. — Höchst ausgezeichnet ist wiederum ein Bild von Sebastian del Piombo, für einen Kardinal aus der neapolitanischen Familie del Gesso gemalt, und aus der Verlassenschaft des Principe del Gesso, Herzogs von Cellamare, stammend. Es stellt in kolossalen Halbfiguren den todten Christus nebst Joseph von Arimathia und Magdalena dar. Die Arbeit gehört entschieden der römischen Zeit des Künstlers an, und ist wahrscheinlich nach einer Zeichnung Michel Angelo's gefertigt; jedenfalls ist sie zu den bedeutendsten Werken zu rechnen, die im Fache der Malerei aus der Richtung Michel Angelo's hervorgegangen sind. In diesem und in dem grossartigen Venusbilde, das von Pontormo nach Michel Angelo's Zeichnung gemalt und vor einigen Jahren aus der Verlassenschaft des Professor d'Alton erworben ist, besitzt unser Museum ein Paar Meisterwerke, denen ähnliche nur überaus selten zu finden sein dürften. — Endlich sind noch vier schöne Bilder der spanischen Schule zu nennen: eine sehr interessante Madonna von Morales el Divino, ein sehr schätzbarer Beleg der eigenthümlichen Richtung dieses Meisters; ein vortreffliches Portrait von Velasquez, das Bildniss des Kardinal-Infanten Ferdinand, Bruders von König Philipp IV., darstellend; und zwei Bilder von Murillo, ein kräftiges weibliches Porträt, und eine heilige Magdalena, die letztere aus der späteren, an Guido Reni erinnernden Manier des Meisters.

Fast noch mannigfaltiger sind die Sculpturen, welche Herr Dr. Waagen für das Museum erworben hat. Die bis jetzt eingetroffen sind und deren Beschauung uns vorläufig verstattet war, sind grösstentheils wiederum in Venedig erworben. Ein Theil derselben besteht aus Werken griechischer Kunst, die, bei den früheren Handels- und Herrschaftsverhältnissen Venedigs zu Griechenland, unmittelbar von dort in die Sammlungen Mani,

Grimani und Tiepolo übergegangen waren. Das Gepräge der Blüthezeit ächt griechischer Zeit trägt ein lebensgrosser Sturz der Artemis, der die Göttin in lebendiger Bewegung darstellt; er stammt aus dem Palaste Grimani. Sehr ausgezeichnet sind ferner die Reliefsculpturen an dem Untersatz eines Dreifusses, dem bacchischen Mythenkreise entnommen. Einige Grabmonumente und andre Sculpturen, minder bedeutend in der Ausführung, sind immer durch den original griechischen Geist und Charakter interessant. Auch fehlt es nicht an trefflichen Sachen römischer Sculptur; das wichtigste Stück unter diesen ist die bekannte, etwa vier Fuss hohe Victoria von Brescia, aus vergoldeter Bronze, die, einer Inschrift zufolge, der Zeit des Marc Aurel angehört. — Mit grosser Umsicht ist sodann für die verschiedenen Epochen der mittelalterlichen Sculptur, bis in die spätere Zeit des 16ten Jahrhunderts hinab, gesorgt. An figürlichen Darstellungen sahen wir hier eine ebenso erfreuliche Uebersicht vor uns, wie an den verschiedenartigsten ornamentistischen Werken. Unter den letzteren sind mancherlei reichgeschmückte Säulenkapitäle, mehrere Kamine und Portale zu nennen; jene phantastische Dekorationsweise, die an S. Marco zu Venedig durchgeht, die reiche und weiche Fülle, wie an den Säulenkapitälen des Dogenpalastes, die edelste und feinste Durchbildung des Styles der Renaissance, alles dies findet hier seine angemessenste Vertretung. Unter den figürlichen Arbeiten nenne ich mehrere Reliefs aus verschiedenen Epochen des Mittelalters, zwei Statuen von Tullio Lombardo (von dem Grabmal des Dogen Vendramin in S. Giovanni e Paolo), ein ungemein schönes und zart durchgeführtes Terracottarelief von Jac. Sansovino, und drei [illegible]volle Büsten von Alessandro Vittoria. Das trefflichste und seltenste jedoch unter diesen Sculpturwerken ist eine, aus fünf Statuen bestehende Arbeit des modenesischen Bildhauers Antonio Begarelli. Die Figuren, aus Thon gebrannt, stellen Christus am Kreuz und vier Engel dar, von denen zwei knieen, zwei (die besonders befestigt werden müssen) den Erlöser umschweben. Begarelli stand bekanntlich zu Correggio in einem näheren Verhältniss, und soll auf diesen nicht ohne Einfluss gewesen sein. In der That zeigt sich in den ebengenannten Sculpturen eine Zartheit in der Behandlung der Formen, eine Freiheit der Bewegung, eine Weichheit des Ausdrucks, die an Correggio erinnern; dennoch aber ist damit eine Sicherheit und Gemessenheit des plastischen Gefühles verbunden, dass diese Figuren in Wahrheit alle Bewunderung verdienen.

Es würde zu weit führen, wollte ich auch noch die Menge kleiner Kunstsachen, Schnitzwerke und mancherlei zierliches und geschmackvolles Geräth aufführen, die wir als neue Erwerbungen neben diesen grösseren Werken aufgestellt sahen. Ich füge nur noch hinzu, dass durch Herrn Dr. Waagen auch eine höchst umfassende Anzahl von Handzeichnungen erworben ist, und dass wir noch einer zweiten Folge von Sculpturen, die bis jetzt noch nicht eingetroffen sind, entgegensehen. Das Schiff, welches die letzteren führte, war an der englischen Küste gescheitert; doch sind die Gegenstände seiner Ladung glücklich geborgen.

Geschichte des Doms zu Köln für gebildete Freunde der Kirche, des Vaterlandes und der Kunst, mitgetheilt von Ernst Heinrich Pfeilschmidt, Diakonus an der Annenkirche in Dresden und Mitgliede des Central-Dombauvereins zu Köln. Mit einem Stahlstiche. Halle a. d. S. Verlag von C. R. Kersten. 1842. 120 S. in 8.

(Kunstblatt 1843, No. 55.)

Unter den Schriften, welche das neuerlich so bedeutend erhöhte Interesse für die Angelegenheit des Kölner Dombaues veranlasst hat, verdient die vorstehend genannte eine ehrenvolle Stelle. Zwar lag es nicht in der Absicht des Verfassers, Neues über die kunsthistorischen Fragen, so wie über die Entwicklung der ästhetischen Bezüge, die dabei zur Sprache kommen dürfen, vorzulegen; für diese Punkte wiederholt er vielmehr nur das, was frühere Forscher, namentlich S. Boisserée, bereits aufgestellt hatten. Sein Zweck war vornehmlich der, die historischen und kirchlichen Momente, welche als die äusseren Bedingnisse des Dombaues und seiner wechselvollen Geschichte betrachtet werden müssen, dem grösseren Publikum in einer übersichtlichen Darstellung mitzutheilen und dadurch das Verständniss des Werkes auch von dieser so höchst wichtigen und einflussreichen Seite fördern zu helfen. Wir können wohl sagen, dass er seinen Zweck auf sehr erfreuliche Weise erreicht hat; in lichtvoller Darstellung, in anziehender, belebter Sprache führt er den Leser von Jahrhundert zu Jahrhundert und rollt ihm die Bilder der Zeiten auf, die begeistert an dem grossen Werke arbeiteten oder dasselbe träg vernachlässigten. Zuerst erzählt er uns die Geschichte der drei weisen Pilger des Morgenlandes und die ihrer heiligen Gebeine, welche den Anlass zu der Gründung des Tempels gaben; dann führt er uns die glänzenden und doch verworrenen Zustände Kölns im 13ten Jahrhundert vor, welche das riesige Unternehmen eben so sehr begünstigten, wie sie zugleich die Gründe der Hemmung in sich trugen. Hernach kommt der neue Aufschwung der Thätigkeit im 14ten Jahrhundert und die weitere Fortsetzung der Arbeit, sowie die ausführliche Darlegung der Gründe, welche später den völligen Stillstand des Werkes und seine Vernachlässigung mit sich führten. Zum Schluss werden die neuere Baugeschichte und die Veranlassungen der erneuten und so glanzvoll erhöhten Thätigkeit dargelegt und bis zu dem denkwürdigen Tage des 4. September 1842 fortgeführt. Zur Zierde des Büchleins dient eine in Stahl gestochene Ansicht des vollendeten Domgebäudes von der Westseite. Wir haben dieselbe, die sehr sauber ausgeführt ist, besonders deshalb willkommen zu heissen, weil dieser Standpunkt bei den neueren perspektivischen Darstellungen des Gebäudes in seiner Vollendung noch nicht gewählt worden ist, müssen aber doch bemerken, dass die Verhältnisse hier etwas zu schwer erscheinen; auch fehlt dem Oberbau der Thürme die Durchsichtigkeit.

J. Gailhabaud's Denkmäler der Baukunst aller Zeiten und Länder. Für Deutschland herausgegeben (Lief. 1–34) unter der Leitung von Dr. F. Kugler.

(Aus dem Prospectus.)

Es ist das Ziel aller historischen Forschung und Darstellung, von den Zeiten der Vergangenheit, von dem Sinnen und Treiben der verschiedenen Völker, welche einflussreich auf dem Schauplatz der Geschichte aufgetreten sind, von dem Entwickelungsgange, welchen die Menschheit bis auf unsre Tage zurückgelegt hat, eine möglichst klare Anschauung zu gewinnen. Nur indem wir unserer Herkunft uns bewusst werden, vermögen wir den Standpunkt des heutigen Tages mit Sicherheit zu erkennen, vermögen wir die Bahn aufzufinden, die uns einer weiteren Entwickelung entgegenführen soll. Nichts aber macht uns die Vergangenheit so gegenwärtig, nichts führt uns so lebendig in sie zurück, als die Denkmäler der Kunst und Poesie, in denen der Geist der Zeiten seine feste, unwandelbare Form gewonnen hat; von den Kämpfen der Griechen mit den Persern ist nur ein schwacher Nachhall zu uns herübergeklungen, aber die Tragödien des Aeschylus und Sophokles, die Säulen und die Bildwerke des Parthenon sprechen noch heute, beredt und ergreifend wie vor zwei Jahrtausenden, zu uns. Häufig auch schwindet der Faden der historischen Ueberlieferung ganz vor unsern Blicken, während uns in den Denkmälern der Völker die lebensvollste Kunde erhalten blieb; wie wenig ist uns über die alten Bewohner Aegyptens, Indiens, Mexico's berichtet, und wie erhaben und bedeutungsvoll sind die Denkmäler, die sich aus den Frühzeiten der Cultur in diesen Ländern erhalten haben! Unter allen Denkmälern aber sind es die der Baukunst, welche das grossartigste historische Interesse gewähren. Sie sind der unmittelbare Ausdruck der allgemeinen volksthümlichen Zustände, — wie die Gesellschaften der Menschen sich in ihrer Heimat gefunden, wie sie den umherschweifenden Gedanken auf ein festes Ziel gerichtet, in welcher Art sie es vermocht haben, den erdwärts gesenkten Blick aufwärts zu erheben. An die Denkmäler der Baukunst lehnen sich die der übrigen Künste an. Sie führen uns in das Heiligthum, in das innere Herz des Volkslebens; aber sie umfassen zugleich auch alle äussern Verhältnisse; die ganze Lebensstellung der Völker, wie dieselbe durch geistige Anlage, durch Boden und Clima, durch das Verhalten zu den Nachbarvölkern, durch Sitte und Gewohnheit bedingt war, spiegelt sich in den Baudenkmälern wieder.

Die Geschichte der Baukunst und die Anschauung derselben durch bildliche Darstellung ihrer Denkmäler muss demnach für einen Jeden, dessen Gedanken durch die Befriedigung der gemeinen Bedürfnisse des Lebens nicht ausgefüllt werden, ein vorzüglich hohes Interesse haben. Für den ausübenden Architekten unsrer Tage macht sie zugleich, wie sich von selbst versteht, ein unerlässliches Studium aus. Die einseitigen ästhetischen Regeln, denen man geraume Zeit zu folgen für gut fand, wollen für den heutigen Standpunkt der architektonischen Kunst nicht mehr zureichen; wir sind mit Entschiedenheit auf einen freieren Standpunkt hingewiesen, aber wir können denselben erst dann erreichen, wenn wir alle früheren

Stufen durchforscht und das, was in ihnen verlagt, in uns zu einem freien Eigenthume verarbeitet haben.

Vieles ist bereits für die Geschichte der Baukunst gethan; an bildlichen Darstellungen insbesondere liegt bereits ein sehr reichliches und umfassendes Material vor uns. Aber dasselbe besteht zumeist, wie es für die gründliche Forschung zwar durchaus wünschenswerth und nothwendig ist, aus sehr umfangreichen und ebenso kostspieligen Werken. Wenn es die Sache des Forschers ist, sich diese letztern so gut als möglich zugänglich zu machen, so kann natürlich von Denjenigen, die andre Interessen verfolgen und denen es hier nur mehr um den allgemeinen Ueberblick zu thun ist, nicht dieselbe Mühe und Entsagung verlangt werden. Eine übersichtliche Darstellung der Denkmäler der Baukunst ist somit im allgemeinen historischen Interesse dringendes Bedürfniss, aber eine solche, welche dem Laien verständlich ist, ohne doch dem strengeren Kritiker ungenügend zu erscheinen, welche die Denkmäler in ihrer eigenthümlichen malerischen Wirkung unmittelbar vergegenwärtigt, aber zugleich auch auf die Besonderheiten der Anlage, der Construction, der Formenbildung mit Sorgfalt Rücksicht nimmt. In dieser Art ist das Werk, welches wir hiemit ankündigen, angelegt.

Dasselbe wird die Bausysteme aller Zeiten und Länder in einer umfassenden Reihe charakteristisch bedeutender Beispiele vorführen. Die Denkmäler des hohen Alterthums der Geschichte, die von Nubien und Aegypten, die hindostanischen und persischen Monumente, die des alten Amerika, die aus den Zeiten der pelasgischen Cultur, werden dem Beschauer ebenso anschaulich vorgeführt werden, wie die der Blüthezeit Griechenlands und die, welche unter der Herrschaft des stolzen Römervolkes errichtet wurden. Ebenso die aus den Frühzeiten der christlichen Kunst, die phantastischen Denkmäler des Islam, die grossartigen Bauwerke des christlichen Mittelalters in den verschiedenen Epochen ihrer Entwickelung und mit den mannigfachen Modificationen, die sie bei den europäischen Völkern gewonnen oder erlitten haben; endlich die des modernen Zeitalters, seit man sich zu einer Wiederaufnahme der antiken Bauformen entschlossen hatte. Wie die für religiöse Zwecke errichteten Monumente, so werden auch diejenigen, welche den verschiedenen Zwecken des bürgerlichen Verkehrs und die, welche zur Abwehr kriegerischer Anfälle bestimmt waren, berücksichtigt werden. Die künstlerische Darstellung wird durchweg den Ansprüchen des heutigen Tages gemäss sein.

Der Darstellung eines jeden Monumentes wird ein erläuternder Text hinzugefügt, welcher eine vollständige Beschreibung und ästhetische Würdigung desselben, eine Darlegung der historischen Verhältnisse auf den Grund urkundlicher Nachrichten, soweit die letzteren auf unsre Zeit gekommen sind, und eine genaue Angabe der das Monument betreffenden Literatur enthalten wird. In der deutschen Bearbeitung des Textes wird darauf Rücksicht genommen werden, ihn dem Standpunkte der heutigen deutschen Wissenschaft gleichzustellen.

August 1842.

Der Münster von Freiburg im Breisgau.

(J. Gailhabaud's Denkmäler der Baukunst, Lief. XII, 1849.)

Die Stadt Freiburg, welche in dem schönen Breisgau (im jetzigen Grossherzogthum Baden), vor den westlichen Abhängen des Schwarzwaldes liegt, besitzt in ihrem Münster eins der edelsten und grossartigsten Denkmäler des Mittelalters. Das Gebäude ist, seinen Haupttheilen nach, in den Formen des gothischen Styles ausgeführt; das Material ist rother, tiefgebräunter Sandstein, der an den Kirchenbauten der oberrheinischen Gegenden oft gefunden wird und im Gegensatz gegen das frische Grün der umgebenden Natur eine so energische Wirkung hervorbringt. Ein mächtiger Thurm ragt vor der Mitte der Schauseite in die Lüfte empor, dem Blicke des Wandrers schon aus der Ferne einen festen Zielpunkt darbietend, dem Anwohner, dessen Auge an den schlanken Formen, an dem reichen, stets leichter und luftiger sich gestaltenden Gerüste der Spitze aufwärts steigt eine stete Mahnung, Gemüth und Sinne himmelwärts zu erheben. An den Thurm lehnt sich das hohe Schiff mit seinen breiten Nebenhallen; auf dieses folgt ein alterthümliches Querschiff, und auf letzteres der weitgedehnte Chor, in luftigen, eleganten, zum Theil spielenden Formen. Die Thätigkeit einer Reihe von Jahrhunderten hat sich vereint, um ein Ganzes von so ehrwürdiger wie rhythmisch belebter Erscheinung zusammenzufügen. Einigen Theilen, die noch in der Form des spätromanischen Styles ausgeführt sind, einigen andern, die das Gepräge des noch unentwickelten frühgothischen Styles tragen, schliesst sich auf der einen Seite die lauterste Entfaltung, auf der andern eine schon spielende Umbildung des gothischen Styles an. Doch sind die Meister der verschiedenen Bauepochen durch ein glückliches Gefühl angetrieben worden, stets die Rücksicht auf die Einheit des Ganzen im Auge zu behalten. Die Unterschiede in der Bildung des Einzelnen heben diesen Eindruck der Totalität nicht auf; sie dienen vielmehr, dem Auge des Beschauers durch die Abwechselung, welche sie darbieten, einen eigenthümlichen Reiz zu gewähren.

Für die nähere Betrachtung des Gebäudes ist es jedoch vortheilhaft, zunächst von dem Einzelnen auszugehen. Indem wir den Bau in seinen geschichtlichen Stadien verfolgen, sehen wir ihn vor unsern Augen aufs Neue emporwachsen, verstehen wir es deutlicher, wie das eine Verhältniss aus dem andern hervorgehen musste. In der That ist solche Betrachtungsweise nicht bloss dem Verständnisse dieses Bauwerkes und seiner Theile förderlich; auch für die Entwickelungsgeschichte der gothischen Baukunst im Allgemeinen gewinnen wir dadurch einige willkommene Anknüpfungspunkte.

Die Stadt Freiburg wurde im Anfange des zwölften Jahrhunderts gebaut. Wohl ausgerüstet, erhielt sie ohne Zweifel auch damals schon das kirchliche Gebäude, dessen sie zur Ausübung des Gottesdienstes bedurfte. Die Sage schreibt dem Herzoge Conrad von Zähringen, der von 1122—1152 regierte, die Erbauung des Münsters zu. Neuere Forscher, denen das jüngere Alter des gothischen Baustyles nicht unbekannt war, haben die Bauthätigkeit des genannten Herzogs auf den ältesten Theil des vorhandenen Münstergebäudes, auf das Querschiff, eingeschränkt. Doch muss auch für dieses eine spätere Zeit in Anspruch genommen werden; die

Hauptformen seiner Anlage, und mehr noch die Art und Weise, in welcher hier die Details gebildet sind, tragen entschieden das Gepräge der Spätzeit des romanischen Styles, d. h. des Anfanges des 13ten Jahrhunderts, wie in solcher Art eine bedeutende Anzahl gleichzeitiger Gebäude spätromanischen Styles am Niederrhein vorhanden ist[*]). Im Innern, in der Mitte des Querschiffes, sind vier starke, reichlich mit Halbsäulen gegliederte Pfeiler durch starke spitzbogige Schwibbögen verbunden, über denen sich eine achtseitige Kuppel emporwölbt. Im Aeusseren ist diese Kuppel nicht bemerkbar, da sie durch das spätere Dach verdeckt wird. An der edeln Dekoration der Giebel des Querschiffes herrscht die Form des Rundbogens vor; die Details, besonders die der Thür auf der Südseite, sind hier in eleganter romanischer Weise gebildet. An das Querschiff schliessen sich auf der Chorseite, und zwar über den Seitenschiffen, ein Paar kleine Thürme an, die in ihrem Haupttheile ebenfalls noch die Formen des romanischen Styles tragen, später jedoch mit sehr zierlichen gothischen Spitzen gekrönt sind.

Dem Bau des Querschiffes schliesst sich zunächst der des Vorderschiffes an. Die frühesten Theile desselben, die ohne Zweifel zuerst isolirt emporgeführt wurden, sind die beiden nächsten Pfeilerpaare nebst den entsprechenden Fenstern und Strebepfeilern. Es scheint, dass zwischen der Vollendung des Querschiffes und dieser Fortsetzung des Baues keine sonderlich lange Zeit vergangen war; man wird den Beginn des Vorderschiffes, nach anderweitigen Analogieen, mit Grund in das zweite Viertel des 13ten Jahrhunderts setzen können. Dies aber war die Zeit, in welcher die Formen des gothischen Baustyles, der in Frankreich bereits das Stadium seiner ersten, primitiven Entwickelung durchlaufen hatte, nach Deutschland herübergetragen wurden. So sehen wir statt der romanischen auch hier die gothischen Formen angewandt, die letzteren aber noch in strenger Bildung und noch keineswegs gänzlich befreit von den Principien des romanischen Styles. In letzterem Betracht ist namentlich die Pfeilerformation im Inneren in Anregung zu bringen; sie befolgt ganz das Vorbild jener Pfeiler in der Mitte des Querschiffes, d. h. es ist eine Zusammenhäufung von Halbsäulen über einer viereckigen Grundform, während der eigentlich gothische Pfeiler von früh an (wie in den älteren französischen Kathedralen der Art, in der Liebfrauenkirche zu Trier, in der Elisabethkirche zu Marburg, im Dome zu Köln u. s. w.) die runde, leben-

[*]) Wenn man als Beweis für das frühere Alter des Münsters, oder wenigstens seiner ältesten Theile, den Umstand anführt, dass in ihm bereits im Jahr 1146 der h. Bernhard das Kreuz gepredigt habe, so kann sich dies sehr füglich auch auf ein Gebäude oder auf Bautheile beziehen, von denen Nichts mehr vorhanden ist. Vielleicht war ursprünglich, wie das so oft vorkommt, nur der Chor gebaut, dem erst in der angenommenen späteren Zeit, im Anfange des 13ten Jahrhunderts, das Querschiff als Fortsetzung des Baues hinzugefügt wurde. Wenigstens liegt es in den Bedürfnissen des kirchlichen Gottesdienstes, dass bis zu dem sehr späten Bau des gegenwärtigen Chores ein älterer vorhanden sein musste. — Dann wird als Beweis für den frühen Beginn der ältesten gothischen Theile des Münsters der Umstand hervorgehoben, dass sich dort bereits das Grabmonument des im J. 1218 verstorbenen Herzogs Berthold V. vorfindet. Man hat dabei aber ganz übersehen, dass die Figur des Herzogs auf diesem Monumente ein Kostüm trägt, welches der späteren Zeit des 14ten Jahrhunderts angehört, dass das Monument mithin erst lange Zeit nach seinem Tode gefertigt ist.

digere Grundform der Säule hat. Diese minder schöne Pfeilerbildung ist dann im Freiburger Münster auch für die späteren Theile des Vorderschiffes beibehalten worden. Den primitiv gothischen Charakter tragen an jenen, dem Querschiffe zunächst benachbarten Theilen des Vorderschiffes ausserdem die Fenster, die sehr einfach, zum Theil sogar roh gebildet sind, sowie die Strebepfeiler. Zu bemerken ist ferner, dass das Vorderschiff gleich im Beginn beträchtlich höher, als das Querschiff, und die Seitenschiffe desselben in auffallender Breite angelegt wurden.

Dem weiteren Verlaufe des 13ten Jahrhunderts gehören die übrigen Theile des Vorderschiffes bis zu dem Thurm auf der Westseite an. Das Princip der Anlage ist hier im Allgemeinen das eben geschilderte, aber die Ausbildung der Formen ist ungleich edler, leichter und reicher. Das Stabwerk der Fenster ist in zierlich geschmackvoller Weise, mit reichen und doch fest in sich zusammengehaltenen Rosetten gebildet. Die Strebepfeiler der Seitenschiffe gipfeln sich, leicht und sicher zugleich, zu tabernakelartigen Thürmchen empor und stützen die leichten, an ihrem Obertheile von Rosetten durchbrochenen Strebebögen, die zum Mittelschiffe, dessen Gewölbe zu unterstützen, hinübergeschlagen sind.

Auch die untere Hälfte des Thurmbaues dürfen wir als gleichzeitig mit diesen späteren Theilen des Vorderschiffes annehmen. Abweichend von der gewöhnlichen Anlage, die an der Façade des kirchlichen Gebäudes zwei Thürme über den westlichen Enden der Seitenschiffe anzuordnen pflegt, tritt hier nur ein starker Thurm, in der Breite des Mittelschiffes und in der Flucht desselben, vor dem Körper des Gebäudes vor. Der Thurm bezeichnet für dies Gebäude zunächst die Vorhalle der Kirche, die er in seinem unteren Geschosse in sich einschliesst. Die Vorhalle ist nach der Vorderseite in ihrer ganzen Breite offen, die Oeffnung spitzbogig überwölbt und mit einem bildgeschmückten Giebel gekrönt. Eine reichgegliederte Thür, mit zahlreichen Bildwerken versehen, führt aus der Vorhalle in die Kirche. Im Uebrigen ist der gesammte Untertheil des Thurmes sehr einfach gehalten, und nur die kleinen Tabernakel über den Absätzen seiner starken Streben bringen seine Erscheinung in Harmonie mit der reicheren Dekoration des Schiffes. Für die Bauzeit dieses unteren Thurmtheiles ist es nicht unwichtig, zu bemerken, dass sich am linken Strebepfeiler der Vorhalle, neben andern öffentlichen Bestimmungen, die Umrisse des Brodmasses vom J. 1270 eingegraben finden [1].

Die obere Hälfte des Thurmes bezeichnet wiederum ein neues Stadium der Bauführung. Im Gegensatz gegen die Einfachheit der unteren Hälfte sehen wir hier die reichste Pracht des gothischen Styles entwickelt; ein neuer Meister, eine neue Leitung, ein neuer Plan treten uns hier entgegen. Dass der Obertheil des Thurmes, wie er vor uns steht, nicht bereits im ursprünglichen Entwurfe der gesammten Thurmanlage vorgebildet war, beweist vornehmlich der Uebergang des einen Theiles in den andern.

[1]) Die grosse Glocke des Thurmes ist zufolge ihrer Umschrift im J. 1258 gegossen worden. Dass sie damals bereits an ihre gegenwärtige Stelle, im oberen Theile des Thurmes, gekommen sei, ist eine willkürliche Annahme. Wurde sie in der That gleich nach ihrem Guss im Thurme aufgehängt, so konnte ihr auch eine einstweilige Stelle im zweiten Geschosse des unteren Theiles angewiesen sein. Sie konnte aber bis zur Vollendung des Baues ebenso gut auch, wie sonst häufig genug, in einem hölzernen Glockenhause neben der Kirche aufgehängt werden.

Es liegt im Wesen der gothischen (und besonders der deutsch-gothischen) Architektur, dass alle Theile im unmittelbaren Zusammenhange miteinander stehen, dass jeder spätere, jeder höher emporsteigende Theil in dem früheren, tiefer gelegenen seine Vorbereitung findet und dass solcher Gestalt das Ganze von einer stetig fortschreitenden Entwickelung durchdrungen ist. Ein näherer Blick auf den Entwurf für den Thurmbau des Kölner Domes giebt hierüber den genügendsten Aufschluss. In dem Thurme des Freiburger Münsters aber hat der Untertheil Nichts, was als eine Vorbereitung auf die Hauptformen des Obertheiles hindeuten könnte, Nichts, was die Erscheinung der letzteren mit Nothwendigkeit bedingte. Ja, — ob auch leise verdeckt und somit für den Totaleindruck nicht geradezu störend, so brechen doch die Hauptformen des Untertheiles fast roh ab, und es bildet sich, im Widerspruch gegen das Grundprincip des gothischen Styles, ein scharfer Abschnitt zwischen beiden Theilen, der durch die Gallerie am Fusse des Obertheiles nur um so entschiedener hervorgehoben wird. Doch ist bei alledem ein äusserst glückliches Massenverhältniss zwischen den beiden Theilen des Thurmes beobachtet worden. Die obere Hälfte, in mächtiger Fülle emporragend, bildet den Hauptheil des Baues, dem sich die untere Hälfte, fast nur einem Untersatze vergleichbar, unterordnet.

Der obere Theil des Thurmes hat von seinem Fusse an eine achtseitige Grundform. Doch sind den vier Echseiten zunächst reichverzierte Strebepfeiler von spitzwinklig dreiseitiger Form vorgelegt, wodurch das Ganze eine, gewissermassen zwölfseitige Grundform erhält. Erst in der Mitte, wo die Streben sich in der Form freier Tabernakelthürme von der Masse ablösen, tritt der achteckige Bau in vollkommener Freiheit hervor. Hier sind seine acht Seiten durch grosse Fensteröffnungen ausgefüllt, während unterwärts noch die Mauermasse vorherrscht und diese nur durch kleine Fenster, die Schall-Löcher der dort aufgehängten Glocken, durchbrochen wird. Ueber den letzteren, am Fusse jener grossen Fensteröffnungen, ist bereits die Plattform des Thurmes, die eigentliche feste Bedeckung seines Innern, angeordnet. Von da an ist Alles offne, freie, durchbrochene Architektur; keine Wölbung, kein Balken- oder Dachwerk füllt mehr das Innere aus. Die eigentlich festen Theile der Architektur, in ebenso kühner wie sicherer Construction, bilden hier nur noch die acht Eckpfeiler zwischen den grossen Fenstern und die acht mächtigen Rippen der schlanken Spitze, die den Schluss des Ganzen ausmacht; dazwischen sind die giebelgekrönten Bögen der Fenster und ihr zierlich leichtes Stabwerk, sowie die bunten und in mannigfachem Spiele wechselnden Rosetten in den schmalen Feldern der Spitze, nur eben eingespannt. Alles ist hier in den elegantesten und leichtesten Formen gebildet; je höher die letzteren emporsteigen, um so flüssiger und luftiger wird ihre Dekoration, bis dem obersten Gipfelpunkte die mächtige Kreusblume entblüht, die ihre Blätter dem Himmelsgewölbe entgegenbreitet. Wunderbar von aussen zu schauen, ist der Durchblick durch dieses luftige Formenspiel in das Blau des Himmels, wenn man auf der Fläche der Plattform steht, fast noch wunderbarer, vornehmlich des Abends, wenn die Glut der untergehenden Sonne dies märchenhafte Gebilde mit Gold und Purpur übergiesst. Der Thurm des Freiburger Münsters ist der Stolz der gothischen Architektur; wenigstens vereint unter all den Thürmen, die zur Ausführung gekommen sind, keiner in gleichem Masse Reichthum, Kühnheit der Construction

und freien gewesenen Adel der Formenbildung. Seine Gesammthöhe beträgt 385 rheinische Fuss.

Die ganze Weise der Composition, welche an der oberen Hälfte des Thurmes angewandt ist, und so auch die Weise der Formenbildung gehören übrigens bereits einem vorgerückten Stadium der Entwickelung des gothischen Baustyles an, gewiss nicht mehr dem 13ten Jahrhundert, sondern bereits dem 14ten.* Ob aber etwa der ersten oder der zweiten Hälfte desselben, dies muss ich einstweilen dahingestellt lassen. Man könnte veranlasst werden, mit Bestimmtheit auf die erste Hälfte des 14ten Jahrhunderts zu schliessen, da sich neben der nördlichen Thür des Chores eine Inschrift findet, des Inhalts, dass zu dem Neubau des Chores im Jahre 1354 der erste Stein gelegt sei, und da man hieraus zunächst folgern dürfte, dass von dieser Zeit ab die Bauthätigkeit für die Aufführung des Chores in Anspruch genommen sei. Doch hat die genannte Grundsteinlegung die wirkliche Aufführung des Chores noch nicht zur Folge gehabt, indem diese erst nach mehr als hundert Jahren, besonders unter Leitung des Meisters Hans Niesenberger von Gräz, der 1471 in den Dienst der Stadt Freiburg trat, erfolgt ist; die Einweihung des Chores wurde erst im Jahre 1513 vorgenommen, Einzelnes an seinen Kapellen sogar noch später vollendet. Es ist nicht unmöglich, dass, nachdem zu dem Chore der Grundstein gelegt war, eine neue Bauführung vorerst zur Fortsetzung und Vollendung des Thurmbaues Anlass gab und dass man sich dann erst zu dem Chorbau zurückwandte, wodurch sich wenigstens jene auffallende Zögerung in der Ausführung des letzteren erklären würde. Indess wage ich, wie bemerkt, hierüber für jetzt noch keine Entscheidung abzugeben.

Der Chor dehnt sich, wie der Grundriss ergiebt, weit und geräumig hin, dem Vorderschiff des Münsters vergleichbar und von einem reichen Kapellenkranze umgeben. Seine Höhe übersteigt die des Vorderschiffes noch um mehrere Fuss, so dass das Innere dem Auge des Beschauers eine grossartige Perspective entfaltet, die leider nur durch die niedrigeren Schwibbögen des alten Querschiffes beeinträchtigt wird. Die Formen des Chores vergegenwärtigen uns die letzte Entwickelungszeit des gothischen Styles. Die Pfeiler seines Innern steigen eigenthümlich schlank und leicht empor; aus ihnen lösen sich oberwärts im bunten Spiele die Gurte und Rippen eines reichverschlungenen Netzgewölbes los. Die Fenster sind in wechselnden Formen, zum Theil schon abweichend von dem edleren Grundprincip des gothischen Styles, gebildet. Die Strebebögen, die von den Strebepfeilern des Umganges gegen die Oberwände emporgeschlagen sind, überbieten an spielender Leichtigkeit und Freiheit die Strebebögen des Vorderschiffes. — Gleichzeitig mit dem Bau des Chores scheinen auch die kleinen alterthümlichen Thürme zu den Seiten des Querschiffes ihre leicht durchbrochene Bekrönung erhalten zu haben.

Noch ist zu bemerken, dass der Münster, ausser dem reichhaltigen Interesse, welches seine Architektur darbietet, auch die mannigfachsten Schätze bildender Kunst enthält. Er ist mit zahlreichen Sculpturen geschmückt, die besonders die Vorhalle unter dem Thurm auszeichnen. Mancherlei Schnitzwerk findet sich im Innern vor. Die Fenster sind mit den reichhaltigsten Glasmalereien ausgefüllt. Die Tafelmalerei zeigt sich an grossartigen Meisterwerken von Hans Baldung und Hans Holbein d. j. Doch verstattet uns weder der Raum noch der Zweck unserer Blätter ein

näheres Eingehen auf diese Gegenstände. Es genüge die Bemerkung, dass wir hiemit überhaupt von einer der wichtigsten Kunststätten Deutschlands Abschied nehmen.

Literatur.

1) Dr. Georg Moller: Der Münster zu Freiburg im Breisgau. Darmstadt. Fol. mit Kupfern.
2) Denkmale deutscher Baukunst des Mittelalters am Ober-Rhein. In lith. Abbildungen mit erläuterndem Texte. Von einem Vereine vaterländischer Kunstfreunde herausgegeben. Carlsruhe und Freiburg. 1825. Fol.
3) Heinrich Schreiber: Der Münster von Freiburg. Freiburg. 1829. (Zweite Aufl.) 8.
4) Wilhelm Füssli: Zürich und die wichtigsten Städte am Rhein mit Bezug auf alte und neue Werke der Architektur, Sculptur und Malerei. (Erster Band: Zürich und die oberrheinischen Städte: Basel, Freiburg, Strassburg, Carlsruhe und Mannheim). Zürich und Winterthur, 1842. 8.
5) Gustav Schwab: Wanderungen durch Schwaben. Mit 30 Stahlstichen. Leipzig. 4.
6) Alfred Michiels: Études sur l'Allemagne. Paris, 1840. 2 Voll. in 8.

REISENOTIZEN VOM JAHR 1843.

Aus dem Saalgau (Franken).

Meltrichstadt. — **Kirche.** Zu den Seiten des Chores zwei schwere romanische Thürme, unterwärts Kapellen enthaltend, die sich im schweren breitgelaibten Spitzbogen gegen die Kirche öffnen. Das Kämpfergesimse ist hier ausgebildet romanisch. Der Chor, geradlinig geschlossen, mit einfachen, noch die Uebergangszeit bezeichnenden spitzbogigen Fenstern (wie am Chore des Merseburger Domes); im Aeusseren des Chores ein zierlich spitzbogiger Fries, ganz den üblichen Rundbogenfriesen des romanischen Styles entsprechend. Das Schiff basilikenartig: dorische Säulen, weitstehend, und hohe, zum Spitzen sich neigende Bögen, — eine Einrichtung, die mehr die Modernisirung irgend einer alten Anlage als Nachahmung alter Formen zu sein scheint. Das Aeussere des Schiffes unbedeutend modern. Das Hauptportal in brillant barockem Rococo.

Neustadt an der Saale. — Ueber der Stadt die Trümmer der weiland hochgefeierten Salzburg, einer mächtigen kaiserlichen Pfalz, deren Gedächtniss in die Frühzeit der Karolinger zurückreicht; archäologisch höchst bedeutend und vom reichhaltigsten malerischen Interesse, aber der kunstgeschichtlichen Forschung in ihren Einzelheiten nur noch geringe Anknüpfungspunkte bietend. Die Hauptanlage der vorhandenen Ruinenmasse dürfte den fürstlichen Prachtschlössern von Gelnhausen, der Wartburg u. a. m. ungefähr gleichzeitig sein; später ist sehr Vieles darin verbaut. — Das Rundportal des grossen Thurmes ist ausgebildet romanisch, aus der spätern Entwicklungszeit des Styles; der Thurm selbst ist aus regelmässigen Quadern mit Bossagen, wie ähnliche Anlagen zu Gelnhausen, erbaut. — Die von der Kapelle erhaltenen Mauerreste bezeichnen kaum mehr als ihren Grundriss; die Pfeilerecken am Chor haben als Basis eine einfache Schmiege. An der Südseite der Kapelle steht, aus den umgeworfenen Bausteinen wieder aufgerichtet, eine im stumpfen Spitzbogen überwölbte Thür, deren Gliederung schon der Neigung aus dem Romanischen in das Germanische angehört. Es ist möglich, fast wahrscheinlich, dass die Thür dem Gebäude später eingesetzt war, die Kapelle somit doch ein höheres Alter hatte, als durch die Formation der Thür bezeichnet wird. — Das Gebäude der sogenannten „Münze" mit reicher und sehr zierlicher Fenster-

architektur im Giebel, in primitiv germanischer, noch an die Elemente des Uebergangsstyles erinnernder Bildung: Zwei Gruppen von je drei spitzbogigen Fenstern mit Säulchen, durchbrochene Rosetten darüber, und das Ganze durch ein von schlanken Wandsäulen getragenes horizontales Gesims überdeckt. Es ist in dieser Anordnung etwas, was ziemlich lebhaft an die Loggien-Architektur venetianischer Palläste erinnert. Im Detail, namentlich der Säulen-Kapitäle, jenes heitre (ob auch strenge) Spiel mit mannigfachen Naturformen, das in der Frühzeit des germanischen Styles nicht selten gefunden wird.

Männerstadt. — Kirche. In der Mitte der Façade ein hoher romanischer Thurm. Das äussere Portal, sich leise zum Spitzbogen neigend, mit eigenthümlichen Gliederungen, die ebenfalls schon die spätere Zeit des romanischen Styles anzudeuten scheinen. Unter dem Thurm eine Vorhalle. Das aus dieser zur Kirche führende Portal im entwickelteren Spitzbogen, romanisch, auf reiche Weise gegliedert und ornamentirt, doch ohne alle feinere Eleganz. Das Schiff, dem von Meirichstadt ähnlich, basilikenartig, ungewölbt, dorische Säulen mit Rundbögen (wobei auch hier in Frage zu stellen, ob dies vielleicht, wie dort, als eine modernisirt alterthümliche Anlage zu betrachten); die Oberfenster spät gothisch. Im Aeusseren ein Rundbogenfries, der jedenfalls von einem alten Bau conservirt und hier wieder verwandt ist. Der Chor (wenn meine Notiz richtig) dem von Meirichstadt ebenfalls entsprechend; und spät gothisch gewölbt. — In der Kirche eine Menge Schnitzwerke; doch wenig Altes und nicht sonderlich Bedeutendes. Einige, wie es schien, gute Figuren der Zeit um 1500; auch ein guter Grabstein des 16ten Jahrhunderts. Ein trefflich geschnitzter Rococo-Altar.

Würzburg.

Der Dom. Zur geschichtlichen Notiz: — Neue Domaufführungen an der Stelle eines älteren Domgebäudes seit dem J. 1033. Einweihung im J. 1189. Ablassbriefe wegen abermaliger Herstellungen und sonstiger Beisteuern zum Bau im J. 1230 und 1237.[1]) — Edel romanische Architektur. Im Innern zwar durchaus rococoisirt, doch der Art, dass die überaus glücklichen Verhältnisse durch all das bunte Schnörkelwesen sammt Altären u. dergl. keineswegs verdunkelt sind. Nur das flache, zwischen den Fenstern sich erhebende Kappengewölbe drückt etwas, da der Raum ursprünglich offenbar ungewölbt und die Höhe des Oberschiffes auf die flache Decke berechnet war. Die Pfeiler der Arkaden des Schiffes sind hoch und leicht, — viereckig (aber wie es scheint; mit weggemeisselten Halbsäulen an den inneren Seiten). Von dem alten Deckgesims der Pfeiler sind nur die Hauptstücke, ein schwerer grosser Viertelstab und kleinere Deckglieder zwischen den Rococoformen erhalten. Die Krypta ist ebenfalls verändert; doch findet sich hier noch eine Reihe alter, einfach romanischer Halbsäulen; ein Paar Blätter-Kapitäle an denselben haben zierliche Ausbildung. Die oft genannten Säulen Jachin und Boas (mit den Namensbezeichnungen an den Deckplatten der Kapitäle versehen). — Bündelsäulen, deren Schäfte sich in der Mitte durcheinander schlingen, stehen isolirt im südlichen

[1]) Dr. K. G. Scharold, Würzburg und seine Umgebungen, S. 105.

Seitenschiff; sie haben gewöhnliche spätromanische Formation und rühren wohl von einer Vorhalle her. — Das Aeussere zeigt noch meist den alten Bau. Das Mittelschiff hat einen einfach rundbogigen Fries auf Blätter-Consolen, und statt der Lisenen schmale Pilaster, deren Kapitäle mit Blättern und kleinen Voluten versehen sind. Die Seitenschiffe haben gerade Gesimse und Pilaster. — Die beiden westlichen Thürme sind einfach, so auch das Portal zwischen ihnen: wechselnd rother und weisser Sandstein, keilförmig in der Wölbung, sonst in horizontalen Schichten. — Elegant spätromanische Thürme auf der Ostseite. Zierliche Formen; rothe und weisse Schichten. Diese Thürme gehen aus dem Viereck in das Achteck über und zwar so, dass das Viereck noch ein Paar Geschosse hindurch in der Weise durchbrochener Erker über das Achteck vortritt. Ohne Zweifel gehören diese Thürme zu den Bauausführungen der dreissiger Jahre des 13ten Jahrhunderts, während der Hauptkörper des Gebäudes den im J. 1189 eingeweihten Bau ausmachen wird. — Jüngerer Zeit gehört ein grosser schöner Kreuzgang an; er trägt die spätgothische Formenbildung. —

Notizen über die Grabdenkmäler des Domes:

Bischöfliche Figur vom Jahre 1400. Edel germanischer Styl.

Desgl. 1411. Aehnlich, doch schwerer.

Desgl. 1440: „Johannes de vorn" (?). Noch schwerfällig germanisch.

Desgl. 1455. Ebenfalls schwerfällig germanisch, doch schon mit eckigen Gewandbrüchen. Individueller Kopf.

Desgl. 1466. „Joh. de Grumbach". Ueber der noch immer germanischen Grundform in entschieden scharfeckigem Gewandstyl. Sehr wenig feiner Naturelem. Gothischer Baldachin.

Desgl. 1496. „Rudolph de Scherenberg." Bischöfliches Denkmal, von Tilman Riemenschneider gearbeitet. Marmor. Kolossale Figur unter reichem gothischem Baldachin. Zu den Seiten Wappen, deren oberste durch zwei Engel gehalten werden. Ebenso die Inschrifttafel durch zwei Engel gehalten. Die Engel hier noch ganz bekleidet. Die Arbeit überall sehr meisterhaft. Der Kopf des alten Bischofes ganz vortrefflich mit höchst sorgfältiger Darstellung individuellen Lebens. Doch liegt dem Ganzen noch eine etwas conventionelle Stylistik zu Grunde; die Gewandung namentlich hat noch etwas Schweres, Massiges und Eckiges.

Desgl. 1519. „Laurentius a Bibra." Gleichfalls von Tilman Riemenschneider. Marmor. Leichte, phantastisch modernisirende Architektur. Der Bischof in einfach grossartiger Würde; die Gewandfalten eckig, aber in keiner Weise übertrieben. Ueberhaupt ein schönes Lebens- und Stylgefühl, der nürnbergischen Kunst verwandt. Umher Engelknaben mit Wappen. In der Lünette, ganz frei herausgearbeitet, sechs Engelknaben mit Kränzen; in ihrer Mitte das Christkind. Unten zwei Engel mit der Inschriftentafel. Alle diese Engel mit sehr höchstem Naturgefühl, überaus lieb und sinnig. Oben, zu den Seiten der Lünette, noch zwei Statuetten von Heiligen. Im Basament ein Löwe, der einen Drachen besiegt. Das Ganze in der Kunstbedeutung wie in der Sinneseinrichtung einem Dürer nahe stehend.

Treffliche Bronzetafeln mit Gestalten in flachem Relief. Bedeutend insbesondere eine vom J. 1519. Andre später. Von schöner Wirkung bei schlichter Behandlung namentlich auch die des Bischofes „Conradus" vom J. 1540.

Bischöfliches Epitaphium, 1540. Barock-Nische. Der Bischof in ganzer Figur, knieend vor einem Crucifixe; hinter ihm ein Ritter mit dem Fürstenschwert und der Weihbischof. Sehr treffliche schlichte Arbeit im Style der Zeit.

Desgl. 1544. „Conradus a Bibra." Nur die Hautreliefigur des Bischofes vor dem Crucifixe. Schwerer und conventioneller, doch fein. Sehr verwittert.

Desgl. 1558. „Melchior ex antiqua Zobelorum gente." (Der Bischof wurde nebst zwei Edeln meuchlings erschossen.) Barock-Architektur. Landschaft in flachem Relief, Würzburger Gegend. Davor in Hautrelief ein Crucifix, vor welchem der, in freier Statue dargestellte Bischof kniet; hinter ihm, wieder in Relief, zwei knieende Ritter. Mässiges Lebensgefühl und nicht viel Stylgefühl.

Desgl. 1573. „Friedrich von Wirsberg." Ziemlich plumpe Barock-Architektur. Darin oberwärts Gott-Vater, Crucifixus und Engel; unterwärts der knieende Bischof, Würdenträger und der h. Bartholomäus um ihn. Die Darstellung theils in flachem, theils in Haut-Relief. Auch hier ein mässiges, nicht sonderlich stylistisches Lebensgefühl, zugleich bei mangelhaften Verhältnissen.

Reiches ritterliches Denkmal, 1575. „Sebastian Echter von Mespelbrunn". Manches Emblematische an Statuen u. dergl., leidlich gut im Style der Zeit. Oberwärts, aufgestützt liegend, die lebensgrosse Statue des frisch männlichen Ritters, im eleganten Turnierharnisch; unterwärts die Gestalt des Ritters als Leiche.

Bischöfl. Denkmal, 1622. „Memoria Joannis Godefridi, origine equitis Franci, Familia ab Aschausen." Barocke Architektur. Die bischöfl. Figur mässig lebendig, steif in der Haltung und ohne sonderlichen Styl.

Desgl. 1669. „Adolph Friedrich." Reiches Epitaphium; der Bischof in ganzer Figur knieend. Wenig Styl; Andeutung des für jene Zeit charakteristischen Natursinnes. Engel, die an Flamingo erinnern.

Vom nordwestl. Thurm.

Neumünsterkirche, nördlich neben dem Dome. — Romanisch, doch das Innere ganz in der barocken Weise eines Borromini erneut; so auch die Hauptfaçade. Sonst im Aeusseren noch Bedeutendes von der ursprünglichen Anlage und zwar in eleganten spätromanischen Formen. Zierliche rundbogige Friese, auf Säulchen statt der Lissenen; anderweitig Elegantes in den dekorirenden Details. Im südlichen Kreuzgiebel Rosenfenster und oben spitzbogig romanische Nischen. An der Nordwestseite noch ein alter Thurm, dessen achteckiger Obertheil mit überladener aber sehr zierlicher spätromanischer Dekoration.

Im Chore zwei Tafeln von Wohlgemuth. Anbetung der Hirten und Anbetung der Weisen. Ganz tüchtig in seiner Art.

Liebfrauenkapelle. — Im J. 1377 der Grundstein gelegt; der Thurm von 1441 bis 1479 [1]. Zierlich spätgothische Kapelle; das Schiff etwas kurz. Mittel- und Seitenschiffe gleich hoch. Achteckige Pfeiler mit Dreiviertelsäulen an der Schiffseite. Nichts von Kapitälbildung; die kehlenförmigen Gewölbgurte treten unmittelbar aus der Masse hervor. Das Aeus-

[1] Scharold, a. a. O. S. 246.

sere in sehr eleganter Ausbildung der spätgothischen Formen; besonders ausgezeichnet in dieser Beziehung der Thurm. (Sein Obertheil eine Rococo-Erneuung vom J. 1713.)

Von der bildnerischen Ausstattung der Kapelle sind besonders bemerkenswerth die von Tilman Riemenschneider 1500—1506 gearbeiteten Flachstatuen der Apostel etc., die sich in den Bildernischen und den Strebepfeilern befinden. Im Styl etwa dem Veit Stoss vergleichbar, haben sie doch einen strengeren, bedeutenderen Ernst. — Die von demselben Künstler, doch früher gearbeiteten Statuen von Adam und Eva am Hauptportal zeigen, bei schwacher Gesammterscheinung, doch ein gutes Naturgefühl im Einzelnen. — Aus der Zeit des Baues rühren die Reliefs in den Lünetten der Portale her, das jüngste Gericht im westlichen, die Krönung Mariä im südlichen Portale; diese haben noch den germanischen Styl, aber bereits in etwas flauer Behandlung.

Fürstbischöfliche Residenz. — Die Entwürfe von Johann Balthasar Neumann. Einleitung der Bauarbeiten seit 1720; äussere Vollendung des Baues im J. 1744; Vollendung der inneren Ausstattung nach der Mitte des Jahrhunderts. — Ein höchst wichtiges Beispiel des Rococostyles. Eigentlich architektonisches Gefühl ist nicht in erheblichem Masse vorhanden; am Bedeutendsten ist in diesem Belang das Treppenhaus, das sich reich und bunt zusammenschiebt, einer Operndekoration jener Zeit vergleichbar; ausserdem zeigen sich energische Architekturformen noch an denjenigen Theilen des Baues, die dem Mittelhofe der Vorderseite zugewandt sind. Im Allgemeinen sind die architektonischen Formen nur mehr spielend behandelt, mehr nur als ein Hülfsmittel, an welchem die prächtig üppige Dekoration, die das Wesen des Rococostyles ausmacht, zur Anwendung gebracht werden konnte. Dieses Dekorationsprinzip tritt überall in den alten Theilen des Schlosses hervor. Grösstentheils hat das Rococo hier den Vorzug des Gewachsenen, auf seine Weise Zusammenhängenden. Es ist das elegant Capriciöse, der zierliche Humor, der in der Vereinigung scheinbar widersprechender Formen sich geltend macht; aber es ist hier in der That Vereinigung, Gesammtfluss, was z. B. in der Dekoration des „neuen Palais" bei Potsdam meist fehlt. Diese Formen sind immer neu, immer unerschöpflich; ja, bei den kolossalen korinthischen Marmorsäulen des Kaisersaales sind die Bronze-Kapitäle ganz in Rococo-Schnörkeln gebildet. Es kommen höchst interessante, unvermuthete Combinationen vor. Der Venetianer Tiepolo (1750 zur Ausführung von Plafonds u. dergl. hieher berufen) ist zu solcher Architektur der völlig entsprechende Maler. Der etwas leichtfertige Anschein ernsthafter Lebensfülle, der diesem Maler zu eigen, ist auch nur eine Rococo-Caprice; die heiter blühende und leuchtende, sehr helle Färbung passt nicht minder trefflich dahin. Zugleich weiss er Nebenfiguren auf ergötzliche Weise in die Architektur und in die Ornamentik zu vertheilen und dem Gemalten durch allerlei plastische Witze den Anschein realer Körperlichkeit zu geben. Endlich tritt in der ganzen Einrichtung und Ausstattung des Schlosses durchweg die grösste Solidität des Handwerkes hervor, so dass das Gefühl in diesen Schnörkeleien sicherer bleibt als bei unserer geleimten Leisten-Architektur. Prächtig sind z. B. die geschmiedeten, überaus reichen Rococo-Ornamente der Gitter-Portale des Schlosses.

Ueberhaupt hat das Rococo sich, gewiss nach solchen Vorgängen, in Würzburg vorzugsweise dem Leben und dem Handwerk eingebildet. Tausendfältig, an Consolen, Portalen, Fenstergittern u. dergl. m., sieht man

hier die elegantesten und tüchtigst gebildeten Formen solcher Art. Vorzüglich beachtenswerth, ein wahres Kleinod zierlicher Rococo-Dekoration, ist die Façade des Hauses zum Falken, neben dem Chor der Liebfrauenkapelle. Es wäre sehr zu wünschen, dass man diese Façade bildlich herausgäbe, wie man überhaupt aus Würzburger Architekturen das beste Rococo-Album zusammenstellen könnte.

Esslingen.

Dionysiuskirche. — Die Hauptanlage spitzbogig romanisch. Das Schiff als Basilika, auf achteckigen Pfeilern mit krausen, zum Theil phantastischen Kapitälen und etwas schwer gegliederten Spitzbögen. Die Oberfenster des Schiffes einfach frühgothisch, (die des Seitenschiffes spätgothisch.) Die Decke des Schiffes flach. Der Chor einfach elegant, aus später gothischer Zeit. Zwei Thürme neben dem Chor, ebenfalls von spitzbogig romanischer Anlage. Besonders elegant das erste Fenstergeschoss, mit zierlich rundbogigen Friesen. Der nördliche Thurm über diesem Geschoss mit ziemlich einfachen, noch romanisirend spitzbogigen Fenstern; der südliche spätgothisch, in ziemlich eleganter Behandlung.

Im Innern ein schlanker hoher Lettner, leider nicht vollständig wohl gehalten, höchst schöne, reine und klare Profile. Etwa gegen den Schluss des 14ten Jahrhunderts fallend. — Im Chor ein reich ornamentirtes Sakramentshäuschen, aus der Zeit und im Style des Adam Kraft [1]).

Die Chorfenster mit Glasmalereien aus der Zeit des Baues; teppichartig, ornamentistisch zusammengestellt.

Wüste Kirche, zwischen der Dionysius- und der Frauenkirche belegen [2]). — Vollständig aus einem Guss. Niedre Seitenschiffe, kein Thurm. Frühgothisch, aber durchaus in den einfachen Formen, etwa wie die Kirche von Tholey und andere der Art. Im Innern Rundsäulen mit unornamentirten Kapitälen. Die Gurtträgersäulchen im Mittelschiff auf Consolen aufsetzend. Die Gurtprofile in der Form flacher Kehlen.

Frauenkirche [3]). — Spätgothisch. Gleich hohe Schiffe. Schlanke Pfeiler, in der Grundform achteckig, doch an der Vorder- und an der Rückseite (nach dem Mittelschiff und nach den Seitenschiffen zu) mit je drei Gurtträgersäulen, die unter sich kehlenartig verbunden sind. Keine Kapitäle; die Gewölbgurte, die aber noch das Birnenprofil haben, unmittelbar aus den Pfeilern hervorgehend. Ein Thurm vor der Westseite, auf den beiden ersten Schiffpfeilern ruhend, die somit eine stärkere Dimension haben. Der Thurmbau in höchst zierlicher und geschmackvoller Ausbildung spätgermanischer Motive, zugleich in sauberster Präcision ausgeführt;

[1]) Obige Notizen, wie ich sie an Ort und Stelle niederschrieb. Nach Pfaff, Geschichte der Reichsstadt Esslingen, S. 56, wären Sakramentshäuschen und Lettner beide durch Lorenz Lechler von Heidelberg im J. 1466 ausgeführt. — [2]) Es scheint die, etwa 1233 begonnene und 1268 vollendete Kirche des ehemaligen Predigerklosters zu sein. Vergl. Pfaff, a. a. O. S. 61 und 501. — [3]) Der Bau der Kirche scheint im Anfange des 15ten Jahrhunderts begonnen und im Anfange des 16ten Jahrhunderts beendet zu sein. Die Baumeister gehören der Familie Ensinger und der Familie Böblinger an. Hans Böblinger, der 1439 berufen ward und 1460 noch lebte, begann namentlich das kunstreiche Werk des Thurmes. Vergl. Pfaff, a. a. O., S. 57 ff.

für die mehr ornamentistische Anwendung der betreffenden Formen ein ganz allerliebstes Muster. Ein achteckiges Obergeschoss mit schlank aufsteigender durchbrochener Spitze. Die Plattform über dem achteckigen Geschoss; im Inneren der Spitze noch der Stamm einer Wendeltreppe bis zum Gipfel emporsteigend, um den sich, nah unter der Blume, noch eine Gallerie herumzieht. Oberwärts in der Spitze die Jahrzahlen 1465 und 1471, etwas tiefer die Zahl 1440.

An den Portalen und andern Stellen der Kirche sind Sculpturen, die aber keine sonderliche künstlerische Bedeutung haben. In den Chorfenstern sind Glasmalereien von gothisch ornamentistischer Anordnung.

Heilbronn.

Hauptkirche, am Markt. — Ursprünglich, wie es scheint, eine frühgothische Anlage. In dieser Art namentlich die beiden Thürme am Kreuz, bei denen besonders das erste Fenstergeschoss des nördlichen Thurmes eine edle und nicht unbedeutende Ausbildung des frühgothischen Elementes zeigt. Die Pfeiler und Bögen unter diesen Thürmen (im Innern der Kirche) erscheinen fast noch übergangsartig. In derselben Art scheinen auch die Arkaden des Schiffes beschaffen gewesen zu sein, denen der Dionysioskirche von Esslingen ähnlich; später jedoch sind sie in einer gothisch barocken Weise umgewandelt. — Der Chor ist später gothisch. Die Aussenarchitektur, besonders am Schiff, hat ein ganz spätes Gepräge; im Fensterstabwerk zeigt sich hier u. A. der sonderbare Fall, dass der geschweifte Bogen, der anderweit zur Bekrönung des Fensters angewandt wird, ornamentistisch in das Stabwerk hineingezogen ist. — An der Westseite ein grosser Thurm, reich dekorirt, aus der letzten Zeit des gothischen Styles. Die Fenster z. B. sind schon rundbogig. Der Obertheil des Thurmes besteht, bei noch vorhandenen gothischen Grundprincipien, aus einem toll bunten Rococo.

Im Chor der Kirche sind die weiss überfirnissten Schnitzwerke, Statuen und Reliefs, eines grossen Schnitzaltares vorhanden. Gute schwäbische Schule vom Ende des 15ten Jahrhunderts.

Bartholomäus Zeitbloom.

Notiz über einige Gemälde der Sammlung des Ober-Tribunal-Procurator Abel zu Stuttgart.

Zwei grosse Tafeln; die Vorderseiten von den Rückseiten abgespalten, somit vier Gemälde. Die ehemaligen Aussenseiten mit den stehenden Kolossalfiguren der beiden Johannes; die Innenseiten mit den Darstellungen der Verkündigung und der Heimsuchung. Die Aussenbilder stark beschädigt (noch nicht restaurirt), doch das Wesentliche erhalten und von hochbedeutsamem Eindrucke. Besonders der tiefe Ernst der Köpfe sehr bemerkenswerth. Beide ganz von vorn; im Kopfe des, den Kelch segnenden Evangelisten das tiefe Sinnen glücklich und ergreifend durch das Auseinandergehen der Augensterne ausgedrückt, wenn auch das Motiv allerdings, indem die Augensterne in den äusseren Augenwinkeln liegen, erheblich übertrieben. Auf den inneren Bildern tritt der Mangel an Gestaltung, an plastischem Vermögen überhaupt, der bei Zeitbloom durchzugehen scheint, empfindlicher hervor. Man sieht, es ist unter den Gewandungen kein

rechtes körperliches Gefühl vorhanden; die Hände sind durchgehend unverhältnissmässig klein. Der Gewandstyl ist einfach scharfgeschnitten, die Modellirung schlicht, im Farbenton. Auch bei den Köpfen ist die Plastik nicht sonderlich bedeutend, namentlich bei den zu Dreivierteln von vorn gesehenen, bei denen sich manche Mängel in der Modellirung finden. Höchst merkwürdig aber ist die Carnation und deren Durchbildung in den Schatten; hier spricht sich der entschiedenste und ein sehr glücklicher Farbensinn aus, dessen Elemente ganz auf den Grundlagen der venetianischen Carnation beruhen. Es ist ein weicher warmer Schmelz, auf grünlichem Grundton, von dem Verblasenen der Kölner Schule wesentlich verschieden und, ich möchte sagen: in der Präcision der Farbe eben der venetianischen Weise (um 1500) viel näher stehend. Bildung und Ausdruck der Köpfe sind aber durchaus eigen; es ist weder ideale Sehnsucht, Schwärmerei oder dergl., noch eine nüchtern inhaltlose Realität darin, vielmehr ein gewisser treuer, deutscher Ernst, der allerdings aber doch schon ein Etwas von ruhig rationalistischer Weise in sich trägt.

Die Brustbilder der vier Kirchenlehrer. Auch hier ist das Figürliche mangelhaft, besonders was die zu kleinen Hände anbetrifft; zugleich aber erscheint die eigenthümliche Richtung des Meisters hier in höchster Vollendung. Schon das Allgemeine der Färbung, in Gewändern u. dergl., ist vortrefflich, voll und tief, fast wie bei den flandrischen Meistern: die Carnation ist höchst ausgebildet. Hier ist auch in den Köpfen eine meist sehr gediegene Modellirung.

Heidelberg.

Die Architektur des Schlosses, auch in den wundervoll malerischen Ruinen noch so wohl erhalten und eben als Ruine wenigstens vor willkürlichen Veränderungen und Entstellungen geschützt, verlangt noch ihre näher eingehende ästhetische Würdigung. Die Geschichte der Baukunst in Deutschland, wie die der dekorativen Sculptur, besonders für die im 16ten und 17ten Jahrhundert stattfindende Nachbildung und Umbildung der modern italienischen Formen, wird dadurch schätzbare Materialien gewinnen. Für diesmal nur eine flüchtige Notiz, zur Orientirung über das Verhältniss des Wichtigsten. Der östliche Flügel, der sogenannte Otto-Heinrichsbau (1556—1559) zeigt an seiner reichen Façade, wie an mannigfachen Räumen und namentlich Portalen des Inneren, überall eine architektonische Composition von eigenthümlicher Eleganz, als solche etwa der geschmackvollen lombardischen Architektur der Zeit um 1500 vergleichbar. Dies gilt aber nur von der Gesammtfassung, während in der Ausbildung des Einzelnen sich schon sehr barocke Elemente bemerklich machen, auch die Sculptur der Ornamente, die doch eine plastische Wirkung erstreben, flach und zumeist etwas schlaff erscheint. So haben auch die zahlreichen mythischen und allegorischen Statuen an der Façade dieses Flügels keine recht selbständige künstlerische Bedeutung. Das Hauptstück des nördlichen Schlossflügels, der Friedrichsbau (1601—1607) ist ungleich schwerfälliger in der architektonischen Composition und von vornherein auf den Eindruck einer imponirend barocken Pracht angelegt. Dabei aber ist hier die ornamentistische Sculptur ungleich tüchtiger, — durchweg mehr in jener cartouchenartigen Ausbildung, die für das 17te Jahrhundert bezeichnend wird und in welcher die im Ornament des vorigen Flügels bemerkliche flache Behandlungsweise ihre bei Weitem angemessenere Anwendung findet. Auch die

Statuen, mit denen dieser Flügel versehen ist und in denen fürstliche Personen dargestellt sind, lassen, bei einfacherer Naivetät in der Auffassung, eine tüchtigere Behandlung erkennen.

Aus Westphalen.

Brilon. — Pfarrkirche. Der Schiffbau im Uebergangsstyl. Gleich hohe Schiffe. Zweimal drei viereckige Pfeiler mit Halbsäulen auf jeder Seite; kräftiges, massiges, nicht zu gedrücktes Verhältniss. Die Halbsäulen mit Uebergangs-Kapitälen: meist schöne Schilfblätter mit Knospen. Von den Pfeilern ausgehend breite Bogenbänder nach den vier Seiten hin, wie in den Krypten. Dazwischen die Gewölbe; in dem Seitenschiffe einfache Kreuzgewölbe ohne Gurte; im Mittelschiff nur in den untersten Ecken die Ansätze der Kanten, während der Hauptheil des Gewölbes eine Kuppel zu sein scheint, die aber, soviel aus den verschmierten Rosetten in der Mitte zu entnehmen, der alten Anlage angehört. Die Fenster, soweit sie alt, einfach rundbogig oder auch zum Spitzbogen sich neigend, ohne Detail. Das Aeussere des Schiffbaues roh; doch auf der Nordseite ein bedeutendes rundbogiges Portal mit Säulen und Säulenwulst im Bogen; ein kleineres auf der Südseite. — Starker Thurm auf der Westseite aus früher gothischer Zeit, mit einfach dekorirten Fenstern und eigenthümlichem, fast noch übergangsartigem Fries. Die Halle unter dem Thurm mit starken Pfeilern. — Eine Art Querschiff, von der Höhe des Uebrigen, doch über die Seitenschiffe hinaustretend, und ein gerad geschlossener Chor, später gothisch.

Eine Menge Grabplatten, etwa siebzig, aus Eisenguss. Meist nur mit Schrift. Einige mit Relief, z. B. einer Darstellung des jüngsten Gerichts vom J. 1580. Ziemlich rohe Arbeiten, aber merkwürdig in ihrer Art.

Warburg. — Trinitatiskirche. Der von Brilon durchaus verwandt; doch nur mit zwei Pfeilerpaaren. Diese verschieden gegliedert. Die Pfeiler gegen den Chor hin noch mit kleinen Säulchen in den Ecken und alle Kapitäle noch mehr romanisirend, obschon sehr elegant gearbeitet. Die Pfeiler nach dem Thurm zu ganz ohne Säulen und Halbsäulen, nur Pfeilerecken, auch nur Deckgesimse. Hier war die Einrichtung des Gewölbes deutlicher zu erkennen: in der Mitte nemlich starke Ueberhöhung und dadurch die Graten in diesem mittleren Theile fast ganz verwischt. — Querschiff wie in Brilon. Dies mit spitzbogigen Portalen im Uebergangscharakter, mit Säulen; das auf der Nordseite einfacher, das auf der Südseite reicher, mit Kugeln im Bogen und zunächst an der Thür mit einer dicken Säule und derselben entsprechendem schwerfälligem Bogenwulst. Beides ganz mit versetztem Stabwerk bedeckt. — Westwärts ein starker Thurm, durch einen breiten Bogen gegen das Schiff geöffnet. Das Portal des Thurms ebenfalls noch im frühen, übergangsartigen Spitzbogen und nur mit Pfeilerecken. Der Thurm oberwärts im früheren gothischen Style, in der Masse schwerfällig, in den Details nicht ohne Vorzüge. — Der Chor hoch, leicht und elegant spätgothisch. Die Seitenschiffe in spätest gothischer Zeit erweitert und die Fenster verändert.

Im Chore Statuen Christi, der Maria und der Apostel, verschiedenzeitig, zum Theil spätgermanisch, zum Theil schon mehr Mitte des 15ten Jahrhunderts. Nicht ohne Kunstwerth, wenn schon nicht bedeutend.

Kanzel und Taufstein in gutem, doch etwas schwerfälligem Barockstyle.

Gemäldegallerie zu Cassel.

Höchst interessante Reihenfolge von Gemälden von **Rembrandt**:

1. Kniestück; angebliches Bildniss des Poeten Croll. Ruhig und gerad stehend, der rechte Arm einfach herunterhängend, einfach zum Bilde herausblickend. Volle warme Behandlungsweise, nach Art der früheren Portraitmaler ausgeführt, doch schon mit zartspielendem Helldunkel in den Schatteupartieen. Mit Rembrandt's Namen und der Jahrzahl 1633, deren erste beide Ziffern durch den Rahmen verdeckt. (No. 351 des Katalogs. Hoch 4 Fuss, breit 3 Fuss 3 Zoll.)

2. Ganze Figur; angebliches Bildniss des Bürgermeisters Sixt. Stattlich schwarz gekleidet, mit weissem Kragen und langem braunem Haar, mit dem rechten Arm bequem auf ein Architekturstück aufgestützt. Höchst meisterhaft, sowohl in der ganzen Fassung der Gestalt, in der schönen klaren Wirkung, als in der Durchbildung. Wundervoll, wie die Figur licht und ebenmässig, das Gesicht in vollen warmen Tönen, aus dem helldunkeln Grunde vortritt. Auch in diesem Bilde die schönste Mitte zwischen der Weise der älteren holländischen Portraitmaler und Rembrandt's späterer Manier. Name des Künstlers und Jahrzahl 1639. (No. 304. Hoch 6 Fuss 6 Zoll, breit 4 Fuss 1 Zoll.)

3. Der Schreib- und Rechenmeister Koncpol, Rembrandt's Freund, sitzend, eine Feder schneidend, zum Bilde herausblickend. Auf dem Tische ein Papier mit dem Namen des Künstlers und andern undeutlichen Schriftzeichen. Kniestück. Schwarzes Kostüm und weisser Kragen. Höchste Meisterschaft auf der schönsten Höhe der Entwickelung; ganz in seiner schattenden Eigenthümlichkeit und doch in edelster Durchbildung; höchst lebenvoll. (No. 338. Hoch 3 Fuss 3 Zoll, breit 2 Fuss 11 Zoll.)

4. Ein geharnischter Mann, sich auf einen Spiess stützend. Halbfigur. Ein kräftiges dunkelschattiges Bild; der Kopf voll lebendiger Energie; die Rüstung prächtig behandelt. Alles höchst breit. Name und Jahrzahl 1655. (No. 370. Hoch 3 Fuss 6 Zoll, breit 2 Fuss 8 Zoll.)

5. Kniestück eines sitzenden alten bärtigen Mannes, mit Winkelmass und Feder, im Pelzrock. Sehr energisch und warm in den Lichtern. Name und Jahrzahl 1656. (No. 350. Hoch 3 Fuss 11 Zoll, breit 2 Fuss 9 Zoll.)

6. Brustbild des Künstlers selbst. Als älterer Mann, das Gesicht vom Barett halb beschattet. Ein prächtiges, dunkelschattiges, aber warmes Stück aus einer späteren kühnen Zeit. (No. 360.)

7. Halbfigur einer Dame, angeblich Rembrandt's Gattin. Im Profil. Prächtig kostümirt: rother Sammthut und Feder, rothes Sammtkleid, viel Perlen und Steine, Pelzüberwurf. Spätere Zeit; aber so zart und rosig ausgeführt, wie es Rembrandt in dieser Zeit nur vermag, fast als hätte er ein Paris Bordone sein wollen. Dabei der Sammt, obgleich abgedämpft, doch in höchst wirkungsreicher Glut. Ueberhaupt in dem Bilde eine sehr schöne, klare, fast feierliche Wirkung. Die Dame ist nicht schön, und doch hat ihre Erscheinung etwas von jenem märchenhaften Reiz, dessen Rembrandt, wenn er es will, so mächtig ist. (No. 356. Hoch 3 Fuss 10 Zoll, breit 3 Fuss 2 Zoll.)

8. Bildniss des Nicolaus Bruyninh. Kniestück; sitzend, auf die Stuhllehne sich stützend und seitwärts zum Bilde herausschend, lächelnd; langes braunes Haar. Auch aus der späteren, höchst wirkungsweisen Effekt-

zeit; das Gesicht ganz in warmen graugelblichen Tönen. (No. 359. Hoch 2 Fuss 5 Zoll, breit 2 Fuss 11 Zoll.)

9—12. (No. 348, 349, 355, 365.) Vier Brustbilder alter Männer, in schöner derber Kraft hingesetzt. Studienköpfe, als Charakterköpfe behandelt. — No. 348, ein würdiger, besonders alter Mann; mit Ketten, an denen ein Kreuz hängt, geschmückt; in vorzüglich schönem Helldunkel. — No. 365, ein gebeugter Kahlkopf; in ausgezeichnet schönen warmen Tönen, die auch in den Schatten sehr klar.

13. Ein Bürgerfähndrich, Kniestück; den Arm in die Seite gestützt, zum Bilde herausblickend. Derb und spät. Auf den Effekt der Figur vor der weissen Fahne berechnet. Das Gesicht nicht gar erfreulich. Name und Jahrzahl, deren letzte beide Ziffern durch den Rahmen verdeckt. (No. 371.)

14. Brustbild eines Mannes mit einer Sturmhaube auf dem Kopfe. Keck und lebendig aus dem Bilde heraus. Spätere Zeit. (No. 357.)

15. Kleiner Studienkopf, fast ganz im Schatten, gegen hellen Grund. (No. 361.)

16, 17. (No. 362, 363.) Kleine Köpfe.

18. Vornehmes Damenporträt. Häßlich mangelhafte Wirkung. Ob Original? (No. 347.)

19. Historische Darstellung: Samson, von den Philistern gefangen. Die bekannte Composition. — ein unangenehmes Bild. Der Vorgang ist zwar lebendig erzählt und besonders glücklich der Grimm in dem Kopfe des Simson, dem eben die Augen ausgestochen werden; höhere künstlerische Wirkung ist aber nicht vorhanden. Abgesehen davon, daß die Auffassung ganz gemein ist, so fehlt es sowohl den Gestalten an erfreulicher Entwickelung — Simson zappelt wie ein alter Jud, und der Kerl vor ihm ist wie ein Gnom, — als auch der Licht- und Helldunkeleffekt dem Ganzen keineswegs bedeutend und harmonisch ist. (No. 369. Hoch 2 Fuss 8 Zoll, breit 6 Fuss 3 Zoll. — eine nicht richtige Angabe des Katalogs, da das Bild etwa zwei Drittel der Breite zur Höhe hat.)

20. Jakob, auf dem Lager ruhend, segnet seine kleinen Enkel Ephraim und Manasse, während Joseph und dessen Gemahlin, die Mutter der Kleinen, dabei stehen. Ziemlich nüchtern verständig erzählt und auf einen wohlthuend ruhigen Helldunkeleffekt berechnet. Doch nur skizzenhaft behandelt; das Bild müßte kleiner oder sorglicher, auch in den Nebensachen individualisirend, behandelt sein. Joseph im Turban, die Gemahlin in einer Art altburgundischen Kostüms. Name des Künstlers und Jahrzahl 1656. (No. 367. Hoch 5 Fuss 6 Zoll, breit 6 Fuss 8 Zoll.)

21. Kleine Winterlandschaft. Im dunkelnden Abendton; sehr harmonisch, obschon nur derbe Skizze. Name und Jahrzahl, diese durch den Rahmen verdeckt. (No. 368.) —

Holbein. (No. 48.) Porträtbild seiner Familie. Ein Tisch mit Früchten und einzelnen Speisen. Holbein selbst, etwa 30 Jahre alt, steht links hinter dem Tische, ein Glas in der Hand; neben ihm zwei ältere Kinder, Knabe und Mädchen. Rechts sitzt seine Frau mit dem jüngsten noch nackten Kinde. In der ganzen Behandlungsweise etwa noch dem Q. Messys verwandt; aber schon in gewissem Betracht derb und kräftig, — roth in den Uebergängen, bräunlich und braun in den Schatten der Carnation. Das Kind hat noch etwas Gesuchtes in der Stellung. Noch ist das Detail hervorgehoben, zwar meisterhaft, aber ohne Gesammtwirkung; daher im Einzelnen Manches steif. (Hoch 3 Fuss 9 Zoll, breit 4 Fuss 6 Zoll.)

Angeblicher Mabuse (No. 58.) bezeichnet 1523 und: IMH

Mittelbild und Seitenbilder, zusammen ein jüngstes Gericht darstellend, oder vielmehr die heilige Dreieinigkeit, von einem Reigen von Heiligen (von denen die im Vordergrund als Halbfiguren erscheinen) umgeben. Sehr sauber in der alterthümlichen Weise und dem Mabuse in der That ziemlich nahe entsprechend. Auf den Aussenseiten der Flügel Katharina und Barbara, die in der Behandlung der Köpfe fast wie sehr zarte Cranache erscheinen.

Im Uebrigen eine grosse Fülle vortrefflicher Niederländer des 17ten Jahrhunderts. Mehrere brillante Stücke von **Rubens**. Sehr schöne van Dyck's, — Portraits von seiner Hand in gediegenster Art. Werke der besten Genremaler. Von Paul Potter u. A. ein grosses Viehstück (No. 527): zwei Kühe und zwei Schafe in Lebensgrösse, zur Seite ein Mann und eine Frau, hinten ein Zaun, — in höchster Naturtreue, aber immer (wie Potter mir auch sonst erschienen ist) etwas trocken im Ton, d. h. ohne den rechten Luftzwischenraum. — Andre treffliche grosse Viehbilder von Rosa da Tivoli. — Von van der Lys ein grosses Bild (No. 163): eine Gesellschaft von Soldaten und Weibern, liederlich zusammen, fast lebensgross, aber ungemein energisch, wie eine Vereinigung des trefflichsten Caravaggio und G. Honthorst.

So auch eine grosse Suite von Italienern; darunter ebenfalls sehr schätzbare Stücke, besonders von mittleren Meistern, Guido, Guercino Bassano u. s. w., u. s. w. Auch einige gute Portraits von Tizian. Einige Bilder von Paul Veronese, namentlich eine ungemein schöne Darstellung der Enthaltsamkeit des Scipio. U. s. w.

Vieles, was der Katalog nannte, war nicht mehr da; Vieles in Wil-

BERICHTE UND KRITIKEN.

1843 — 1845.

Trachten des christlichen Mittelalters. Nach gleichzeitigen Kunstdenkmalen herausgegeben von J. von Hefner, unter Mitwirkung von Ph. Veit, J. D. Passavant, C. Ballenberger, K. Keim, J. von Radowitz, Graf K. Pocci, G. H. Krieg von Hochfelden, F. Hoffstadt und anderen Künstlern und Gelehrten. Mannheim, Verlag von Heinrich Hoff. (Seit 1840 in gr. 4.)

(Kunstblatt 1843, No. 70 ff.)

Die Geschichte der Kunst vergegenwärtigt uns die Entwickelung des Formensinnes, wie derselbe in den verschiedenen Zeitaltern der Geschichte, in den verschiedenen Ländern und bei den verschiedenen Völkern der Erde, soweit die letzteren wenigstens Anspruch auf irgend einen Grad der Civilisation haben, hervorgetreten ist. Die Geschichte der Kunst führt uns in die idealen Bedürfnisse der menschlichen Natur, in der Art und Weise, wie man das Geistige, Freie, Unbedingte als ein Anschaubares in gemessener und begrenzter Form darzustellen wusste, ein. Sie bildet ein sehr wesentliches Glied in der Geschichte der geistigen Cultur der Menschheit. Die Geschichte des Kostüms — wenn wir das Wort in seiner weitesten und ursprünglichen Bedeutung nehmen — lehrt uns die Art und Weise kennen, wie die äusseren Umgebungen des Lebens, das, was eigentlich dem gemeinen, realen Bedürfnisse angehört und was auf tausendfache Weise aus äusseren Bedingnissen oder Zufälligkeiten hervorgeht, unter dem Einflusse jener künstlerischen Idealformen gebildet ward. Sie enthält die unmittelbare Anwendung der Kunst auf das Leben, die Veredelung und Verschönerung des letzteren durch die Kunst, die unendliche Reihe der Modifikationen, die sich durch den Widerstreit und durch die Verbindung Beider ergeben mussten und das, was man wohl Zeitgeschmack und volksthümlichen Geschmack zu nennen pflegt, hervorbrachten. Die Geschichte des Kostüms stellt uns das äussere Gebahren der Menschen, die wechselvolle Weise ihrer äusseren Erscheinung, die doch auch nur der Ausdruck des inneren Sinnes ist, gegenüber; sie trägt wesentlich dazu bei, uns diese oder jene Handlungsweise verständlich zu machen, überhaupt die Ereignisse der Geschichte, die man uns nur zu häufig in sehr

abstrakter Form mittheilt, in eine persönliche Nähe zu rücken. Sie ist ein nicht minder wichtiger Abschnitt für den grossen bedeutenden Kreis der geschichtlichen Anschauungen. Und ganz insbesondere gilt dies, wie natürlich, von dem wichtigsten Theil des Kostüms, von dem, was die körperliche Tracht und Zierde des Menschen selbst — etwa im Gegensatz gegen Wohnung und Behausung und deren verschiedenartiger Geräth — betrifft.

Die Geschichte des Kostüms ist freilich eine Disciplin, die bisher, in ihrer vollen und tiefgreifenden Bedeutung, noch nicht auf eine gar genügende Weise behandelt worden ist. Vielleicht eben deshalb, weil man diese Bedeutung überhaupt noch nicht sonderlich anerkannt hat. Und doch kann der Geschichtsfreund, dem es nicht blos auf Namen und Jahrzahlen und nicht lediglich etwa nur auf Gedanken, sondern auch auf die lebendigen Thatsachen ankommt, in denen die Gedanken der Geschichte sich verkörpert haben, ihrer auf keine Weise entbehren. Noch weniger aber der bildende Künstler, der geschichtliche Ereignisse oder Situationen zum Gegenstande seiner Darstellungen nimmt. Denn allerdings muss der Künstler frei sein, er muss selbständig aus seinem Geiste heraus schaffen; aber diese Freiheit, diese Selbständigkeit kann doch nur dem geistigen Theile seiner Arbeit gelten; die körperliche Form, in der er seine Schöpfung zur Erscheinung bringt, hat ihr bestimmtes Gesetz, dessen Ueberschreitung die Freiheit in Willkühr verwandeln würde. Wie der Künstler in der Darstellung des nackten Körpers auf's Vollständigste dem Gesetze der Natur folgen muss, so in der Darstellung der äusseren Umgebung desselben — sofern überhaupt irgend eine historische Rücksicht eintritt — den stets entschiedenen und stets sehr tiefliegenden historischen Bedingnissen, die dieser Umgebung ein bestimmt charakteristisches Gepräge gegeben haben. Mehr als je aber gilt dies in unserer Zeit, in welcher die künstlerische Behandlung historischer Gegenstände mehr und mehr in den Vorgrund tritt und wir, bei einem stets lebhafter werdenden historischen Bewusstsein, auch eine mehr und mehr charaktervolle Erfüllung der Aufgabe fordern. Das gründlichste Studium des Kostümes ist für diesen Zweck erforderlich, und Nichts ist so gering, dass es nicht in diesen Kreis mit hineingezogen werden müsste; freilich nicht, um diese und jene Einzelheit kümmerlich nachzuahmen, sondern weil Alles dazu beiträgt, den Geist der Zeiten, aus welchem diese Formen, diese Geschmacksrichtungen hervorgegangen sind, vollständig kennen zu lernen und sich zu eigen zu machen. Wer auf einem solchen Standpunkte steht, kann allerdings über den gewonnenen Vorrath mit Freiheit schalten; er ist durch solches Studium zur durchgreifenden Kenntniss der Motive gelangt und kann aus diesen nunmehr, mit voller historischer Sicherheit, Neues erfinden, wie es der Zweck seiner Aufgabe verlangt, auch wohl Vorliegendes, was den Adel der künstlerischen Darstellung allzu unbequem beschränken möchte, auf eine zweckgemässe Weise umbilden. Aber eine solche, auf fester Basis beruhende Freiheit in der Benutzung des Materials ist noch überaus selten; gar viele Künstler, die Anspruch auf historische Genauigkeit machen, ahmen wohl mit Sorgfalt einzelne Kleidungs- oder Waffenstücke oder sonstige Geräthe nach; nur zu oft aber findet man, dass sie dabei sehr heterogene Dinge zusammentragen, Dinge, deren jedes eine von der des andern wesentlich verschiedene Sinnes- und Gefühlsweise ausdrückt. Einen Ritter z. B. mit der eleganten Haarhaube und Barett des 16ten, mit dem schmächtigen Wamms des 14ten und mit dem schwe-

ren faltenreichen Mantel des 12ten Jahrhunderts zu bekleiden, kümmert sie wenig. Nomina sunt odiosa.

So wenig das Studium der Anatomie oder das der Perspective für den bildenden Künstler als Pedanterie bezeichnet werden darf, eben so wenig das des Kostüms. Wir haben somit Alles, was dies letztere Studium begünstigt und fördert, was ihm ein dem Zwecke entsprechendes Material darbietet, mit entschiedenster Anerkennung willkommen zu heissen. Vor Allem das in der Ueberschrift genannte Werk, das, soweit es bis jetzt vorliegt und soweit sein Plan, die „Trachten des christlichen Mittelalters" umfassend, sich erstreckt, bei weitem als das sorgfältigste und zuverlässigste Unternehmen solcher Art zu bezeichnen ist. Was wir in Deutschland seither an Werken der Art besassen, darf hier kaum in Betracht kommen; theils sind diese Arbeiten fragmentarisch und ohne genügende Kritik zusammengetragen, theils betreffen sie nur sehr vereinzelte Abschnitte, wie z. B. Engelhardt's Mittheilungen aus dem Hortus deliciarum. Umfassendere Bedeutung haben fast nur die Kostümwerke der Franzosen, aber auch diese sind theils nicht genügend, theils nicht durchweg zuverlässig. So sind die 17 dicken Folioblände des „Costume ancien et moderne" von Ferrario in vielfacher Beziehung kaum zu gebrauchen; so bedarf es bei der Benutzung von Willemin's sonst sehr schätzenswerthen „Monuments inédits" oft der grössten Vorsicht; und kaum dürfte sich unter den übrigen ein Werk finden, welches den „Costumes des 13., 14. et 15. siècles" von Bonnard, allerdings einem sehr meisterlichen Werk, an Verdienst irgend gleichkäme. Aber auch Bonnard's Kreis ist beschränkt; und überdies sind in den französischen Kostümwerken die französischen Monumente vorzugsweise benutzt, die deutschen vorzugsweise vernachlässigt. Diesen Mangel wollen wir jedoch nicht beklagen, da er eben durch deutsche Werke, denen zugleich die französischen Quellen ferner liegen dürften, vortheilhaft zu ersetzen ist.

Das Werk des Herrn von Hefner (in Aschaffenburg) umfasst das ganze Mittelalter, vom Ende der Römerherrschaft bis zum Ende des 16ten Jahrhunderts. Es ist in drei Abtheilungen getheilt, deren erste die Trachten von den ältesten Zeiten bis zum Ende des 13ten Jahrhunderts, die zweite die des 14ten und 15ten, die dritte die des 16ten Jahrhunderts enthält. Die verschiedene Anzahl der Jahrhunderte für die verschiedenen Abtheilungen erklärt sich dadurch, dass für die früheren Zeiten ungleich weniger Quellen vorhanden sind, als für die späteren, und dass in jenen ausserdem ein ungleich langsamerer Wechsel des Kostüms stattfindet, als in diesen. Bis jetzt liegen von der ersten und dritten Abtheilung 6, von der zweiten 7 Lieferungen vor, jede Lieferung aus sechs Kupferblättern und dem zugehörigen erläuternden Texte bestehend; ausserdem noch eine besondere Lieferung, welche Titel und Vorwort des Ganzen, nebst einer einleitenden Uebersicht über die Geschichte der Trachten des Mittelalters enthält, und in letzterer die nöthigen Gesichtspunkte zur richtigen Beurtheilung alles Einzelnen giebt. Die bildlichen Darstellungen sind ohne Ausnahme Originalzeichnungen nach gleichzeitigen Denkmalen der Kunst, nach Sculpturen der mannigfaltigsten Art, namentlich Grabsteinen, nach Malereien an Wänden, auf Tafeln, in Fenstern, in Manuscripten u. s. w., nach Zeichnungen von Holzschnitten, sowie vornehmlich auch nach erhaltenen Kostümstücken und Geräthschaften. Mit grosser Genauigkeit ist auf die richtige Zeitbestimmung gesehen; vorhandene Jahrsbezeichnungen oder

Benennungen, Form der Inschriften, künstlerischer Styl und Alles, was sonst, der heutigen schärferen Kritik entsprechend, zur sicheren Zeitbestimmung eines Kunstwerkes in Betracht kommen kann, ist hiebei sorgfältig in Erwägung gezogen, und der Grund solchen Verfahrens überall dargelegt. Mit gleicher Sorgfalt ist die Verschiedenheit der Tracht bei den verschiedenen Geschlechtern, Lebensaltern, Ständen und Beschäftigungen beobachtet, überhaupt Alles gethan, um eine vollständig klare Einsicht in die Darstellung zu geben. Wo es nöthig ist, sieht man mithin eine Figur oder einzelne Theile einer solchen von verschiedenen Gesichtspunkten aus dargestellt, auch kleinere Details des Kostüms im vergrösserten Massstabe wiederholt. Was die Nationalität anbetrifft, so wiegt natürlich die Darstellung deutscher Monumente vor; doch fehlt es auch keineswegs an englischen, französischen, italienischen u. s. Denkmalen. — Das Werk erscheint in zwei Ausgaben, die eine in Umrissen, die andere sorgfältig kolorirt. Für den Gebrauch der ersteren giebt der Text allen nöthigen Nachweis über die Farben, wie überhaupt der Text in Allem, was das Verständniss der Darstellungen anbetrifft, wesentlich näher einführt.

Ein sehr bedeutender Vorzug des Hefner'schen Werkes besteht ferner darin, dass der künstlerische Styl jedes einzelnen Monumentes, mag dasselbe auch noch einer sehr rohen Epoche der künstlerischen Entwickelung angehören, aufs Getreueste wiedergegeben ist. Freilich entbehrt das Werk dadurch, namentlich in seiner ersten Abtheilung, jener bequemeren Anmuth, die so manche der neueren französischen Kostümwerke, in welchen das Material gleich nach den Bedingnissen einer freieren Kunstweise umgebildet ist, wohlgefälliger erscheinen lässt. Doch liegt ein äusseres Wohlgefallen der Art wohl nicht füglich im Plane solcher Werke. Vielmehr muss es dem Künstler und Jedem, der mit Ernst ein historisches Kostümstudium beginnen will, höchst wichtig sein, an die reine unverfälschte Quelle geführt zu werden; ihm selbst kommt es ja erst zu, dies Material für weitere Zwecke zu verarbeiten. Ich glaube, für die Richtigkeit dieses Princips, die zu klar zu Tage liegt, bedarf es keiner weiteren Motivirung. Wohl aber gewinnt das Werk hiedurch noch einen zweiten, sehr bedeutenden Nutzen, den nämlich, dass es, indem es die stylistischen Unterschiede der verschiedenen Epochen aufs Klarste darlegt, zugleich der kunsthistorischen Anschauung und dem kunsthistorischen Studium in vortheilhafter und reichhaltiger Weise entgegenkommt. Die Zeichnungen, in Umrissen und zum Theil in leichter Schattirung ausgeführt, tragen überall das Gepräge der grössten Treue; auch der Stecher, C. Regnier, hat sich mit Geist und Gefühl den verschiedenen Styiformen glücklich anzuschmiegen gewusst; besonders in den späteren Lieferungen der einzelnen Abschnitte erscheint seine Arbeit in ansprechender meisterlicher Sicherheit. In der kolorirten Ausgabe ist nicht minder die charakteristische Vortragsweise der verschiedenen Epochen beachtet worden.

Es ist mit Zuversicht zu hoffen, dass ein so wohl angelegtes und bereits zu so erfreulichen Erfolgen gediehenes Werk der nöthigen Theilnahme von Seiten des Publikums nicht entbehren, dass es nicht, wie so manch ein schönes deutsches Unternehmen, als unvollendeter Torso abbrochen werde, dass vielmehr dem Herausgeber Muth und Freude erhalten bleibe, um auf der eingeschlagenen Bahn immer weiter vorschreiten zu können.

Denkmäler bildender Kunst in Lübeck, gezeichnet und herausgegeben von C. J. **Milde**, Maler, und begleitet mit erläuterndem historischen Text von Dr. Ernst **Deecke**. 1. Heft, enthaltend: in Bronze gravirte Grabplatten. Lübeck 1843. Auf Kosten des Herausgebers. Fol.

(Kunstblatt 1843, No. 81.)

Das Unternehmen, welches mit dieser ersten Lieferung ins Leben tritt, ist bereits in No. 72 des vorjährigen Kunstblattes angekündigt worden. Ueber Plan und Verhältnisse des Ganzen ist dort bereits das Nähere gesagt. Der Plan hat in so fern eine Veränderung erfahren, als der Herausgeber beschlossen hat, die Denkmäler, die denselben Gattungen künstlerischer Technik angehören, in den einzelnen Lieferungen zusammen zu ordnen, so dass sie besondere Folgen für sich bilden und eine bequemere Uebersicht verstatten, und dass zugleich der Vortheil gewährt wird, die einzelnen Abtheilungen, je nach den Interessen der Kunstfreunde, gesondert erwerben zu können. Der Inhalt der ersten Lieferung ist auf dem Titel bezeichnet. Sie führt uns auf fünf Tafeln (von denen zwei die doppelte Grösse der übrigen haben) die Abbildungen zweier bronzenen Grabplatten mit gravirten Darstellungen und die Abbildungen von einzelnen Theilen der einen dieser Platten vor.

Die erste Grabplatte, in der Domkirche befindlich (Taf. I.), enthält in starker Umrisszeichnung die kolossalen Gestalten zweier lübischer Bischöfe; die Umschrift besagt, dass der eine von ihnen im Jahr 1317, der andere 1350 gestorben sei. Das Werk fällt also ohne Zweifel in die Zeit gleich nach der Mitte des 14ten Jahrhunderts, was auch der entschieden germanische Styl der Darstellung, in der charakteristischen Fassungsweise gerade dieser Epoche, bestätigt. Beide Gestalten befinden sich in architektonischen Nischen, die ebenso durch gravirte Zeichnung angedeutet werden; der Fuss der Nischen, ihre Seitenpfeiler, die Tabernakel-Architekturen, welche sie bekrönen, sind sehr reichlich mit kleineren figürlichen Darstellungen ausgefüllt. Unterwärts nämlich sieht man friesartige Bänder, in denen Scenen aus dem Leben zweier Heiligen dargestellt sind; dazwischen Gestalten der irdischen Freude, Jünglinge und Jungfrauen. In den Pfeilern bauen sich die Gestalten der Apostel, Propheten und Patriarchen empor, eine jede wiederum in zierlich gesonderter architektonischer Umfassung. Die krönenden Tabernakel-Architekturen zerfallen in je zwei Hauptabtheilungen; in der unteren sieht man Engel, welche die Seele des Geschiedenen emportragen, in der oberen den Erlöser und ebenfalls Engel zu seinen Seiten. Die Gründe hinter den Figuren der Bischöfe und hinter den Nischen sind mit einem reichen, teppichartig gemusterten Ornamente erfüllt. Bei solchem Reichthum an Darstellungen ist diese Grabplatte gewiss eine der merkwürdigsten in ihrer Art, für die Technik sowohl, als für die Stylistik und Ornamentik der Zeit ein höchst interessanter Beleg. Auch die ganze architektonische Dekoration, welche dabei angewandt ist, verdient sorgfältige Beachtung; wir finden in den Einzelheiten die zierlichsten Elemente des gothischen Styles; ihre Anwendung aber trägt ganz das Gepräge des Backsteinbaues im nordöstlichen Deutschland, dessen Material an den entsprechenden Stellen, durch Andeutung der Steinfugen,

auch ausdrücklich bezeichnet ist. Wir betrachten dies, in Ermangelung anderweitiger Nachricht über die Beschaffenheit des Werkes, als charakteristische Bezeichnung des Lokales, in welchem die Arbeit gefertigt wurde und welches ohne allen Zweifel die reiche und betriebsame Hansestadt Lübeck selbst war. Die drei folgenden Tafeln geben nun einzelne Theile der kleineren Darstellungen, welche diese Grabplatte schmücken. Sie sind dem Originale nicht nachgezeichnet, sondern mit Formen gedruckt, welche der Herausgeber unmittelbar von dem letzteren genommen hatte. Dies sinnreiche Verfahren führt uns also gewissermassen das Original selbst vor, und wir werden dadurch befähigt, über dasselbe und seine Eigenthümlichkeiten und Besonderheiten ganz wie aus eigener Anschauung zu urtheilen.

Die zweite Grabplatte (Taf. V.) ist in der [illegible] befindlich und enthält die Gestalten des Bürgermeisters Tidemann Bert, von dem die Inschrift besagt, dass er im J. 1521 gestorben sei, und seiner Gemahlin. Wir haben es hier mit der Kunst einer beträchtlich vorgerückten Zeit zu thun, die uns auch der Styl der Arbeit, obschon beide Gestalten höchst einfach gehalten sind, bezeugt. Merkwürdig ist, dass hier, während die Contoure allerdings wiederum sehr stark gehalten sind, doch zugleich eine schraffirte Schattirung zur Modellirung der Gestalten angewandt ist, ein Verfahren, das übrigens bei gravirten Bronzeplatten dieser späteren Zeit nicht ohne Beispiel ist, wie sich z. B. eine andere der Art im Naumburger Dome vorfindet. Buntes Teppichornament und Wappen mit reichen Zierden füllen den Grund hinter und über den Gestalten aus. Die Platte hat eine breite Einfassung, auf der sich in geschwungenen Linien ein Band mit der Inschrift herumzieht. Zwischen den Schattirungen des Bandes bilden sich kleine Felder, in denen besondere Darstellungen kleineren Massstabes enthalten sind: die verschiedenen Momente des menschlichen Daseins von der Geburt bis zum Tode, in naiver Gemüthlichkeit aufgefasst und durch Sprachbänder mit Reimversen erläutert. Hiedurch erhält die ganze Platte wiederum einen sehr eigenthümlichen und reichen Charakter. Ihr unterer Theil, etwa von den Knieen der Hauptfiguren abwärts, ist leider abhanden gekommen. Einzelheiten derselben hat der Herausgeber nicht, wie bei der vorigen Platte, auf besondern Tafeln mitgetheilt.

Der Text enthält eine kurze Erläuterung der Darstellungen, mit Angabe der, zum Theil schwierig lesbaren Inschriften. Im Vorwort spricht sich der Verfasser des Textes über den grossen Kunstreichthum Lübecks, der in früherer Zeit noch ungleich bedeutender war, aus, bemerkt aber, dass wir über die Namen der Verfertiger kaum irgend eine besondere Kunde haben. Doch theilt er aus Urkunden zahlreiche Namen von Künstlern mit, die im Mittelalter in Lübeck ansässig waren, sowie das Jahr, in dem ihre Namen vorkommen: Steinmetzen, Baumeister, Ziegeler, Glasarbeiter, Bildgiesser, Goldschmiede, Maler und Bildschneider (die, was für die Beschaffung der mittelalterlichen Schnitzaltäre nicht unwichtig ist, als Eine Klasse aufgeführt werden) und Seidenwirker.

Die Mittheilungen dieser ersten Lieferung vermehren das Material der vaterländischen Kunstgeschichte, wenn zunächst auch nur in engerer Beziehung, so doch bereits auf sehr erfreuliche Weise, indem gerade auf die Technik des Gravirens in grossen Bronzeplatten, deren Anwendung und Ausbildung, bisher nur erst geringe Aufmerksamkeit gewandt ist. Wir

dürfen bei den merkwürdigen Kunstschätzen des alten Hauptes der Hanse auch in den folgenden Lieferungen mannigfach belehrender Mittheilung entgegensehen.

Raphaels Schule von Athen. Ein Vortrag im wissenschaftlichen Verein zu Berlin, von A. Trendelenburg. Mit den Umrissen nach Giorgio Mantuano. Berlin 1843. 38 S. in 8.

(Kunstblatt 1843, No. 95.)

Dieser Vortrag enthält eine Schilderung, Charakteristik und Erläuterung des berühmten Wandbildes, welches der vorstehende Titel nennt. Der Verfasser benutzte diesen Gegenstand, um dem, durch die lebendig sinnliche Anschauung vorbereiteten Publikum allgemeine Bemerkungen über Wesen und Geist der griechischen Philosophie, sowie über deren Bedeutung für unsere und für alle Zeit vorzulegen. Das Letztere steht ausserhalb der Interessen des Kunstblattes; die Art und Weise indess, wie der Verfasser die Composition des Gemäldes fasst und erläutert und wie er sich dabei namentlich gegen die Erklärung Passavants (in dessen grossem Werke über Raphael) verhält, ist auch für uns von grosser Wichtigkeit. Der Verfasser betrachtet die Composition des Bildes nicht, wie Passavant, als in bestimmtem chronologischem Zusammenhange stehend, vielmehr als ein Ganzes nur der Idee nach, das in seinen charakteristisch gesonderten Theilen nur die Hauptelemente für die Entwickelung der griechischen Philosophie darstelle. Eben so wenig geht er darauf aus, was Passavant in oft geistreicher, oft aber auch etwas willkürlicher Weise versucht hat, jede einzelne der auf dem Bilde enthaltenen Gestalten auf bestimmte historische Persönlichkeiten zurückführen zu wollen; er findet darin, als namhafte Persönlichkeiten, nur die Hauptrepräsentanten der griechischen Philosophie und in einzelnen Fällen neben ihnen auch solche, die von ihnen der Zeit nach sehr geschieden, im Geiste aber mit ihnen verwandt waren. In der That scheint eine solche Auffassungsweise mehr künstlerisch und jener mehr gelehrten vorzuziehen. Einige Anmerkungen, die der Verfasser seinem Vortrage zugefügt, geben die näheren Belege für einzelne seiner Behauptungen. Die kleine Schrift ist demnach ein schätzbarer Beitrag zu der umfassenden Literatur, die wir bereits über Raphael besitzen.

Les Peintures de Giotto de l'Église de l'Incoronata à Naples, publiées et expliquées pour la première fois par Stanislas Aloé, Secrétaire du Musée Royal Bourbon et de la Surintendance générale des Fouilles d'Antiquités du Royaume des deux Siciles, Conservateur du Cabinet des Médailles du Roi etc. etc. Avec huit planches. Berlin etc. 1843. 4to.

(Kunstblatt 1844, No. 6.)

Die Fresken, die von Giotto an einem Gewölbe in der kleinen Kirche der Incoronata zu Neapel gemalt wurden und ebenso zu seinen einzigsten

und bestausgeführten wie zu seinen besterhaltenen Werken gehören, sind unseren Kunstforschern ohne Zweifel bereits zur Genüge bekannt; doch haben wir bisher noch immer eine bildliche Herausgabe derselben vermisst. Herr St. Aloé aus Neapel hat unter dem verstehenden Titel dieselben kürzlich, während eines Besuches in Berlin, in einem eleganten Hefte herausgegeben. „Nous avons choisi", so sagt Herr Aloé im Eingange seines Werkchens, welches dem Könige von Preussen, Friedrich Wilhelm IV., gewidmet ist, „nous avons choisi Berlin, le centre des amateurs les plus ardens de l'école classique, pour publier les ouvrages du prince du purisme de l'art italien." Die acht Tafeln, welche diese Gemälde in Umrissen darstellen, sind von italienischen Künstlern gefertigt. Wir können aber nicht hinzufügen — und unser geehrter Gast möge uns dies nicht übel deuten — dass sie den Charakter der Originale, dass sie Giotto's Eigenthümlichkeiten und seinen Styl mit sonderlicher Schärfe und genauem Verständniss, wie wir es wohl von deutschen Arbeiten der Art gewohnt sind, wiedergeben; in diesem Betracht haben die Abbildungen keinen grossen Werth. Indess ist es immer erfreulich, dass wir in diesen Blättern doch die Compositionen der betreffenden Gemälde besitzen; denn schon hierin beruht ein grosser Theil der den letzteren eigenen Bedeutung. Die naive Auffassung des Lebens bei einem bedeutenden symbolischen Grundbezuge gibt diesen Werken, welche das Heiligthum der Kirche und die sieben Sakramente zum Gegenstande der Darstellung haben, ein eigenthümliches Interesse; und dies können wir in gewissem Maasse auch in den Abbildungen verfolgen. Der vom Herausgeber hinzugefügte Text enthält eine Charakteristik Giotto's vom italienischen Standpunkte aus, eine kurze Erläuterung der in Rede stehenden Darstellungen und die Geschichte ihrer Entstehung. Besonders wichtig ist die ausführliche Auseinandersetzung der Geschichte des Gebäudes, in welchem sie sich befinden. Der Herausgeber hat das Verdienst, dadurch manche Zweifel und Widersprüche, die selbst auf die Gemälde ausgedehnt werden konnten, sehr glücklich und befriedigend gelöst zu haben.

Hieronimus Holzschuher. Etatis suae 57. — Albrecht Dürer pinxit 1526. Friedrich Wagner sculpsit 1843. — Seiner Königlichen Hoheit dem Durchlauchtigsten Kronprinzen Maximilian von Bayern in tiefster Ehrfurcht gewidmet von Fr. Wagner. Druck von Carl Mayer in Nürnberg.

(Kunstblatt 1844, No. 18.)

Das in Oel gemalte Bildniss des Hieronymus Holzschuher, das sich noch immer im Besitz der Holzschuherischen Familie zu Nürnberg befindet, gehört bekanntlich unter Albrecht Dürer's ausgezeichnetste Arbeiten und ist unbedenklich als das schönste und gediegenste Portrait, welches wir von seiner Hand kennen, zu bezeichnen. Es enthält den Kopf und einen Theil der Brust, die letztere mit einem breiten Pelzüberwurf bedeckt, unter dem das Untergewand nur wenig sichtbar wird. Das Gesicht sieht man zu drei Vierteln von vorn, das Auge ist auf den Beschauer gerichtet. Die Farbe des Gesichts ist kräftig, volle männliche Gesundheit bezeugend;

eigenthümlich contrastirt damit das weisse Haar, das auf dem Haupte wellig zu beiden Seiten niederfällt und in dem vollen Barte sich zierlich kräuselt. Die Züge tragen das Gepräge schlichten Adels, aber zugleich einer unüberwindlichen Festigkeit; in dem Auge drückt sich, so ruhig das Ganze auch gehalten ist, der Charakter eines bis zu starker Leidenschaft erregbaren Gemüthes aus. Das Bild hat ein zwiefaches, sehr bedeutendes Interesse. Einmal als eins der ersten Meisterwerke deutscher Kunst, die mit sorglichster Treue und mit sicherstem Verständniss allen, auch den feinsten Einzelheiten der Erscheinung nachgeht und diese kräftig, obgleich durchaus fern von irgend welchem Streben nach Effekt, zu einem Ganzen zusammenzufassen weiss. Dann, in Bezug auf den dargestellten Gegenstand, als Repräsentation einer Zeit, die an männlichen, energischen, in sich vollkommen einigen Charakteren so reich war, so viel reicher, als manche andere Zeit, z. B. die unsrige. Beide Interessen sichern der Aufgabe, das Bild durch den Stich zu vervielfältigen, entschiedenen Beifall. Wir fügen hinzu, dass der Stecher die Aufgabe in sehr erfreulicher Weise gelöst hat. Das Blatt reiht sich den Stichen interessanter Portraitköpfe aus den früheren grossen Epochen der Kunst würdig an und giebt mit diesen zu mancher folgereichen Parallele Anlass. Wie eigenthümlich contrastirt damit z. B. das Jugendportrait Raphaels, das wir in dem Forster'schen Stich, und das Portrait van Dycks, das wir in dem Stich von Mandel besitzen! Der Stecher hat den Charakter des Dürer'schen Originals mit vollem Verständniss aufgefasst; mit grösster Sorgfalt und Genauigkeit, aber durchaus leicht und ungezwungen, folgt er der feinen Detaillirung der Formen, ohne doch zugleich die Haltung des Ganzen ausser Acht zu lassen; so ist auch die zierliche Pinselführung Dürers in Haar und Bart mit meisterlichem Geschick wiedergegeben. Das lichte Haar nöthigte den Stecher, das Bildniss noch mit einem ziemlich breiten Rahmen zu umgeben, damit die Weisse des Papierrandes auf jenes nicht störend zurückwirke. Der Rahmen ist, in schwachem Helldunkel, durch ein gothisches Rankenornament ausgefüllt, in welchem oberwärts das Dürer'sche Monogramm, zu den Seiten die Wappen Dürers, Nürnbergs und des deutschen Reiches angebracht sind, unterwärts das Wappen Holzschuhers und das seiner Gattin. Der untere, breitere Theil des Rahmens enthält ausserdem noch den Namen des Dargestellten, und darunter, auf einem verschlungenen Bande, seinen Wahlspruch: Munificentia amicos patientia inimicos vince. MDXXVI. — Die ganze Darstellung ist 13⅛ Zoll hoch, 9⅛ Zoll breit. Das eigentliche Portrait, ohne den Rahmen, hat eine Höhe von 8 und eine Breite von 5⅞ Zoll.

Geschichte der bildenden Künste. Von C. Schnaase. Erster Band. Düsseldorf 1843. (Auch unter dem Titel: **Geschichte der bildenden Künste bei den Alten.** Von C. Schnaase. Erster Band. Die Völker des Orients.) 456 und XX S. in gr. 8.

(Kunstblatt 1844, No. 17 ff.)

Das vorstehend genannte Werk hat mannigfache Berührungspunkte mit meinem „Handbuch der Kunstgeschichte." Der Verfasser hat eine Kritik

des letzteren im Kunstblatt (1841. Nr. 97 ff. und 1842, Nr. 27 ff.) gegeben; es fügt sich, dass wir jetzt die Rollen tauschen. Ich trug zwar im ersten Augenblick Bedenken, ob ich auch meinerseits das Amt des Kritikers übernehmen dürfe, da Herr Schnaase mir die Freude bereitet hat, mir sein Buch zu widmen; es konnte leicht vorausgesetzt werden, dass mein Urtheil sich in Folge dessen minder unbefangen, als etwa in andern Fällen, äussern möchte. Indess hat das Publikum meinen Arbeiten und Bestrebungen so manche Gunst zugewandt, dass ich dieser freundlichen Stimmung auch jetzt zu vertrauen wage; Herrn Schnaase denke ich meinen besten Dank durch vollkommene Aufrichtigkeit des Urtheils zu bezeugen.

Das Zueignungsschreiben des Buches, welches zugleich als Vorrede dient, giebt Auskunft über das Ziel, welches der Verfasser sich bei seiner Arbeit gesteckt, und über das Verhältniss derselben zu meinem Handbuche. Der Verfasser deutet an, dass beiden Werken, trotz der Gemeinsamkeit des Inhalts, der die Geschichte der Kunst als ein zusammenhängendes Ganzes umfasst, dennoch ein wesentlich verschiedener Zweck zu Grunde liegt. Während ich bemüht war, eine möglichst klare Uebersicht zu geben, das Ganze in charakteristisch gesonderte, doch sich gegenseitig bedingende Gruppen zu zerlegen und alle wichtigeren Einzelheiten mit möglichst genügender kritischer Sichtung an den betreffenden Stellen einzureihen, — mit einem Worte: ein Buch für den Handgebrauch beim Studium zu liefern, sei seine Absicht mehr auf die allgemeinen Bezüge der Entwickelung der Kunst in ihrer historischen Erscheinung gerichtet gewesen. Wie die Kunst einer jeden Zeit der Ausdruck der physischen und geistigen, sittlichen und intellektuellen Eigenthümlichkeiten des Volkes sei, wie der Kunstsinn sich mit den sonstigen Lebenselementen durchdrungen habe, wie die Kunst der verschiedenen Völker eine bleibende Tradition darstelle, dies nachzuweisen bilde die Hauptaufgabe seines Werkes. Worauf ich nur in Einleitungen hingedeutet, sei ihm die Hauptsache geworden; unsere beiden Werke, statt einander auszuschliessen, ergänzten sich somit gegenseitig.

Indem ich diess Letztere entschieden bestätige, kann ich dem Plane, der Absicht des Verfassers überhaupt, nur meinen vollkommensten Beifall schenken. Wer, wie ich, die tausendfältig wiederkehrende Schwierigkeit empfunden hat, ein so viel gegliedertes Ganzes zu bewältigen und dasselbe der wissenschaftlichen Auffassung näher zu rücken, muss es jedenfalls mit der lebhaftesten Freude wahrnehmen, wenn dieselbe Arbeit von einem andern, oder vielmehr von einem entgegengesetzten Standpunkte aus unternommen wird. Dies kann der Wissenschaft nur die erheblichste Förderung bringen; die nothwendige Einseitigkeit der einen Richtung muss durch die der andern aufgehoben und solcher Gestalt eine wiederum freiere und umfassendere Auffassung angebahnt werden. Dass aber Herr Schnaase zu einem Werke, wie das von ihm begonnene, vorzugsweise berufen ist, wird Jedem, der an den neueren kunsthistorischen und kunstwissenschaftlichen Strebungen Deutschlands näheren Antheil genommen hat, der mithin auch den Werth der „Niederländischen Briefe" kennt, hinlänglich einleuchtend sein. Der klare und besonnene philosophisch-historische Geist, der dieses Buch erfüllt, giebt hinreichende Gewähr, dass der Verfasser auch die gegenwärtige, zwar bei weitem ausgedehntere Arbeit ihrem Plane gemäss durchführen wird.

Aber auch ganz abgesehen von der Verschiedenartigkeit des Planes zwischen dem Werke des Herrn Schnaase und dem meinigen, muss ich die

Erscheinung des ersteren willkommen heissen. Die Subjektivität des Verfassers, die Weise zu empfinden, zu betrachten, zu denken, ist natürlich eine andere, als die meinige; die Gegenstände erscheinen bei ihm nothwendig in einem andern Lichte. Der Leser, der an unsern Bestrebungen Theil nimmt, wird durch diese vermehrte Beleuchtung besser vor einseitigem Urtheil bewahrt und, wo es nicht ohnedies schon der Fall ist, zu einem selbstständigeren Urtheil veranlasst werden. Dem Verfasser des zuerst erschienenen Werkes namentlich ersteht durch das Studium des in Rede stehenden der grosse Vortheil, Dinge, die er vielleicht weniger beachtet oder bedacht hatte, gründlicher aufzufassen, eigene Irrthümer zu berichtigen oder auch, wo er Recht zu haben und etwa missverstanden zu sein glaubt, seiner Ansicht inskünftige eine entschiednere Sicherung zu geben.

So gestaltet sich das Werk des Herrn Schnaase in äusseren und inneren Beziehungen wesentlich andere als das meine. Jene ausführliche Darstellung der kulturgeschichtlichen Momente, in denen die Kunst der einzelnen Völker wurzelt, die lebhaftere Ausmalung des Bildes der jeweiligen künstlerischen Zustände musste seiner Arbeit eine ungleich grössere Ausdehnung geben. Zugleich wurde er, um seinem Urtheil von vornherein eine genügend bestimmte Basis zu geben, genöthigt, eine ausführliche theoretische Abhandlung über das Wesen der Kunst und über die Weisen ihrer Erscheinung voranzuschicken. Der erste uns vorliegende Band seines Werkes, dem ohne Zweifel noch eine Reihe von Bänden folgen wird, enthält ausser dieser Abhandlung nur die Geschichte der Kunst bei den Aegyptern und den alten Völkern von Asien. Der historische Theil des ersten Bandes entspricht mithin ungefähr dem ersten Abschnitt meines Handbuches; doch finden sich auch hier in Wahl und Anordnung des Stoffes einige, nicht unerhebliche Verschiedenheiten. Was ich über die rohen urthümlichen Steinmonumente, besonders des europäischen Nordens, über die vereinzelten Denkmäler der Südsee, über die zahlreichen Werke des alten Amerika, namentlich die mexikanischen, als Zeugnisse der ersten Stufen künstlerischer Entwickelung beigebracht, ist von Hrn. S. unberücksichtigt geblieben. Er hat sich in der Recension meines Handbuches darüber ausgesprochen, dass diese Dinge nicht füglich in die Geschichte der Kunst gehörten; wir haben somit einen Bericht über sie auch in einem folgenden Bande wohl nicht zu erwarten. Ich glaube aber, dass das Werk des Hrn. S. dadurch etwas von dem Reize und von der Belehrung entbehrt, die uns das Hinabsteigen in primitive Zustände stets gewährt. Wenn ich auch zugeben will, dass die Steinmonumente der Celten und Skandinavier noch keine eigentlich künstlerische Bedeutung haben, so ist eine solche doch den Denkmalen von Mittel-Amerika — deren Kenntniss übrigens in der jüngsten Zeit, seit dem Erscheinen meines Handbuches, wieder so reichlich vermehrt ist — keineswegs abzusprechen. Und wenn sie auch, wie Hr. S. sagt, in die Tradition der Geschichte nicht weiter eingegriffen haben, so sind sie doch schon durch den einen Umstand vom grössten Interesse für eine allgemeine Kunstgeschichte, dass sie uns einen so einfachen Zustand künstlerischer Entwickelung und Durchbildung zeigen, wie wir ihn anderweitig nirgend an erhaltenen Monumenten kennen. Auch möchte die Behauptung, dass sie ausserhalb einer umfassenderen Tradition stehen, einstweilen noch dahinzustellen sein, wennschon ich der neuerlich aufgekommenen Hypothese, die die Erscheinung dieser Denkmäler aus dem

buddhistischen Ost-Asien herleitet, keineswegs beipflichten kann. Dann ist zu bemerken, dass die Anordnung dessen, was Hr. S. giebt, die umgekehrte der meinigen ist. Er beginnt mit den Indern und schliesst mit den Aegyptern, während bei mir das Gegentheil stattfindet. Der chaotischen Verworrenheit gegenüber, in welche die indische Kunst versinkt, erscheint ihm die feststehende Ordnung der Aegypter als Zeugniss eines höheren künstlerischen Vermögens, das zugleich besser zu jener reinen und unabhängigen Ausbildung der Kunst, die uns bei den Griechen entgegentritt, hinüberleite. Meine Ansicht stimmt hiemit nicht völlig überein; ich finde, dass die Mängel und die Vorzüge der Kunstweisen beider Völker sich ziemlich die Wage halten. Mir stehen beide Nationen in Bezug auf künstlerisches Vermögen ziemlich gleich; der Grund, weshalb ich die Inder an den Schluss gestellt, ist zunächst mehr nur ein äusserlicher. Ihre Kunst und die Verzweigungen derselben im östlichen Asien, wohin ich auch die Kunst der Chinesen zähle, reichen bis in die Gegenwart herab; es sind dies die letzten Ausläufer jener hochalterthümlichen Kunstweise, die wir eben deshalb, der besseren Uebersichtlichkeit wegen, bequemer an den Schluss setzen. Herr S. ist auf diese Ausläufer wiederum nicht in gleichem Masse eingegangen, vielleicht dem Plane seines Werkes gemäss, der manches Detail wegzuschneiden nöthig machte. Ich möchte aber selbst hinzusetzen, dass auch ein innerer Grund vorhanden ist, der meine Anordnung rechtfertigt. Ich sehe in der ursprünglichen Anlage der indischen Kunst ein frischeres Lebenselement, das sich — so paradox es klingen mag — wenigstens darin kund giebt, dass diese Kunst so gewaltsam ausarten konnte; Ausartung ist in der That nur die Kehrseite der Entwickelungsfähigkeit, während jene Starrheit der ägyptischen Kunst, die sich Jahrtausende hindurch in derselben Weise erhält und den Wechsel der Zeiten an höchst leisen Fluktuationen des Geschmackes fast nur ahnen lässt, aller Entwickelungsfähigkeit feindlich im Wege steht. Ueberhaupt, und aller unverkennbaren Mächtigkeit der ägyptischen Kunst zum Trotz, ist ihre so oft gepriesene Ordnung schon in ihrem Beginn nur eine mechanische.

Die eben besprochenen Unterschiede in der Anordnung des Stoffes hängen vielleicht mit ziemlich tiefliegenden Verschiedenheiten in der Auffassungsweise der künstlerischen Erscheinungen zusammen. Es ist besonders die Auffassung der Architektur, in der ich mit Hrn. S. nicht übereinstimmen kann. Er erklärt sie in der theoretischen Einleitung seines Werkes, nachdem er andre, und zwar sehr oberflächliche Theorien mit vollstem Rechte zurückgewiesen, als „die Darstellung des Schönen in der unorganischen Natur." Sie mache deshalb „die Gesetze des unorganischen Körpers" zu den ihrigen. Daher zunächst „die nothwendige Rücksicht auf Schwere und Cohärenz", deren Gesetz zum Wesen der unorganischen Natur gehöre und, wenn schon in der organischen Natur ebenfalls vorhanden, hier doch durch die inwohnende Lebenskraft aufgehoben sei. Daher in der Architektur, im Vergleich zu den andern bildenden Künsten, „das niedrigste geistige Princip", nur „das Leben äusserer Ordnung"; daher in ihr noch „die grobe, schwere, grosse Masse der Wirklichkeit." Es ist in dieser Ansicht allerdings etwas Richtiges, aber es gilt dasselbe nur von der niedrigsten Entwickelungsstufe der Architektur, nur da, wo ihr Werk (wie z. B in der mexikanischen Kunst, die doch der Verfasser ausgeschlossen hat) nichts ist als eine mehr oder weniger bestimmt gemessene, eine mehr oder

weniger abgetheilte, mehr oder weniger dekorirte Masse. Schon auf der nächstfolgenden Entwickelungsstufe äussert sich auch hier das Gesetz einer „inwohnenden Lebenskraft", welches mit jenen Gesetzen der unorganischen Natur, mit den Geboten der Schwere und Cohärenz, in den Kampf tritt, dieselben zu überwinden trachtet und solcher Gestalt eine organische Entwickelung einleitet. Die Folge dieses Processes ist eine Reihe von Organismen, die eine stets höhere Stufe der Ausbildung einnehmen: noch sehr mangelhaft in der ägyptischen oder indischen Architektur, auf welche dann die Stufe der griechischen und noch später die der mittelalterlichen Architektur folgt. Der Verfasser sagt (S. 69), während in der Sculptur der Gegenstand in sich völlig einig, jedes Glied vom Ganzen untrennbar und durch ein Naturgesetz damit verbunden sei, erscheinen in der Architektur (wie in der Malerei) die Theile mehr gesondert: die einzelne Säule sei nicht so nothwendig an ihrer Stelle, wie Arm oder Fuss an der Statue. Auch dies ist richtig, aber eben nur von den architektonischen Organismen niederer Ordnung, wo nemlich zwischen der Säule und dem Architrav keine innige Verbindung stattfinden kann; wo aber, in der höheren Ordnung, der Bogen an die Stelle des Architravs tritt, wo der Bogenbau sich zu seiner reinen Consequenz durchgebildet hat (wie z. B. in den Meisterwerken der deutschgothischen Architektur um das J. 1300), da ist in der That die Säule (oder der Pfeiler — oder welchen Theil man sonst nehmen wolle) so wenig aus der Stelle zu rücken, wie ein Glied an dem menschlichen Körper. Der Verfasser verfehlt nicht, wie zu erwarten stand, seine Theorie auf geistvolle Weise durchzuführen; es liegt aber in der Natur der Sache, dass ihn das Ungenügende seines Princips mehrfach in Widerspruch mit sich selbst bringen musste. So sagt er z. B. (S. 424) sehr richtig zur ausschliesslichen Charakteristik der ägyptischen Architektur, dass ihr Werk weit entfernt sei, dem organischen Körper zu gleichen, dass die einzelnen Theile desselben, an sich zwar fertig, nur durch ein loses inneres Band aneinandergehalten würden. Hierin liegt doch wohl das Bekenntniss eingeschlossen, dass es bei andern Architekturwerken sich anders verhalte. Ja, S. 70, bei einem Vergleich zwischen Malerei und Architektur, heisst es: in der Malerei habe das Einzelne nicht mehr (wie in der Architektur) die Gestalt des Leblosen; das Leben der Architektur sei Gesammtleben, mit Ausschluss des Einzellebens, während das Gesammtleben der Malerei vielmehr auf der Lebensfülle des Einzelnen beruhe. Hier wird dem architektonischen Werke im Ganzen Leben zugestanden und doch zugleich den Einzelheiten desselben abgesprochen; aus todten Einzelheiten kann aber doch — dies liegt in der Natur der Sache — kein belebtes Ganzes entstehen; und Leben ohne Organismus, d. h. ohne eine Gliederung in belebte Theile, ist undenkbar, wenn schon wir die verschiedensten Stufen von Gliederung und Organisation, mithin von Lebensfähigkeit, annehmen können und müssen.

Das eben angeführte Wort des Verfassers, das Leben der Architektur sei Gesammtleben, scheint mir indess sehr entschieden den richtigen Weg zum Verständniss des Wesens der Architektur anzudeuten. Das Werk der Architektur bildet den Ausdruck, oder besser: die Darstellung allgemeinen Lebens, allgemeiner Kräfte, allgemeiner Beziehungen und Verhältnisse, allgemeiner Gesetze. Es vergegenwärtigt uns das Nothwendige, das Herrschende, und wenn man will: das Rechte, im Gegensatz gegen die Freiheit, die Willkür, die Zufälligkeit des Individuellen, welches den

Gegenstand der Sculptur und Malerei ausmacht. Das Werk der Architektur ist aber kein leeres Abstractum, es ist vielmehr ein concret Lebendiges; es verlangt Gliederung, Organismus zur Entwickelung des Lebensprocesses. Auch seine Einzeltheile sind mithin belebt und organisirt (wenn schon, wie das Ganze, in verschiedenem Maasse, je nach den Stufen der Entwickelung); aber diese Einzeltheile können nicht selbständige Individuen sein, weil dann eben die Freiheit des Individuums jenes allgemeine Gesetz aufheben würde. Ich möchte aber sagen: es ist in diesem Leben, in dieser Organisation der Einzeltheile ein Streben nach dem Individuellen, das immer mächtiger wird, je höher die Stufe der Ausbildung des Ganzen geht; und die Unmöglichkeit, dies Streben zu erfüllen, vermählt der unbedingten Consequenz des architektonischen Werkes, die eben auch mit jedem Schritt höherer Entwickelung zunehmen muss, einen elegischen Hauch, einen Ausdruck von Sehnsucht, der unser persönliches Mitgefühl näher, als es ohnedies der Fall sein könnte, in Anspruch nimmt. Zur Lösung dieser Sehnsucht verlangt denn auch das architektonische Werk das Hinzutreten wirklich individueller Gestaltung, die Verbindung mit Werken der Sculptur oder Malerei. — Diese ganze Auffassung der Architektur ist übrigens auch Hrn. S. nicht fremd, wenn schon sie bei ihm nicht im Vorgrunde steht und von ihm nicht als die eigentliche Grundbestimmung angenommen ist. Er entwickelt (S. 58) auf vortreffliche Weise die Uebereinstimmung des Geistes der Architektur mit den „allgemeinen Geistern der Jahrhunderte und Völker", mit den allgemeinen Lebensäusserungen „in der Religion, im Staate und im Rechte", wobei mir freilich die Bezugnahme auf die Bestimmungen der „unorganischen Natur" wieder störend erscheint. Meine Auffassung der Architektur scheint mir mit diesen grossen Beziehungen des volksthümlichen Lebens im unmittelbaren Einklange zu stehen.

Es liegt endlich in der Natur der Sache, dass die Art und Weise, wie man die Architektur auffasst, nicht blos auf die Betrachtung dieser Kunst an sich und ihrer historischen Entwickelung, sondern auch auf die Betrachtung der Sculptur und Malerei einen nicht unwesentlichen Einfluss ausüben muss. Wie in der Architektur ein Streben nach dem Individuellen sichtbar wird, so umgekehrt in den individualisirenden Künsten ein Streben nach dem Allgemeinen, nach dem durchgehend Gesetzlichen und Unbedingten, — ein architektonisches Element. Die Auffassung des letzteren muss somit noch mancherlei andre, mehr oder weniger bedeutende Differenzen hervorrufen. Dahin zähle ich z. B. was der Verfasser (S. 61) über die Bekleidung der Gestalten in der Sculptur und über ihre Unpassliehkeit sagt. Die Sculptur wolle das ganze Leben des Menschen darstellen; der todte Stoff einer Bekleidung, die nicht den Körper durchblicken lasse, sei daher nicht ihr Gegenstand. Ich kann dies nicht so unbedingt unterschreiben; die Bekleidung, auch die leichteste, würde nach dieser Auffassung immer ein Uebel bleiben. Ich möchte geradezu sagen: die Verbindung des Gewandes mit dem Körper vermählt mit dem Grundelemente des Individuellen ein allgemeines, ein architektonisches Element. Es ist ein architektonischer Rhythmus, der sich in der Linienführung des Gewandes ankündigt, der aber bedingt oder motivirt wird durch die individuelle Körperform. Ein wirkliches Durchblickenlassen der Körperform führt nur zu häufig zur Affectation: sie giebt vielmehr, wenn ich so sagen darf, nur den Anstoss für die Bewegung des Gewandes, die sich sodann, von diesem

Anstosse aus, nach ihren eignen Gesetzen entwickelt, sei es in leichtem, spielendem, vielfach gebrochenem Nachklange, sei es in grossen, schweren, vollen Massen. Eine völlig verhüllte Gestalt, in welcher die Motive der Gewandung nur von wenig einzelnen Punkten des Körpers ausgehen, kann noch immer ein durchaus angemessener Gegenstand für die Sculptur bleiben. Es versteht sich aber von selbst, dass solche Gewandung, wie namentlich die griechische, fähig sei, ihren eignen Gesetzen zu folgen, und dass diejenige, die von der Schneiderwillkür der Mode abhängt, hiebei nicht in Betracht kommen kann, wie vortheilhaft sie anderweitig etwa der malerischen Behandlung entgegen kommen möge. —

Es schien mir nöthig, diese Bemerkungen, wenn sie auch schon etwas in das Einzelne gehen, der näheren Darlegung des Inhaltes des vorliegenden Bandes voranzuschicken. Das erste Buch enthält, wie gesagt, eine allgemeine theoretische Einleitung. An dieser möchte ich zunächst zweierlei als vorzüglich rühmenswerth hervorheben: die klare und schlichte Vortragweise, die sich von den stereotypen Wendungen dieser oder jener philosophischen Schule durchaus fern hält und doch das Beabsichtigte auf sehr erschöpfende Weise durchführt; und dann, was bei Weitem das Wichtigste ist, das ächte, reine, wahrhaft künstlerische Gefühl. Freilich ist dies letztere die Grundbedingung für all und jede Behandlung künstlerischer Gegenstände, und somit auch für die philosophische Behandlung; aber wir können nicht sagen, dass unsre Theorien über die Kunst die Sache stets im Mittelpunkt ergriffen und dass sie nicht oft genug das Beiläufige, das, was in die künstlerische Darstellung nur etwa hineinspielt, ohne doch ihren eigentlichen Nerv zu berühren, für die Hauptsache nähmen. So entwickelt der Verfasser im ersten Kapitel den Begriff des Schönen als eines unmittelbaren und unabhängigen Postulats der menschlichen Natur, welches durch die künstlerische Darstellung erfüllt wird. Das zweite Kapitel handelt von der Idee des Kunstwerkes, die sehr schön als die Vermittlerin zwischen Gedanken und Gefühl dargelegt wird. „Die Idee des Kunstwerkes", sagt der Verfasser, „ist zunächst immer nur die Vorstellung des Gegenstandes, aber hervorgehoben aus der Trübung der Elemente der Wirklichkeit, und durchdrungen und verklärt von der Wärme und Bestimmtheit des fühlenden Geistes, wodurch dann sein Verhältniss zu der Unendlichkeit der Dinge, der Wiederschein der höchsten Gesetze des Geistes in der Materie, die zarten Beziehungen des Weltlebens anschaulich und in einer wohlthätigen Harmonie hervortreten." Im dritten Kapitel werden die besondern Bedingungen der Entstehung des Kunstwerkes, d. h. die Scheidung des allgemeinen Begriffes der Kunst in verschiedene Kunstgattungen, dargelegt. Die Elemente der Erscheinung, Raum, Zeit und Leben, auf der einen Seite, auf der andern die inneren Bedingungen des Kunstgeistes, als eines objectiven, subjectiven und individuellen, gaben die naturgemässen Gründe dieser Scheidung. Poesie und Musik stellen sich den bildenden Künsten gegenüber; in den letzteren selbst, die nun ausschliesslich behandelt werden, trennen sich auf ähnliche Weise Architektur, Sculptur und Malerei. Ueber die charakteristische Besonderheit der beiden letzteren wird klarer Aufschluss gegeben; die Auffassung der Architektur und mein Widerspruch hiegegen ist schon so eben näher berührt. Das vierte Kapitel der Einleitung hat die geschichtliche Bedeutung der Künste zum Gegenstande. Wiederum auf sehr treffliche Weise wird hier dargelegt,

wie die Kunst Aeusserung des Volksgeistes sei und wie in der Kunstgeschichte die Entwickelung der Menschheit sich offenbare.

Das zweite Buch, welches die eigentlich historische Darstellung beginnt, handelt von der „Kunst der alten Inder.“ Das erste Kapitel führt uns in „Volk und Land“ ein und giebt ein anschaulich lebenvolles Bild der dortigen Zustände und der natürlichen Bedingungen und geistigen Richtungen, aus welchen die letzteren hervorgegangen. Das eigenthümliche Wesen der indischen Kunst erhält dadurch seine bestimmte Grundlage. Ausführlich entwickelt der Verfasser im zweiten Kapitel den Charakter der indischen Architektur, mit Einschluss der neuerlich ans Licht gezogenen Monumente von Kabulistan und der von Java. Sein Urtheil fällt im Ganzen minder günstig aus, als das meine (obgleich auch ich gewiss kein unbedingter Verehrer der indischen Architektur bin und ihre Entartungen ebenfalls höchlichst verabscheue). Ich muss diese Differenz nach dem, was ich bereits oben angeführt, einstweilen dahingestellt sein lassen, finde aber in Zukunft vielleicht Gelegenheit, meine Ansicht ausführlicher zu entwickeln. Hier zu meiner Rechtfertigung über einen einzelnen Punkt (S. 144) nur die Bemerkung, dass ich in meinem Handbuche keineswegs das Alter der sämmtlichen Felsentempel in die Aera des Vikramaditya hinabgerückt, sondern diese Vermuthung nur in Bezug auf so reich und zierlich dekorirte und doch in den Hauptformen bereits nüchterne Monumente, wie das Kailasa zu Ellora, ausgesprochen habe. Das dritte Kapitel bespricht, natürlich kürzer, die Plastik und Malerei der Inder. Auch hier werden die Principien vortrefflich entwickelt, aber der künstlerische Werth der Werke aus der alten Zeit in der Gesammtmasse, wie mich dünkt, ebenfalls zu tief gestellt. Die Abbildungen, die Melville Grindlay in den Transactions of the roy. asiatic society (II, P. I, p. 326; P. II, p. 487) von Sculpturen in Ellora giebt, stimmen mit den bewundernden Berichten der Reisenden sehr wohl überein; und wenn wir auch diese Abbildungen für etwas verschönert halten wollten, so bleibt doch jedenfalls eine sehr beachtenswerthe wirklich künstlerische Grundlage. Besonders geneigt ist der Verfasser, der indischen Malerei ein wenig günstiges Urtheil zuzuwenden. Vielleicht sind ihm jedoch nur schlechte Fabrikarbeiten der neuesten Zeit zu Gesicht gekommen. In der Berliner Bibliothek befindet sich bereits seit dem 17ten Jahrhundert ein Band mit indischen Malereien, von denen etwa die Hälfte allen Anspruch auf echte künstlerische Geltung hat; auch an andern Orten finden sich einzelne schöne Blätter. Was ich in meinem Handbuche, abweichend von der Ansicht des Verfassers, über die indische Malerei gesagt habe, war durch die Anschauung solcher Stücke veranlasst worden.

Das dritte Buch bespricht die „Kunst der westasiatischen Völker“, im ersten Kapitel die der Babylonier, im zweiten die der Perser, im dritten die der Phönizier und Juden. Auch hier erhalten wir die anziehendsten Charakteristiken der äusseren Lebensverhältnisse dieser Völker, der Weise ihres geistigen Lebens und der Beziehungen, in welchen ihre künstlerischen Unternehmungen zu beiden stehen. Der Verfasser entwickelt es, wie aus diesen Bedingungen, und namentlich aus denen der geistigen Anlage, die minder durchgreifende Consequenz des künstlerischen Strebens, das uns hier entgegentritt, mit Nothwendigkeit hervorgehen musste; besonders in Betreff der Perser und Juden, wo ein besseres Material vorlag, als bei Babyloniern und Phöniziern, ist diese Durchführung so interessant

wie überzeugend. Dem dritten Kapitel ist ein Anhang mit ausführlichen „antiquarischen Bemerkungen über den Salomonischen Tempel" beigefügt. Auch dieser Aufsatz, der mit Sorgfalt alle einzelnen Daten über das viel besprochene Gebäude in Erwägung zieht, enthält viel Belehrendes und Interessantes, namentlich durch die kritische Bezugnahme auf die jüngeren Notizen, die wir über den Bau besitzen. Hier mögen ein Paar Gegenbemerkungen erlaubt sein. Der Verfasser sucht S. 268 die Ansicht durchzuführen, dass der Tempel nicht bloss im Inneren, sondern auch im Aeusseren mit Holzgetäfel und Goldschmuck bedeckt gewesen sei. Die wichtigste Beweisstelle ist ihm dafür V. 29 im 6. Kap. des ersten Buchs der Könige (nicht, wie man aus seiner Anführung fast schliessen könnte, im zweiten Buch der Chronik, wo nichts der Art steht). Aus der ganzen Fassung scheint mir jedoch ziemlich überzeugend hervorzugehen, dass das Inwendig und Auswendig, wovon an jener Stelle die Rede ist, auf das Innere des Allerheiligsten und auf den vor demselben befindlichen heiligen Vorraum bezogen werden müsse. Dann nimmt der Verfasser, ohne Zweifel richtig, über dem Allerheiligsten eine Oberkammer an, vermuthet aber, dass die letztere gegen den heiligen Vorraum offen gewesen sei, dass man mithin von dort aus in die Oberkammer habe hineinsehen können. Diese Vermuthung stützt er besonders auf das, was im ersten Buch der Könige, 8. Kap. V. 8, über die Stangen der Bundeslade gesagt wird. Er nimmt an, dass man die Stangen aus der Lade herausgenommen und aufrecht hingestellt habe, dass aber der Raum des Allerheiligsten zu niedrig gewesen sei, dass man in Folge dessen die Decke mit einem Loche versehen und durch dieses das Obertheil der Stangen hindurchgesteckt habe, so dass sie in die Oberkammer hinaufgereicht hätten und von dem heiligen Vorraume aus sichtbar gewesen seien. Diese Auslegung ist indess wohl allzu künstlich, als dass man ihr Beifall schenken könnte, und um so weniger, als der 7. Vers ebendaselbst mit ihr in direktem Widerspruche steht, indem es dort heisst, die Stangen der Lade seien durch die Flügel der Cherubim von oben her bedeckt gewesen. Die Ausdrücke über die Stangen in V. 8 bleiben allerdings etwas seltsam, aber wir müssen ja auch ohnedies bei diesem Bau, wo uns alle Anschauung fehlt, so manches Räthselhafte hinnehmen. Die grossen Erzsäulen des Tempels betrachtet der Verfasser als Denkmale, die vor demselben isolirt aufgestellt waren, eine Ansicht, die auch mir als die angemessenere erscheint; er hält es aber für unpassend, die sieben Kettengewinde und die Reihen von 200 Granatäpfeln, von denen in der Beschreibung der Säulenknäufe gesprochen wird, als unmittelbares Ornament der Knäufe zu betrachten. Er meint vielmehr, dass dies ein Schmuck war, welcher von den Knäufen nur ausging und sich dann um das Tempelhaus herumzog, indem er zugleich zur Befestigung des äusseren hölzernen Täfelwerks diente. Die Ansicht ist zum Theil vielleicht nicht übel, wenn wir auch das Letztere mit der mehr als zweifelhaften Existenz dieses Täfelwerkes dahingestellt lassen müssen. Könnte man aber hiebei nicht vielleicht eine ähnliche Einrichtung vermuthen, wie bei den Spitzsäulen vor dem paphischen Tempel, die bekanntlich in einigen alten Darstellungen auf Münzen u. dergl. durch ein Gewinde verbunden erscheinen?

Das vierte Buch behandelt die „Kunst der Aegypter." Das erste Kapitel, über die Natur des Landes und den Charakter des Volkes, giebt uns wiederum eine sehr treffliche Einleitung; die Schilderung ist durchaus

lebendig; die sinnvolle Benutzung dessen, was uns an sicheren Urkunden über das Wesen des alt-ägyptischen Volkes vorliegt, gestaltet sich zu einem klar anschaulichen, harmonisch geschlossenen Bilde. Das zweite Kapitel enthält eine ausführliche geographische Uebersicht der Gebäude ägyptischen Styles; das dritte spricht von dem Style der ägyptischen Architektur, das vierte von der Sculptur und Malerei dieses Volkes. Mit schönem, feinem Sinne weise der Verfasser das, was die ägyptische Kunst überhaupt gross, erhaben, tüchtig und kräftig macht, zu entwickeln und bis in die geringsten Einzelheiten hinein darzulegen; in diesem Betracht ist seine Arbeit hier wieder auf mannigfache Weise belehrend und durch die Eröffnung neuer Gesichtspunkte förderlich anregend. Nach meinem Urtheil jedoch, wie ich es auch im Obigen bereits angedeutet habe, ist er in der That von einseitiger Vorliebe für die ägyptische Kunst nicht frei; manche Mängel, die nicht blos einer Kunstweise eingeboren, welche überhaupt noch auf niedriger Stufe verweilt, sondern die wir als ganz speziell ägyptische bezeichnen müssen und die die Wagschaale dieses Volkes wieder etwas leichter machen, werden hier kaum berührt. Der starre Schematismus, der die ganze ägyptische Kunst durchdringt, scheint mir nicht in genügender Schärfe bezeichnet. So hätte z. B. jenes geistlose Zusammenkleben von Architekturstücken, das besonders an den Brüstungen und Thürpfosten zwischen den Säulenfaçaden der Tempel recht unschön und widerwärtig erscheint, etwas deutlicher entwickelt werden sollen. So spricht der Verfasser bei Gelegenheit der persepolitanischen Reliefs allerdings von der hier stattfindenden „mangelhaften“ (besser: conventionellen) Behandlung des menschlichen Körpers, die die Füsse stets im Profil nimmt, wenn auch der Körper von vorn gesehen wird; erwähnt aber keineswegs, dass dasselbe, und in noch viel stärkerem Masse, nach einem noch mehr nüchternen Schematismus, bei allen ägyptischen Reliefs und Malereien wiederkehrt, wo man bekanntlich nie die Brust im Profil gezeichnet sieht. — Ueber die obernubischen Denkmäler lässt sich der Verfasser nur ziemlich kurz aus und giebt von ihnen keine bestimmte Charakteristik. Das Werk von Caillaud, welches dieselben behandelt, scheint ihm unbekannt geblieben zu sein.

Indem ich hiemit meine, schon etwas ausführliche Anzeige schliesse, bitte ich den Leser und den Verfasser des Buches um Entschuldigung, wenn meine Gegenbemerkungen bei einem Werke, dessen grosse Verdienste so klar daliegen, vielleicht einen zu bedeutenden Raum eingenommen haben. Mein Verhältniss zu diesem Buche wird dies vielleicht verzeihlich erscheinen lassen. Niemand wird zugleich das Verdienst des Verfassers und die Fördernisse, welche sein Werk bringt, dankbarer anerkennen und dem Erscheinen der folgenden Bände mit lebhafterem Interesse entgegensehen, als der Unterzeichnete.

Ein Entwurf von Raphael.

(Kunstblatt 1844, No. 17.)

Ein interessanter Entwurf von Raphael, eine flüchtige Federzeichnung mit wenig leichten Schattenstrichen, angeblich in Rom befindlich, ist kürzlich von J. Keller gestochen und bei J. Buddeus in Düsseldorf erschienen. Es ist die Composition der „belle Jardinière", aber in einzelnen Motiven abweichend von dem bekannten Gemälde und offenbar beträchtlich früher als dieses. Die Haltung der Madonna ist noch ein wenig conventionell, noch ein wenig an die umbrische Auffassungsweise gemahnend, erinnert auch noch etwas an die „Jungfrau im Grünen", das bekannte Gemälde der k. k. Gallerie zu Wien. Die beiden Kinder sind ebenfalls noch, was die Formenbildung betrifft, den früheren Jugendbildern Raphaels verwandt, dabei aber zugleich in Haltung und Bewegung mehr spielend, mehr materiell naiv aufgefasst; jene klarere, gemessenere Grazie, jener höhere, sinnvollere Ernst, wodurch die beiden Kinder der belle Jardinière so unbeschreiblich anziehend wirken, wird hier noch vermisst. Der Entwurf erscheint als ein nicht unwichtiger Beitrag zu der Bildungsgeschichte des grossen Meisters. Er giebt einen neuen Beleg, wie Raphael das Werk, nachdem es den ersten künstlerischen Gedanken dazu empfangen, still in sich reifen liess, und wie seine Grösse vor Allem in der vollendeten Durchbildung seiner Werke beruht. Das ist freilich keine neue Wahrheit; aber es scheint, dass man sie heutiges Tages wohl ab und zu aufs Neue aussprechen hat.

Die Ornamentik des Mittelalters. Eine Sammlung auserwählter Verzierungen und Profile byzantinischer und deutscher Architektur, gezeichnet und herausgegeben von Carl Heideloff, Architekt und königl. Professor der Baukunst an der polytechnischen Schule und königl. Conservator der Kunst- und Baudenkmale des Mittelalters in Nürnberg, Ritter etc. I. Band oder I—IV. Heft. Mit 48 Stahlstichen und 6½ Bogen Text in deutscher und französischer Sprache. Nürnberg 1843. gr. 4.

(Kunstblatt 1844, No. 22 f.)

Die Erscheinung eines Unternehmens, wie des vorstehend genannten, bedarf keiner Rechtfertigung. Die Zeit ist nicht mehr, in welcher man sklavisch, des Rechtes der eigenen Schöpfung sich freiwillig entäussernd, einer einzelnen Geschmacksrichtung folgte. Die wissenschaftliche Forschung hat einem vielseitigeren künstlerischen Drange Bahn gebrochen, dem künstlerischen Studium die mannigfaltigsten Quellen eröffnet. Die alte Kunst unserer eigenen Heimat ist als gewichtiges Vorbild wiederum mit in die Reihe getreten, freilich nicht, um nur sie eben so einseitig zu copiren, wie weiland die der Römer und Griechen, aber um uns doch an ihr, die

uns einmal mit vaterländischem Hauche anweht, zu erfreuen und zu kräftigen, und Elemente aus ihr in uns aufzunehmen, die vor vielen andern ihre Geltung behaupten. Das oben genannte Werk hat es vorzugsweise mit dieser alten Kunst unserer Heimat zu thun; der Name des Herausgebers, der als einer der ersten Kenner derselben allgemein bekannt ist, verbürgt von vorn herein die meisterliche Lösung der Aufgabe.

Das Werk bringt die verschiedenartigsten Gegenstände der mittelalterlichen Ornamentik in durchaus charakteristischen Abbildungen. Zunächst Verzierungen von Gebäuden, Säulenkapitäle und Basen, Friese, verzierte Schlusssteine, Füllungen u. s. w. Dann selbständige Werke ornamentaler Kunst von Stein oder Holz, in denen sich Architektonisches und Bildnerisches inniger mischen, Taufsteine, Gebet- und Chorstühle, Tabernakel und Aehnliches, in ganzer Darstellung oder in einzelnen besonders interessanten Details. Dann Verzierungen, die sonst bei Gegenständen des Gebrauches für edlere Lebensmomente angewandt sind, in Metall getriebene oder ciselirte, in Holz geschnittte, in Leder gepresste, gemalte, gewirkte u. s. w. Die verschiedenen Zeiten und Geschmacksrichtungen des Mittelalters, von der ernsten und strengen Weise in der Frühzeit des romanischen (sogenannt byzantinischen) Styles bis zu der gaukelnd spielenden Weise in der Spätzeit des germanischen oder gothischen, sind hiebei gleichmässig vertreten.

Die Darstellungen sind durchaus nach Originaldenkmalen des Mittelalters genommen; Nichts erscheint etwa als moderne Composition mittelalterlichen Styles. Ebenso sind auch die Aufnahmen durchaus original, grösseren Theils von dem Herausgeber selbst gezeichnet, einzelne Blätter aber auch von andern tüchtigen Architekturzeichnern, deren Namen im Texte an den betreffenden Stellen angeführt werden. Dann ist zu bemerken, dass die dargestellten Gegenstände bisher fast durchweg unedirte waren, so dass wir hier fast lauter Neues dargestellt erhalten; nur ein Paar Stücke finden sich schon in andern Werken über mittelalterliche Kunst abgebildet; aber auch diese sind keineswegs überflüssig, da sie hier, ganz abgesehen von ihrer etwaigen Wichtigkeit für den Plan des Herausgebers, in besserer Aufnahme und Darstellung erscheinen. Was die Lokalitäten anbetrifft, denen die abgebildeten Denkmäler angehören, so liegt es in der Natur der Sache, dass diejenigen Punkte am reichlichsten bedacht sind, die in unmittelbarer Beziehung zu den persönlichen Verhältnissen des Herausgebers stehen. Bei weitem die überwiegende Mehrzahl der in dem vorliegenden ersten Bande enthaltenen Denkmäler gehört theils der ursprünglichen Heimat des Herausgebers, Schwaben, theils der Gegend seiner späteren und gegenwärtigen Wirksamkeit, Franken, an. Nur einige wenige Stücke sind in Sachsen, Thüringen, Oesterreich, sowie in Frankreich (in Paris, Rouen und Rheims) befindlich.

Wenn der letztere Umstand den Kreis der bisherigen Mittheilungen etwas eng erscheinen lassen sollte, so haben sie dafür zunächst nicht blos das schon oben erwähnte Verdienst der Neuheit, sondern das noch viel grössere, dass sie durchgehend Gegenstände von charakteristischer Eigenthümlichkeit und von entschieden künstlerischem Gepräge behandeln, und dass der künstlerische Werth derselben zum Theil auf sehr hoher Stufe steht. Es sind Gegenstände, die die Geschmacksrichtung der verschiedenen Zeiten auf sehr gediegene Weise vertreten. Der Werth einer nicht ganz unbeträchtlichen Anzahl dieser Abbildungen erhöht sich auch noch

dadurch, dass die Originale, seit sie von dem Herausgeber gezeichnet wurden, bereits zerstört sind, dass mithin eine zureichende Kunde von ihnen allein in diesen Blättern erhalten bleibt. Wir lassen eine flüchtige Uebersicht der wichtigeren Darstellungen des ersten Bandes folgen.

Die Dekorationsweise des romanischen Styles wird besonders durch architektonische Ornamente vergegenwärtigt. Schwäbische Bauten haben zahlreiche Beispiele für die reich phantastische, aber noch strenge Weise in den früheren Zeiten dieses Styles hergegeben; den bunten Friesen, Säulenkapitälen und andern Zierden der merkwürdigen Walderichskapelle zu Murrhard reihen sich einzelne Stücke der Art aus Ellwangen, Hirschau, Denkendorf, Lorch, Faurndau, Alpirsbach, Anhausen, Schwäbisch-Hall, Schwäbisch-Gmünd und dem zerstörten Stammschlosse Württemberg an. Neben ein Paar französischen Stücken, aus Paris, sind dann elegantere romanische Ornamente der späteren Zeit aus fränkischen Orten, aus der Sebaldskirche zu Nürnberg, aus Kloster Heilsbronn, aus dem Bamberger Dome, der Burgkapelle zu Coburg u. s. w. anzuführen; auf diese folgen ein Paar schöne Stücke aus Freiburg an der Unstrut und Merseburg. Einige auf die Mauer gemalte Ornamente romanischen Styles rühren aus dem ehemaligen Stammschlosse Württemberg, aus dem Dome von Bamberg und dem Kloster zum heiligen Kreuz bei Neissen her. Den Uebergang des romanischen in den germanischen Styl vergegenwärtigen die Details der zierlichen Fensterarchitektur an dem sogenannten Münzgebäude der alten, in ihren Resten noch immer so mächtigen Salzburg, bei Neustadt an der fränkischen Saale. Für die gothische Dekorationsweise werden zunächst Details der Lorenzkirche zu Nürnberg, sowie einige von französischen Kirchen gegeben, dann, neben andern Einzelheiten, das ungemein zierliche und geschmackvolle Portal der zerstörten Katharinenkirche zu Esslingen. Noch mannigfaltiger aber und reichhaltiger finden wir die Ornamentik dieser Zeit an selbstständigen dekorativen Werken vertreten, wie an dem prächtigen Taufstein der Marienkirche zu Reutlingen, dem Untertheil des A. Kraftschen Sakramenthäuschens zu Fürth, einem Tabernakel aus Offenhausen, das sich jetzt auf Schloss Lichtenstein, im Besitz des kunstsinnigen Grafen Wilhelm von Württemberg befindet, vor Allem glänzend aber an dem Betstuhl des Grafen Eberhard des Aelteren in der Amanduskirche zu Urach, vom J. 1472. Der Herausgeber hat dem letzteren, der allein schon ein förmliches kleines Compendium gothischer Ornamentik bildet, sieben Blätter gewidmet. Ungemein merkwürdig ist auch das Stück eines Entwurfes von Veit Stoss zu dem Sebaldusgrabe in Nürnberg, das später von P. Vischer mit bedeutenden Veränderungen ausgeführt ist; das Original befindet sich im Besitz des Herausgebers, und derselbe verheisst für spätere Lieferungen noch weitere Mittheilungen dieses Risses. Ausserdem sind noch mancherlei Zierstücke aus der späteren Zeit des gothischen Styles anzuführen, namentlich Holzschnitzarbeiten an Chorstühlen (zu Nürnberg, Tübingen, Ulm, Blaubeuren u. s. w.), an Prachtgebälken, an Wandtäfelungen, an Schreinen und Pulten, an einem Brautwagen u. s. w.; Thonarbeiten, wie die eines glasirten Ofens; mannigfache Schlosserarbeiten; Proben von Weberei und Buchbinderkunst u. dergl. m. Aus dem Kreise der Ornamentik herausschreitend, aber gewiss nicht minder willkommen, ist die Mittheilung eines überaus zierlichen Reliefs in spätgermanischem Style, welches die Bogenfüllung über einer kleinen Thür an dem Kapellenthurme der Stadtpfarrkirche zu Rottweil in Schwaben ausmacht. Es stellt einen Ritter dar,

der einer Dame einen Ring an den Finger zu stecken im Begriff ist; beide knieen einander gegenüber. Die wahrhaft holdselige Naivetät und Grazie dieser Composition muss ihr, dem schönen Stich von Friedr. Wagner zufolge, einen der Ehrenplätze in der deutsch-mittelalterlichen Sculptur sichern.

Wenn somit schon der allgemeine Plan des Unternehmens und die Auswahl der Gegenstände auf entschiedene Anerkennung Anspruch haben, so ist dies in noch höherem Maasse der Fall in Bezug auf die Art und Weise der Herausgabe. Durchweg gewahrt man das sicherste Verständniss der abgebildeten Gegenstände. Das Romanische in seiner grösseren Strenge ist eben so charakteristisch aufgefasst, wie das Gothische in seiner mannigfach eigenthümlichen Beweglichkeit; die Bedingungen, welche dem einzelnen Ornament aus der Beschaffenheit des Stoffes erwuchsen, sind nicht minder genau beobachtet worden; die Strenge der Steinsculptur in den älteren romanischen Arbeiten ist eben so genau wieder gegeben, wie das Weichquellende oder Flacherhobene der spätgothischen Holzschnitzereien. Die Stecher sind mit gleicher Sicherheit ihren Vorbildern gefolgt. Die Blätter sind überall in vollständiger Schattenwirkung ausgeführt; die Modellirung aller, auch der geringfügigeren Kleinigkeiten hat also durchweg bestimmt wiedergegeben werden müssen. Die ganze Vortragweise ist der Art, dass sie sich auf's Zweckmässigste, Deutlichste und Ungezwungenste diesen Erfordernissen fügt. Das ganze Werk ist in Bezug auf die Darstellung der mitgetheilten Gegenstände durchaus als ein Musterwerk zu bezeichnen. Die Mehrzahl der Blätter ist von Ph. Walther gestochen. Das verhältnissmässig kleine Format, gross Quart im Gegensatz gegen ein grosses Folio, dünkt uns sehr angemessen, da das Werk dadurch handlich und bequem benutzbar bleibt und die Grösse der Blätter doch hinreicht, um sowohl Totalansichten eines ornamentistischen Gegenstandes von bedeutenderer Dimension als einzelne Details in genügender Entwickelung ihrer Theile zu geben. Freilich aber war es nöthig, hiebei den Stich anzuwenden; lithographische Darstellungen hätten unter diesen Umständen eine solche Präcision auf keine Weise erreichen können.

Der Text, welcher die Abbildungen begleitet, enthält zunächst einfache Notizen über die Originalmonumente, und, wenn es Bruchstücke sind, über die Stelle, an welcher sie sich bei den letzteren befinden. Manche Bemerkungen über die Bedeutung der Originale, über ihre kunsthistorische Stellung, über ihre gegenwärtige Beschaffenheit schliessen sich dem an. Wir verargen es dem Herausgeber durchaus nicht, wenn er dabei arge Sünden, die sich Gegenwart oder Vergangenheit gegen die Denkmale der Heimat haben zu Schulden kommen lassen, in aller Strenge rügt; wir wünschen nur, dass sein Wort auf einen fruchtbaren Boden fallen möge. Hin und wieder gestalten sich diese Bemerkungen, wenn es sich um besonders wichtige Monumente handelt, von denen nur einzelne Details abgebildet sind, zu ausführlichen Schilderungen oder auch zu förmlichen kleinen kunsthistorischen Abhandlungen. Besonders wichtig ist das, was der Herausgeber bei Gelegenheit des Entwurfes von Veit Stoss zu dem Sebaldusgrabe in Nürnberg über diesen Künstler selbst und über sein Verhältniss zu Peter Vischer mittheilt; diese Bemerkungen sind, so viel ich weiss, neu, und dürften für einige Hauptpunkte der deutschen Kunstgeschichte sehr beachtenswerthe Fingerzeige geben. Der Herausgeber bezeichnet Veit Stoss, der nicht blos

als Maler und Zeichner, sondern auch als Architekt und Figurist ausgezeichnet gewesen; als den Besitzer der damals bedeutendsten Kunstwerkstätte in Nürnberg, aus der die mannigfachsten Holzschnitzarbeiten in alle Welt gegangen. Als erhaltene Werke seiner Hand zählt er auf: seinen Altarschrein in Schwabach, seinen Christus in Rottweil und einen zweiten in der Sebalduskirche zu Nürnberg, seine Madonna in der dortigen Kunstschule, seinen Rosenkranz in der Kirchenkapelle auf der Burg und den englischen Gruss in St. Lorenz, ebendaselbst. An ihn habe man sich auch wegen der Fertigung eines Modells zu dem Sebaldusgrabe gewandt; die Zeichnung dazu (5 Fuss hoch) sei indess auf ein Werk von 60 Fuss Höhe berechnet gewesen, darum aber die Ausführung zu kostbar, und das Ganze sei mithin, als P. Vischer die Arbeit übernommen, in dem Maasse verkleinert und verkürzt worden, wie wir es gegenwärtig kennen; dabei sei dann nicht bloss der Styl der Figuren verändert, sondern auch die ursprünglich vorgeschriebene rein gothische architektonische Bekrönung, diese nicht zum Vortheil des Ganzen, weggelassen worden. Ueberhaupt sei es V. Stoss gewesen, der für die Giesshütte P. Vischer's die Modelle geliefert, wenn solche aus Holz gefertigt sein mussten; daher der so ganz abweichende Styl mancher Werke, die dem P. Vischer zugeschrieben werden, von denen aber nur der Guss sein Eigenthum sei. Zu diesen, somit der ganzen Composition und Behandlung nach dem V. Stoss angehörig, zählt der Herausgeber das Grabmal des Erzbischofs Ernst von Magdeburg, in dem dortigen Dome, und die Grabmäler des Grafen Hermann VIII. nebst seiner Gemahlin Elisabeth und des Grafen Otto IV. zu Römhild. Wenn dagegen die Modelle aus Wachs gearbeitet wurden, so seien dieselben in P. Vischer's eigener Werkstatt, von ihm selbst oder von seinem talentvollen Sohne Hermann, gefertigt worden; der Herausgeber zählt auch von diesen, ihrem abweichenden Style gemäss, mehrere auf. Wir empfehlen diese Bemerkungen der Aufmerksamkeit aller, die sich für die Geschichte der vaterländischen Kunst interessiren, und hoffen, hierüber bald noch ausführlichere Darlegungen zu erhalten. — Als andere Notizen von besonderer Wichtigkeit sind schliesslich noch die über die zerstörte Katharinenkirche von Esslingen, ein Werk des Matthäus Böblinger aus der späteren Zeit des 15ten Jahrhunderts, und über die Arbeiten des Georg Syrlein, bei Gelegenheit einiger Schnitzarbeiten aus Blaubeuren und Ulm, hervorzuheben.

Ein Unternehmen von so gründlicher und solider Anlage, das von kunstwissenschaftlicher Basis aus so meisterlich lebendige Anschauungen darbietet, kann nicht anders als auf's Förderamste anregend in die Strebungen der Zeit eingreifen. Wir sehen den folgenden Mittheilungen, zu denen in den Sammlungen des Herausgebers ohne Zweifel das reichhaltigste Material vorliegt, mit regster Erwartung entgegen.

Titian Vecellius. Das Originalgemälde befindet sich im königlichen Museum zu Berlin. Titian gemalt. Gezeichnet und gestochen von E. Mandel, Professor und Mitglied der Akademie der Künste zu Berlin. Berlin 1843. Verlag von L. Sachse und Comp.

(Kunstblatt 1844, No. 24.)

Die Reihenfolge der meisterhaften Kupferstiche nach Künstlerbildnissen, die wir in neuerer Zeit erhalten haben, und wohin z. B. Forster's Raphael, Mandel's van Dyck u. s. m. gehören, wird durch das vorliegende Blatt auf erfreuliche Weise vermehrt. Das Original ist jenes merkwürdige, eigenhändige, doch nicht völlig beendete Portrait des Berliner Museums, welches den grossen Meister der venetianischen Schule in höherem Alter darstellt, und in welchem die energische Persönlichkeit des Mannes mit der kühnen Vortragsweise so anziehend harmonirt. Mandel hat jedoch nicht das ganze Bild, bekanntlich Halbfigur mit Händen, wiedergegeben; um dasselbe als Pendant zu den obengenannten Kupferstichen behandeln zu können, hat er, ausser dem Kopfe, nur die obere Hälfte der Brust und den Ansatz der Schultern in seinen Stich aufgenommen, wodurch er zugleich die Wiedergabe der nur erst flüchtig angelegten Theile des Originales, wie namentlich der Hände, ganz umgehen konnte. Dies Letztere hätte natürlich seine grossen Schwierigkeiten gehabt; aber auch wie der Kupferstecher seine Aufgabe zu fassen für gut fand, musste sie noch immer bedeutende Schwierigkeiten darbieten. Jene kühne Behandlungsweise des Originals, in der Vieles, namentlich in den feineren Details des Gesichtes, eben nur angedeutet war, konnte überhaupt nicht, am wenigsten in der Linearmanier des Kupferstiches, die überall auf ein bestimmtes Aussprechen bis in das Einzelste herab hindrängt, wiedergegeben werden; der Kupferstecher musste allen leisen Nüancen und Effekten des Originales mit klarstem Bewusstsein über die Intentionen des Malers nachfolgen und dessen Werk für die schärfere und bestimmtere Technik des Stiches förmlich umarbeiten. Die Gefahr, bei dieser Procedur ein Andres zu schaffen und die hohen Vorzüge des Originals durch willkürliche Abweichungen zu schmälern, lag nahe; doch hat Mandel diese Klippe aufs Glücklichste umschifft. Sein Blatt hat das doppelte Interesse, sowohl der treuen Wiedergabe des Tizianischen Bildes als der eben angedeuteten, selbständig bewussten und gesetzlich klaren Umarbeitung desselben. Der Stich zeigt in der Linienführung den lebendigsten plastischen Sinn, der sich allen Bewegungen der Form zu fügen weiss, und ebenso, durch sorgfältige Beobachtung der Töne, den gediegensten Sinn für die malerische Wirkung. Die Totalwirkung des Blattes ist eben so erfreulich, wie die Beobachtung der Einzelheiten den Beschauer unterhält und belehrt. Das Werk ist ein neuer Beleg von der Meisterschaft des Kupferstechers, der unbedenklich mit den besten seines Faches auf gleicher Linie steht.

Zur Geschichte der deutschen Kunst im Mittelalter.

(Kunstblatt 1844, No. 49 f.)

Unter den zahlreichen Baudenkmalen, welche sich in den thüringisch-sächsischen Gegenden aus der früheren und späteren Zeit des Mittelalters, aus den Perioden des romanischen und germanischen Styles erhalten haben, ist der Dom von Naumburg als eines der bedeutendsten und interessantesten hervorzuheben. Das Gebäude imponirt ebenso durch grossartige Verhältnisse und malerisch wirksame Composition, wie durch Reinheit des Styles in seinen verschiedenen Theilen und tüchtige solide Ausführung; auch schliesst dasselbe mehrere sehr bemerkenswerthe bildnerische Denkmale in sich ein. Für die kunsthistorische Forschung giebt der Dom in mehrfacher Beziehung die wichtigsten Anknüpfungspunkte; doch bedarf es für die chronologische Feststellung seiner verschiedenen Theile einer gründlichen und bis in das Einzelne durchgeführten Kritik. Jüngst erschienene ausführliche Mittheilungen und bildliche Darstellungen in Bezug auf den Dom geben uns eine erwünschte Gelegenheit, näher auf ihn einzugehen und anderweitige Bemerkungen über entsprechende Verhältnisse der kunsthistorischen Entwickelung daran anzuknüpfen. Dies sind die neueren Hefte der „Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen, bearbeitet und herausgegeben von Dr. L. Puttrich.“ [1]) Die Lieferungen 9 — 14 der zweiten Abtheilung dieses Werkes, welche die Denkmale der preussischen Provinz Sachsen umfasst, behandeln den Dom; sie bilden ein zusammenhängendes Ganze, dessen besondrer Inhalt durch einen Separattitel angegeben wird: „Der Dom zu Naumburg, beschrieben und nach Anleitung urkundlicher Quellen archäologisch erläutert von C. P. Lepsius, königl. preuss. Geh. Regierungsrath; mit einigen Zusätzen über andere mittelalterliche Bauwerke dieser Stadt herausgegeben von Dr. L. Puttrich.“

Zur allgemeinen Charakteristik des Domes möge zunächst das Folgende dienen. Die Hauptmasse des Gebäudes, das Schiff und Querschiff, sind in eleganter spätromanischer Weise, im Innern mit vorherrschend spitzbogigen Wölbungen, mit geschmackvollen Profilirungen und Laubornamenten ausgeführt; ebenso die ausgedehnte Krypta unter dem östlichen Chore (deren mittlerer Theil jedoch älter ist und das Gepräge strengeren romanischen Styles trägt) und die älteren Theile des auf der Südseite belegenen Kreuzganges. Gleichzeitig hiemit sind zwei Thürme auf der Ostseite der Kirche, wenig jünger die Thürme auf ihrer Westseite oder doch der vorzüglichste charakteristische Theil des einen dieser Thürme (des nördlichen), indem der andere (der südliche) sich nicht über das Kirchendach erhebt. Dem Hauptschiff der Kirche schliesst sich sodann auf beiden Enden ein Chorbau an. Der westliche Chor trägt das Gepräge des germanischen (gothischen) Baustyles in dem ersten Stadium seiner Entwickelung, und bildet ein sehr wichtiges Beispiel für dies Moment der deutschen Kunstgeschichte; der östliche Chor, über der alten Krypta sich erhebend, aber mit seinem

[1]) Leipzig, auf Kosten des Herausgebers, in Commission bei Friedlein und Hirsch. Fol.

Schlusse beträchtlich über dieselbe hinaustretend, gehört einer weiter vorgeschrittenen Zeit des germanischen Styles an. Im Innern sind beide Chöre von dem Kirchenschiff durch besondere Zwischenbauten, sogenannte Lettner, getrennt, die beide, rücksichtlich der Zeit, der sie angehören, in Deutschland fast ohne Beispiel zu sein scheinen, da anderweitig bei uns die Lettner, so viel mir wenigstens bekannt, nur in der Spätzeit des germanischen Styles vorkommen: der östliche nämlich, im spätromanischen Style, ist gleichzeitig mit dem Hauptbau der Kirche, der westliche, frühgermanisch und besonders reich dekorirt, gleichzeitig mit dem Bau des westlichen Chores. Dann zeichnet sich der Dom, wie bemerkt, durch mancherlei Bildwerk aus, das in seinem Innern eingeschlossen ist. Die wichtigsten Stücke desselben bestehen aus Sculpturen, Reliefs und Statuen, welche den westlichen Lettner und das Innere des westlichen Chores schmücken, mit diesen, wie sich aus äusseren ganz unzweifelhaften Kennzeichen ergiebt, gleichzeitig sind und somit für die erste Entwickelungszeit des germanischen Styles in der bildenden Kunst von Deutschland wiederum die grösste Bedeutung haben.

Die bildlichen Darstellungen, welche die in Rede stehenden Lieferungen des Puttrich'schen Werkes enthalten, bestehen aus 28, zumeist lithographirten und in vollständig malerischer Wirkung ausgeführten Blättern. Wie überall bei Puttrich, der sein Werk auf gleiche Weise dem Interesse des Laien, wie dem des Forschers und Kenners gerecht zu machen sucht, so sind auch hier die architektonischen Darstellungen zumeist nur in perspectivischen Ansichten gegeben. Wir entbehren dadurch allerdings der bestimmteren Belehrung über das Ganze des Organismus und seiner Verhältnisse, die sich aus geometrischen Aufrissen und Durchschnitten ergiebt, besonders wenn diese in klarer Linearzeichnung gehalten sind; wir fühlen uns aber das Allgemeine des Eindruckes unmittelbarer gegenüber geführt, und wir müssen jedenfalls zugeben, dass diese Unmittelbarkeit für den grösseren Theil der Beschauer und für die Erregung einer verbreiteteren Theilnahme an den Denkmalen solcher Art nur vortheilhaft wirken kann. Aus verschiedenen Standpunkten werden uns Ansichten des Aeusseren und des Inneren und der einzelnen Theile des Gebäudes mitgetheilt: Ansichten des Aeusseren von Südosten und von Nordwesten, sowie ein Blick auf den Hauptheil der Kirche vom Kreuzgange aus; Durchblicke durch das Langschiff und durch das Querschiff des Domes; besondre innere Ansichten der beiden Chöre u. s. w. Das Innere des östlichen Chores sehen wir in zwei Ansichten, ostwärts und westwärts gewandt, vor uns, um dadurch zugleich von dem schönen gothischen Gestühl, das denselben erfüllt und dessen meisterhaft gearbeitete Ornamente eigentlich ein ganz besondres Werk erfordert hätten, wenigstens einige nähere Andeutungen zu geben. In vorzüglich gelungener Behandlung erscheint unter diesen Blättern das zweite (No. 25, gez. von Sprosse, lithogr. von Asselineau), in dem man aus dem Chor in das Schiff der Kirche blickt, in dem leider jedoch die Architektur des letzteren ganz willkürlich, als blosses Phantasiebild, behandelt ist. Dann sind die innere Ansicht einer Seitenkapelle, ein Durchblick durch die Krypta, ein Durchblick durch den Kreuzgang, sowie eine Ansicht des in der Vorhalle belegenen Hauptportales anzuführen. Der merkwürdige Oberbau des nördlichen Thurmes auf der Westseite ist auf einem besondern Blatte in grösserem Massstabe gegeben, ausserdem sind sechs Blätter mit ornamentistischen Details, namentlich Säulenkapitälen, angefüllt,

auch diese durchweg in vollständiger Licht- und Schattenwirkung behandelt. So dient der reiche Wechsel dieser Blätter dazu, uns in dem Gebäude heimisch zu machen und mit Liebe auf seine merkwürdigen Einzelheiten näher einzugehen. Ein Grundriss dient zur Orientirung, in Betreff auf die Gesammtanordnung des Gebäudes; zahlreiche Profile von den Details architektonischer Gliederungen, zur Seite des Grundrisses und auf einem besondern Blatte enthalten, geben das Zugeständniss, dass auch diese Theile der architektonischen Ausbildung in nähere Erwägung gezogen werden müssen.

Ich kann hier indess einen Tadel nicht unterdrücken, den mir der verehrte Herausgeber im Interesse der Sache, um die es sich handelt, verzeihen möge. Der Tadel ist schon in den wenigen Worten angedeutet: — die Mittheilung der Profilzeichnungen bildet nur ein Zugeständniss. Bei weitem der grösste Theil von ihnen ist so klein gehalten, dass man höchstens nur sieht, was für Glieder an den betreffenden Stellen enthalten, keineswegs aber, mit welchem Gefühle, mit welchem Geiste dieselben gebildet sind. Was kann es z. B. nützen, ein aus acht Gliedern zusammengesetztes Dachgesims (Taf. 26, 9) in der Höhe von ungefähr fünf Linien dargestellt zu sehen? ist es möglich, dabei über den Charakter dieser Glieder, über ihren Schwung, ihre Spannung, ihre Elasticität nur irgend ein Urtheil zu fällen? Und doch ist gerade dies fast der wichtigste Punkt, wenn es sich um die nähere Würdigung eines architektonischen Werkes, und namentlich, wenn es sich um seine kunsthistorische Würdigung handelt. Das Werk der Architektur stellt ein organisches Ganzes, das innerlich von Leben erfüllt ist, dar. Die Kraft aber, die Fülle, die Gediegenheit und Reinheit, das Bewusstsein dieses Lebens, — überhaupt; die Stufe, welche der Organismus des Werkes einnimmt, zeigt sich naturgemäss da, wo die Masse sich in bewegten Formen detaillirt, namentlich in den Uebergängen aus einem Theile in den andern; ganz in der Weise, wie es bei allen andern Organismen der Fall ist, wie in den Blatt- und Blüthenkelchen der Pflanze, in den Gelenken und den Gesichtsformen der menschlichen Gestalt, in den Beugungen und Wendungen der Sprache u. s. w. Die Architektur ist auch eine Sprache, und die charakteristische Eigenthümlichkeit der einzelnen architektonischen Erscheinung beruht vor Allem, wie bei dieser, in dem Vermögen der Beugungsfähigkeit überhaupt, dann in der besondern Weise, wie sich die letztere an den betreffenden Punkten äussert. Bei der bildlichen Darstellung von Architekturen, zum Behufe ästhetischer und historischer Würdigung, ist also vornehmlich hierauf Rücksicht zu nehmen und durch Darstellungen in entsprechendem Massstabe eine genügend belehrende Anschauung zu gewähren. Erst nach den eigentlichen Gliederungen kommen die ornamentistischen Theile, in denen sich dasselbe Vermögen in freieren, mehr spielenden Formen kund giebt. Ich werde im Folgenden veranlasst sein, auf die Wichtigkeit dieser Punkte noch einmal zurückzukehren.

Von dem östlichen, im spätromanischen Style ausgeführten Lettner wird uns ein geometrischer Aufriss, in Linienzeichnung, nebst einigen charakteristischen Details vorgeführt; das Werk, das durch spätere Bauveränderungen theilweise gelitten hat, sehen wir hier in ursprünglicher Vollständigkeit und Eigenthümlichkeit vor uns. Der westliche, frühgermanische Lettner ist auf mehreren Blättern dargestellt, ebenfalls in geometrischen Aufrissen, auch in einem Durchschnitte, aber zugleich in vollständiger

Licht- und Schattenwirkung; nach einem grösseren Massstabe behandelt, geben diese Blätter vorzüglich gehaltreiche Belehrung über die Anordnung und die Dekoration der frühgermanischen Bauweise in Deutschland, sowie auch die daran befindlichen Sculpturen mit Sorgfalt in ihrer charakteristischen Eigenthümlichkeit wiedergegeben sind. Vorzüglichste Anerkennung aber verdienen die beiden Blätter, welche die zwölf Statuen des westlichen Chores — die Bilder der ursprünglichen Stifter und Wohlthäter des Domes — darstellen. Diese Blätter sind von Haach eben so treu und geistvoll gezeichnet, wie von Schlick mit zarter Sorgfalt lithographirt; es sind kleine Meisterwerke in der Auffassung alterthümlich historischer Eigenthümlichkeit. Ueber die letztere brauche ich hier nichts hinzuzufügen; ich habe diese für die Geschichte der deutschen Sculptur so überaus wichtigen Arbeiten in meinem Handbuch der Kunstgeschichte bereits näher charakterisirt.

Ich übergehe einige andere, minder bedeutende Sculpturen des Domes, die in den in Rede stehenden Heften noch enthalten sind, um über die letzten Blätter noch ein Paar Worte zu sagen. Diese bringen die Darstellungen von ein Paar anderen naumburgischen Monumenten. Zunächst die eines alterthümlichen Gebäudes im spätromanischen Style, einer Curie in der Nähe des Domes, in Ansicht, Grundrissen, Durchschnitten und Details, für die Anschauung der Privatarchitektur jener frühen Zeit ein sehr wichtiges Beispiel. Sodann Grundriss und Ansicht der Wenzelskirche, eines sonderbaren Gebäudes aus der Spätzeit des germanischen Styles.

Eben so reichhaltig wie diese bildlichen Darstellungen ist der Text, welcher sie begleitet (62 S. in Fol.). Herr Geh. Rath Lepsius, von dem der grössere Theil desselben herrührt, hat mit grosser Sorgfalt und Umsicht eine Schilderung des Gebäudes und all seiner besonderen, technischen, constructiven und ästhetischen Eigenthümlichkeiten entworfen; hierauf folgt eine gründliche, urkundlich gesicherte Darstellung der den Bau betreffenden historischen Verhältnisse, denen gemäss Herr Lepsius die Ansicht, die er sich über das Alter der verschiedenen Bautheile gebildet, zu entwickeln und gegen anderweitige Einwürfe festzustellen sucht. Die nachträglichen Bemerkungen von der Hand des Herausgebers tragen wesentlich zum näheren Verständniss der Besonderheiten des Domgebäudes und der mitgetheilten Darstellungen desselben bei, wie sie auch das Nöthige über die andern beiden Gebäude, die im Vorigen genannt sind, beibringen.

Ich muss mir von den Lesern des Kunstblattes die Erlaubniss erbitten, auf die kunsthistorischen Resultate, welche Herr Geh. Rath Lepsius vorlegt, hier etwas näher eingehen zu dürfen. Der Gegenstand ist für die vaterländische Kunstgeschichte, für die Culturgeschichte überhaupt, zu wichtig, um nicht auf eine ausführlichere Erörterung Anspruch zu haben. Der würdige Verfasser selbst, bei dem wir es nicht, wie leider sonst so oft, mit einer vorgefassten Meinung zu thun haben, wird es nicht anmassend finden, wenn ich die Gründe seiner Ansicht einer Kritik unterwerfe und die entgegenstehende Ansicht näher darzulegen suche. Die wichtigsten Daten für die Baugeschichte des Domes bestehen darin, dass ein Domgebäude an dieser Stelle im Anfang des 11ten Jahrhunderts gebaut und zwischen 1040—1050 eingeweiht worden ist, und dass im Jahr 1249 bedeutende Zurüstungen zu einer neuen Vollendung des Domgebäudes vorbereitet wurden. Das Letztere bezieht sich ohne allen Zweifel (und aus wichtigen Nebengründen) auf den Bau des westlichen Chores, und wir ge-

wissen dadurch für die Periode des frühgermanischen Styles in Deutschland einen bedeutsamen Anknüpfungspunkt mehr [1]). Es ist aber in Frage zu stellen, ob die älteren Theile des Domgebäudes noch seiner ersten Gründung im 11ten Jahrhundert, oder ob sie einer Erneuung aus der späteren Zeit des romanischen Styles (d. h. etwa dem Anfange des 13ten Jahrhunderts, worüber jedoch kein bestimmtes historisches Datum vorhanden ist) angehören. Herr Lepsius entscheidet sich für die erstere Annahme und bekämpft die zweite, die von mir in meinem Handbuche der Kunstgeschichte aufgestellt ist. Es handelt sich bei diesem Streit aber keineswegs um lokale Interessen, d. h. um den Naumburger Dom allein; es handelt sich zugleich, worauf auch Herr L. eingeht, um einen grossen Cyklus von Gebäuden, die mit den älteren Bautheilen des Naumburger Domes übereinstimmen und deren grössere Zahl sich in den Gegenden des mittleren Deutschlands vorfindet; und es handelt sich, unter einem noch umfassenderen Gesichtspunkte, überhaupt darum, ob wir jene eigenthümliche Ausbildung des künstlerischen Sinnes, die sich in diesen Gebäuden kund giebt, bereits der Frühzeit des 11ten Jahrhunderts zuschreiben dürfen. Ich habe diesen Streit schon einmal, im Kunstblatt 1842, Nr. 73, gegen den Sohn des Herrn Geh. Raths Lepsius, Herrn Dr. C. R. L., durchgefochten; ich erlaube mir, um das schon Gesagte nicht zu wiederholen, darauf zurück zu verweisen. Ich werde hier nur die besondern Gründe, die Herr Geh. Rath L. anführt, im's Auge fassen. Der Text des letzteren war ohne Zweifel bereits gedruckt, als die genannte Nummer des Kunstblattes erschien; eine Bezugnahme von seiner Seite auf diese findet also nicht statt.

Die Gründe, die Herr Geh. Rath Lepsius für seine Ansicht vorführt, bestehen zunächst im Wesentlichen darin, dass bei den zahlreichen Urkunden zur Geschichte des Naumburger Domkapitels und namentlich bei der grossen Anzahl von Nachrichten, die uns aus der ersten Hälfte des 13ten Jahrhunderts vorliegen, weder von einer gewaltsamen Zerstörung oder Beschädigung des alten Gebäudes die Rede sei, noch direkt von den Anstalten für einen Neubau gesprochen werde, noch Etwas über eine neue Einrichtung desselben bekannt sei. Ich gebe sehr gern zu, dass dies, wenn man meiner Ansicht folgt, auffällig erscheinen muss; ich kann aber nicht einsehen, dass dadurch die Unstatthaftigkeit der letzteren sofort erwiesen sei. Die Beispiele, dass uns in der Kunstgeschichte die urkundlichen Nachrichten verlassen, kommen zu häufig, und in den evidentesten Fällen, vor, als dass wir nicht auch die Möglichkeit dieses Falles hier, trotz aller entgegenstehenden Bedenken, anzunehmen berechtigt wären. Liegt doch auch für den Neubau des östlichen Chores am Naumburger Dome (im 14ten Jahrhundert) und für die neue Einweihung desselben, die jeden-

[1]) Ein sehr erfahrener Freund des Unterzeichneten, der aber den Beginn der germanischen (gothischen) Bauweise in Deutschland möglichst spät zu setzen liebt, behauptete, die Urkunde vom Jahr 1249 müsse nothwendiger Weise auf das, noch im romanischen Styl aufgeführte Schiff der Kirche bezogen werden. Dem kann ich jedoch auf keine Weise beistimmen. Die ganze Fassung der Urkunde widerspricht dieser Ansicht ebenso, wie unsere seitherigen Ergebnisse in der kunsthistorischen Forschung. Wohl kein romanisches Gebäude in Deutschland, von dem wir ein sicheres Datum haben, reicht, rücksichtlich seiner Gründung, bis in diese Zeit herab, während wir gleichzeitig sichere Daten über die erste Aufnahme des germanischen Styles bereits in genügender Anzahl, z. B. in dem Chore der Kirche des, Naumburg benachbarten Schulpforta, besitzen.

falle erfolgen musste, da der Altar beträchtlich weiter gewärts gerückt ist, als er früher gestanden haben kann, dürfte nichts von urkundlicher Nachricht vor! Indess fehlt es doch auch nicht ganz an Andeutungen, die für eine Erneuerung des im 11ten Jahrhundert gegründeten Domgebäudes, und zwar für die frühere Zeit des 13ten Jahrhunderts, zu sprechen scheinen. Ich habe bereits in No. 73 des Kunstblattes für 1842 bemerkt, dass die Urkunde des Jahres 1249, nach dem einfachsten Verständnisse ihrer Worte, drei Bauzeiten unterscheiden lehre: die erste Gründung (im 11ten Jahrhundert), die Erbauung der Kirche durch die Nachkommen (die den Leuten zur Zeit des Jahres 1249 als „bekannt" (certum est) genannt wird, somit irgendwie noch in ihrer Erinnerung haften mochte) und die vorbereitete Vollendung (den westlichen Chorbau). Eben daselbst habe ich auf eine Urkunde vom Jahr 1229 aufmerksam gemacht, die auf die Zeitumstände halten aller Mittel schliessen lässt, in der Epoche, in welche ich den Neubau setze. Und wichtiger noch ist eine von Herrn Geh. Rath L. angeführte Urkunde vom Jahr 1213, die von der „Herstellung der Gebäude der Kirche" spricht. Herr L. behauptet zwar, dies könne nicht auf die Kirche selbst bezogen werden, und erläutert jenen Ausdruck demzufolge durch eine Urkunde von 1223, die ausdrücklich des Baues eines Kapitelsaales und eines Schlafsaales gedenkt. Indess ist der direkte Bezug der Urkunde von 1223 auf die von 1213 doch willkürlich; und wenn auch nicht behauptet werden darf, dass die letztere sich n u r auf die Kirche beziehe, so lässt sie jedenfalls Bauunternehmungen im Interesse der Kirche erkennen, bei denen eine Erneuung der letzteren oder deren Beginn sehr wohl mit eingeschlossen sein konnte. Die Urkunde von 1223 ist in der Kirche selbst ausgestellt. Dies ist indess ebenfalls kein Gegenbeweis gegen meine Annahme; denn die bezügliche Verhandlung konnte sehr wohl vor sich gehen, wenn selbst auch nur noch ein Theil des alten oder erst nur ein Theil des neuen Gebäudes — etwa der Chor — vorhanden war [1]).

Herr Lepsius sieht übrigens sehr wohl ein, wie abweichend der Baustyl der älteren Theile des Naumburger Domes von dem so mancher anderen Gebäude in Deutschland ist, die mit Nothwendigkeit in das 11te Jahrhundert gesetzt werden müssen. Er sieht sich demnach veranlasst, hier (und ohne Zweifel auch bei jenen anderweitigen Bauten, die mit dem Style des Naumburger Domes übereinstimmen) eine ganz besondre Bauschule anzunehmen, und zwar leitet er dieselbe aus — der Lombardei her. Ich muss

[1]) Was jenen ältern Theil der Krypta des Naumburger Domes anbetrifft, so erklärt Herr L. denselben, historischen Andeutungen gemäss, als den Rest eines Kirchenbaues, der kurze Frist vor der Aufführung des eigentlichen Domgebäudes begonnen sei; die Anlage des letzteren, als eine Stiftskirche von erheblicher Bedeutung, habe dann eine Veränderung und Ausdehnung des alten Planes nöthig gemacht. Die bedeutende Stylverschiedenheit zwischen diesem alten und den späteren Theilen der Krypta macht aber schon an sich die Annahme einer so kurzen Zwischenzeit bedenklich. Meiner Ansicht folgend, würde es vielmehr zunächst begründet erscheinen, den alten Theil der Krypta überhaupt als Rest der alten Stiftskirche, und zwar als ihren einzigen Rest, zu betrachten. Doch möchte ich auch dies nicht ohne Weiteres unterschreiben. Auch diese Formen sehen mir fast jünger aus, als der Anfang des 11ten Jahrhunderts; ich möchte sie lieber in die Periode um den Anfang des folgenden setzen, wo etwa der Chorbau erneut sein mochte. Indess soll hiemit für jetzt noch keineswegs ein definitives Urtheil ausgesprochen sein.

gestehen, es ist fast betrübend, in einer sonst so gehaltreichen und verdienstlichen Schrift eine Voraussetzung auf's Neue auftauchen zu sehen, deren gänzliche Willkürlichkeit und Unstatthaftigkeit nach den neueren Forschungen auf's Vollkommenste zu Tage liegt und die wir schon als völlig antiquirt betrachten zu dürfen glaubten. Einflüsse italienischer Kunst auf die deutsche, wenigstens Einflüsse von irgend erheblicher und durchgreifender Bedeutung sind im Laufe des Mittelalters durchaus nicht nachzuweisen, vielmehr nur das Gegentheil; sie beginnen erst mit der modernen Entwickelung der Kunst und bilden erst von dieser Zeit ab eine Tradition, die man gerne in Frist und zur sehr geringen Ehre unserer vaterländischen Geschichte irrthümlich auch auf die ältere Zeit anzuwenden liebte. Herr L. behauptet, in der Lombardei seien die Typen der altchristlichen Baukunst zuerst verlassen und statt ihrer das System der gewölbten Basilika eingeführt; er citirt dazu mein Handbuch der Kunstgeschichte, wo ich Aehnliches aber lediglich nur in Bezug auf italienische Verhältnisse ausgesprochen habe. Herr L. stellt ferner als Hauptbeispiel die Kirche S. Micchele zu Pavia auf, deren willkürlich vorausgesetztes frühes Alter schon so viel Verwirrung in der Kunstgeschichte angerichtet hat, obgleich diese Fiktion schon längst durch Cordero [1]) in ihrer ganzen Haltlosigkeit dargestellt ist. Und abgesehen hievon, wie wäre es irgend denkbar, dass aus der plumpen Schwerfälligkeit dieser Kirche und andrer lombardischen Kirchen, die notorisch nicht direkt in den Schluss der Periode des romanischen Styles fallen, eine so eigenthümliche, edle und anmuthvolle Ausbildung der Architektur hervorgegangen wäre, wie sich diese am Naumburger Dome und den ihm verwandten kirchlichen Gebäuden Deutschlands zeigt?

[1]) „Regionamento dell' italiana Architettura durante la dominazione Longobarda." Die wichtigsten Stellen dieser Schrift, die sich auf die Kirche S. Micchele beziehen, habe ich in der Uebersetzung im „Museum, Blätter für bildende Kunst," 1836, No. 6 f. bereits dem deutschen Publikum vorgelegt. (Kl. Schriften, I., S. 203.) Herr L. citirt für die Kirche S. Micchele die Notizen, die sich über sie bei Serradifalco (del duomo di Monreale p. 79, nr. 10) finden. Serradifalco hat diese Notizen offenbar aus Cordero entlehnt und giebt die Ansichten des letzteren wenigstens halb und halb zu; er hütet sich zwar, an dieser Stelle Cordero's Namen zu nennen, bezieht sich aber auf ihn gleich in den folgenden Anmerkungen. Herr L. behauptet in Bezug auf diese Notizen, die Kirche S. Micchele müsse unbedenklich mindestens in den Anfang des 11ten Jahrhunderts gehören; die Gründe ist er schuldig geblieben. Cordero entwickelt seine Ansicht, derzufolge die Kirche in den Schluss des 11ten Jahrhunderts falle, mit Ausführlichkeit und Umsicht. Noch ist hier eines neuesten Werkes zu gedenken, welches derselben einige grosse bildliche Darstellungen und erläuternden Text widmet: „M. Gally Knight, the ecclesiastical architecture of Italy from the time of Constantine to the fifteenth century, London 1842." Gally Knight bleibt bei der alten abenteuerlichen Fiktion stehen, die die Kirche der Zeit der Longobardenherrschaft, und zwar dem 7ten Jahrhundert zuschreibt. Er kennt die Ansichten Cordero's, führt dessen Gründe jedoch in höchst oberflächlicher, zusammenhangloser Weise auf und bekämpft sie mit noch grösserer Oberflächlichkeit. Zur näheren Begründung seiner eigenen Ansicht bringt er durchaus nichts Neues bei. Er nennt zwar nicht Cordero, sondern den Grafen San Quintino als den Urheber der von ihm bestrittenen Ansichten, doch sieht man, dass es sich ganz um dieselben Punkte handelt. Ich weiss nicht, ob etwa Cordero und San Quintino dieselbe Person sein mögen.

Während Herr L. aus den historischen Urkunden zu erweisen sucht, dass die älteren Theile des Naumburger Domes dem 11ten Jahrhundert angehören müssen, bemüht er sich, aus der Eigenthümlichkeit ihres Styles den Beweis zu führen, dass sie nicht aus späterer Zeit herrühren oder wenigstens nicht, im Gegensatz gegen meine Ansicht, in die Schlussperiode des romanischen Styles gehören können. Er bezieht sich hierbei wieder auf mein Handbuch und stellt es dar, dass der Naumburger Dom und der Cyklus der ihm verwandten Gebäude eine klare, in sich harmonische Ausbildung zeigen, während anderweitig, und besonders am Niederrhein, die Kirchen aus dem Schluss der romanischen Periode (d. h. aus dem Ende des 12ten und besonders aus dem Anfange des 13ten Jahrhunderts) eine, oft sehr befremdliche, oft fast barocke Entartung des Styles erkennen lassen. Dies ist unbedenklich richtig, und ich habe diese barocke Weise am Niederrhein, seit ich mein Handbuch schrieb, durch eigene Anschauung in einzelnen Fällen noch befremdlicher gefunden, als es die bildlichen Darstellungen errathen liessen. Daneben habe ich aber auch in andern Fällen, in ganzen Bautheilen wie in einzelnen Details, Zeugnisse eines grossen und sehr edlen Schönheitssinnes gefunden, namentlich viele Detailbildungen, die denen, welche an dem Cyklus des Naumburger Domes vorkommen, auffällig verwandt erscheinen. Unter vielen will ich hier nur ein wenig bekanntes Beispiel anführen: die Kirche der ehemaligen Abtei Brauweiler, ein Paar Stunden westlich von Köln. Diese Kirche, ein grosser und prachtvoller Bau, zeigt eine allerdings höchst eigenthümliche Ausbildung des spätromanischen Styles; aber wir begegnen gerade hier in Einzelheiten mancher überraschenden Aehnlichkeit mit denen des Naumburger Domes; so sind namentlich die Lünetten über den Thüren in den Seitenwänden des Chores der Lünette der einen Chorthüre des Naumburger Domes (bei Puttrich, Taf. 14, a.) auffallend ähnlich. Die Kirche von Brauweiler wurde im 11ten Jahrhundert gebaut (1028 zum ersten Mal und, nach einem Neubau, 1061 zum zweiten Mal geweiht); im Anfange des 13ten Jahrhunderts aber ward fast die ganze Abtei durch eine Feuersbrunst verzehrt. Wenn wir nun in der Krypta der Kirche, sehr abweichend von dem Oberbau und mit einigen Bauveränderungen, die nur durch einen Neubau des Oberbaues veranlasst sein konnten, sehr einfache, strenge und schwer romanische Formen wahrnehmen, die aufs Entschiedenste mit denen übereinstimmen, welche wir in jener Gegend an Bauten des 11ten Jahrhunderts, z. B. in der Basilika St. Georg in Köln, wahrnehmen, so werden wir diese Krypta natürlich für einen Rest des 11ten Jahrhunderts, den Oberbau aber für eine Erneuung nach dem eben genannten Brande — d. h. für gleichzeitig mit der von mir vorausgesetzten Erneuung des Naumburger Domes — halten müssen.

Nach meiner Ansicht sind die Unterschiede zwischen den betreffenden Bauwerken des Niederrheins und denen in Thüringen und den benachbarten Gegenden nur durch lokale Eigenthümlichkeiten veranlasst. Wir bemerken am Niederrhein schon früh eine Neigung zu einer malerisch bunten und reichen Entfaltung der Architektur. Daher schon früh diese imposante, sich in der Perspektive mannigfach verschiebende Thurmanlage, diese Mannigfaltigkeit der Absiden, dies reiche Gallerien-, Nischen- und Säulenwerk im Aeussern und Innern. Die Westseite des Domes von Trier, der untere Theil der Westseite von S. Pantaleon zu Köln, die dortige Kirche Maria auf dem Kapitol, die grosse Kirche von Laach u. s. w. geben dafür

mehr oder weniger frühe Beispiele. Es liegt in der Natur der Sache, dass eine solche Sinnesrichtung bei dem Ausgange der romanischen Periode, in einer Zeit, da gerade in dieser Gegend eine äusserst lebhafte Bauthätigkeit erwachte, auf mancherlei Abwege führen und dadurch jenes barocke Wesen begründen musste. In den sächsisch-thüringischen Gegenden aber sehen wir in der ganzen Periode des romanischen Styles Nichts der Art, wenigstens nicht vorherrschend; die ganze Gefühlsweise ist hier von Hause aus schlichter und klarer; es war somit auch keine namhafte Gelegenheit zu ähnlichen Ausartungen gegeben.

Nicht die architektonische Composition ist es, worin die wesentlichsten historischen Unterschiede in der Architektur beruhen, sondern vielmehr die Bildung der Details, die Art und Weise, wie sich in ihnen (freilich nach Maassgabe der Gesammt-Composition und in Bezug auf die Verhältnisse derselben) das architektonische Lebensgefühl entwickelt. Ich erinnere hier an das, was ich bereits oben über die Bedeutung des architektonischen Details gesagt habe. Der Vergleich mit der Sprache, auf den ich schon oben hingedeutet, dient auch hier, die Sache wesentlich klar zu machen; denn die Architektur ist recht eigentlich eine Sprache, die des räumlichen Gefühles, und sie hat als solche zugleich den Vorzug, dass sie Jedem verständlich ist, der seinen Sinn für sie öffnet. Nicht der Aufbau dieses oder jenes Dichtwerkes bestimmt dessen Zeit, sondern die Weise des sprachlichen Ausdrucks, die grammatische Fügung der Worte. Die Lieder von Siegfried und Chrimhild sind Jahrhunderte hindurch gesungen; die Sprache des Nibelungenliedes charakterisirt die Zeit, aus welcher das Gedicht in seiner gegenwärtigen Gestalt herrührt. Freilich müssen wir es zugeben, dass auch in diesen Verhältnissen, was den Fortschritt der Entwickelung anbetrifft, lokale Unterschiede statt finden können; an dem einen Orte wird man dem Gange der Zeit voranschreiten, an dem andern wird man hinter ihm zurückbleiben. Aber diese Unterschiede können dennoch keine wesentliche Bedeutung haben; es kann sich bei ihnen im Allgemeinen wohl um Jahrzehnte, nicht um Jahrhunderte handeln. Die Architektur, wie die Sprache, hat in ihrem Innersten ein tief bedeutsames, ein ethisches Moment, — sie hatte es wenigstens, so lange sie volksthümlich war; sie hat es selbst noch heute, wenn auch verborgen, in Mitten ihrer gelehrt conventionellen Ausübung. Die Architektur ist den Menschen, den Völkern ursprünglich angeboren, nicht angelernt, und wo sie Fremdes sich aneignen, verwandeln sie dasselbe dennoch alsbald in ihr selbständiges geistiges Eigenthum. Sie ist der Ausdruck des Formensinnes, des Gesichtsvermögens, welches der bestimmten Zeit wie dem bestimmten Volke eigen ist; und wie die ganze geistige Bildung der Völker vorschreitet, wie Sprache und Sitte und Leben sich klarer, zusammenhängender, organischer gestalten, so entwickelt sich gleichmässig auch ihr Sinn für den Organismus der Architektur, — für das architektonische Detail.

Das Letztere also haben wir vorzugsweise, mehr als die äussere Composition, in's Auge zu fassen, wenn es sich um architekturhistorische Untersuchungen handelt. Kehren wir mit solcher Ansicht zu den älteren Theilen des Naumburger Domes zurück, so finden wir allerdings zwar keinen Ueberfluss an architektonischen Details, vielmehr in dem Ganzen vorherrschend jene Klarheit und Ruhe, die ich vorhin als allgemeine Eigenthümlichkeit der betreffenden Bauwerke jener Gegend bezeichnete; die gesammten Bogenwölbungen des Innern sind besonders noch schlicht und einfach gehalten.

Aber wir finden, dass die Details, wo das ästhetische Gefühl eine reichere Gliederung forderte, in der Pfeilerformation des Innern, und besonders in den Deck- und Fussgesimsen der Pfeiler und Säulen sowie in den Kranz- und Fussgesimsen des Aeussern u. s. w., mit einem Lebensgefühl, mit einer Schönheit des elastischen Schwunges gebildet sind, die nothwendig ein schon vollendetes Stadium architektonischer Entwickelung bezeichnen. Ebenso bemerken wir in den ornamentistischen Zierden, besonders der Kapitäle, eine Leichtigkeit, eine harmonische Durchbildung, selbst schon ein zierlich elegantes Spiel, dass wir hierin mit gleicher Nothwendigkeit das Endresultat solcher Entwickelung vor uns sehen. Ja, bei aller Klarheit in der Gesammtanordnung fehlt es selbst nicht an einzelnen Willkürlichkeiten, die bereits auf eine beginnende Ausartung hindeuten. Dahin rechne ich die gesetzwidrige zahnförmige Verzierung, die in dem östlichen Giebel des Querschiffes an den Giebelgesimsen emporsteigt, das muschelförmige Fenster mit seinem Lilienschmuck in demselben Giebel und das incongruente Verhältniss des Fensters zu den Giebelgesimsen. Dahin ebenso, und noch mehr, den obersten Theil der östlichen Thürme, soweit diese überhaupt dem alten Bau angehören. Hier sehen wir unter dem Hauptgesims einen rundbogigen Fries, und unter diesem einen zahnförmigen Fries hinlaufen, eine Tautologie der Formen, die schon auf direktem Missverständniss beruht, die sich aber ähnlich an spätromanischen Bauten des Niederrheines wiederholt. Man wird allerdings einwerfen, der gesammte Oberbau dieser Thürme könne füglich jünger sein, als der Körper des Gebäudes, und ohne Zweifel wird er erst nach dessen Vollendung zur Ausführung gekommen sein; dennoch zeigt seine ganze Gestaltung im Uebrigen so wenig stylistische Verschiedenheit von jenem, dass wir ihn wenigstens einer noch durchaus nahe liegenden Bauperiode zuschreiben müssen.

Die Kunstgeschichte, wie alle Geschichte, bildet eine Wissenschaft, die mehr will als leere Namen und Jahrzahlen zusammenhäufen; sie will den Organismus des Lebens aufsuchen und ihn durch die verschiedenen Momente seiner Entwickelung verfolgen. Gehen wir von solchem Standpunkte aus, wie wir doch wohl nicht anders können, so können wir auf keine Weise zugeben, dass eine Ausbildung der eben angedeuteten Art, die in sich schon völlig abgeschlossen ist und die sich sogar bereits der Entartung zuneigt, einer Periode des Mittelalters angehöre, die für die bezüglichen Verhältnisse fast noch gar keine Vergangenheit hat, die vielmehr selbst noch, wie andere genügend gesicherte Beispiele darthun, auf der Stufe einer halb barbarischen Rohheit steht. Wo wären für den Anfang des 11. Jahrhunderts die Vorstufen zu finden, die zu einer also vollendeten Ausbildung hinüberführten? Halten wir an andern gesicherten Beispielen fest, so müssen wir Jahrhunderte weiter schreiten, um den entsprechenden Zeitraum zu finden, und wir können in der That nur den Anfang des 13ten Jahrhunderts als die Periode bezeichnen, in welcher die älteren Theile des Naumburger Domes aufgeführt sind. Die Uebereinstimmung der Details mit denen urkundlich sicherer Gebäude aus dieser Zeit ist hiefür völlig entscheidend. Einige Beispiele der letzteren habe ich in Nr. 73 des Kunstblattes für 1842 aufgeführt.

Ich bin sogar der Ansicht, dass dieser Neubau des Domes mit der Hinzufügung des westlichen Chores als eine gemeinsame, zusammenhängende Unternehmung betrachtet werden muss, dass man nämlich gleich beim Be-

gen des Neubaues diese Choranlage beabsichtigt und dass zwischen der Vollendung des Schiffes und der Ausführung des Chores keine gar lange Pause statt gefunden habe. Der Chor hat allerdings zwar einen ganz abweichenden Styl, den germanischen in seiner ersten Ausbildung; aber wir wissen, dass dieser Styl ursprünglich nicht auf deutschem Boden erwachsen war, dass man ihn in einem gewissen Maasse der Ausbildung aus Frankreich empfing, und dass er nun in Deutschland plötzlich und unvermittelt neben die Werke des romanischen Styles trat, in seiner jungfräulichen Frische ein neues Leben und Schaffen erweckend und sich rasch zu einem deutschen Architekturstyl umgestaltend. Näher hierauf einzugehen, würde hier zu weit führen. Augenscheinlich trat aber mit dem Bau des westlichen Chores ein andrer Meister in die Leitung des Naumburger Dombaues ein. Die Hinzufügung des abweichenden Neuen brachte, bei dem Ansatz des Chores an das Schiff, manche kleine Incongruenzen hervor, die sich aber auf diese Weise naturgemäss von selbst erklären und wofür wir keineswegs einen Jahrhunderte langen Stillstand der Arbeit anzunehmen brauchen. Interessant ist es, dennoch eine Art Uebergang zwischen dem Alten und Neuen wahrzunehmen. Das erste Stockwerk des südwestlichen Thurmes ist zwar schon mehr germanisch als romanisch gestaltet, aber dennoch sind, in der Anordnung und Behandlung des Hauptbogens an demselben, die romanischen Reminiscenzen nicht völlig verwischt. Und gerade dasselbe Ornament, welches diesen Bogen schmückt, kehrt an dem westlichen Chore selbst, in dem Gesims unter seinen Fenstern, wieder.

Ein noch auffälligeres Beispiel von der unmittelbaren Zusammenstellung germanischer und romanischer Formen und zugleich eine neue Bestätigung meiner Ansicht über die Bauzeit der älteren Theile des Naumburger Domes giebt die Kirche von Freiburg an der Unstrut, wenige Stunden von Naumburg, über die, beiläufig bemerkt, gar kein urkundliches Datum vorliegt. (S. Puttrichs Denkmale, II, Lief. 7 u. 8.) Wir gewahren an den älteren Theilen dieser Kirche ganz denselben Styl, wie an den älteren Theilen jener, nur noch ein etwas grösseres Streben nach Eleganz und bunter Dekoration. Der Naumburger Dom gab ohne Zweifel das Vorbild für die Freiburger Kirche, und diese folgte jenem, wie im künstlerischen Style, so auch in der Zeit nach. An dem südwestlichen Thurme der letzteren, im ersten Stockwerk des Oberbaues, erscheinen aber bereits Fenster von entschieden germanischer Form, wenn auch noch in deren primitiver Ausbildung, während das zweite Stockwerk wiederum mit Entschiedenheit den spätromanischen Formen folgt. Unbedenklich haben wir diesen südwestlichen Thurm als das jüngste Stück der älteren Bautheile zu betrachten, aber die Formen des zweiten Stockwerkes bezeugen es, dass er dennoch derselben Bauperiode angehört. Die letztere reicht also augenscheinlich bis in die Zeit hinab, in welcher in dieser Gegend der germanische Styl eingeführt ward; der romanische Baustyl, in dem letzten Stadium seiner Entwickelung, war noch in voller Gültigkeit, als der neue Baustyl eintrat und der Meister, der nach dem ersteren folgte, dennoch nicht umhin konnte, dem letzteren bereits seine Huldigung darzubringen.

Die Kirche von Freiburg gehört mit zu dem Cyklus jener spitzbogig-romanischen Gebäude aus den mittleren Gegenden von Deutschland, welche Herr Lepsius dem 11. Jahrhundert vindicirt. Er hebt besonders noch zwei andere von diesen Gebäuden hervor, deren angenommenes Alter er mit vorzüglicher Entschiedenheit behauptet. Die eine von diesen ist die Kirche

von Memleben an der Unstrut. Ich mag hier, zur Bekämpfung seiner Ansicht, nicht wiederholen, was ich über dieselbe bereits früher, wenn auch noch nicht ganz von meinem gegenwärtigen Standpunkte aus, im „Museum. Blätter für bildende Kunst", 1834, No. 21 und 1837, Nr. 29, gesagt habe. Ich bemerke nur das Eine, dass abgesehen von allen andern, sehr schlagenden Kriterien und abgesehen davon, dass die schlichten Arkaden des Schiffes dieser Kirche mit dem Ganzen des Gebäudes ein Guss sind, schon die Gesimse an den Pfeilern dieser Arkaden die spätere Bauzeit erkennen lassen. Herr L. behauptet, vor allen Dingen könne auch die Krypta nicht in die spätromanische Bauperiode, d. h. in den Anfang des 13ten Jahrhunderts, fallen, da in dieser Zeit überhaupt keine Krypten mehr vorkämen. Er beruft sich hiebei auf die bekannte Stelle im Titurel, die bei der Schilderung des Gralstempels die Anlage der Krypten verwirft, übersieht aber zweierlei. Erstens bewegt sich diese ganze Schilderung, wie sie uns vorliegt, augenscheinlich in den Prinzipien des germanischen Styles, der allerdings keine Krypten mehr kennt, der in Deutschland aber erst um die Mitte des 13ten Jahrhunderts allgemein zu werden begann; und zweitens kann sie für den in Rede stehenden Zweck überhaupt gar nichts beweisen, da sie der Ueberarbeitung des Gedichts aus dem 14ten Jahrhundert angehört und wir keineswegs wissen, wie die Stelle in Wolframs ursprünglicher Abfassung gelautet haben mag, vorausgesetzt, dass er wirklich etwas dem Aehnliches hatte. Und war dies letztere der Fall, so konnte er sie füglich seinem französischen Vorbilde oder überhaupt der französischen Anschauungsweise entlehnt haben, wenn er auch im Uebrigen seine Vorgänger eben so gewaltig überflügelte, wie es mit der deutsch-germanischen Architektur im Verhältniss zur französisch-germanischen der Fall war.

Die zweite Kirche, die Hr. Lepsius namhaft macht, ist der Dom zu Merseburg, oder vielmehr die älteren Theile desselben. Hr. Lepsius hat seine Ansichten über dies Gebäude in einer besondern Abhandlung ausführlicher dargelegt, die unter dem Titel: „Der Dom zu Merseburg, dessen Geschichte und Architektur, nach Anleitung der Quellen entwickelt", den „Neuen Mittheilungen" des thüringisch-sächsischen Vereins für Erforschung des vaterländischen Alterthums, Band 6, Heft 4, einverleibt und zugleich in einem Separatabdruck (Halle 1842) erschienen ist. Ich bemerke zunächst, dass diese Abhandlung in äusserst dankenswerther Weise alle urkundlich historischen Nachrichten, die mit dem Merseburger Dom irgend in näherer Berührung stehen, im Originaltext und in übersichtlicher Folge zusammenstellt, wodurch der kunsthistorischen Forschung ein sehr schätzbares Material geboten wird; — es wäre nur zu wünschen, dass wir recht viele Monographien solcher Art erhielten. Wir ersehen daraus, dass auch diese Kirche ursprünglich aus dem eilften Jahrhundert herrührt, indem sie in den Jahren von 1015—1021 gebaut und das „Sanctuarium" 1042 erneut wurde, während von einem Neubau, der in der Zeit um 1200 oder in der früheren Zeit des 13ten Jahrhunderts vorgefallen, keine Rede ist. Ich zweifle nicht daran, dass wir hier in der That einige Reste aus dem eilften Jahrhundert vor uns sehen, nämlich die Krypta, soweit die Darstellung ihrer Pfeiler bei Puttrich (Abth. II, Lief. 1 u. 2, Taf. 5, u. n. v) ein genügendes Urtheil zulässt, und die beiden runden Thürme zur Seite des Chores. Ausserdem behauptet aber auch Hr. L., dass das Querschiff nebst dem Chore, sowie die Vorhalle der Kirche (und also auch der Unterbau der westlichen Thürme, der mit der Vorhalle

gleichzeitig ist, indem er mit ihr in Mauerverbindung steht) dem elften Jahrhundert angehören. Diese Theile sind im spitzbogig romanischen Style ausgeführt, der hier aber durch grosse Schlichtheit und Schmucklosigkeit, sowie durch die hohen, spitzbogig eingewölbten Fenster und durch ähnliche Fensterblenden im Giebel wiederum ein eigenthümliches Gepräge gewinnt [1].

Wir sehen hier also den Spitzbogen, der sich bei den Gebäuden des in Rede stehenden Styles vorherrschend nur im Innern zeigt, zugleich auch ins Aeussere übertreten, aber in eigenthümlicher, schlichter und strenger Weise. Es ist für die Entwickelungsverhältnisse der mittelalterlichen Baukunst interessant, auch hiebei einen Augenblick näher zu verweilen. Was die spitzbogigen Fenster anbetrifft, so wird von andrer Seite (durch Hrn. Dr. C. R. Lepsius) zwar behauptet, sie seien in späterer Zeit eingebrochen; Hr. Geh.-Rath L. erwähnt aber nichts von dieser Annahme, und in der That scheint sie nicht sonderlich statthaft. Wenigstens kommen solche Fenster an andern Gebäuden dieser Gegend, die auch im Uebrigen mit dem Style des Merseburger Domes übereinstimmen, mehrfach vor, z. B. an den älteren Theilen der Kirche von Nienburg an der Saale (Puttrich, Abth. I, in dem Abschnitt von Lief. 4—7), bei denen durchaus nicht auf eine Bauveränderung solcher Art geschlossen werden kann. Ich muss diese Erscheinung vielmehr als eine Eigenthümlichkeit des deutschen Nordostens betrachten, zu dessen Bauweise wir in dieser Gegend den Uebergang vor uns sehen. Der hohe Spitzbogen mit schlichter breiter Laibung, im Ganzen der romanischen Form entsprechend, erhält sich in diesem Flachlande Deutschlands, und besonders in den baltischen Küstenländern, bis ziemlich tief in die germanische Periode hinein, deren Bildungsweise auch später durch ihn mehr oder weniger modificirt erscheint. Ich habe eine Reihe

[1] Ich kann leider über den Merseburger Dom nicht aus eigener Anschauung berichten, da ich ihn zwar gesehen, aber vor längerer Zeit und zu flüchtig, als dass ich ein genügendes Urtheil bewahrt hätte. Ich bin demnach auf die angeführten Abbildungen bei Puttrich beschränkt, und ausserdem auf einige nähere Mittheilungen, die mir Herr Pastor Otte zu Fröhden bei Jüterbog, ein eifriger und thätiger Alterthumsforscher, freundlichst zukommen liess. Von Herrn Otte rühren in den Neuen Mittheilungen des thüringisch-sächsischen Vereins mehrere Abhandlungen her, welche die Kunstdenkmäler der dortigen Gegend behandeln. Ich erlaube mir, auf zwei von diesen Abhandlungen, die zugleich in Separatabdrücken erschienen sind, aufmerksam zu machen. Die eine ist ein „Kurzer Abriss einer kirchlichen Kunstarchäologie des Mittelalters, mit besonderer Beziehung auf die königl. preuss. Provinz Sachsen" (Nordhausen 1842), und giebt in gemeinfasslicher Weise, als ein vortrefflicher Leitfaden für den Laien, Uebersicht und Standpunkte für das Gebiet der Denkmälerkunde; dabei ist zugleich eine bedeutende Anzahl belehrender Notizen über den besonderen Kreis der sächsischen Denkmäler eingeschaltet. Die zweite Abhandlung führt den Titel: „Die Kirche des ehemaligen Cisterzienser-Mönchsklosters zu Zinna" (Halle 1843). Sie ist nach Maassgabe des obengenannten Abrisses abgefasst und bringt uns nähere Nachricht über ein sehr merkwürdiges Gebäude und beiläufig auch über mehrere ähnliche derselben Gegend, in denen allen wir, ebenso wie in den betreffenden Theilen des Merseburger Domes, den romanischen Spitzbogenstyl erkennen. Die Kirche von Zinna ist aber jedenfalls spät, da das Kloster erst 1170 oder 1171 gegründet und sie selbst vermuthlich erst, worauf andere historische Nachrichten zu deuten scheinen, um oder nach 1200 gebaut wurde. Wir haben also hier wiederum einen Beleg für das verhältnissmässig jüngere Alter der in Rede stehenden Bauweise.

solcher Beispiele in meiner „Pommerschen Kunstgeschichte" angeführt. Ein andres Beispiel ist die Klosterkirche zu Berlin, die urkundlich erst am Ende des 13ten Jahrhunderts begonnen wurde und bei der die Arkaden des Mittelschiffes noch immer die romanische Reminiscens nicht verläugnen. Es ist diese Erscheinung somit schon sehr geeignet, uns das angenommene höhere Alter der betreffenden Bautheile des Merseburger Domes sehr zweifelhaft zu machen, während im Uebrigen Anordnung und Verhältnisse, mit dem Naumburger Dome übereinstimmend, auch auf eine ungefähr gleiche Zeit mit diesem schliessen lassen.

Dann sind einige der historischen Notizen in der genannten Abhandlung des Hrn. L. in Erwägung zu ziehen. Wir erfahren durch sie, dass der alte Bau im dritten Viertel des elften Jahrhunderts erweitert, dass ihm im vierten Viertel ein Mittelthurm zugefügt ward und dass zu Anfange des zwölften Jahrhunderts das Sanctuarium der Kirche und die getäfelte Decke (laquear) ausgemalt wurden. Von einem Mittelthurm sehen wir aber bei dem vorhandenen Bau keine Spur mehr, auch scheint die ganze Anlage nicht darauf berechnet, und der Bericht über die Malerei lässt mit Bestimmtheit auf eine flache Decke schliessen, während der vorhandene alte Bau gewölbt ist und diese Gewölbe mit den Mauern gleich alt zu sein scheinen. Herr L. sieht sich zwar, in Folge jener Notiz, veranlasst, den Gewölben ein späteres Alter zuzuertheilen, übersieht aber, dass in den Ecken der Kreuzflügel Eckpfeiler als Träger des Gewölbes vom Fussboden bis zu dem letzteren emporlaufen, die es aufs Bestimmteste darthun, dass das Gebäude schon vom Beginn an für eine Ueberwölbung angelegt worden. Sollen wir nun etwa so conjecturiren, dass man ursprünglich zwar ein Gewölbe beabsichtigt, dass man dann aber davon abgegangen sei und disharmonischer Weise eine Holzdecke eingezogen habe, dass man hernach aber doch wieder auf die erste Idee zurückgegangen sei, die bemalte Decke herausgebrochen und statt deren endlich das Gewölbe eingesetzt habe? So künstliche Schlussfolgerungen dürfte man doch nur auf den Grund dringendster Indicien wagen. Wir haben also auch hier wenigstens die höchste Wahrscheinlichkeit, dass das Gebäude jünger sei, als der Anfang des zwölften Jahrhunderts.

Endlich ist noch zu bemerken, dass allerdings die architektonischen Details an den betreffenden Theilen des Merseburger Domes nur äusserst sparsam angewandt und die vorkommenden höchst einfach gebildet sind, dass es aber doch auch unter ihnen nicht ganz an charakteristischen Merkmalen fehlt. Die Pfeilervorlagen nämlich, welche die grossen Scheidbögen in dem mittleren Quadrat des Querschiffes tragen, sind unterwärts abgestumpft (was man in Puttrichs Darstellungen nicht sieht). Die Abschrägungen sind auf verschiedene Weise gegliedert, und die eine dieser Gliederungen, die am reichsten zusammengesetzte, entspricht in der That nur denjenigen Profilirungen, die wir sonst nur in der letzten Spätzeit des romanischen Baustyles finden. — Nehmen wir alle diese Gründe zusammen, so ist hier in jeder Beziehung die grösste Wahrscheinlichkeit, und für den, der die Monumente unter einem umfassenderen Gesichtspunkte betrachtet, in der That eine dringende Nöthigung vorhanden, die betreffenden Bautheile wiederum derselben Periode d. h. wieder um der Spätzeit des romanischen Styles, zuzuschreiben. Zugleich aber ergiebt sich aus dem Vorgesagten, dass der Dom von Merseburg, was seine alt-spitzbogigen

Theile anbelangt, mit dem Dome von Naumburg und mit den Gebäuden, welche dem letzteren verwandt sind, nicht eigentlich mehr in dieselbe Klasse zu setzen ist, vielmehr eine andre Klasse, die wiederum ihre provinziellen Eigenthümlichkeiten hat, einleitet.

Es schien mir nicht überflüssig, den Raum für die Reihenfolge der vorstehenden Bemerkungen in Anspruch zu nehmen, da das Eingehen auf diese lokalen Besonderheiten und die Darlegung derjenigen kunsthistorischen Kritik, die nach meiner Ansicht die einzig richtige ist, für das Gesammtgebiet der vaterländischen Kunstgeschichte nicht ohne wesentliches Interesse sein dürfte. —

Ich muss mich nunmehr noch einmal zu dem Werke des Hrn. Dr. Puttrich zurückwenden. Die Lieferungen über den Naumburger Dom beschliessen den ersten Band der zweiten Abtheilung. Ausser ihnen ist noch eine andre neuerlich erschienene Lieferung, die siebente der ersten Abtheilung, welche den Cyklus der Denkmale der Baukunst des Mittelalters in den herzogl. Anhalt'schen Landen beschliesst, zu besprechen. Auch diese Lieferung ist reich an belehrenden, zum Theil wirklich überraschenden Mittheilungen. Der wichtigste Gegenstand, den sie behandelt, ist die, seither in der vaterländischen Baugeschichte noch gar nicht genannte Kirche des ehemaligen Klosters Hecklingen, eine wohlgebildete Basilika, in deren Innerem Pfeiler und Säulen wechseln und als deren Bauzeit durch den Herausgeber auf den Grund historischer Nachrichten, ohne Zweifel richtig, die Zeit um das Jahr 1130 bestimmt wird. Ueberaus merkwürdig aber ist in dieser Kirche der Einbau einer ausgedehnten steinernen Empore, der einen grossen Theil ihres inneren Raumes auf der Westseite und das gesammte südliche Seitenschiff ausfüllt. Die Säulen und Pfeiler der südlichen Arkade des Kirchenschiffes sind grossentheils mit kleineren Pfeilerstücken und Säulen umbaut, welche die Bogenwölbungen der Empore tragen und schon durch die Art und Weise ihrer Hinzufügung, aber auch durch ihren abweichenden Styl das spätere Alter des Einbaues darthun. Die Bogenwölbungen der Empore sind theils rund, theils spitz geformt; ihre Details, die zum Theil eine ungemein reiche und elegante Ornamentik entfalten, entsprechen durchaus den Typen der spätromanischen Periode. Dann ist auch ein reicher Sculpturenschmuck zu bemerken. Es sind Stucco-Reliefs, grosse Engelgestalten mit ausgebreiteten Flügeln, die in den Zwickeln zwischen den Bögen der grossen Arkaden des Schiffes angebracht sind. Mit der Reminiscenz an manche conventionellen Elemente des byzantinischen Styles verbinden diese Figuren schon glücklich den Ausdruck einer freieren Würde, sowie sich in der Gewandung bereits vortreffliche Motive einer freieren Bewegung vorfinden. Auch eine Reihe von Köpfen, welche die Schlusssteine an den Bögen der nördlichen Arkade verzieren, ist bemerkenswerth. Diese Arbeiten reihen sich dem Kreise der Stucco-Sculpturen aus der späteren Zeit der romanischen Periode, die neuerlich in den sächsischen Gegenden bemerkt worden sind, auf interessante Weise an; am meisten scheinen sie mit den merkwürdigen Reliefs in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt Aehnlichkeit zu haben. Ueber ihr Alter spricht sich der Herausgeber nicht aus. Dass sie mit dem Bau der Kirche gleichzeitig seien, ist durchaus nicht wahrscheinlich; eher ist zu vermuthen, dass sie zur Zeit des Einbaues der Empore ausgeführt sind. — Ausser der Kirche von Hecklingen sind in der genannten Lieferung noch Darstellungen der Kirche von Frose enthalten,

einer strengromanischen Basilika, die sich besonders durch die wohlerhaltene Loge auf ihrer Westseite, über der Vorhalle zwischen den Thürmen, sowie durch mancherlei eigenthümlichen Detail auszeichnet. Ich hatte über diese Basilika in der „Geschichte und Beschreibung der Schlosskirche zu Quedlinburg etc." bereits nähere Nachricht gegeben. Endlich werden uns noch einige charakteristische Details von spätromanischen Portalen der Petrikirche zu Wörlitz und der Nikolaikirche zu Kosewick mitgetheilt.

Die reichen Lieferungen über den Dom von Naumburg beschliessen, wie bereits bemerkt, den ersten Band der zweiten Abtheilung des Puttrich'schen Werkes; auch dem Schlusse des ersten Bandes der ersten Abtheilung können wir demnächst entgegensehen, indem eine baldige Erscheinung der noch fehlenden Lieferungen, 8 und 9 (Arnstadt, Paulinzelle, Stadt-Ilm, Göllingen), versprochen ist. Jede Abtheilung wird sodann noch einen zweiten Band enthalten, dessen reichliches Material durch einen neuerlich gedruckten ausführlichen Prospektus namhaft gemacht wird. Dass auch die Lieferungen dieser Bände ohne Unterbrechung folgen werden, dafür bürgt uns der unermüdliche Fleiss des Herausgebers, dessen Mappen sich fortwährend reichlicher füllen — in einer Weise, dass er schon seither durchweg veranlasst war, in jeder Lieferung beträchtlich mehr zu bringen, als die Ankündigungen ursprünglich verheissen hatten. Auch äusserlich sehen wir das Unternehmen sich immer fester begründen und dadurch eine immer sichrere Bürgschaft gewinnen. Wie die Könige von Preussen und von Sachsen die Dedikationen der beiden Abtheilungen des Werkes angenommen haben, so ist die Verbreitung desselben vielfach durch offizielle Empfehlungen von Seiten der höchsten Behörden und andre Begünstigungen freisinnig befördert worden. Besonders zu erwähnen ist, dass von Seiten der preussischen Regierung, auf Befehl des Königs, auf eine namhafte Anzahl von Exemplaren zur Vertheilung an geeignete Institute unterzeichnet worden ist. Ueberhaupt aber erfreuen sich die Verdienste, die sich der Herausgeber durch so mannigfaltige neue Entdeckungen und Mittheilungen um die Wissenschaft der Kunstgeschichte, sowie um die regere Verbreitung des Sinnes für die historischen Denkmale des Vaterlandes erworben hat, allgemeinster Anerkennung.

Dänemarks Vorzeit durch Alterthümer und Grabhügel beleuchtet von J. J. A. Worsaae. Aus dem Dänischen übersetzt von N. Bertelsen. Kopenhagen 1844. (127 Seiten in 8. mit zahlreichen Holzschnitten.)

(Kunstblatt 1844, No. 57.)

Die grosse und erfolgreiche Thätigkeit für die heimische Alterthumskunde, die in Dänemark herrscht und in dem Museum nordischer Alterthümer zu Kopenhagen ihren glänzenden Centralpunkt findet, ist allgemein bekannt. Bereits im Jahre 1837 erschien zu Kopenhagen, von der königl. Gesellschaft für nordische Alterthumskunde herausgegeben, ein „Leitfaden

zur nordischen Alterthumskunde" (dänisch und deutsch), der sich durch seine übersichtlich belehrende Einrichtung und durch seine zweckmässige Ausstattung mit erläuternden Holzschnitten sehr empfehlen musste. Der Zweck dieser Schrift, die Ergebnisse der Wissenschaft auf populäre Weise unter das Volk zu verbreiten und das Interesse desselben für die Reliquien des Alterthums immer mehr zu gewinnen, hat sich so nachhaltig erwiesen, dass ihr schon gegenwärtig das in der Ueberschrift genannte Werk, welches denselben Gegenstand, zwar unter engerem Gesichtspunkte, aber ungleich ausführlicher behandelt, folgen konnte. Dasselbe ist (ebenfalls dänisch und deutsch) auf Kosten „der Gesellschaft für den rechten Gebrauch der Pressfreiheit" herausgegeben und in mehreren tausend Exemplaren im Lande vertheilt worden. Der Leitfaden handelte ausser den eigentlichen Denkmälern der heidnischen Zeit, den Utensilien und Kunstgeräthen, auch von den literarischen Alterthümern, und schloss jenen noch die aus den ältern christlichen Epochen des Landes an, die Arbeit von Worsaae hat es nur mit den heidnischen Denkmälern der angedeuteten Art zu thun, erläutert diese durch sehr zahlreiche, vortrefflich gearbeitete Holzschnitte und schliesst ihnen die Hauptresultate an, welche die Wissenschaft bis jetzt daraus aufzustellen vermag. In der That besitzen wir hier ein Compendium nordischer Denkmälerkunde, das allen Anforderungen zu genügen scheint und das auf das entschiedene Interesse auch desjenigen Deutschen, der nicht zu dem dänischen Reiche gehört, Anspruch haben dürfte. Die klar verständige, durch geeignete Beispiele belegte Eintheilung des Stoffes giebt eine höchst belehrende Uebersicht des Entwicklungsganges, den die Völker des alten Nordens — und hier vornehmlich die alten Bewohner Dänemarks — durchgemacht haben.

Publikationen dieser Art, die auf so zweckmässige Weise zur Verständigung der Wissenschaft mit dem Volke dienen und die den wichtigen praktischen Zweck haben, das Volk zur Erkenntniss des Werthes seiner Denkmäler heranzubilden und dadurch zugleich die Erhaltung der letzteren zu sichern, dürften auch bei uns sehr nachahmenswerth sein. Ein noch bedeutenderes Beispiel als Dänemark bietet uns in diesem Betracht Frankreich dar. Die von dem „Comité historique des arts et monuments" auf öffentliche Kosten veranstalteten Publikationen verdienen hier unsere vollste Anerkennung; besonders die „Instructions archéologiques" — förmliche compendiöse und ebenfalls durch zahlreiche Holzschnitte erläuterte Lehrbücher — erscheinen als Musterarbeiten in ihrer Art. Bei den zahlreichen, aus den verschiedensten Zeiten herrührenden Denkmälern unseres Vaterlandes möchten ähnliche Unternehmungen auch bei uns den grössten Nutzen versprechen und allein geeignet sein, denjenigen Gemeinsinn zur Erhaltung unserer Denkmäler hervorzurufen, durch den allein eine umfassende Sicherstellung derselben verbürgt werden kann.

1. Anecdota Delphica edidit Ernestus Curtius. Accedunt tabulae duae Delphicae. Berolini MDCCCXLIII.

2. Die Akropolis von Athen. Ein Vortrag im wissenschaftlichen Vereine zu Berlin, am 10. Februar gehalten von Ernst Curtius. Mit einer Lithographie. Berlin 1844.

(Kunstblatt 1844, Nr. 69.)

Der Verfasser der beiden vorstehend genannten Schriften hat sich bekanntlich mehrere Jahre in Griechenland aufgehalten; das Verdienst dieser Arbeiten beruht zunächst in der eigenen lebendigen Anschauung und in der Mittheilung des hiedurch Erworbenen. —

Nr. 1 behandelt, wie der Titel andeutet, Alterthümer von Delphi, die bisher noch nicht herausgegeben waren. Der wesentliche Theil des Buches betrifft Inschriften, die dem Interesse unseres Blattes ferner liegen. Das, was für uns vorzugsweise wichtig ist, sind einige Mittheilungen über den Apollotempel von Delphi, die durch einen Situationsplan der Gegend und durch Zeichnungen aufgefundener Architektur- und Sculpturfragmente veranschaulicht werden. Die Angaben des Textes sind leider ziemlich kurz; einiges Nähere verdankt der Unterzeichnete anderweitig freundlicher Mittheilung von Seiten des Verfassers.

Was das Historische des Tempels anbetrifft, so weiss man, dass derselbe, nach einem Brande im ersten Jahr der 58sten Olympiade, durch die Alkmäoniden neu zu bauen übernommen und die Ausführung des Baues dem Spintharos von Korinth übertragen ward (548 v. Chr. Geb.), auch, dass die Alkmäoniden ihr Vorhaben glänzender als nach dem ursprünglichen Plane ausführen liessen, indem die Vorderseite des Tempels aus parischem Marmor erbaut ward. Es scheint jedoch, dass der Tempel wenigstens in einzelnen Theilen lange unvollendet blieb. Da der Bau nicht, wie bei athenischen Tempeln, eine Staatsangelegenheit, sondern auswärtigen Wohlthätern überlassen war, so erklärt es sich, wenn wir verschiedentlich noch in späteren Zeiten von dem Fortbau des Tempels hören. Bei Aeschines (c. Ctesiph. §. 116) wird derselbe ein *καινὸς νεώς* genannt, und der Scholiast zu der Stelle sagt, Nero habe den Bau zu Ende geführt. Nach Plutarch (Anton. c. 23) hatte auch Antonius die Absicht gehabt, ihn zu vollenden. Von den Giebelfeldern des Tempels aber spricht schon Herodot (II, 180; V, 62), wie später Pausanias (X, 5, 5; 19, 3), und einen Theil der Metopen des Frieses beschreibt Euripides (in Jon. 190—218). An der Wand des Pronaos waren die sieben delphischen Sprüche, obenan das *Γνῶθι σεαυτὸν*, zu lesen. (Plutarch de Garrul. XVII; Pausan. 24, 1.)

Die Lage des Tempels, welche Leake, Ross und Thiersch noch nicht kannten, ist erst 1840 mit Sicherheit nachgewiesen an der noch an ihrer Stelle erhaltenen südlichen Stufe und an den herabgesunkenen, beim Bau eines Hauses zum Vorschein gekommenen architektonischen Trümmern. Die Grabungen innerhalb der Cella konnten wegen der dadurch bedrohten Wohnungen zu keinem Resultate führen; doch fanden sich deutliche Spuren der unterirdischen Kammern, welche einen Theil der Tempelschätze enthielten und welche einst von den phokischen Seeräubern aufgerissen wurden.

Aus den aufgefundenen Säulentrümmern geht hervor, dass der Tempel im Aeussern ein Hexastylos von dorischer Ordnung war, die dorischen

Säulen von 5 Fuss 2⅛ Zoll Durchmesser, während er im Innern eine ionische Säulenstellung enthielt, diese Säulen zu 2 Fuss 5⅛ Zoll Durchmesser. Die der genannten Schrift beigefügte Kupfertafel giebt die Ansicht eines corrumpirten Kapitäls dieser ionischen Säulen, einfinnig mit gesenktem Kanal, und Restaurationen desselben von der Hand des Architekten, Professor Strack in Berlin. Ausserdem enthält dieselbe die Darstellung von einem Stück einer mit Blumen und Palmetten geschmückten Sima. Die letztere zeichnet sich durch die streng griechische Linienführung des Blattwerks aus; auch das Kapitäl hat entschieden griechisches Gepräge. Diese Stücke sind somit unbedenklich älter als die unter Nero vollbrachte Restauration des Tempels.

Noch werden uns auf derselben Kupfertafel die Reliefdarstellungen vorgeführt, welche, leider sehr beschädigt, zwei Seiten eines Steines schmücken. Es sind Kämpfe griechischer Reiter mit Barbaren, vermuthlich Galliern. Auch diese im Style ohne Zweifel noch rein griechisch. Der Verfasser weiss die ursprüngliche Bestimmung dieses Steines nicht anzugeben, meint aber, dass er zum Tempel selbst nicht gehört haben könne.

So fragmentarisch an sich auch diese Mittheilungen sind, so vermehren sie doch, als einer der berühmtesten Lokalitäten des griechischen Alterthums angehörig, auf dankenswerthe Weise unser archäologisches Material. —

Die Schrift Nr. 2 hat nicht die Absicht, uns neue und bisher noch unbekannte Gegenstände vorzuführen. Sie war dazu bestimmt, im mündlichen, durch bildliche Darstellung erläuterten Vortrage einem gemischten Publikum eine Anschauung von dem glänzendsten Centralpunkte griechischen Lebens und von der Bedeutung desselben zu gewähren. Indem dies mit besonnener Umsicht und Fasslichkeit, zugleich aber auch mit begeisterter Theilnahme für den besprochenen Gegenstand geschieht, bemerken wir, dass die eigene genaue Kenntniss der Lokalität und ihrer Umgebungen die Absicht des Verfassers wesentlich gefördert hat, und dass somit seine Schrift auch ausserhalb des Kreises, für den sie zunächst bestimmt war, auf Anerkennung rechnen darf.

Zur Geschichte der Kunst des Mittelalters in Norddeutschland.

(Kunstblatt 1844, No. 90 f.)

Ich erlaube mir den Bericht über eine Reihe jüngst erschienener und mehr oder weniger umfassender literarischer Erscheinungen, die zur Kenntniss des Denkmälervorrathes im Norden unseres Vaterlandes oder zur Erforschung der kunsthistorischen Stellung dieser Denkmäler Beiträge liefern, unter der vorstehenden Ueberschrift zusammenzufassen. Ich beginne mit dem Osten des Vaterlandes, mit Preussen. Das Wichtigste, was wir seither über die dortige Kunst besassen, waren die Schriften und Kupferwerke über das Marienburger Schloss und E. A. Hagen's Beschreibung der Domkirche zu Königsberg, ein Werk, das in Uebersichten und Excursen

mehr brachte, als der Titel erwarten liess. Daran schliesst sich jetzt Einiges über Danzig, die wichtigste Handelsstadt des ostpreussischen Landes, eine der Hauptfesten deutscher Kultur gegen eindringende slavische Elemente, an. Schon vor ein Paar Jahren erschien eine sehr verdienstliche kleine Schrift:

Ueber alterthümliche Gegenstände der bildenden Kunst in Danzig, ein Vortrag etc. von J. C. Schultz, königl. Professor, Direktor der königl. Prov.-Kunstschule in Danzig etc. (Danzig 1841. 59 S. in 8.)

Der Verfasser, der bekannte Architekturmaler, gab hierin einen raschen Ueberblick über die grosse Fülle der bemerkenswerthen Architekturen, der bildnerischen und malerischen Werke, die seine Vaterstadt aus den Zeiten ihres alten Glanzes bewahrt; das Werkchen, weniger zwar vom speziell kunsthistorischen als vom allgemein künstlerischen Standpunkte aus verfasst, zeichnete sich durch Gesundheit und Tüchtigkeit des Urtheils aus und musste als lebendige Anregung zur ernstlicheren Beachtung und zu weiter fortgesetzten kritischen Forschungen sehr willkommen geheissen werden. Ein umfassenderes Werk ist demselben vor Kurzem gefolgt, ebenfalls zwar keine eigentlich kunstgeschichtliche Arbeit, sondern zunächst dem allgemein historischen Interesse zugewandt, doch durch viele genaue Mittheilungen über vorhandene Monumente auch für unsere Zwecke immer wichtig genug. Es führt den Titel:

Die Ober-Pfarrkirche von St. Marien in Danzig in ihren Denkmälern und in ihren Beziehungen zum kirchlichen Leben Danzigs überhaupt dargestellt von Dr. Theodor Hirsch, Professor. Erster Theil. Mit einem Grundriss, einer Seitenansicht und einer inneren Ansicht der Kirche. (Danzig 1843. 323 S. in 8.)

Was den artistischen Theil dieses reichhaltigen Werkes anbetrifft, so führt der Verfasser zunächst in sehr glücklicher und scharfsinniger Weise aus, wie das Gebäude der genannten Kirche, 1343 gegründet, im Laufe des 15ten Jahrhunderts umgewandelt, beträchtlich erweitert, und, namentlich im Inneren, zu einem der schönsten Monumente der baltischen Küstenländer ausgebildet wurde. Dann giebt er Rechenschaft über die ungemein grosse Menge von Bildwerken, Sculpturen, besonders Schnitzaltären, und Gemälden, welche das Innere der Kirche schmücken, auch über die, von deren ehemaligem Vorhandensein nur noch eine äussere Kunde zurückgeblieben ist. Er geht, wie gesagt, nicht auf das Einzelne der stylistischen Besonderheiten ein; er giebt nur ein genaues Verzeichniss des Inhaltes der Darstellungen und Bericht über ihre äussere Beschaffenheit und über die urkundlich historischen Verhältnisse, welche dabei in Erwägung zu ziehen sind. Nur ganz allgemeine Andeutungen über die in den einzelnen Werken befolgte künstlerische Richtung finden sich vor; aber auch schon aus diesen und aus der Berücksichtigung der sonstigen historischen Verhältnisse gelangt der Verf. zu sehr interessanten Resultaten. Die bildnerischen Werke rühren, nach seiner Darstellung, fast sämmtlich aus dem eigentlichen Deutschland und zwar zum grössten Theil aus den Gegenden des Niederrheins her, aus denen eine grosse Anzahl der bedeutendsten Familien Danzigs herstammt, mit denen diese fortwährend in unmittelbarem Verkehr blieben, wo sie die Kunstwerke auf Bestellung arbeiten liessen

und von wo, wenigstens etwas später, auch Künstler sich nach Danzig übergesiedelt haben. Das Alter dieser Arbeiten geht bis in den Beginn des zweiten Viertels des 15ten Jahrhunderts zurück; vorzüglich wichtig sind die aus dem letzten Viertel desselben Jahrhunderts. Zu diesen gehört u. a. das berühmte Gemälde des jüngsten Gerichts, das freilich nicht für Danzig gefertigt wurde, sondern als Kriegsbeute in den Besitz der Stadt kam. Ueber letzteren Umstand bringt der Verf. die interessante und wohlgesicherte Nachricht bei, dass das Bild sich auf einer holländischen Galliote befand, welche im Jahr 1473 durch einen Danziger Schiffer genommen ward (man stand damals mit Holland in lang dauernden feindlichen Verhältnissen). Dann wird der grosse Schnitzaltar mit gemalten Flügeln, der sich in der Ferber'schen Kapelle befindet und auf den auch schon Schultz in der vorgenannten Schrift eindringlichst aufmerksam gemacht hatte, besonders hervorgehoben; der Verf. weist nach, dass derselbe zwischen 1481 und 1484 gefertigt ist und höchst wahrscheinlich aus Calcar, der ursprünglichen Heimat des Bestellers, herstammt. Neben vielen andern erscheint ferner der Altar der Marienkapelle als ein interessantes Meisterwerk niederrheinischer Kunst: wir sehen in allen diesen Arbeiten mithin Werke, die für die vaterländische Kunst von sehr grosser Bedeutung sind und eine nähere kunsthistorische Würdigung, besonders im Vergleich mit den anderweitig vorhandenen Werken des Niederrheins, dringend wünschen lassen. Dasselbe ist ohne Zweifel der Fall mit dem Altar, der sich früher in der Antoniuskapelle befand und gegenwärtig, durch verschiedene Zwischenfälle, in den Besitz des Erzherzog Deutschmeisters Maximilian übergegangen ist, auf dessen Gut Ratsch bei Ratibor er bewahrt wird. Der Verfertiger dieses Altares nennt sich nemlich L. V. WAVERE aus Mechlen, den der Verf. mit dem bekannten Israel von Mecheln zu identificiren sucht; ohne dies letztere (da Israels Thätigkeit im Fache der Malerei bekanntlich sehr angefochten ist) vertreten zu wollen, scheint es doch sehr wünschenswerth, dass gelegentlich ein näherer Vergleich zwischen diesem Werke und denen, welche man früher dem Israel zuschrieb, angestellt werden möge. Aus dem Anfange des 16ten Jahrhunderts endlich, in welcher Zeit Danzig in lebhaften Verkehr mit Oberdeutschland kam, sind ein Paar bedeutende Arbeiten vorhanden, der Hochaltar und der Altar der Reinholdskapelle, die in unmittelbarer Verbindung mit der oberdeutschen, namentlich der nürnbergischen Schule stehen. Der Hochaltar ward von 1511 bis 1517 in Danzig durch einen Meister Michael gefertigt, der aus Augsburg gebürtig war und den der Verfasser als einen Schüler Dürers bezeichnet; zu den Compositionen seines grossen Werkes hat er die Holzschnitte und Kupferstiche Dürers, welche in jenen Jahren erschienen, vielfach benutzt.

Ueber die Monumente von Pommern hatte meine „Pommersche Kunstgeschichte" (1840) eine Uebersicht gegeben. Ein weiterer Beitrag zu deren Kenntniss ist kürzlich in einer gehaltreichen kleinen Schrift erschienen:

Ueber das städtische Bauwesen des Mittelalters, in Anwendung auf Stralsund. Vorgelesen im gesellig-literarischen Verein etc. von Arnold Brandenburg, d. R. D. Syndicus der Stadt Stralsund etc. (Aus der Zeitschrift Sundine abgedruckt. Stralsund 1843. 34 S. in 8.)

Der Zweck dieser Abhandlung geht über die ausschliesslich provinziellen, auch über die blos kunstgeschichtlichen Interessen hinaus. Wie

schon der Titel ergiebt, hat sie es zunächst mit einem Gegenstande zu thun, der dem weiteren Gebiet der Kulturgeschichte des Mittelalters angehört und der namentlich in nächster Verbindung mit der Kostümgeschichte steht. Die Bedingnisse der Stadt- und Hausanlage in mittelalterlichen Zeiten werden hier mit gründlicher Kenntniss und in sehr anschaulicher Weise auseinander gesetzt. Die Abhandlung reiht sich in diesem Betracht der schönen Schrift von H. Leo „über Burgenbau und Burgeneinrichtung in Deutschland vom 11ten bis zum 14ten Jahrhundert“ (in v. Raumers historischem Taschenbuch, Jahrgang 1837) vortheilhaft an; beide Arbeiten zusammen geben uns ein vortreffliches Bild der Verhältnisse und Gestaltungen des mittelalterlichen Lebens, das u. a. auch für den ausübenden Künstler von grösstem Interesse sein muss. Es liegt indess in der Natur der Sache, dass Herr Brandenburg auch das Architektonisch-Künstlerische in Erwägung ziehen und dass seine Besprechung auf die stralsundischen Monumente über die letzteren in mannigfacher Weise Licht verbreiten musste. Näher auf das Detail einzugehen, ist hier nicht der Ort; ich füge nur die beiläufige Bemerkung hinzu, dass er in der Zeitbestimmung der vorhandenen Monumente nicht durchweg die Ansichten theilt, die ich in meiner eben genannten Schrift entwickelt habe.

Nehmen wir zu den im Vorigen angeführten ältern und neuern Werken noch die Arbeiten, die Tischbein und Milde über die Denkmäler Lübecks und Böhndel über die Schnitzwerke des Brüggemann in Schleswig geliefert oder begonnen haben, so gewinnen wir in alledem schon einen ganz hübschen Ueberblick über das Kunstleben in den deutschen Ostseeländern. Nur Mecklenburg auf der einen Seite, wo es doch an sehr beachtenswerthen Monumenten keineswegs fehlt, und auf der andern die gegenwärtig unter russischer Herrschaft stehenden deutschen Ostseeprovinzen, die demselben Kreise künstlerischer Thätigkeit angehören, sind noch etwas dunkle Punkte. Mögen auch über die in diesen Ländern vorhandenen Kunstdenkmäler bald nähere Mittheilungen veröffentlicht werden! —

Den verschiedenartigen Schriften und Bilderwerken, die wir über die Monumente der sächsischen Lande bereits besitzen, reiht sich als eine nicht ganz zu übersehende kleine Arbeit an der

Wegweiser durch Halberstadt und die Umgegend etc. mit vier Ansichten nach Lichtbildern von Dr. F. Lucanus. (Halberstadt 1843. 64 S. in 12.)

Besondere Untersuchungen irgend welcher Art konnten natürlich auf keine Weise im Plane eines Büchleins liegen, das nur die Absicht hatte, auf alles Bemerkenswerthe rasch und übersichtlich aufmerksam zu machen. Die persönliche Neigung und Erfahrung des Verf., des bekannten Kunstfreundes und Herausgebers des grösseren Werkes über den Halberstädter Dom, brachte es indess mit sich, dass Alles, was in artistischer und monumentaler Beziehung Bedeutung hat, mit angemessener Würdigung aufgeführt wurde. Wir besitzen somit in diesem Büchlein, trotz seiner Kürze, ein sehr brauchbares Verzeichniss von Gegenständen, die unter dem vaterländischen Denkmälervorrathe keine der letzten Stellen einnehmen. Auch enthält dasselbe mehrfach Notizen, die wir als neue Mittheilungen willkommen heissen müssen, namentlich über Beschaffenheit und Alter der Holzhäuser des 15ten und 16ten Jahrhunderts, die irgend anderswo eine

so sittlich künstlerische Ausbildung erreicht haben, wie gerade in Halberstadt. —

Eine sehr beachtenswerthe Thätigkeit für die Kenntnissnahme und Erforschung der vaterländischen Kunstdenkmale ist in jüngster Zeit besonders in dem Nordwesten Deutschlands, in den Gegenden des Niederrheins, erwacht. Die Angelegenheit des Kölner Dombaues und das hohe nationale Interesse desselben scheint vornehmlich den Anstoss zu diesen lebendigeren und umsichtigeren Arbeiten gegeben zu haben. Das „Kölner Dombiatt" hat sich als literarisches Organ, wie zunächst für die Zwecke des Dombaues selbst, so auch für anderweitige Mittheilungen in Bezug auf die mittelalterliche Kunstweise jener Gegend hingestellt und bereits viel Belehrendes gebracht. Besondere Monographien, auch andere Sammelwerke haben sich demselben an die Seite gestellt. Die „Diplomatischen Beiträge zur Geschichte der Baumeister des Kölner Domes etc. von A. Fahne" haben im Kunstblatte unlängst bereits die verdiente Würdigung gefunden. Eine zweite Monographie steht ebenfalls in nahem Bezug zur Geschichte des Kölner Dombaues, obgleich sie nicht ausschliesslich kunsthistorische Interessen verfolgt. Ihr Titel ist:

Conrad von Hochstaden, Erzbischof von Köln und Gründer des Kölner Doms (1238—1261). Von Jacob Burckhardt. (Bonn 1843. 158 S. in 8.)

Ueber das allgemein geschichtliche Verdienst dieser Schrift, das bereits vielseitige Anerkennung gefunden hat, kann hier nicht gesprochen werden. Herr Burckhardt (Verf. der „Kunstwerke der Belgischen Städte") hat sich indess nicht begnügt, nur die merkwürdigen politischen Verhältnisse und Wirrnisse jener Zeit und die Art und Weise, wie Erzbischof Conrad darin verflochten war, darzustellen; es kam ihm zugleich auch darauf an, von dem bewegten Kunstleben jener Tage, von dem Zusammenklang desselben mit bürgerlichen und religiösen Interessen ein anschauliches Bild zu geben, und solchergestalt das grosse Unternehmen des Dombaues, das den Namen Conrads mehr als seine politischen Thaten der Nachwelt überliefern sollte, dem Verständniss der Leser näher zu rücken. Die ganze Darstellung hat durchaus individuelle Färbung, sowohl in dem Charakter des Erzbischofes und der gesammten volksthümlichen Zustände, als auch in der Entwickelung der damaligen künstlerischen Verhältnisse. Wir haben die Schrift als einen der wichtigsten Beiträge für die, schon ziemlich zahlreiche Literatur, die sich auf den Kölner Dombau bezieht, zu bezeichnen.

Nicht minder belehrend ist schliesslich eine Reihenfolge artistisch-historischer Aufsätze, die uns das

Niederrheinische Jahrbuch für Geschichte, Kunst und Poesie. Zum Besten der Bonner Münsterkirche herausgegeben von Dr. Laurenz Lersch. Mit vier architektonischen Abbildungen. (Bonn 1843.)

bringt. Die betreffenden Aufsätze sind: 1) „Ueber die vorgothischen Kirchen am Niederrhein," von J. Burckhardt. Eine vortreffliche Entwickelung der reichen und malerisch imposanten Compositionsweise, wodurch diese Kirchen sich auszeichnen, während die höhere Durchbildung des Details bei den meist einfacheren Architekturen derselben Epoche in Mitteldeutsch-

land vorherrscht. (Ein Paar unrichtige oder schiefe Einzelbemerkungen, die dem Verf. entschlüpft sind, die aber die Gesammtauffassung nicht beeinträchtigen, sollen hier nicht weiter gerügt werden). — 2) „Die antiken Säulen im Münster zu Aachen," von J. Nöggerath. Bemerkungen vom mineralogischen Standpunkte aus, die in Bezug auf die Herkunft jener merkwürdigen Säulen manche sehr wichtige Aufschlüsse geben. Dabei zugleich eine Nachricht über die eingeleitete Wiederaufstellung und Restauration dieser Säulen. — 3) „Die Bausteine der Münsterkirche in Bonn," von demselben, ähnlich belehrend und dadurch ein wichtiger Beitrag zur Baugeschichte der verschiedenen Theile des Münsters. — 4) „Der Kreuzgang des Bonner Münsters," kurze Notiz zur Erläuterung der das Jahrbuch begleitenden Tafeln, welche diesen Kreuzgang, ein sehr merkwürdiges Bauwerk aus der Mitte des 12ten Jahrhunderts, darstellen. (Leider ist das Blatt mit den Details sehr ungenügend ausgefallen). — 5) „Gerhard von Are, Erbauer des Bonner Münsters," von L. Lersch. Bericht über das Leben dieses ausgezeichneten Mannes, Probstes der Münsterkirche, den man seither irrthümlich zu einem Grafen von Sayn gemacht hat. Dabei zugleich einige nicht unwichtige Notizen über den Bau des Münsters selbst. [1]) — 6) „Altenberg und seine Kirche," von K. Ch. Beltz. Ein ausführlicher Aufsatz über die Geschichte dieser Kirche, die, unfern von Köln belegen, bekanntlich zu den schönsten deutsch-gothischen Bauwerken gehört, und über ihre stylistischen Besonderheiten.

Die Dresdener Gemäldegallerie in ihren bedeutungsvollsten Meisterwerken, erklärt von Dr. Julius Mosen. Nebst einer Steindrucktafel. Dresden und Leipzig 1844. 203 S. in 12.

(Kunstblatt 1844, No. 84.)

Ein Dichter als Führer bei der Kunstschau wird uns stets willkommen sein. Er vor allen hat die Gabe des Wortes; er wird den treffenden Ausdruck für das, was unser Gefühl vor dem Bilde in Anspruch nimmt, zu finden und dadurch dies Gefühl uns selbst deutlicher zum Bewusstsein zu bringen wissen. Er wird — vorausgesetzt, dass er der rechte Dichter sei und dass er überhaupt den Beruf zu jener Führung habe — die Geheimnisse des künstlerischen Schaffens und die Bedingnisse der Zeit, die diesem Schaffen seine eigenthümliche Richtung gaben, so verständlich wie anregend und eigenes Denken fördernd vor uns zu entwickeln vermögen.

Ein solcher ist der Verfasser des vorliegenden Buches, den Deutschland gegenwärtig zu seinen edelsten Dichtern zählt und der sich schon

[1]) Eine nähere kunsthistorische Würdigung des Bonner Münsters nach einzelnen Theilen habe ich in dem Text der neunten Lieferung von J. Gailhabaud's „Denkmälern der Baukunst aller Zeiten und Länder" gegeben. (Vergl. oben, S. 118.) Ich freue mich, dass meine Darstellung an den festen Punkten, die die Mittheilungen der Herren Lersch und Nöggerath enthalten, Bestätigung findet.

früh, vornehmlich in Italien, einer nachhaltigen Kunstbetrachtung hingegeben hatte. Die Schilderungen der Meisterwerke der Dresdener Gallerie, welche er uns hier darbietet, sind anziehende, lebenvolle Uebertragungen in die einfache Sprache des Wortes, gleich werthvoll für die Vorbereitung zum Besuch der Gallerie wie für die Erinnerung an dieselbe, gleich geschickt, beim Anschauen der Bilder zur Controle der eigenen Auffassung zu dienen, wie demjenigen, der sie nicht gesehen hat, eine Vorstellung ihrer Eigenthümlichkeit zu gewähren. Mehr indess noch, wie in dieser Uebertragung, zeigt der Verfasser sein dichterisches Verständniss darin, wie er den Bezug dieser Bilder auf die geistigen Zustände der Zeiten, denen sie angehören, darzulegen und klar zu machen versteht. „Die königliche Gemäldegallerie in Dresden (so beginnt er seine Einleitung) enthält in ihren Meisterwerken die vertrautesten und geheimsten Memoiren des Seelenlebens des 16ten, 17ten und 18ten Jahrhunderts für den, welcher Bilderschrift zu lesen versteht." Diese Worte bilden das eigentliche Thema seines Buches, das er mit Besonnenheit und Umsicht durchführt und dessen bestätigende Beispiele die Schilderungen des Einzelnen ausmachen.

Hiedurch gewinnt das Buch zunächst einen bedeutenden Werth als Material für die allgemeine Geschichte. Die Historiker haben von den Monumenten und Dokumenten der Kunst seither nur erst wenig Vortheil zu ziehen gewusst, und wenn dies ja geschehen ist, so haben sie diese Erscheinungen in der Regel nur in Anhängen und Extrakapiteln behandelt, gleichsam als ob die Kunst nur eben ein zufälliges Beiwerk des Lebens sei und mit dessen übrigen Erscheinungen und Begebenheiten in gar keinem innerlich bedingenden Zusammenhange stehe; genügt es ihnen doch auch in solchen Fällen zumeist vollkommen, wenn sie nur eine Summe künstlerischer Leistungen aufzählen können, gleichviel in welcher Art sich diese Leistungen kund gethan haben. Ranke ist einer der Wenigen, die unter den übrigen Zeugnissen der Zeit auch auf das lebendige Wort der Kunst zu lauschen wissen; er hat einen kleinen Kreis solcher Anschauungen (in seiner Geschichte der Päpste und auch in der deutschen Geschichte im Reformationszeitalter) vortrefflich zu benutzen gewusst; — wie viel erfolgreicher aber hätte dies sein müssen, wenn ein Mann von seinem Geiste und seiner weiten Erfahrung tiefer und umfassender auch in dies Thema eingedrungen wäre! — Schlosser hat in seiner Geschichte des 18ten Jahrhunderts durch scharfsinnige Beobachtung der literarischen Interessen dieser Zeit einen fast ganz neuen Bau geschaffen; wie viel bedeutsamer noch wäre sein Werk geworden, wäre er vermögend gewesen, zugleich auch auf die Kunstleistungen, und zwar in diesem Fall besonders auf die der Musik, die für die Auffassung des Charakters der neueren Zeit von so überaus grosser Wichtigkeit ist, die in Mitten der Auflösung alter Zustände ein neues Lebensprinzip so deutlich erkennen lässt, näher einzugehen! Den Historikern also möge das kleine Buch Mosens, und nicht blos als Hülfsmittel, sondern auch als Beispiel, aufs beste empfohlen sein.

Freilich aber müssen auch wir, von Seiten der Kunstschriftstellerei, in Demuth bekennen, dass wir den eigentlichen Historikern im Ganzen noch erst wenig vorgearbeitet haben. Wir haben die Kunst meist zu einseitig, zu wenig mit Rücksicht auf die allgemeinen Welt- und Völkerverhältnisse, unter deren Einfluss ihre Leistungen das charakteristische Gepräge gewonnen, behandelt. Mosen tritt unserer gewöhnlichen Behandlungs-

weise zuweilen absichtlich, in einer Art von Resignation, als Laie gegenüber; dennoch können auch wir aus seinem Buche Manches lernen, was uns sehr zum Vortheil gereichen dürfte.

Speziell erfreulich erscheint mir das Buch, neben den allgemeinen Vorzügen, in Rücksicht auf die Epochen der Kunst, die es, der Beschaffenheit der Dresdener Gallerie gemäss, zum Gegenstande der Betrachtung nimmt. Bekanntlich besitzt diese Gallerie aus den vorbereitenden Entwickelungsepochen so viel wie Nichts, während der Reichthum ihrer Meisterwerke gerade mit dem Zeitpunkte beginnt, wo das mittelalterliche Streben sich erfüllt hat, wo die Bande der Tradition und der Convention vollständig abgeworfen werden und wo zugleich die technischen Studien so weit gediehen sind, dass die Kunst sich nunmehr ganz in eigenthümlicher Freiheit (zum Guten wie gelegentlich auch zum Bösen) bewegen kann. Wir haben neuerdings mit dem lange vernachlässigten Studium jener Entwickelungsepochen so viel zu thun gehabt, dass wir darüber die Zeit der freien Vollendung und Meisterschaft fast zu wenig im Auge behielten; bei dem Interesse, das jenes Studium in seinen fortschreitenden Erfolgen uns abgewann, bei der Theilnahme, die wir dem wunderbaren Wachsthum der jungen Pflanze nothwendig schenken mussten, hat es sich zeitenweise wohl ereignet, dass wir das Werden und das Wollen für bedeutender hielten, als das fertige Dasein und die gediegene That, dass wir bei Darstellungen, die, mit unvollkommenen Mitteln gearbeitet, auf eine Ausfüllung ihres nur angedeuteten Inhalts durch eigene, mitproducirende Thätigkeit im Geiste des Betrachtenden berechnet waren, fast lieber verweilten, als bei solchen, wo wir uns in gewissem Sinne passiv verhalten mussten und nur das Gegebene, wie es da war, uns anzueignen hatten. Wir waren dazu um so leichter verführt worden, als bei jenen unvollkommenen Darstellungen sich die äussere Bedeutsamkeit des Gegenstandes, an die sich eine beliebige Gedankenverbindung am bequemsten anknüpfen lässt, vorzugsweise geltend machte, während es bei den vollendeten Werken nicht sowohl auf den Gegenstand an sich ankommen kann, als vielmehr auf die Weise der künstlerischen Vollendung überhaupt, auf die Art, wie das Unendliche im Endlichen offenbar gemacht wird, wie das Leben des Geistes unmittelbar (und ohne allerhand Zwischenideen) in die Erscheinung tritt. Dem Bedürfniss, nach all jenen Studien nun auch wieder zu den Zeiten der vollendeten Kunst zurückzukehren, kommt in der That das Buch von Mosen in seiner beredten Sprache auf eine schöne Weise entgegen. Es entwickelt frisch und verständlich, wie die Kunst die Bedingnisse der Tradition, die, wenn auch glänzenden, so doch immer hemmenden Fesseln, die ihr für einen, ausserhalb ihrer selbst liegenden Zweck angelegt waren, abstreifte und sich ihr eigenthümliches Reich eroberte. Neben den Werken der grossen Italiener des 16ten Jahrhunderts sind es also besonders die der Niederländer des 17ten, die hier wieder zu ihrer gebührenden Ehre gelangen, nachdem sie, obschon im Kunsthandel immer ansehnlich taxirt, in der Literatur geraume Zeit nur etwas stiefmütterlich bedacht waren. Für die tiefere Auffassung der niederländischen Kunst dieser Zeit kommen hier fast nur noch die betreffenden Abschnitte in Schnaase's Niederländischen Briefen in Betracht; diese und Mosens Darstellungen geben aber auch vortreffliche Gesichtspunkte für die Auffassung.

Mit dem Vorstehenden soll übrigens nicht gesagt sein, dass Mosens Ansichten und Urtheile überall und unbedingt unterschrieben werden

müssten. Je mehr es auf Dinge, die nicht mathematisch zu beweisen sind, und auf geistige Auffassung überhaupt ankommt, um so grösseres Gewicht hat wiederum der individuelle Standpunkt, der mannigfache Modifikationen der Ansicht zulässt. Bei aller Schönheit und Lebendigkeit der einzelnen Schilderungen habe ich somit hier doch nur mehr den Werth der Gesammtrichtung des Buches darlegen wollen. Auch will ich es keineswegs vertheidigen, dass der Verfasser bei der Ausbeutung der historischen Beziehungen gelegentlich auf äussere, zufällige Nebendinge ein Gewicht legt, das diesen nicht zukommt, und dass er solcher Gestalt ein oder ein anderes Mal das freie Kunstwerk wieder die Rolle eines Symbols spielen lässt.

Die äussere Einrichtung des Buches macht dasselbe zu einem bequemen Begleiter auf der Gallerie. Ein angehängtes Register und ein litographirter Grundriss der Gallerie dienen zur leichteren Orientirung in den Räumen derselben. Ein ausserdem beigegebenes Verzeichniss der Hanfstängl'schen Steindrucke nach Gemälden der Gallerie, nebst Angabe der Preise, wird manchem Besucher nur erwünscht sein.

Ueber die beiden Exemplare der Holbeinischen Madonna mit der Familie des Bürgermeisters Meyer, zu Dresden und zu Berlin.

(Kunstblatt 1845, No. 8.)

Ich war im vorigen Herbst auf kurzem Besuche in Dresden und erfreute mich aufs Neue der nie genug zu bewundernden Schätze der dortigen Gallerie. Neben den prächtigen Werken der grossen italienischen und niederländischen Maler fesselte mich namentlich auch, wie jeden Beschauer, jenes hohe Meisterwerk deutscher Kunst, die Holbeinische Madonna, die von der Familie des Baseler Bürgermeisters verehrt wird. Der stillen Gemüthstiefe, dem sichern Bewusstsein der Gemeinschaft mit dem Heiligen, mit dem in die unmittelbare Erscheinung getretenen Göttlichen, das aus dieser Composition spricht, hat sich noch Keiner, der dieselbe näher betrachtet, entziehen können. Das Bild ist zu bekannt, als dass ich nöthig hätte, hier noch ein Wort zu seiner Charakteristik zu sagen. Bei längerem Verweilen vor dem Bilde konnte ich indess wegen einiger Punkte der Auffassung und besonders der technischen Behandlungsweise, die mir auch schon früher, wenn gleich nicht so entschieden, aufgefallen waren, ein Bedenken nicht unterdrücken. Der Kopf der Madonna hat einen ganz eigenen Reiz, wie wir ihn kaum in einem andern deutschen Bilde wiederfinden; aber es ist ein Anklang an moderne Gefühlsweise, — ich möchte sagen: etwas der weiblichen Auffassungsweise Verwandtes darin, was bei einem so energisch schaffenden Meister wie Holbein fast befremdlich erscheinen dürfte. Dann gehen in der Carnation zum Theil, namentlich in dem Körper des Christkindes und auch bei der Madonna, grünliche Halbtöne durch, wie sie in solcher Art wohl kaum anderweitig bei Holbein ge-

funden werden; verbunden mit den kühl röthlichen Lichtpartien in denselben Theilen der Carnation macht diese Behandlungsweise einen Eindruck, der in gewissem Betracht schon an die Nachahmer der Italiener im 16ten Jahrhundert erinnert.

Ein zweites Exemplar desselben Gemäldes, dem Dresdener Exemplar in Grösse und Anordnung durchaus entsprechend, das aber in der kunsthistorischen Literatur nur erst beiläufig genannt ist, befindet sich zu Berlin im Besitz ihrer k. Hoheit, der Frau Prinzessin Marianne (Gemahlin Sr. k. H., des Prinzen Wilhelm). Hirt hat dies Gemälde in seinen, im J. 1830 erschienenen „Kunstbemerkungen auf einer Reise über Wittenberg und Meissen nach Dresden und Prag" (S. 16, Anm.) angeführt und demselben ebenfalls die Holbeinische Originalität zugesprochen, ohne dabei entscheiden zu wollen, welches von beiden Exemplaren das ursprüngliche und welches die Replik sey; Nagler hat diese Notiz in sein Künstlerlexikon aufgenommen. Ich hatte schon mehrfach das Glück gehabt, das Berliner Exemplar zu sehen, und war dabei immer auf den völlig entschiedenen Eindruck Holbeinischer Auffassungs- und Behandlungsweise hingeführt worden; ich hatte indess vor eigener näherer Vergleichung und den zweihundertjährigen Autoritäten gegenüber, die für das Dresdener Bild sprechen, nicht gewagt, mir ein definitives Urtheil über das Verhältniss zwischen beiden Gemälden zu bilden. Jetzt eilte ich, unmittelbar nach der Rückkehr von Dresden und mit dem frischen Eindrucke des dortigen Bildes, vor das Berliner Exemplar, und fand mich nun in der That ungemein überrascht, durchaus nichts von dem wahrzunehmen, was mir an dem Dresdener Bilde als fremdartig entgegen getreten war. Das Berliner Bild erscheint im vollsten Grade als ein Ganzes aus Einem Guss. Die Behandlung ist überall eine und dieselbe; statt jener grünlichen Schattentöne und der weissröthlichen Lichtpartien erscheinen hier in der Carnation durchweg, ob auch nach dem Charakter der einzelnen Gestalten modificirt, nur die vollen, tiefen Farbentöne, die im Schatten einen warmbräunlichen Charakter annehmen und die bekanntlich für die Periode der künstlerischen Thätigkeit Holbeins, in welche die Ausführung dieser Composition fällt — die Zeit um das Jahr 1529 — so bezeichnend sind. In demselben Maasse ist auch die Gefühlsweise, die das Bild durchdringt, der in die dargestellten Personen gelegte geistige Ausdruck, vollkommen gleichmässig; insbesondere hat der Kopf der Madonna, statt jener weicheren Anmuth, etwas Erhabeneres, Würdevolleres, was in der That dem Gesammtcharakter des Bildes und überhaupt der Kraft des Meisters mehr zu entsprechen scheint. Eigenthümlich ist dem Berliner Bilde ausserdem noch die mit grossem Geschmack ausgeführte Anwendung des Goldes in den Schmucktheilen der Gewänder, in derselben Weise, wie Waagen eben dieser Ausstattung bei einigen Holbeinischen Prachtwerken derselben Epoche, die sich in England befinden, gedenkt [1]); namentlich sind auch die Unterärmel der Madonna hier eben so, wie die an einem dieser Werke, dem Portrait Heinrichs VIII. zu Warwickcastle, ganz mit goldenen Lichtern und braunen Schatten gemalt. Im Ganzen und in allen Einzelheiten trägt das Berliner Bild das Gepräge der entschiedensten Meisterschaft und hat dabei zugleich das grosse Verdienst, dass es, soviel ich wenigstens bei seiner gegenwärtigen Aufstellung wahrnehmen konnte, in völlig ungetrübter Reinheit erhalten ist.

[1]) Kunstwerke und Künstler in England II. S. 264, No. 8 und S. 268.

Ich kann mich nach diesen Beobachtungen und nach dem Ganzen des Eindrucks, den ein künstlerisches Meisterwerk auf uns hervorbringt, der aber so schwer mit Worten wiederzugeben ist, nur dahin erklären: dass das Berliner Bild das ursprüngliche Exemplar und als solches eines der höchsten Meisterwerke des grossen deutschen Künstlers ist. Wie es sich hienach mit dem Dresdener Bilde verhalte, wage ich zur Zeit nicht geradezu zu entscheiden. So wenig sich Holbeins Hand in den knieenden Porträtfiguren desselben zu verläugnen scheint, so möchte ich sie doch nicht unbedingt in der Madonna und dem Kinde anerkennen. Vorläufig dürfte somit etwa anzunehmen sein, dass Holbein die Wiederholung mit anderweitiger Beihülfe gefertigt habe, — ein Verfahren, das an sich auch, zumal bei einem so viel beschäftigten Meister, nur durchaus naturgemäss sein würde [1]).

Geschichte der bildenden Künste. Von Carl Schnaase. Zweiter und dritter Band. Düsseldorf 1843 und 1844. 533 und 554 S. in gr. 8. (Bd. II. auch unter dem Titel: Geschichte der bildenden Künste bei den Alten. Zweiter Band. Griechen und Römer. Bd. III.: Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter. Erster Band. Altchristliche und muhamedanische Kunst.)

(Kunstblatt 1845, No. 98 ff.)

Meine Anzeige von dem ersten Bande des vorstehend genannten Werkes war in Nr. 17—19 des Kunstblattes vom vorigen Jahre abgedruckt worden; ich hatte dabei zum Schlusse das lebhafte Interesse angedeutet, mit welchem man den folgenden Bänden entgegen sehen müsse. Der zweite und auch der dritte liegen nunmehr bereits einige Zeit vor. Aeussere Verhältnisse haben es mir nicht verstattet, eher als jetzt das Studium derselben vorzunehmen und in der Anzeige des Werkes fortzufahren; ich hoffe, dass mir der geehrte Verfasser eine Säumniss verzeihen wird, die allerdings einer so bedeutenden literarischen Erscheinung gegenüber nicht ganz angemessen ist. Inzwischen hat auch der Verfasser, in Nr. 58 des vorjährigen Kunstblattes, ein Sendschreiben an mich gerichtet, zur Verständigung über meine Kritik seiner Auffassung und Entwickelung des Begriffes der Architektur. Auch hierauf das etwa Erforderliche zu erwidern, hat es mir an der nöthigen Musse gefehlt. Mir scheint, dass die Differenz zwischen unsern Ansichten noch nicht so völlig gelöst ist, wie es der Verfasser andeutet. Indess ist dies — die Begriffsbestimmung der Architektur — eine Sache, die immer nicht in der Kürze abzuthun ist, die vielmehr ein sehr genaues

[1]) Nachträglich (1853). Das oben besprochene, seither in Berlin befindliche Exemplar des Holbein'schen Gemäldes befindet sich jetzt in Darmstadt, im Besitz der Tochter der früheren hohen Besitzerin, der Frau Prinzessin Elisabeth von Hessen und bei Rhein. Hr. Professor J. Felsing theilt, noch aus weiteren Gründen, meine Ansicht, dass es dem Dresdener Exemplare der Zeit nach vorangehe.

Rücksichten bis auf die Bedeutung und die Bedingnisse des einzelnen Details nöthig macht, und die ich somit auch jetzt noch einer günstigeren Zeit vorbehalten muss.

Die allgemeinen Verdienste des Verfassers machen sich auch bei den beiden neuen Bänden seines Werkes bemerklich, oder wir gewinnen vielmehr durch diesen weiteren Fortschritt des Werkes einen Standpunkt, der uns jene vollständiger beurtheilen lässt. Es ist die hohe Auffassung der Kunst in ihrer weltgeschichtlichen Bedeutung, von der das Werk überall durchdrungen ist. Hierin, also in dem, was die Hauptaufgabe seiner Arbeit ausmachte, steht der Verfasser noch durchaus eigenthümlich da; kein früheres Werk leistet in diesem Betracht etwas Aehnliches. In meinem Handbuch der Kunstgeschichte war allerdings zwar auch ich schon darauf hingewiesen, eine ähnliche Auffassung zu Grunde zu legen; doch durfte ich mich, dem Zwecke meines Buches gemäss, durchweg nur auf kurze Andeutung dieser Beziehungen einlassen. Als einziger Vorgänger für den Zweck, den Herr Schnaase verfolgte, ist eigentlich nur das Buch von A. Wendt: „Ueber die Hauptperioden der schönen Kunst, oder die Kunst im Laufe der Weltgeschichte dargestellt" (1831) anzuführen; aber es liegt in der Natur der Sache, dass ein Werk von nur 377 nicht grossen Oktavseiten, das ausser den bildenden Künsten zugleich auch Poesie und Musik behandelt, eben auch nur sehr allgemeine Andeutungen enthalten kann, abgesehen davon, dass wir hier, neben manchem unbestreitbar Verdienstlichen, doch auch viel Oberflächliches und Aeusserliches finden [1]). Herr Schnaase hat zuerst mit Gründlichkeit und mit philosophischem Verständniss nachgewiesen, wie die jedesmaligen Kunstzustände sich aus der Weltstellung der einzelnen Völker und aus der Aufgabe, welche denselben in dem grossen Ganzen der Geschichte des menschlichen Geschlechts zu Theil geworden war, mit innerer Nothwendigkeit ergeben mussten: eine Weise der Darstellung, die allein eine vollkommene Richtigkeit des Urtheils anbahnt und die nicht blos für die Höhenpunkte der Kunstbildung, sondern auch für minder erfreuliche Zustände, namentlich wo die letztern als nothwendiges Verbindungsglied einer grösseren Kette aufzufassen sind, den angemessensten und zugleich sichersten Massstab giebt.

Gehen wir nun zur nähern Betrachtung der beiden vorliegenden Bände über, so finden wir bei ihnen, wenn auch beiden die oben angedeutete Auffassungsweise gemeinsam ist, im Uebrigen doch sowohl in der Aufgabe als in der Behandlung eine sehr bemerkliche Verschiedenheit. Für den zweiten Band, die Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen und Römern, war das, schon vielfach bearbeitete Material im Wesentlichen gegeben; stofflich konnte der Verf. hier also nichts sonderlich Neues bringen. Für den dritten Band dagegen, die Geschichte der altchristlichen und der muhamedanischen Kunst, lag keineswegs ein so bequem bereits zubereitetes Material vor; hier galt es, Vieles noch zu sichten und zu ordnen, Vieles auch wo möglich, was wenigstens die allgemeiner zugänglichen

[1]) Die Idee des Wendt'schen Werkes, die Verarbeitung der Geschichte der sämmtlichen bildenden Künste, der Poesie und Musik in ihrem Zusammenhange zu einem sich gegenseitig bedingenden Ganzen, ist gewiss eine überaus glückliche. Einer genügenden Lösung dieser höchst umfassenden Aufgabe können wir aber erst in der Zukunft entgegen sehen.

Kunstschriften noch nicht enthalten, für den vorliegenden Zweck erst herbeizuschaffen. Die Lust am Neubau pflegt in der Regel grösser zu sein als die bei der angemessneren Einrichtung eines schon stehenden Gebäudes; es scheint, dass auch unser Verfasser sich von einem solchen Einfluss der Neigungen und ihres Wechsels nicht ganz frei gemacht hat. Der dritte Band ist mit Eifer und demgemäss mit Kraft und Sicherheit durchgeführt; er ist durchaus als eine höchst bedeutende Leistung zu bezeichnen; gelegentlich ist sogar (was auch der Verfasser zugeben und bevorworten muss) im Stofflichen ein wenig zu viel, in Rücksicht auf die Tendenz des Ganzen, geschehen. Der zweite Band dagegen, so grosse Schönheiten er im Einzelnen enthält, so bedeutend der Standpunkt ist, den der Verfasser auch hier einnimmt, ist doch nicht ganz mit derselben Emsigkeit gearbeitet; der Verf. hat sich hin und wieder zu sehr auf seine Vorarbeiter verlassen, er hat deren Zuverlässigkeit nicht überall genügend geprüft, hat sich nicht in den Besitz der sämmtlichen Mittel, die mit Nothwendigkeit erforderlich sind, gesetzt, und ist somit mancher einseitigen Schlussfolgerung, mancher ungenügenden und willkürlichen Darlegung nicht entgangen.

Der zweite Band zerfällt in drei Bücher, von denen das erste, „die Kunst der Griechen" überschrieben, eine allgemeine Charakteristik dieser Kunstweise giebt, das zweite die „Perioden der griechischen Kunst," das dritte die Kunst „der italischen Völker" enthält. Das erste Kapitel des ersten Buchs, die „Religion und Verfassung Griechenlands," bezeichnet in kurzer, aber charakteristischer Einleitung den Hauptpunkt, auf den es, wie bei Betrachtung des griechischen Lebens überhaupt, so auch der griechischen Kunst ankommt: die Unabhängigkeit der griechischen Moral von der Religion und die gerade hiedurch erzeugte sittliche Würde des Volkes; wegen Ausführung dieser, allerdings paradox klingenden Behauptung muss ich auf den Verf. selbst verweisen. Drei folgende Kapitel behandeln gesondert die Architektur, die Plastik, die Malerei, ein fünftes das gegenseitige Verhältniss dieser Künste (z. B. Polychromie der Architektur und Sculptur etc.). Hier nun tritt mir zunächst der Anstoss, den ich an einigen Theilen dieses zweiten Bandes nehmen muss, entgegen. Ich kann mich mit der Weise, wie der Verf. die griechische Architektur auffasst und behandelt, nicht einverstanden erklären, so wenig in dem eben angedeuteten zweiten Kapitel, als wo er hernach, bei der eigentlich geschichtlichen Entwickelung, auf die einzelnen Architekturwerke zurückkommt. Der Darstellung des zweiten Kapitels fehlt Präcision und Bestimmtheit. Die Elemente der griechisch-architektonischen Formenbildung sind nicht wohl verstanden; die Gründe, welche zu der Ausbildung dieser Formen Veranlassung gaben, sind, zumal in Rücksicht auf die volksthümlich individuellen Besonderheiten des dorischen und des ionischen Styles, nicht klar entwickelt; das, was die Reinheit der griechischen Form, sogar im Gegensatz gegen die römische, ausmacht, ist nicht durchweg beobachtet; die Kenntniss der Monumente selbst und der gediegneren Werke, welche dieselben behandeln, ist unzureichend. Ich mag das lange Register über das Einzelne, welches ich zur Erhärtung dieses so unumwunden ausgesprochenen Tadels eigentlich beibringen müsste, nicht hierher setzen, wo es eine so bedeutende Reihenfolge wahrhaft gediegener Leistungen zu besprechen gilt. Ich bitte um die Erlaubniss, das Kapitel unsers Verfassers über die griechische Architektur, und was sich von da aus an Urtheilen in das Folgende hineinzieht, als nicht geschrieben betrachten zu dürfen, und nehme hievon vor-

nehmlich nur den Schluss des Kapitels aus, der einige schöne Bemerkungen allgemeinen Inhalts enthält.

Um so trefflicher ist dagegen sogleich das folgende Kapitel, welches die Plastik der Griechen behandelt. Hier erscheint der Verfasser vollständig in seinem eigenthümlichen Elemente und mit dem Wesen der Sache, auf die es ankommt, vertraut. Er entwickelt zunächst das Prinzip der griechischen Sittlichkeit, auf das er schon in dem Eingangskapitel hingedeutet hatte, und die Um- und Ausbildung der Sittenlehre zur Schönheitslehre. Dies führt ihn zu der Ausbildung des Individuellen und zu der idealen Gestaltung desselben in den Götterbildern; als Grundlage hiezu werden (im Gegensatz gegen das modern Individuelle) die natürlichen Unterschiede der Geschlechter und die verschiedenartigen Annäherungen der letzteren zu einander aufgenommen und geistreich durchgeführt. Nähere Darlegungen über die Eigenthümlichkeiten des griechischen Kunststyles schliessen sich an. — Nicht so vollkommen einverstanden bin ich mit der Behandlung der griechischen Malerei im vierten Kapitel. Der Verfasser führt, ohne Zweifel ganz richtig, aus, dass diese Kunst bei den Griechen ein plastisches Element beibehalten habe, fügt aber hinzu, dass sie deshalb ungenügend, hart und kalt erschienen sei. Das Letztere ist nicht eine nothwendige Folgerung aus dem Ersteren. Unbedenklich werden die Gemälde der Griechen gegen die der Neueren in dem eigentlich Malerischen, dem Helldunkel und Allem was dazu gehört, zurückgestanden haben; ich kann aber nicht einsehen, weshalb in einer mehr auf plastische Wirkung berechneten Malerei nicht auch höchste Befriedigung zu erreichen gewesen sei. Michel Angelo's Deckengemälde in der Sixtina bezeugen das zur Genüge. Wir werden also den grossen griechischen Meistern der Malerei wohl ihren Ruhm lassen müssen. So geht der Verfasser meines Erachtens auch zu weit, wenn er den Griechen den Sinn für die Landschaft ganz abspricht. Ihr eigenthümliches Element war es gewiss nicht, aber sie konnten immerhin in einer plastisch gehaltenen Landschaft, nach der Weise des Nic. Poussin, Ausgezeichnetes leisten. Neben den vielen kleinen Schmierereien landschaftlicher Ansichten, die man zu Pompeji und Herkulanum gefunden hat, finden sich in der That einige Stücke, die der Richtung Poussins auffallend verwandt sind.

Die Kapitel über den eigentlich geschichtlichen Verlauf der griechischen Kunst enthalten das bekannte Material, in die Hauptperioden bis auf Solon, Perikles, Alexander und die Unterjochung Griechenlands abgetheilt. Bei der ersten Periode muss ich das Bedenken aussprechen, dass sie, so wenig über sie bei unsrer Unkenntniss der altgriechischen Zustände beizubringen ist, doch zwei höchst verschiedenartige Entwickelungszustände in sich begreift: den des heroischen Zeitalters, der ohne Zweifel von allem Folgenden wesentlich verschieden ist, und den der Zeit seit der Einwanderung der Dorier. Im Uebrigen werden die Hauptphasen der griechischen Geschichte, die diesen Abtheilungen zu Grunde liegen, gut charakterisirt. Die Würdigung des bildnerischen Styles vor Perikles, die Charakteristik der parthenonischen Sculpturen, die Schilderung der Gruppe des Laokoon sind als besonders gediegene Punkte hervorzuheben. Auf die Neuerungen des Polyklet (S. 281 f.), sogar mit Bezug auf Phidias, scheint mir der Verfasser ein zu grosses Gewicht zu legen. Dass er (S. 287, Anm.) noch ungewiss ist, ob die Niobidengruppe im Florentiner Museum eine Copie sei oder nicht, ist mir etwas befremdlich, da meines Erachtens ein kunstge-

bildetes Auge nicht wohl anders urtheilen kann, selbst abgesehen von der ungleich gediegneren Ausführung einzeln vorhandener Niobidenfiguren. Den vatikanischen Apollo nimmt der Verfasser als gleich alt mit dem Laokoon an, d. h. als der letzten Epoche selbständig griechischer Kunstblüthe angehörig; sehr gut sagt er von ihm: „Es ist eine subjektive Idealität, ein vereinzelter Gedanke, nicht eine verkörperte Vorstellung des Volkes."

Der Verfasser beschliesst seine Betrachtungen über die griechische Kunst in einem besonderen Kapitel mit einem „Rückblick auf den Entwickelungsgang und die Richtung der griechischen Kunst." Dies Kapitel bildet den Schluss- und Ausgangspunkt dessen, was er in der Einleitung des zweiten Bandes und in den späteren allgemeinen Erörterungen über das Verhältniss der Kunst der Griechen zu ihrer Sittlichkeit aufgestellt hatte. Er kommt noch einmal hierauf zurück und weist die Schranken nach, die dem griechischen Bewusstsein gesteckt waren, die einen so raschen Verfall der Sittlichkeit, unmittelbar nach der glänzenden Erhebung des Volks, zur Folge hatten, die überhaupt das höchste Vorbild der Sittlichkeit im äusseren Leben unerreichbar erscheinen lassen mussten, die aber für die Kunst dennoch so günstig wirkten, dass gerade hier jenes Höchste, dem man anderweit vergebens nachstrebte, zu erringen möglich ward. Der Raum dieses Blattes gestattet es mir nicht, auf diese geistvolle Auseinandersetzung näher einzugehen.

Das dritte, den italischen Völkern gewidmete Buch des zweiten Bandes behandelt im ersten Kapitel die „Etrusker." Die Eigenthümlichkeit dieses Volkes und der Unterschied seines Charakters von dem der Griechen, — das mehr Nüchterne, Verständige desselben, aber zugleich auch die grössere Berechtigung des Persönlichen und der persönlichen Innerlichkeit des Gefühls, wird einleuchtend auseinandergesetzt und als Grundelement neuer künstlerischer Erscheinungen, die, ob auch minder vollendet, doch alle Beachtung verdienen, nachgewiesen. Als vorzüglich charakteristische Beispiele werden namentlich die etruskischen Sarkophagsculpturen vorgeführt und dargelegt, wie an diesen jene geistigen Anlagen des Volkes zu einer entschieden malerischen Compositionsweise, im Gegensatz gegen den griechischen Reliefstyl, führen mussten. Bei der Betrachtung über die etruskische Architektur hätte ich ein etwas näheres Eingehen auf die erhaltenen Monumente und Fragmente gewünscht, indem die Beobachtung der Detailbildung an denselben wohl bestimmtere Aufschlüsse über den Formensinn des Volkes zu geben geeignet ist.

Die vier folgenden Kapitel desselben Buches behandeln die römische Kunst, doch nur bis zur Zeit des Gallienus, indem der Verfasser die merkwürdigen Umwandlungen, die in derselben, und insbesondere in der Architektur, von der späteren Zeit des dritten Jahrhunderts ab beginnen, dem dritten Bande, d. h. der Darlegung der ersten Entwickelungsmomente des Mittelalters vorbehält. Eine Abhandlung über Charakter und Sitte der Römer eröffnet diesen Abschnitt; dann folgt die Betrachtung der einzelnen Künste in ihrer römischen Verfassung, wozu wiederum das bekannte Material vorlag. Gewisse charakteristische Eigenthümlichkeiten der römischen Architekturanlagen werden mit vielem Geist näher entwickelt; namentlich scheint mir die Auseinandersetzung über die bei den römischen Tempeln vorherrschende und auf besondere Weise ausgebildete Form des Prostylos, im Gegensatz gegen den griechischen Peripteros, und die über den majestätisch kalten Rundbau des Pantheons ungemein glück-

lich. Zu entschieden sagt der Verfasser (S. 423), dass die dorische Säulenordnung bei den Römern eigentlich gar keine Anwendung gefunden habe, indem doch, abgesehen von dem gar nicht seltenen Vorkommen derselben als Dekoration (in Halbsäulen und Pilastern), auch mancherlei Reste wirklicher Säulenstellungen dieses Styles vorhanden sind, z. B. die grosse Anzahl römisch-dorischer Säulen, die zum Ausbau der Basilika S. Pietro ad Vincola verwandt sind. Freilich scheint es, dass dergleichen im Ganzen mehr der Entwickelungs- und der ersten Glanzzeit der römischen Architektur angehört habe; auf die erstere hätte der Verfasser, da es wenigstens an einzelnen Anknüpfungspunkten nicht fehlt, wohl etwas näher eingehen können, als es S. 474 f. geschehen ist. Bei der Betrachtung der Sculptur ist das eigenthümlich Römische, das sich (wie auch schon bei den Etruskern) in den Bildnissdarstellungen, und zwar in der künstlerischen Durchbildung des Persönlichen, kund giebt, lebendig hervorgehoben; bei der Betrachtung der Reliefs hätte ich gewünscht, dass auch hier etwas mehr Bezug auf das volksthümlich Individuelle genommen wäre. — Als vorzüglich ausgezeichnet erscheint die Schlussbetrachtung des zweiten Bandes, mit welcher der Verfasser sich über die welthistorische Bedeutung der griechisch-römischen Kunst in allgemeinen Zügen auslässt. Den Römern, so sagt er, gilt die Kunst (die griechische, — die es mit der „allgemeinen, allverständlichen" Schönheit zu thun hat) gleich Anfangs als eine geistige Ueberlieferung, welche sie aufnehmen und auf alle Länder übertragen. „Sie hat erst jetzt ihre geistige Bestimmung erreicht, sie ist zur freien und bewussten Aufgabe der Menschheit geworden; sie unterliegt nicht mehr der Vermischung mit der Religion, einer Unklarheit, welche auch für diese verderblich war. Der Begriff der Schönheit ist entstanden, wenn auch noch nicht in seiner vollen Bedeutung gekannt." ..... „Indem die Kunst sich vollständig ausbildete, zog sie die sinnlichen Bestandtheile an sich, welche bisher auch die Religion und Wissenschaft getrübt hatten; das geistige Leben der Menschheit trat in diesen drei Formen vollständig hervor und stellte sich dem Naturleben entgegen." — Die Eingangs erwähnte Tendenz des Verfassers, besonders die allgemeinen, weltgeschichtlichen Beziehungen hervorzuheben, dokumentirt sich in dieser Abhandlung aufs Glücklichste.

Der dritte Band, die Geschichte der altchristlichen und der muhamedanischen Kunst enthaltend, führt uns, wie dies bereits oben angedeutet ist, in ein Gebiet hinüber, wo das Verhältniss des Verfassers zu seinem Material ein wesentlich andres sein musste. Zunächst indess schliesst sich der Inhalt dieses Bandes und die Beschaffenheit desselben doch noch eng an den Inhalt des vorigen an, um so mehr, als der Verfasser die letzten Erscheinungen der römischen Kunst in den neuen Band (der sogar eine neue Reihenfolge der Bände eröffnet) hinübergenommen hat. Er ist hierin in sofern wenigstens völlig in seinem Rechte, als diese Erscheinungen unbedenklich eben so sehr die ersten, obschon noch unbewussten Regungen eines neu erwachenden Kunstsinnes als das Absterben des Alten bezeichnen. Das erste Buch des dritten Bandes führt die Ueberschrift: „Erste Regungen der christlichen Kunst, von Gallienus bis zum Untergange des weströmischen Reiches." Das einleitende Kapitel giebt eine lebendige Darstellung des wirren, unklaren, gährenden Zustandes, in welchem die Welt und namentlich das geistige Streben sich dazumal befand, aus dem aber ein neues Dasein sich herausarbeiten sollte. Die Keime des letzteren, soferu es die künstlerische Bethätigung betraf, weist der Verfasser in den

beiden folgenden Kapiteln nach. Das zweite Kapitel handelt von der Architektur. Zunächst von der eigenthümlichen Umgestaltung der Formen und Anlagen, die sich besonders durch orientalischen Einfluss ergaben (wobei übrigens das vielleicht wichtigste Beispiel in diesem Betracht, die Ruinen von Petra, etwas ausführlicher hervorzuheben gewesen wäre, als es durch das Citat in der Anmerkung auf S. 25 geschieht); sodann von der ersten Anlage christlich-kirchlicher Gebäude, der Basiliken, deren Bedeutung der Verfasser näher entwickelt und wobei er unter anderm auch besser, als es meines Wissens seither geschehen ist, darlegt, wie die grosse Einfachheit dieser Gebäude und vornehmlich der Mangel an (der Antike entsprechenden) Gliedern im Innern für die Gesammtwirkung des Innern, worauf die antike Architektur in gleichem Maasse nicht hingestrebt hatte, und demgemäss für die weitere Ausbildung der christlichen Architektur als solcher nur vortheilhaft sein konnte. — Das dritte Kapitel ist der Malerei und Sculptur gewidmet. Nach kurzer Erwähnung der unerfreulichen, für weltliche Zwecke gefertigten Bildwerke geht der Verfasser näher auf die eines christlichen Inhalts ein, entwickelt sinnreich, wie man hier auf jenes eigenthümliche symbolische Element kam, das diese Arbeiten auszeichnet und weist nicht minder nach, worin auf der einen Seite (nicht blos in Betreff der formellen Behandlung) ihre noch immer vorhandene Verwandtschaft mit der Antike beruht und worin sie auf der andern sich wesentlich von der letzteren unterscheiden.

Ich muss hier mit ein Paar Worten des Unterschiedes gedenken, der zwischen meiner Auffassung der wichtigeren symbolischen Darstellungen, wie sie in Katakombenmalereien und Sarkophagsculpturen vorkommen und zwischen der Auffassung des Verfassers vorhanden ist. Der Verfasser sieht in diesen Darstellungen, namentlich den alttestamentarischen, mehr allgemeine, christlich moralische Bezüge und Empfindungen angedeutet; ich mehr (was er verwirft) bestimmte Beziehungen auf das Leben, die Wirksamkeit und den Opfertod des Heilandes. Das Opfer Abrahams fasst er z. B. als Sinnbild christlichen Gehorsams, ich als unmittelbare Hindeutung auf die Hingabe Christi zum Opfertode. Ich war zu dieser Auffassung besonders durch die Darstellungen des späteren Mittelalters veranlasst worden, welche jenen alttestamentarischen Gegenständen in der Regel die entsprechenden des neuen Testaments gegenüberstellen und als Vordeutung der letzteren nehmen, eine Weise der Parallelisirung, für deren Vorkommen schon im siebenten Jahrhundert der Verfasser selbst (S. 521, Anm.) ein Beispiel beibringt. Mir scheint dies Hinzufügen der Scenen aus dem neuen Testament nur eine weitere Ausführung, eine bestimmtere Ausdeutung jener einfachen älteren Darstellungen zu sein. Es kommen aber selbst altchristliche Darstellungen solcher Art aus frühester Zeit vor, wo die Umstände so beschaffen sind, dass meines Dafürhaltens die Erklärungsweise des Verfassers durchaus nicht genügend sein würde. So befindet sich seit einiger Zeit in der Berliner Kunstkammer ein cylindrisches Elfenbeingefäss, mit einem Reliefschnitzwerk von spätrömischer Art umgeben; auf der Vorderseite ein jugendlicher Mann auf einem Sessel, je sechs männliche Gestalten in verschiedenartiger Bewegung auf seinen Seiten, auf der Rückseite das Opfer Abrahams, als solches durch den Engel und den Bock entschieden bezeichnet. Das Vorhandensein dieses letzteren Gegenstandes deutet mit Bestimmtheit auf den christlichen Ursprung des Stückes und lässt in dem jugendlichen Manne und den zwölf Andern Christus und die Apostel er-

kennen; die alleinige Gegenüberstellung jenes Opfers aber sichert dem letzteren unbedenklich eine hervorstechende Bedeutung, die nicht in einer ganz allgemeinen Moral, sondern nur in der unmittelbaren, zunächstliegenden Beziehung auf Christi eigenen Opfertod gefunden werden kann. Beiläufig bemerke ich, dass dies Schnitzwerk zu den frühesten christlichen Arbeiten gehört, die auf unsere Zeit gekommen sind; die Behandlung ist noch völlig römisch. — Vorstehende Bemerkungen mögen zugleich als ein wesentlicher Grund dienen, weshalb ich einige spätere Aeusserungen des Verfassers über jene symbolisirende altchristliche Kunst, in denen er sie als „weichlich", als „süsslich" bezeichnet, nicht unterschreiben kann.

Das zweite Buch behandelt die „byzantinische Kunst." Ich halte diesen Abschnitt für die wichtigste Leistung des Verfassers innerhalb der bisher erschienenen Bände. Die Freunde der Kunstgeschichte haben ihm sowohl für die grosse Bereicherung des stofflichen Materials, als für die ächte philosophisch-historische Behandlung und Bestimmung desselben sehr lebhaften Dank zu sagen. Die vielfache Unbequemlichkeit, die uns die Beschäftigung mit der byzantinischen Kunst seither darbot, scheint mir hier in beiden Beziehungen sehr glücklich beseitigt und somit ein Stück kunsthistorischen Bodens sicher erobert, das doch von vielseitiger Wichtigkeit auch für andre, mehr oder weniger nah daran angrenzende Partieen ist. Vortrefflich ist zunächst das ausführliche einleitende Kapitel, welches eine Darstellung der kulturhistorischen Zustände des byzantinischen Reiches giebt und hierin die nothwendig vorhandene, das Innerste des Lebens berührende Mischung heidnischer und christlicher Elemente und die ebenso nothwendige, mehr und mehr sich steigernde Hinneigung zum Orientalismus darlegt. Dies letztere erscheint hienach als der wesentliche Grund jener byzantinischen Erstarrung in Leben und Kunst; der byzantinische Staat aber hat hienach für das nachmals anhebende, eigenthümlich neue Leben des Occidents die grosse Bedeutung, dem letzteren und seiner Kunst nicht blos die antike Tradition zu bewahren, sondern ihm zugleich von Zeit zu Zeit orientalische Elemente, aber auch diese schon auf christlich-europäische Weise verarbeitet, als nothwendiges Ferment zuzuführen. — Die Besonderheiten, in welchen im byzantinischen Reiche selbst sich die Architektur, sowie die Plastik und Malerei unter diesen Verhältnissen gestaltete, entwickelt der Verfasser in zwei folgenden Kapiteln; ausführlich und doch gehalten geht der Verfasser näher auf diese Elemente ein. Für die Architektur, wo neuerlich in Betreff der ravennatischen Werke durch v. Quast vorgearbeitet war, giebt er insbesondere über die mit dem Bau der Sophienkirche zu Constantinopel gleichzeitigen und über die späteren Bestrebungen eine reichliche Anzahl charakteristischer Notizen, die auf solche Weise bisher noch nicht benutzt waren. In dem Kapitel über Plastik und Malerei setzt er zunächst die Feststellung der kirchlichen Kunsttypen, namentlich des Christusbildes, die gleichzeitig eintretende Richtung auf das Historische (im Gegensatz gegen jene ältere Symbolik) und die Ausbildung des Mosaikentypus auseinander, bei welchem letzteren der Verfasser nur vielleicht etwas zu weit geht, wenn er alle dahin einschlagenden Bestrebungen unter der Rubrik der byzantinischen Kunst abhandelt. Hierauf folgt eine Uebersicht des weiteren Verlaufs der letzteren, wobei vornehmlich die Rücksicht auf die Miniaturmalereien der Manuscripte und auf die scharfsinnigen Bemerkungen Waagen's über dieselben massgebend war.

Drei folgende Kapitel bilden gewissermassen einen Anhang zu dem Hauptinhalt des zweiten Buche, indem in ihnen von den vorzüglicheren Erscheinungen der weiteren Verzweigung der byzantinischen Kunst, und zwar auf ziemlich ausführliche Weise, die Rede ist. Zuerst wird die Kunst im „Sassanidenreiche" besprochen und den merkwürdigen, aus der Zeit desselben herrührenden Sculpturen (die ich in meinem Handbuch [1]) ungeschickter Weise im Anhang zur altpersischen Kunst erwähnt hatte) sehr richtig hier der ihnen gebührende Platz angewiesen. Für die neupersische Architektur sehen wir noch immer näheren Forschungen und Mittheilungen entgegen. Dann folgt die Kunst in „Georgien und Armenien", die der Verfasser nach neueren Reisewerken behandelt und mit der er ein völlig neues Material in die Kunstgeschichte einführt. Der letztere Umstand veranlasst ihn auch, etwas ausführlicher zu werden und die einzelnen Monumente genauer zu schildern, als es wohl eigentlich der Gesammtplan seines Werkes verstattete. Die armenische Architektur erscheint hienach als eine sehr eigenthümliche und interessante Umbildung der byzantinischen. Das dritte Kapitel behandelt die Kunst in „Russland" und geht in deren barbarisch-phantastische Behandlungsweise ebenfalls näher und ziemlich ausführlich ein.

Das dritte Buch ist der „muhamedanischen Kunst" gewidmet. Auch hier tritt uns das Talent des Verfassers in der Darstellung der kulturhistorischen Zustände und der Entwickelung der künstlerischen Bestrebungen aus denselben, sowie vornehmlich in der Darlegung dessen, was in der Kunst eigentlich als die innere treibende Kraft erscheint, auf glänzende Weise entgegen. Zwei besondere Kapitel, zur Einleitung und zum Schluss, sind diesen Untersuchungen gewidmet. Die innere Nothwendigkeit, die die Araber und Muhamedaner dahin trieb, alle figürlich bildliche Darstellung zu unterlassen und die gesammte Architektur zur Arabeske zuzuspitzen, ist seither noch nirgend so geistvoll, so überzeugend auseinander gesetzt worden. Die eigentlich historischen Kapitel haben das, im Allgemeinen schon bekannte Material zum Gegenstande. Der Verf. beginnt mit den Muhamedanern in Persien und Indien, geht dann nach Aegypten und Sicilien über und schliesst mit den spanischen Arabern und den Türken. Diese Anordnung hat den Uebelstand, dass zu Anfang (da wir von den älteren asiatisch-muhamedanischen Architekturen doch nur sehr wenig wissen) von sehr späten Werken die Rede ist, und dass zum Schluss Mauren und Türken neben einander die verschiedenartigsten Erscheinungen darbieten. Bei unsern heutigen Kenntnissen der muhamedanischen Kunst scheint mir die von mir befolgte umgekehrte Anordnung im Ganzen passender.

Das vierte Buch endlich führt die Ueberschrift: „Das karolingische Zeitalter. Anfänge christlich-germanischer Kunst." Auch hier, im ersten Kapitel, dieselbe lebenvolle Auseinandersetzung des kulturhistorischen Elements, das die Grundlage der künstlerischen Versuche jener Zeit bildet. Im zweiten Kapitel eine Uebersicht der architektonischen Leistungen unter Gothen und Franken, die im Wesentlichen noch verdorben römisch erscheinen. Im dritten eine Uebersicht der bildnerischen Leistungen, die im Ganzen auch kein erfreuliches Gepräge haben, bei denen der Verf. jedoch auf die Andeutungen einer hervorbrechenden nationellen Frische des Geistes

[1]) d. h. in der ersten Auflage.

aufmerksam macht und in diesem Betracht mit Recht jene sehr eigenthümlichen kalligraphischen Ornamente hervorhebt, die sich in den Malereien angelsächsischer und fränkischer Manuscripte vorfinden. Den letzteren Umstand findet sich der Verf. veranlasst, in einem Schlusskapitel zum Gegenstande einer besonderen Betrachtung zu machen und (vielleicht ein wenig zu künstlich) nachzuweisen, wie die in diesen Ornamenten enthaltene, noch spielende Kunstäusserung als nothwendiger Vorläufer der selbstständigen Kunstentwickelung des Mittelalters auftreten musste. Dies scheint auch der Grund zu sein, weshalb der Verf. die Geschichte der karolingischen Kunst an den Schluss dieses Bandes, als hinüberführend zum folgenden, gesetzt hat, während sie in den übrigen Beziehungen vielleicht ihre entsprechendere Stelle neben der altchristlichen und byzantinischen Kunst, mit denen sie der Hauptsache nach noch in engster Verbindung steht, gefunden hätte.

Bei den vielseitigen Forschungen des Verf. über die Geschichte der mittelalterlichen Kunst haben wir von den folgenden Bänden des Belehrenden und Anregenden gewiss ebenfalls Vieles zu erwarten. Möge ihm zu deren Abfassung und Vollendung Musse und Kraft erhalten bleiben!

Zur Geschichte der Kunst in Deutschland.

(Kunstblatt 1845, No. 38 f.)

1) Baudenkmale der römischen Periode und des Mittelalters in Trier und seiner Umgebung. Herausgegeben von dem Architekten Ch. Wilh. Schmidt. Lief. 4. Der römischen Baudenkmale 1. Heft. Die Jagdvilla zu Fliessem. Trier 1843. (Text in 4., 32 S., und 6 Kupfertafeln in Fol.)

Die Reste der antiken Bauanlage zu Fliessem, die im Jahr 1833 entdeckt wurden, verdanken ihren Ruhm besonders den schönen Mosaikfussböden, die sich daselbst unter der schützenden Erddecke erhalten hatten. Herr Schmidt giebt uns hier mit seiner gewohnten Sorgfalt einen Grundriss der Bauanlage nach den von ihm selbst vorgenommenen ausführlichen Aufgrabungen der Fundamente, nebst Abbildungen der sämmtlichen, noch vorhandenen Mosaiken und der wenigen architektonischen Details, die man ebenfalls aufgefunden hat. Die Anlage giebt sich auf den ersten Blick als die Villa eines vornehmen Römers, aus der Zeit, da in den Gegenden des Moselandes römische Cultur noch auf ihrer glänzendsten Höhe stand, zu erkennen. Die Gründe, welche den Herausgeber veranlasst haben, sie ausschliesslich als Jagdvilla zu bezeichnen, scheinen nicht gewichtig genug, wenn auch diese Benennung gerade keine Unwahrscheinlichkeit in sich einschliesst. Leider ist die Zerstörung der Anlage so bedeutend gewesen, dass wenig mehr als nur die Fundamente erhalten und oft selbst nicht mehr die Thüren, welche die Gemächer verbanden, zu erkennen sind. Es

ist eine grosse Anzahl verschiedenartiger Räume, die sich zu einem, in der Hauptform viereckigen Gebäude zusammen gruppiren. So wenig indess von ihnen erhalten ist, so ordnet sich uns das Ganze unter der Leitung des Herausgebers doch auf eine verständliche und übersichtliche Weise; heizbare Wintergemächer und Wohnräume für den Sommer, zwei vollständig ausgebildete Badelokalitäten und zu andern Zwecken bestimmte Räume (etwa für die Dienerschaft und für die Oekonomie) erscheinen durch verschiedene Verbindungsgänge von einander gesondert; Höfe, mit Mauern umgeben, schliessen sich dem Gebäude an. Ueber die Angelegenheiten der Heizung erhalten wir von dem Herausgeber willkommenen Aufschluss. Die Phantasie fühlt sich bei der Betrachtung dieser geringen Reste lebhaft angereizt, sie in ihrer ehemaligen Vollendung herzustellen und sich dadurch ein Bild des so viel gerühmten Villenlebens der Römer zu schaffen; für einen archäologisch gebildeten Architekten wäre es eine dankbare Aufgabe, die Entwürfe zu einer solchen Herstellung auszuarbeiten. Mögen diese Zeilen als eine freundliche Aufforderung dazu gelten!

Bei weitem das Wichtigste unter den Einzelheiten der Anlage sind jene Mosaikfussböden, die uns der Herausgeber in vortrefflichen, grossen und colorirten Abbildungen vorführt. Es sind Zusammensetzungen der mannigfaltigsten Ornamentschemata, in denjenigen Formen, die durch die Technik des Mosaiks bedingt waren, und in geschmackvoller Weise nach den jedesmaligen Verhältnissen des Raumes gefügt und geordnet. Fast durchweg dürfen sie als Muster für die Dekoration von Fussböden betrachtet werden. Von dem luxuriösen Comfort der Römer geben sie vornehmlich ein charakteristisches Beispiel. Leider sind sie jedoch zum Theil schon mehr oder weniger beschädigt, und nach einer, dem Unterzeichneten kürzlich zugekommenen Notiz scheint es, dass sie trotz der über ihnen errichteten Schutzhäuser, vermuthlich durch Erweichung der Unterlage, mehr und mehr dem Verderben entgegen gehen. Für die geringe Anzahl von Denkmälern, zumal von so ausgezeichneten, die wir in Deutschland aus der Römerzeit besitzen, würde dieser Verlust doppelt schmerzlich sein. Es ist indess zu hoffen, dass noch Vorkehrungen zu ihrer ferneren Sicherstellung ausführbar sein werden.

2. Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen. Bearbeitet und herausgegeben von Dr. L. Puttrich etc.

Von diesem Werk ist, seit das Kunstblatt zum letzten Mal über dasselbe berichtet hat (1844. Nr. 49 ff.), wieder eine Reihe inhaltreicher Lieferungen erschienen. Behandlung und Ausstattung sind in derselben verdienstlichen Weise gehalten, die bei den bisherigen Lieferungen die Theilnahme für das Unternehmen gesichert hatten. Zunächst sind zu erwähnen die achte und neunte Lieferung der ersten Abtheilung, die den ersten Band dieser Abtheilung beschliessen und den Separattitel führen: „Denkmale der Baukunst des Mittelalters in den fürstlich Schwarzburg'schen Landen." Die hierin enthaltenen Monumente sind 1) die Frauenkirche zu Arnstadt auf 10 Tafeln dargestellt, die uns in diesem Gebäude einerseits eine sehr interessante Ausbildung des spätromanischen, andererseits eine fast noch merkwürdigere und eigenthümliche reiche Ausbildung des frühgothischen Baustyles kennen lehren. Der Chor, der zu den letzteren Theilen gehört, und namentlich das auf Tafel 5 enthaltene

Innere desselben, bildet eins der schönsten Beispiele dieser Kunstepoche, die wir in Deutschland besitzen. Das auf Tafel 6 abgebildete Grabmonument des Grafen Günther XXV. von Schwarzburg (gestorben 1368) dürfte als eins der erheblicheren Sculpturwerke des 14. Jahrhunderts, gleich wichtig für die Kunst- wie für die Kostümgeschichte, zu betrachten sein. — Ferner: 2) Die Kirche zu Kloster Paulinzelle, bekanntlich eine reine Basilika und gegenwärtig als Ruine von äusserst malerischer Erscheinung, was auch die vorliegenden Blätter mit Glück wiedergeben. Notorisch aus dem Anfange des 12. Jahrhunderts, bildet sie für den Baustyl dieser Zeit einen wichtigen Anknüpfungspunkt und gewinnt ein eigenthümliches Interesse durch die geräumige Vorhalle, die erst nach Vollendung des Hauptbaues (der Ansicht des Herausgebers zufolge aber sehr bald nach diesem) hinzugefügt ist. — 3) Die Kirche zu Stadt-Ilm, inschriftlich, doch mit Ausnahme der älteren Thurmtheile und späterer Bauveränderungen, vom Jahr 1287. — Die Kirche zu Oberndorf, ursprünglich eine einfache, streng romanische Pfeilerbasilika. — 5) Die Kirche zu Göllingen, mit ihrem alterthümlich romanischen Thurme auf der Westseite und der unter demselben belegenen Krypta. Die letztere hat wiederum das Gepräge des streng romanischen Styles und ist besonders dadurch ungemein merkwürdig, dass die breiten Gurtbögen ihren Gewölbes die Form des orientalischen Hufeisenbogens befolgen.

Die zehnte Lieferung der ersten Abtheilung beginnt den zweiten Band derselben und zugleich wieder einen besondern Abschnitt des Gesammtwerkes, unter dem Separattitel: „Das Schloss und der Dom zu Meissen und Kloster Heiligenkreuz unfern dessen.“ Die Mittheilungen dieser Lieferung sind noch fragmentarisch, und ist ihre Vervollständigung durch die späteren Folgen zu erwarten. Von dem zugehörigen Text ist nur erst die Einleitung gegeben; von den bildlichen Darstellungen verschiedene mit einzelnen Theilen der im Titel genannten Monumente, die für die verschiedenen Epochen des gothischen Styles, für den brillanten spätmittelalterlichen Schlossbau und auch für den romanischen Baustyl (in der Ruine von Kloster Heiligenkreuz) mannigfaches Interesse gewähren.

Die fünfzehnte bis achtzehnte Lieferung der zweiten Abtheilung beginnen von dieser ebenfalls den zweiten Band und führen den Separattitel: „Mittelalterliche Bauwerke zu Eisleben und in dessen Umgegend, Seeburg, Sangerhausen, Querfurt, Conradsburg.“ An Monumenten aus Eisleben sind hierin enthalten: die sehr einfache, dem 15ten Jahrhundert angehörige Andreaskirche, mit der nur historisch merkwürdigen Lutherkanzel und einem sehr ausgezeichneten gestickten Kanzeltuch aus dem Anfange des 16ten Jahrhunderts, dessen figürliche Darstellungen der Herausgeber auf einem besondern Blatte vorführt; sodann die ebenfalls sehr einfache Annakirche, aus dem Anfange des 16ten Jahrhunderts. — Das Schloss Seeburg, bei Eisleben, gewinnt durch spätgothische Umwandlung einer hochalterthümlichen Anlage eigenthümliches Interesse. — Zu Sangerhausen trägt die, um 1083 gebaute Ulrichskirche, eine imponirende Pfeilerbasilika, das Gepräge des frühest romanischen Styles. Ihre alten Theile sind im einfach schweren Spitzbogen überwölbt; der Herausgeber spricht sich jedoch nicht darüber aus, ob nähere technische Untersuchungen über die Ursprünglichkeit dieser Gewölbe angestellt sind (so dass sie, da hierüber aus den Abbildungen nichts zu entnehmen ist, für jetzt wenigstens bei der Frage rücksichtlich eines früh-romanischen Spitzbogens in Deutschland nicht in Be-

tracht kommen können. — Höchst merkwürdig ist die Schlosskirche zu Querfurt, ein Gebäude von fast speziell byzantinischer Anlage, d. h. ursprünglich im griechischen Kreuz gebaut, und mit einem Kuppelbau über der Durchschneidung der beiden Schiffe. Der Herausgeber setzt den Haupttheil des Gebäudes in den Anfang des 11ten, die Kuppel in die Mitte des 12ten Jahrhunderts. Mit Ausnahme der Abseiden sind in der Kirche übrigens keine Gewölbe vorhanden. Ein besonders dargestelltes Grabmonument aus der späteren Zeit des 14ten Jahrhunderts verdient wieder nähere Betrachtung. — Die Kirche zu Conradsburg endlich gehört, wie bekannt, zu den reinsten, edelsten und reichsten Beispielen aus der letzten Epoche des romanischen Baustyls. Der Herausgeber giebt, ausser den Hauptansichten ihre schönen Details, besonders die der Krypta in ausführlichen Darstellungen. Es ist erfreulich, die Bemerkung hinzufügen zu können, dass neuerlich, und wesentlich mit auf Veranlassung des Herausgebers, durch die preussische Regierung Alles geschieht, um dies Kleinod deutscher Kunst auf würdige und seinem Werthe entsprechende Weise zu erhalten.

3) Die Doppelkapelle im Schlosse zu Landsberg bei Halle an der Saale. Ein Denkmal der Baukunst des 12ten Jahrhunderts. Dargestellt von Aug. Stapel, Baumeister. Mit 10 Steindrucktafeln in 4. Halle 1844. (56 S. in 8.)

Dies Werk, das sich den Lieferungen des vorgenannten Puttrich'schen anreiht, giebt sorgfältige Auskunft über ein, sowohl der baulichen Anlage als der Stylformation nach sehr wichtiges Gebäude des strengen romanischen Styles. Es ist eine der seltenen zweigeschossigen Burgkapellen Deutschlands, die neuerlich mehrfach besprochen sind, und wo beide Geschosse, für gemeinschaftlichen Gottesdienst bestimmt, durch eine Oeffnung in der Gewölbdecke des unteren mit einander in Verbindung stehen. Die Beschreibung, die der Herausgeber liefert, geht mit Sorgfalt in alle Einzelheiten ein; die Abbildungen (Federzeichnungen auf Stein) sind streng im Charakter architektonischer Risse gehalten und besonders durch die Schärfe in der Angabe der Profilirungen der architektonischen Glieder ausgezeichnet. Wir haben Mittheilungen und Darstellungen desselben Gebäudes ohne Zweifel auch in einer der folgenden Lieferungen des Puttrich'schen Werkes zu erwarten; die doppelte Arbeit kann den Freunden vaterländischer Kunstgeschichte aber nur erwünscht sein, da sie zur gegenseitigen Controle beitragen dürfte und da zugleich Herr Puttrich in der Regel seine Darstellungen aus einem andern Gesichtspunkte behandelt.

4) Kunstdenkmäler in Deutschland von der frühesten Zeit bis auf unsere Tage. Bearbeitet von Dr. E. Freiherrn von Bibra, Dr. Gessert, Dr Lucanus, J. Mayer, Chef des bibliogr. Instituts, Th. Sündermahlern. A. — I. Abtheilung: Von der frühesten Zeit bis zum Jahre 1600. Erste Lief. Schweinfurt 1844.

Mit diesem Heft tritt ein neues Unternehmen in die Welt, das für die Geschichte der deutschen Kunst mannigfach erfreuliche Folgen haben dürfte, wenn es, wie wir wünschen und hoffen, mit frischen Kräften durchgeführt und mit Theilnahme aufgenommen wird. Der, freilich sehr umfassende Zweck ergiebt sich aus dem Titel. Die Proben, die das erste Heft bringt,

sind: 1) Eine in Farben gedruckte Abbildung eines Glasgemäldes aus dem Anfang des 16ten Jahrhunderts, aus der v. Tucher'schen Familienkapelle zu Nürnberg stammend und gegenwärtig im Besitz des Frhrn. E. v. Bibra auf Schnaabheim. Die Darstellung ist die Verkündigung Mariä, übereinstimmend mit einem Dürer'schen Holzschnitt und nach Angabe des Verfassers des Textes, Th. Söndermahler, nach einem Dürer'schen Carton oder gar durch Dürers eigene Hand gemalt (was der Unterzeichnete, mit dem Originale nicht bekannt, dahingestellt lassen muss). — 2) Ein Facsimile einer der Federzeichnungen des bekannten Wessobrunner Codex vom Jahr 814, in der königl. Bibliothek zu München, die als die ältesten der mit Sicherheit zu datirenden deutschen Versuche in bildender Kunst gelten müssen. Die dargestellten Figuren haben weite Gewandung; vielleicht wird uns später noch eine von den Zeichnungen mitgetheilt, wo in den Figuren die Behandlung der Körperform genauer ersichtlich ist, indem gerade diese für das betreffende Moment der kunsthistorischen Entwickelung besonders wichtig sind (bei aller Rohheit der Behandlung tritt dort nämlich eine grosse Aehnlichkeit mit der Figurenzeichnung in der bekannten Rolle des Josua in der vatikanischen Bibliothek hervor). Der Text ist von Dr. Gessert. — 3) Die Abbildung einer grossen gewirkten Tapete, die sich im Besitz des Herrn Söndermahler befindet und deren ungemein interessante, sehr figurenreiche Darstellung die Geburt des Christkindes und die Anbetung der Könige enthält. Wir werden bei der Betrachtung derselben entschieden auf den Styl der flandrischen Schule zur Zeit Hemlings geführt; der Verfasser des Textes, Dr. v. Bibra, ist der Ansicht, dass sie wirklich nach einem Hemling'schen Carton gewirkt sei. — Abbildungen und Texte tragen beiderseits das Gepräge treuer Sorgfalt. Wenn die Herausgeber in dieser Weise fortfahren, wird ihr Werk eine erfreuliche Fortsetzung bilden der schönen, von F. H. Müller bearbeiteten und durch dessen Tod leider zu früh abgebrochenen „Beiträge zur teutschen Kunst und Geschichtskunde durch Kunstdenkmale."

REISENOTIZEN.

1844. 1845.

I.

FLÜCHTIGE REISENOTIZEN VOM JAHR 1844.

Prag

Kirche des Stiftes Strahow auf dem Hradschin, vom Jahr 1140 [1]. Ursprünglich eine romanische Pfeilerbasilika: rococoisirt.

Kirche St. Georg auf dem Hradschin. Basilika mit Pfeilern und Säulen; Arkaden über den Seitenschiffen; Krypta. Massig und roh romanisch in den Einzelformen. Anschein einer provinziellen Barbarisirung des deutschromanischen Baustyles.

Kirche St. Agnes, vom J. 1233 [2]. Einschiffig. Ueberall ein merkwürdiges Frühgothisch. An den Wandsäulen noch schwere, sehr charakteristisch profilirte Ringe. In den Profilen der Gewölbgurte löst sich die romanische Grundform bereits in eine weicher geschwungene Gliederung auf, ohne aber bereits die charakteristisch germanische Formation zu erreichen. Bei den Quergurten bleibt in der Mitte des Profiles noch die im

Quergurt

Kreuzgurt

[1] Vergl. Andenken an die dritte Versammlung der teutschen Architecten und Ingenieure zu Prag im J. 1844. Enth. eine kurze Geschichte der Stadt Prag von W. Tomek, und Skizzen einer Geschichte der Baukunst in Böhmen von Wiesenfeld. S. 7. — [2] Vergl. ebenda, S. 43.

Romanischen übliche Platte; selbst in den Kreuzgurten ist die Reminiscenz daran in Form eines Plättchens vorhanden. Im Chor wird die letztere jedoch schon zur vortretenden Spitze. — Die Kirche befindet sich im Privatbesitz.

Karlshofer Kirche, vom J. 1351[1]. Achteckiger Bau mit Chor. Einfaches Gothisch, der Zeit Kaiser Karl IV. (des Prager Domhaues). Merkwürdig die Distribution der Gewölbgurte. Bunte Bemalung an Wänden und Gewölben, dem Anscheine nach eine im 17ten oder 18ten Jahrhundert ausgeführte Erneuung, nach alten Mustern, etwa wie Dasselbe in der Kirche St. Gereon in Köln stattfindet. Die Anwendung reicherer Bemalung dürfte ein Anschliessen an den glänzenden Schmuck der Karlsteiner Kapelle verrathen. (Vergl. unten.)

Im Dom mannigfache Denkmäler im Style des Cinquecento. — In der Siegmundskapelle ein merkwürdiger bronzener Kandelaberfuss, ein reiches Ranken- und Drachenwerk mit menschlichen Gestalten enthaltend, in denen noch antike Reminiscenzen zu bemerken. Der Sage nach aus dem Tempel Salomonis. Wohl Anfang des elften Jahrhunderts. — Reicher Domschatz. Viele schöne Reliquiarien, Monstranzen u. dergl. Besondere schöne Arbeiten aus der Zeit Karls IV., namentlich einige mit vortrefflichen Niellen. Auch ein Buch mit reichen Miniaturen aus der Zeit um 1100.

Auf dem Schlosshofe vor dem Dome die bronzene Reiterstatue des h. Georg, 1373 von Martin und Georg Clussenbach gegossen. Ueberaus merkwürdig. Reizendes Lebensgefühl und Bewegung in der jugendlichen Rittergestalt, besonders in der Ansicht den Rücken hinab. Das Gesicht noch in typischer Grundform (an Augen und Lippen), doch mit entschiedener Absicht, zu naturalistischer Schärfe [illegible] als Ausdruck der Kraftanstrengung. Höchstes Detail im Kostüm. — Schuppenpanzer und Schienen. Das Pferd schwer, doch auch in lebendiger Form. Hübsche Einzelheiten auf dem Sockel, Eidechse und Aehnliches. Das Ganze scheint völlig ein Guss. Der Hals des Pferdes war gebrochen.

Gemäldegallerie des Stiftes Strahow. Besonders notirt:

1. Kolossale Maria mit dem Kinde. Spätere Zeit des 14ten Jahrhunderts. Energisch, im Fleisch der nürnbergischen Behandlungsweise verwandt; in der Gewandung das Weibliche vorherrschend. Streben nach grossartiger Lieblichkeit.

2. Heilige Barbara; Halbfigur. Vortrefflich; dürfte eine nürnbergische Arbeit der Zeit um 1400 sein.

3. Zwei Flügelbilder, auf den äusseren Seiten die Verkündigung, auf den inneren Maria mit dem Kinde und Johannes. Dürer'sche Zeit und einzelne Dürer'sche Motive; zugleich eine eigenthümlich edle Ruhe. Eine gewisse Rundlichkeit der Formen und graulich zarte Schattentöne bei etwas handwerksmässigem Vortrag lassen auf eine Nachwirkung altböhmischer Schule rathen.

4. Grosses Gemälde, ursprünglich von Albrecht Dürer. Maria mit dem Kinde, in heitrer Landschaft thronend. Vor ihr und zu ihren Seiten, knieend, der Papst, der Kaiser (Maximilian), geistliche und weltliche Würdenträger, auch Frauen, die Alle durch Maria, das Christkind, den h. Dominicus und Engel mit Rosenkränzen geschmückt werden. Im Vor-

[1]) Ebenda. S. 46.

grund ein lautespielender Engel. Im Hintergrund Dürer und Pirckheimer; der erstere mit einem Täfelchen in den Händen, darauf, ausser Dürers Monogramm, die Inschrift: „Exegit quinquemestri spatio Albertus Durer, Germanus MDVI." Ohne allen Zweifel das berühmte Gemälde, welches Dürer in dem genannten Jahre zu Venedig für die deutsche Gesellschaft gefertigt hatte. Ein gewisser Zug grossartiger Heiterkeit, durch das Ganze gehend, ist noch unverkennbar; es ist wie eine Sammlung bedeutender Bildnisse für den würdigsten Zweck. Aber das Bild scheint fast ganz abgewaschen gewesen zu sein. Die Maria mit dem Kinde ist ganz neu aufgemalt; die Engel sind es, mehr oder weniger, ebenfalls; auch an dem Uebrigen ist Vieles übermalt, an vielen Stellen aber schimmert die originale Hand noch durch. Für die Zeit und den Ort der Ausführung ist charakteristisch, dass in den lieblich zarten Mädchenköpfen, die auf dem Bilde enthalten, entschieden italienische Modelle zu erkennen sind und dass der Engel mit der Laute im Vorgrunde ein ziemlich bellineskes Gepräge trägt. (Dürer schrieb bekanntlich an Pirckheimer über Giovanni Bellini, dieser sei noch „der post im Gemäl".) Es existirt nach dem Bilde ein kleiner Stahlstich von J. Beltmann.

Karlstein.

Mächtige, romantisch gelegene Burg, ungefähr drei Meilen von Prag entfernt. In den vorzüglicheren Theilen und Massen noch wohlerhalten, obschon neuerlich auf ungeschickte Weise modernisirt.

Die Burg ist von Kaiser Karl IV. erbaut, — gegründet 1348, vollendet und geweiht 1357. Sie sollte zur Aufbewahrung der Krone, der Reichskleinodien, der wichtigsten Landesurkunden u. s. w., sowie zum stillen Asyl für die Person des Kaisers dienen. In einer seltsamen poetisch-phantastischen Stimmung suchte zugleich aber Karl IV. die Burg seines Namens zu einem zweiten Montsalvatsch, das die Dichtungen vom heiligen Grale feiern, zu machen. Sie ward als heiliger Raum verkündet. Kein Weib, selbst nicht die Kaiserin, durfte zur Nachtzeit drinnen weilen; stündlich scholl ein Wächterruf in die Thäler hinab, der jeden, welcher des Weges zog und zufällig der Burg sich näherte, vor Schaden warnte. Die heiligsten Lokalitäten im Innern der Burg, wo der Kaiser sich mit unverdrossener Ausdauer den religiösen Uebungen hingab, erhielten eine Ausstattung, die geradehin an die Schilderungen erinnerte, welche die überschwengliche Phantasie des Dichters von dem Tempel des heiligen Grales gemacht hatte. Es lag, wie es scheint, im Wesen dieses epigonischen Zeitalters, die Ideale der Dichter — so viel weiter man auch von ihrem Geiste abgekommen war — zur Nutzanwendung für das Leben zu verkörpern. Wie hier in Böhmen das wundervolle Heiligthum der Templeisen, so wurde wenige Jahrzehnte später in Preussen, bei dem grossen europäischen Ritterzuge gegen die Litthauer, den Konrad von Wallenrod, der Hochmeister des deutschen Ordens, veranstaltete, das Ritterthum des König Artus und die prachtvolle Tafelrunde desselben erneut. Der Orden vergeudete freilich bei dem Prunk des „Ehrentisches", der die neuen Paladine vereinigte, sein Vermögen, und der ungeheure Zug blieb nutzlos; und Kaiser Karl ward trotz des neuen Montsalvatsch auch nicht ein Mann des Heiles für seine Zeit. Doch weiss das Geschick selbst verwunderliche Launen der Menschen für weitere Zwecke zu verwenden: — der neue

künstliche Grabtempel sollte dem ersten, persönlich und individuell bewegten Streben deutscher Malerei, soweit uns davon überhaupt nur eine Kunde geblieben ist, die kräftigste Anregung und selbst eine bestimmte Grundlage für folgende Entwickelungen gewähren.

Doch ich kehre zu meinen flüchtigen Tagebuchnotizen zurück. Für Burgeinrichtung, für nähere Kenntniss des mittelalterlichen Burglebens, — zwar unter Beziehungen, wie die eben besprochenen, — dürfte die Einsicht in die Baurisse der Burg sehr belehrend sein. Von ausgebildeter Architekturform habe ich nichts Bemerkenswerthes wahrgenommen. Für das kunsthistorische Interesse kommt im Wesentlichen nur die schon erwähnte Ausstattung der heiligsten Lokalitäten und kommen namentlich die darin vorhandenen der Zeit Karls IV. angehörigen Malereien in Betracht. Hienach sind anzuführen:

1. Die Maria-Himmelfahrtskirche. Wandgemälde, die nur theilweise und sehr verblasst erhalten sind. Darstellungen der Apokalypse, fragmentarisch, mit einzelnen grossartig-giottesken Figuren. Eine stehende weibliche Figur (eine Madonna) und eine liegende, beide sehr anmuthig; besonders bei der letzteren die lieblichste, rundlich deutsche Gesichtsbildung. Drei übermalte Bilder Karl's IV. mit Personen seiner Familie. — Ausserdem spätere und rohere Wandmalereien.

2. Die Katharinenkapelle, zur Seite der Kirche, der Raum, in welchen sich Karl IV. auf längere Zeiten zurückzog und in welchem er mit Speise und Trank, mit Büchern und brennender Lampe ohne Hineintreten eines Zweiten versehen werden konnte. An den Wänden mit geschliffenen Karneolen und Achaten in Goldfassung auf Gypsgrund, am Gewölbe mit zum Theil noch kostbareren Steinen versehen. An Malereien finden sich hier: über der Eingangsthür die Brustbilder Karls und seiner Gemahlin Anna, übermalt; an der Langwand, dem Fenster gegenüber, sieben Köpfe heiliger Landespatrone: in der Altarnische die h. Jungfrau mit dem Kinde, zu deren Seiten der Kaiser und die Kaiserin knieen. Dies letztere Bild ist besonders beachtenswerth; es hat sehr gelitten, doch ist es durch grosse Anmuth und eine gewisse italienische Gefühlsweise ausgezeichnet; der Kopf der Maria hat Etwas, das sich dem Charakter der sienesischen Malerei zuneigt. Hierin dürfte die Hand jenes Thomas von Mutina zu vermuthen sein, dessen Kunst der Kaiser neben den nach Böhmen übersiedelten deutschen Malern in Anspruch nahm. — Antependium des Altares; die Vordertafel übermalt, die Seitentafeln rein, aber sehr beschädigt. — Glasmalereien in den Fenstern, gerühmt, doch nur von gewöhnlicher Bedeutung.

3. Das Stiegenhaus, das im grossen Thurme zur Kreuzkapelle emporführt. Ganz mit Wandbildern versehen: Geschichten der h. Ludmilla und des h. Wenzel, Engel u. s. w. Sehr verschossen; allgemeiner Charakter des 14. Jahrhunderts.

4. Die im grossen Thurme befindliche Kreuzkapelle, in der architektonischen Anlage einfach viereckig, mit sehr tiefen Fensternischen. Hier — wo Karl IV. die Reichskleinodien und Urkunden und ausserdem einen grossen Schatz heiliger Reliquien aufbewahrte — die Anwendung höchst verschwenderischer Pracht an unzählbaren edlen Steinen, welche die Wände bedecken, an vergoldeten Gitterwerken, auf denen, die Wände entlang laufend, tausende von Kerzen brannten, an Malereien u. s. w. Unter den Malereien sind zu unterscheiden:

a) Zwei Tafeln, hoch, in italienisch gothischer Umrahmung: ein Ecce-homo (sehr beschädigt, der Kopf ganz fehlend) und kleinere Figürchen in

der Umrahmung, mit der Unterschrift des Thomas a Mutina; und eine Maria mit dem Kinde, ebenfalls mit kleinen Figuren umgeben. Beide Bilder wieder entschieden italienisch, die Maria eigen grossartig, bolognesisch, etwa mit sienesischem Anklange.

b) Ueberaus grosse Menge von Tafelbildern an der oberen Hälfte der Wände, Heilige und Regenten darstellend, vermuthlich von Theodorich von Prag gemalt. Sämmtlich restaurirt, doch, wie es scheint, in mässiger Weise. Hier herrscht eine eigenthümlich schwerere Bildungsweise vor, die aber in sehr vielen Fällen keineswegs unschön erscheint. Es ist eine grosse Würde darin, mit dem Ausdruck anziehender Milde verbunden und in weicher Modellirung vorgetragen. Im Einzelnen zeigen sich schon glücklich derbe naturalistische Versuche.

c) Die grossen Wandmalereien an den tonnenartigen Ueberwölbungen der tiefen Fensternischen. Scenen und Gestalten des neuen Testaments. In diesen giebt sich eine andre künstlerische Hand zu erkennen, etwa die des Wurmser von Strassburg. Die Gestalten haben ebenfalls noch etwas Massiges, doch erscheint dies noch weniger auffallend, als bei denen der obengenannten Gemälde; es macht sich vielmehr ein eigenthümlich zartes Gefühl, besonders in der deutsch rundlichen Bildung der Gesichter, geltend. Die Arbeiten stehen schon denen der Kölner Schule zur Zeit des Meister Wilhelm parallel, nur sind die Figuren meist voller. Bei weichem Liniengefühl herrscht in ihnen eine noch weichere Modellirung und Färbung. Die Gewandtöne sind in den sanftesten Farben gehalten, z. B. einem ganz weichen Lila, worin nicht minder eine unmittelbare Vorbereitung der Richtung der kölnischen Schule zu erkennen ist.

Die Thätigkeit des Meister Wilhelm von Köln schliesst sich unmittelbar an diese Werke an, und seine künstlerische Ausbildung dürfte in der That unter dem Einflusse des Meisters der letzteren erfolgt sein. Dies nahe Verhältniss zu Wilhelm und der Umstand, dass dessen Blüthe erst gegen den Schluss des Jahrhunderts fällt, lässt es aber bestimmt erkennen, dass die Malereien zu Karlstein in der oben erwähnten kurzen Bauzeit von 1348—57 nicht bereits zu Ende gebracht waren, dass ihre Ausführung vielmehr wohl bis in die spätere Regierungszeit Karl's IV. (er starb 1378) hinabreicht.

REISENOTIZEN VOM JAHRE 1845 [1].

Lüttich.

Kirche St. Paul. Gebäude aus frühgothischer Zeit. Das Mittelschiff auf Säulen, über deren Kapitälen je drei Wandsäulchen als Gurtträger auf-

[1] Meine Reise vom J. 1845, auf besondre amtliche Veranlassung unternommen, war vorzugsweise den Angelegenheiten der lebenden Kunst gewidmet. Den Werken älterer Kunst konnte ich überall nur eine bedingte Theilnahme schenken; was ich mir darüber notirt, ist somit meist nur kurz, betrifft zum Theil

setzen. Im Allgemeinen den Charakters den einfach frühgothischen Kirchen in Köln und dortiger Gegend ziemlich entsprechend. Die Verhältnisse des Innern, wenigstens unterwärts, etwas in die Höhe gezogen.

Kirche St. Barthélemy. Romanische Anlage von angenehmen inneren Verhältnissen; modern umgebildet.

In der Kirche das berühmte eherne Taufbecken, welches aus Notre Dame aux fonts, dem alten Baptisterium der ehemaligen Kathedrale von Lüttich, herrührt. Im J. 1112 durch Lambert Patras aus Dinant gegossen. Ein Werk von bedeutender Dimension. Der Unterwatz aus Stein; darauf mit halbem Leibe ringsum hervortretend zwölf eherne Kinder (wie unter dem „ehernen Meer" des salomonischen Tempels zu Jerusalem). An dem Becken selbst stark vortretende Reliefdarstellungen: 1) Predigt des Täufers Johannes; 2) Taufe zweier Jünglinge durch denselben; 3) Taufe Christi; 4) Taufe des Cornelius durch Christus; 5) Taufe des Philosophen Grates durch den Evangelisten Johannes. Das Werk ist von grosser Bedeutung für die mittelalterliche Kunstgeschichte; doch ist der Werth desselben in neuester Zeit wohl etwas zu hoch angeschlagen. Im Allgemeinen sind die Darstellungen durch die völlig schlichte Naivetät ansprechend. Im Nackten, besonders an den Rückenfiguren, zeigt sich schon ein bestimmter Formensinn, selbst eine gewisse grossartige Weichheit; sonst freilich, namentlich was die Köpfe betrifft, ist auch noch viel Barbarisches darin. Die Gewandung lässt in ihrem einfachen Gefälte die gesunde Beobachtung römischer Stylmotive, entfernt von allem byzantinischen Wesen, erkennen. Auch an den Rindern sieht man einen entschieden hervorbrechenden Natursinn. Die am Relief enthaltenen Bäume sind büschelartig, doch nicht eigentlich conventionell behandelt. Zunächst dürfte die Arbeit mit den Bronzen jenes hochalterthümlichen Portales am Augsburger Dome in Vergleich zu stellen sein; nur ist sie allerdings in der Entwickelung schon erheblich vorgeschritten und zugleich durch grössere Dimension und grösseren Aufwand mehr beachtenswerth.

Kirche St. Jacques. Mit Ausnahme des romanischen Vorbaues ein architektonisches Werk aus der allerletzten Zeit des gothischen Styles, dem Anfange des 16ten Jahrhunderts angehörig. In Pfeilern, Bögen, Gallerien und Gewölben ein übermüthig phantastisches Spiel mit den gothischen Formen, die sich eben der Laune des Meisters fügen müssen; die Bögen von Pfeiler zu Pfeiler z. B. umsäumt von herabhängenden, spitzenartig durchbrochenen Verzierungen. Im Ganzen eine lustige, etwas barbarische Dekoration, die allerdings aber auf den reiner gestimmten Sinn eine nicht gar erfreuliche Wirkung ausübt.

Brüssel.

Die Kathedrale (Ste. Gudule). Gross und imposant, doch viel mehr im Ganzen als im Einzelnen. Schwerfällige Grundlage. An der Thurmfaçade keine Entwickelung des Strebepfeilersystems; die Eckstrebe-

auch Dinge, die anderweit schon sehr bekannt sind. Wenn ich es dennoch wage, diese Notizen hier einzureihen, so geschieht dies, weil ich glaube, dass unter Umständen auch ein rascher Blick, ein frischer erster Eindruck seinen Werth hat und dass man über bedeutende Erscheinungen, wenn sie auch nicht unbekannt sind, gelegentlich gern eine Meinung, eine Auffassungsweise mit der andern controllirt.

pfeiler z. B. gestalten sich schon bald über dem Fundament in der Art, dass statt herauswachsender und vorquellender Glieder die Einzeltheile mehr nur durch Einschnitte voneinander gesondert werden, und gehen in dieser Weise ganz bis nach oben empor. Das feinere Detail ist Leistenwerk. Schwerfällige Giebelrechen über den Seitenschiffen. — Im Inneren (Bau des 13ten Jahrhunderts) hohe, mächtig kolossale Rundsäulen, über deren Kapitälen das Gartenwerk aufsetzt. Hohe Triforien, im Chor mit sehr dicken Säulen, im Schiff mit nüchtern gebildeten Pfeilern. Den massigen unteren Formen entsprechen die dünnen oberen nicht sonderlich. Gleichwohl ist das räumliche Gesammtverhältniss des Inneren schön.

Aeltere Glasfenster, aus dem 16ten und 17ten Jahrhundert, Heutliche Personen in Tabernakel-Architekturen darstellend. Im Figürlichen mehr oder weniger unbedeutend. Bei denen in den obern Chorfenstern baut sich eine wulstige Renaissance-Architektur ganz bis in den Gipfel der Fenster empor. Bei denen im Querschiff und in der nördlichen Kapelle macht sich der architektonische Aufbau, der leichter bleibt, ganz lustig. Die der südlichen Kapelle, in deren Farben das widerwärtige Gelb der späteren Zeit vorherrscht, sind zum Theil merkwürdig durch die bequeme, brabantisch eigenthümliche Zusammenstellung der Figuren.

Kirche la Chapelle. Chor und Querschiff spätromanisch, elegant und in den Details sorglich durchgebildet. Schiff später gothisch, in der gewöhnlich niederländischen Weise auf Säulen, ohne Triforium; eine Galerie vor den Fenstern.

Unter den älteren Gemälden zu bemerken: eine grosse Christenmarter von F. Floris, manierirt; und eine heilige Familie „in der Art des älteren Franck", sehr grossartig in der Composition. Arbeit eines tüchtigen Manierisien der späteren Zeit des 16ten Jahrhunderts.

Kirche Notre-Dame des Victoires. Aus der Spätzeit des 13ten Jahrhunderts. Schöne Verhältnisse im Inneren. Die Rundsäulen des Schiffes minder schwer, die oberen Details etwas flacher und daher mehr in Harmonie mit den Säulen. Triforium im Einschluss der Fenster-Architektur, daher der Obertheil des Schiffes einen vollen Eindruck gewährt. — Kapelle der heil. Ursula; schwarzer Marmor. Ueber dem Altar eine Statue der h. Ursula von F. Duquesnoy, eine recht ansprechende Arbeit aus weissem Marmor. Trefflich ruhige Kuppelbeleuchtung.

Hôtel de ville. Berühmtes Architekturwerk der ersten Hälfte des 15ten Jahrhunderts. Imposanter Aufbau, doch in der architektonischen Behandlung nicht eben ausgezeichnet. Das Detail wiederum mehr Leistendekoration; das Einzelne kommt nicht recht aus der Masse heraus. Es ist etwa, wie man in moderner Zeit, ohne innerlich lebensvolles Verständniss, das Gothische aufzufassen pflegt.

Manneken-pis, bekannte ungenirte Brunnenstatue eines nackten Knaben, an öffentlicher Strassenecke. 1648 von F. Duquesnoy gearbeitet und in Bronze gegossen. Die Stellung hintenübergelegt, sehr glücklich, die Beine und Arme vortrefflich. Doch fehlt es an Unterleib, so dass das Verhältniss der Figur etwas Gedrücktes hat.

Museum. Notiz über ein Paar kunstgeschichtlich markante Bilder. — Bernardin van Orley. No. 358. Klage über dem Leichnam Christi und die Donatoren mit ihren Familiengliedern auf den Flügeln. Manierirt, doch in mässiger Weise. In dem Mittelbilde manches Mailändische. Die

Portraitköpfe ansprechend naiv. — Frans Floris. No. 92, grosses jüngstes Gericht, ein Hauptbild des Meisters; höchst widerwärtig. — Otto Venius. No. 239, Christus am Oelberge, grosses Bild mit Flügeln. Der Meister erscheint hier als ein schwacher, etwas florentinisirender Manierist. — Philippe de Champaigne. No. 25, Darstellung im Tempel, dem Poussin ähnlich, doch milder und etwas mehr farbig. — Derselbe. No. 26—35, Scenen aus der Geschichte des heil. Benedict. Schlicht und ganz vortrefflich. Die Landschaft einfach conventionell. Sehr charakteristisch für die neureligiöse Richtung Frankreichs, die zu seiner Zeit (er starb 1674) sich geltend machte.

Antwerpen.

Die Kathedrale. Siebenschiffig. Die gesammte innere Composition ist eigentlich durchaus unarchitektonisch, im höheren Sinne des Worts; es ist gar kein fester Organismus, keine Entwickelung da; das Auge wird nicht auf eine bestimmte Richtung hingeleitet, nicht gesammelt, sondern zerstreut. Der Blick geht viel weniger vorwärts und aufwärts, als seitwärts, durch die breiten Zwischenweiten in die vielfach gegliederten Räume der Seitenschiffe. Es ist eigentlich durchaus Hallen-Architektur, wobei sich über der Mittelhalle das Oberschiff nur fast zufällig, ungehörig zu dem Uebrigen, erhebt. Aber als Hallen-Architektur betrachtet, als auf die Bewegung im Raume berechnet, ist die Wirkung völlig wunderbar. Das malerische Element im Gegensatz gegen das architektonische, die Perspektive, — doch nicht sowohl die Linear-Perspektive, als vielmehr die Wirkung der Licht- und Luft-Perspektive im Einschluss jener, — feiert hier einen der grössten Triumphe. Das architektonische Werk ist ein ausserordentlich schöner Rahmen für solchen Zweck, doppelt und hundertfach schön, da jeder neue Standpunkt auch neue Bilder giebt. Dass die Pfeiler wirkliche Pfeiler und keine Säulen oder Säulenbündel sind, wirkt hiebei vortrefflich mit, ebenso wie ihre mannigfache, überall mehr rahmenartige Gliederung (mit breiten Kehlen- und Wellen-Profilen). Selbst der Mangel des Kapitäles ist für diesen Zweck vielleicht günstig; auch die an sich unschöne, mehr pilasterartige Basis steht hiezu in geeignetem Verhältniss. Der Oberbau des Mittelschiffes ist hors-d'œuvre, eine Tradition, die man leider nicht abwerfen konnte; dies letztere allerdings schon deshalb nicht, weil dieser Oberbau, bei dem stärkeren Licht, welches durch ihn einfällt, doch auch wieder für die Lichtwirkung von Bedeutung ist. Sein Organismus ist ganz mangelhaft. Die drei Halbsäulen, welche hier an den Pfeilern bis zu den Gewölbgurten emporsteigen, sind plump und schwach zugleich; das Gewölbe (einfaches Kreuzgewölbe) bringt einen viel zu schwachen Eindruck hervor: es hätte ein Sterngewölbe sein müssen, wie ein solches in der That im Querschiff zur Ausführung gekommen ist. Man fühlte vielleicht, dass man das Imposante des Oberbaues nach der principmässigen Form hier nicht brauchen konnte, und wandte deshalb namentlich auch jenes leichtere Stabwerk unter und zu den Seiten der Fenster an, das aber doch nur eine dekorative Abhülfe bildet und in andrer Beziehung den Widerspruch vermehrt. — Das Aeussere der Kathedrale ist schlecht, durchaus ohne Entwickelung (wie dies J. Burckhardt, in den „Kunstwerken der Belgischen Städte" 1842, umsichtig auseinandergesetzt hat); im Detail ein nüchternes Leisten- und Schnörkelwerk. Die obere Spitze des Thurmes ist ein förm-

licher Kuchenbäckeraufsatz, allenfalls nach einem malerischen Princip behandelt, das aber doch nur, trotz der Masse und Höhe, als ein kindisches bezeichnet werden kann.

In der Kathedrale die drei berühmten grossen Bilder von Rubens. Mit der Kreuzabnahme habe ich mich nicht völlig befreunden können; es ist mir zu wenig wahrhafte Grösse darin. Ungleich besser in der gewaltigen Wirkung, die sich mehr auf das Ziel concentrirt und wo der eben gefesselte Erlöser einen viel bedeutenderen und geistiger belebten Mittelpunkt ausmacht, gefällt mir die Kreuzaufrichtung. Die Reiter zur Seite dieses letzteren Bildes, auf dem einen seiner Flügel, sind prächtig. Wundervoll aber ist auf dem einen der Flügel der Kreuzabnahme, der die Heimsuchung enthält, das junge Mädchen, welches seitwärts die Treppe hinaufsteigt, eine überquellende und doch so jungfräuliche brabantische Schönheit. Nicht minder ist der heil. Christophorus auf dem Aussenbilde herrlich und der Christusknabe auf seiner Schulter, kühn gegen das Licht des Eremiten hingewandt, ein göttlich kräftiges Naturleben. — Das Bild der Himmelfahrt Mariä, später als die ebengenannten und aus Rubens letzter Zeit, ist schon starkes Rococo.

Unter den andern Bildern, die die Kathedrale enthält, mehrere von Otto Venius, eine Kreuzabnahme, eine Auferweckung des Lazarus, ein Abendmahl u. s. w. Er hat in diesen Bildern, obgleich manieristisch beschränkt, doch etwas ganz Tüchtiges, wie eine Nachfolge der Richtung des Garofalo.

Kirche St. Jacques. Bau aus der Spätzeit des 15ten Jahrhunderts; das Hauptschiff auf Säulen. Hier ein sehr schönes Verhältniss und sehr weise Eintheilung des Ganzen, so dass der Eindruck des Innern ein vorzugsweise erfreulicher ist.

Die hinterste Kapelle der Kirche ist die Begräbnisskapelle des Rubens und seiner Familie. Der Altar derselben mit einem berühmten Gemälde seiner Hand, eine Maria mit dem Kinde vorstellend, die von Heiligen umgeben ist; die letzteren angeblich Bildnisse von Personen der Familie; der unter ihnen befindliche h. Georg bestimmt Rubens eigenes Portrait. Die Composition als solche ist unschön, in correggesker Manier. Der den Heiligen zugesellte Saturn, im Vorgrunde des Bildes, ist gespreizt, der Georg ohne Ursache heftig bewegt, der h. Hieronymus fast eine Grimasse. Aber das Ganze ist nichtsdestoweniger von gediegenstem Machwerk und das vorn gerade stehende Weib mit entblösstem Busen überaus herrlich; ebenso der Kopf des zweiten Weibes. Hierin zeigt sich das Schönste, dessen Rubens an Darstellung überhaupt, wie an Farbe insbesondere, mächtig ist. — Ueber dem Altar ausserdem die Marmorstatue einer Mater dolorosa von F. Duquesnoy, ein Werk von einfacher Schönheit, leider etwas schwer in den Falten.

Unter den übrigen Kunstschätzen der Kirche: eine Auferstehung von H. van Balen, ein gutes Bild in seiner Art; darüber die Portraits des Malers und seiner Frau, von van Dyck gemalt, zu den wundervollsten Leistungen des letzteren gehörig; — ein jüngstes Gericht von J. van Heemsen, auch dem B. van Orley zugeschrieben, nicht ohne Bedeutung in den Studien des Nackten und hierin für die Epoche des Aufgehens der alteinheimischen Richtung in die italienische charakteristisch bezeichnend.

Augustinerkirche. Berühmtes grosses Altarbild von Rubens: Maria mit dem Kinde auf hohem architektonischem Unterbau und Heilige, die zur Verehrung heranndrängen. (Die Skizze dazu in der Gallerie des Berliner Museums.) Gewiss eine der trefflichsten Compositionen des Meisters in seinem stürmisch freudigen Genre, auch nach seiner Art in vortrefflicher Haltung. Vorzüglich schön, obgleich sehr verschiedenartig behandelt, das Nackte des Johannes und des heil. Sebastian; hierin grossartig schlagende Naturwahrheit. Leider ist das Bild — wie andre von Rubens Hand in Antwerpen — sehr trocken und die Farbe dumpf eingeschlagen; daher keine bedeutende Wirkung mehr, die früher gewiss strahlend gewesen ist.

Kirche St. Paul. Namhafte Gemälde; darunter die Geisselung Christi von Rubens, ein Bild fürchterlicher Naturwahrheit, besonders was den zerfleischten Rücken des Erlösers betrifft, und eine sehr bedeutende Kreuztragung von van Dyck, durchaus das energische Gepräge seiner jungen Zeit tragend und hierin ganz den, derselben Periode angehörigen Bildern van Dycks, die im Berliner Museum befindlich sind, entsprechend. — Zur Seite der Kirche ein wunderliches künstlerisches Curiosum: ein aus kleinen Felsgrotten, Figurengruppen, Statuen und Reliefs hoch an der Kirche emporgebauter Calvarienberg. Allerdings nur ein wüstes Rococo, aber gerade der Art, dass die Anlage, verfallen und verwachsen, den prächtigsten malerischen Effekt machen müsste. Unsere Wünsche gehen auf eine solche Zukunft dieses Werkes. —

Museum von Antwerpen. Merkwürdige Bilder der älteren Epochen, zumeist aus der ehemaligen v. Erthorn'schen Sammlung herrührend. Darunter:

Vier dem Giotto zugeschriebene Tafeln, wohl Aussen- und Innenseiten der Flügel eines Altares. Verkündigender Engel und Maria, Kreuzigung und Kreuzabnahme; die beiden letzteren Darstellungen figurenreich. Auf dem alten Rahmen dieser letzteren steht mit anscheinend alter Schrift Symon pinxit, — also wohl der Sienese Simone di Martino, was mir nach der ganzen Arbeit, besonders der ersten beiden Bilder, keineswegs unwahrscheinlich ist.

Ein heiliger Abt in schwarzem Gewande und mit dem Krummstabe, entschieden von Meister Wilhelm von Köln.

Ueber die Bilder des Johann van Eyck (namentlich das reizende Bildchen einer Madonna, die zur Seite eines zierlichen Messingbrunnens steht, vom Jahr 1439 und eine nicht minder treffliche Federzeichnung der h. Barbara vom Jahr 1437), — über die aus seiner Schule herrührenden Werke, darunter sich die, jetzt dem Rogier von Brügge (R. van der Weyde d. ä.) mit Zuversicht zugeschriebene höchst interessante Darstellung der sieben Sakramente auszeichnet, — über die des Antonello da Messina, die zierlichen Arbeiten Hemlings u. s. w. ist von Andern bereits mehrfach Auskunft gegeben. Das Bild der sieben Sakramente entspricht auf das Vollständigste dem Bilde der Berliner Gallerie (Geburt Christi und Verkündigung derselben an die Herrscher des Occidents und des Orients), welches dort demselben Rogier zugeschrieben ist. Die Bilder des Antonello bestehen aus zwei kleinen Stücken: einem männlichen Kopfe, im früheren, entschiedener flandrischen Charakter des Künstlers; und eine Landschaft mit Maria und Johannes unter dem Kreuze, ein etwas dünn componirtes Bild, das in der Landschaft und im ganzen Farbenton das spätere Anschliessen des Künstlers an die damaligen Venetianer andeutet.

— Eine der Margaretha van Eyck zugeschriebene Ruhe auf der Flucht ist jedenfalls erheblich jünger. — Eine ansprechende Kopie des in der Akademie zu Brügge befindlichen Bildes von Johann van Eyck, die Madonna mit St. Georg und St. Donatian, gehört der Zeit um 1500 an.

Von Quintin Messys das berühmte (1508 begonnene) Altarwerk, welches auf dem Mittelbilde die Klage über dem Leichnam Christi, auf den Flügeln die Martyrien des Täufers und des Evangelisten Johannes enthält. (Nr. 2 — 4 des Katalogs.) Anderwärts liegen ausführliche Beschreibungen auch dieser Bilder vor. Der in ihnen herrschende Styl hat das kleinlich Eckige, was jene Zeit der Nachblüthe der alten belgischen Kunst bezeichnet. Die Körperbewegungen sind eckig und starr, die Falten kleinlich wulstig. Auch mangelt eine eigentliche, in sich geschlossene Composition, obgleich das Mittelbild sich allerdings dramatisch arrangirt. An malerischer Haltung, in Farbe und Helldunkel, fehlt es ganz. Dagegen erscheint in den Köpfen das Streben nach Charakteristik und Ausdruck in der That höchst bedeutend und erfolgreich. Die Technik ist durchweg fein und präcis, die Arbeit an den Schmucksachen höchst elegant.

Zwei kleinere, dem Q. Messys zugeschriebene Bilder (aus der v. Erthorn'schen Sammlung), ein Christuskopf und ein Madonnenkopf, scheinen diesen Namen mit nicht geringerem Recht zu führen. Es sind die bekannten von Barth gestochenen und auf diesen Stichen als Holbein'sche Arbeiten bezeichneten Köpfe. Sie erscheinen hier voller und von sehr weicher und zarter Behandlung, der Christuskopf ist in höchst anziehender Durchbildung des Eyck'schen Urbildes. — Ein Eccehomo, ganze kleine Figur, und Zuschauende, inschriftlich von Johann Mabuse, dem Bilde des Meisters bei Zanoli in Köln in der Behandlung sehr ähnlich, hat etwas dem Dürer Nahestehendes; nur ist das Bild trockner im Ton.

Die hohe Epoche der italienischen Kunst wird durch ein Gemälde, von Tizian, bezeichnet (Nr. 23 des Katalogs): Papst Alexander VI (?), dem heil. Petrus den Bischof von Paphos (aus der venetianischen Familie Pesaro) vorführend, den er zum Admiral der päpstlichen Galeeren gemacht hat. Das Bild ist ein glücklicher Beleg für die Kunst des grossen venetianischen Meisters und als solcher sehr wohl geeignet, beim Ueberblick der wechselnden Bewegungen der flandrischen und brabantischen Kunst einen ziemlich sichern Regulator abzugeben. Leider nur hat die Figur des Petrus etwas Kleinliches.

Für den Uebergang der niederländischen Kunst aus der alteinheimischen Richtung in die spätere des 17ten Jahrhunderts, besonders durch Vermittelung italienischer Studien, enthält das Museum zahlreiche Belege, die für die kunstgeschichtliche Anschauung von Bedeutung sind. Hierüber die folgenden Notizen.

Michael Coxie: Martyrien verschiedener Heiligen. Im Allgemeinen ein ziemlich schwacher Raphaeliet. In dem Martyrium des heil. Sebastian (Nr. 14 des Katalogs), welches M. Coxie in hohem Alter, in den achtziger Jahren des 16ten Jahrhunderts, gemalt haben soll, ist er dem Vasari ähnlich, dabei im Nackten ganz gut.

Hans van Elburch: Nr. 60. Vervielfältigung der Brode. Ebenfalls ein tüchtiges Bild in der Art des Vasari. — Fr. Floris, zwei beachtenswerthe Bilder: Nr. 20. Geburt Christi, eine Darstellung nicht ohne innere Grösse und ein noch erfreuliches Ungeschick; zart im Helldunkel; der Richtung des A. del Sarto entsprechend, obgleich etwas blass; — Nr. 21.

Sturz der bösen Engel, gegenwärtig als akademisches Probebild ziemlich verrufen, doch mit einigen schönen Köpfen und sehr [illegible] Talent; auch in den tollen Teufeleien nicht ohne Laune. — F. Frank d. J.: Nr. 37. Mahl zu Emaus. Ein einfacher Manierist. — F. Pourbus: Nr. 18. Predigt des heil. Eligius; bemerkenswerth durch die Anzahl individueller Gesichter, die aber im Ausdruck sehr kalt. — Martin de Vos: grössere Anzahl von Bildern. Stets ein talentvoller und sorgfältiger Manierist; gelegentlich mit Aufnahme von Elementen des Garofalo. In einem grossen Bilde der Versuchung des heil. Antonius (Nr. 34) auch hier höchst tolle Teufeleien. — Otto Venius: ebenfalls zahlreiche Bilder. Er erscheint in diesen, die zumeist wiederum an die Einfachheit des Garofalo erinnern, als ein tüchtiger Raphaelist. Eins der Bilder (Nr. 66), welches den Besuch des heil. Nikolaus bei einer armen Familie zum Gegenstande hat, zeichnet sich in den darin dargestellten drei arbeitenden Mädchen durch eine sehr liebenswürdige und ansprechende Naivetät aus. — Auch Martin Pepyn versah in einer Predigt des heil. Lucas (Nr. 64) bei ganz tüchtiger Arbeit die Beobachtung der Richtung Raphaels im Sinne des Garofalo.

Rubens ist im Museum durch nicht weniger als achtzehn Bilder (Nr. 72 — 89 des Katalogs) vertreten. Ich habe die herkömmliche Begeisterung für die meisten derselben, bei aller gründlichen Ehrfurcht vor dem Meister, nicht theilen können. Hier meine Notizen: — Nr. 72. Der gekreuzigte Heiland zwischen den Schächern; aus der späteren, übernachlässigen Zeit. — Nr. 73. Die heil. Therese, für die armen Seelen im Fegefeuer bittend; genial hingefegt. — Nr. 74. Die heil. Dreifaltigkeit; ziemlich roh und unschön. — Nr. 75. Erziehung der heil. Jungfrau. Bekannte Composition. Ein heiter derbsinnliches Leben; eigentlich schön aber nur der Kopf der Anna. — Nr. 76. Communion des heil. Franciscus; gross, mit Gewalt auf den Effekt hingefegt. — Nr. 77. Anbetung der Könige; auch ganz wüst und bis zur Barbarei hingefegt. — (Nr. 78. Kleine Wiederholung der Kreuzabnahme in der Kathedrale.) — Nr. 79. Christus, dem Thomas die Seitenwunde zeigend; nicht ganz erfreulich, etwas schwer conventionell. Nr. 80 und 81 die dazu gehörigen Flügelbilder, mit den vortrefflichen Bildnissen der Donatoren. — Nr. 82. Klage über dem Leichnam Christi (der auf untergestreutem Stroh liegt, daher der Name des Bildes „le Christ à la paille"), und die dazu gehörigen Flügelbilder: Nr. 83, der Evangelist Johannes; Nr. 84, Maria mit dem Kinde. Grosse malerische Kraft und Meisterschaft; das Mittelbild vortrefflich componirt, aber keine Ahnung von geistigem Ausdruck. — Nr. 85. Heilige Familie. Volles quellendes Leben, Joseph sitzt hinter Maria, sie, mit vielleicht nicht gar würdigen Gedanken, hochroth und glühenden Blickes betrachtend. — Nr. 86. Christus am Kreuz. Hier endlich Rubens wieder ganz auf dem Gipfel seiner Herrlichkeit. Ein so grossartiges und edles, wie höchst meisterhaftes, furchtbar hinreissendes Bild. — Nr. 87 — 89, drei prächtig geniale architektonische Skizzen für die Angelegenheiten eines Triumphfestes.

Notizen über einige der Bilder von Rubens Zeitgenossen und Schülern:

Abraham Janssens: No. 92. Allegorische Gestalten des Scheldeflusses und der Stadt Antwerpen; mächtig caravaggesk, nur etwas kalt. — No. 93. Anbetung der Könige, ähnlich; doch zugleich etwas wirr.

Cornelius de Vos: No. 98. Der Concierge der Corporation des h. Lucas (1620): ganz vortrefflich, einem van der Helst ziemlich nah, doch fast noch freier; etwas von holländischem Helldunkel. — No. 97. Scene der

Familie Seneck (1690); figurenreich, sehr schön; im Farbenton einigermaassen dem Fr. Hals verwandt.

Ant. van Dyck: No. 111. Christus am Kreuz nebst Dominicus und Katharina von Siena. Grosses und meisterhaftes kirchliches Dekorationsbild. Auf einem Stein zu Füssen des Kreuzes die schöne Inschrift: „No Patris sui Manibus terra gravis esset, hoc saxum Cruci advolvebat et huic loco donabat Antonius Van Dyck." — No. 112. Der todte Heiland auf dem Schooosse der Mutter. Gross und hoch; derbe malerische Kraft in seiner Art; doch im Ganzen ebenfalls mehr kirchliche Dekoration. — No. 113. Derselbe Gegenstand in Langformat. In der Empfindung ungleich schärfer und höchst ergreifend; weich harmonisch gemalt, doch noch von derber Behandlung. (Wiederum noch viel tiefer im Gefühl ist das eben denselben Gegenstand behandelnde Gemälde van Dyck's im Berliner Museum.) — No. 114. Bildniss des Cäsar Alexander Scaglia, spanischen Gesandten am Congress zu Münster. Ganze lebensgrosse Figur von einfacher Schönheit. — No. 115. Christus am Kreuze, sehr trefflich.

Gerh. Seghers: No. 117. St. Stanislaus, in den Jesuitenorden eintretend. Einfach energisch, an spanische Weise erinnernd. — No. 120. Die h. Therese und ein Engel. Bleich caravaggesk; die Heilige bedeutend. — No. 121. „la Vierge au scapulaire", ebenfalls ein anziehendes Bild.

Spätere Meister:

Peter van Lint. Mehrere Bilder. Eine Gesellschaft, am Ufer eines Flusses rastend (No. 169), tüchtig, wie ein derber L. Giordano. — G. Maes. Martyrium des h. Georg, (No. 165), in der Art des Cortona. — Barth. van den Bossche. No. 197, grosses Portraitbild, gem. 1711, sehr ausgezeichnet. — Andreas Lens (Direktor der Antwerpener Akademie 1763) Verkündigung, No. 206. Ein angenehmer Batoni, weich und warm; die Maria selbst anmuthig naiv; der Engel Gabriel ein feiner antiker Jüngling ohne Flügel.

Gent.

Die Kathedrale (St. Bavo) Frühgothisches Gebäude; das Innere von leichten hohen Verhältnissen; die Pfeiler viereckig mit Halbsäulen.

Der grosse künstlerische Schatz dieser Kirche besteht in den Mittelbildern jenes berühmten Altarwerkes der Brüder van Eyck, dessen Flügelbilder die Gallerie des Berliner Museums zieren. Sie sind in derselben höchsten Feinheit durchgeführt wie diese. In dem unteren Bilde, der Anbetung des Lammes, zeigt sich dieselbe sehr mannigfache Charakteristik, welche z. B. dem Flügelbilde der heiligen Einsiedler einen so ganz unschätzbaren Werth giebt. Keine Luftperspektive. In den drei grossen Gestalten der oberen Reihe — Gott-Vater, Maria, Johannes Baptista. — herrscht zugleich eine eigenthümliche Erhabenheit. In dem Bilde des Gott-Vater wirkt das Typische eigen nach: hier ist noch keineswegs scharfer Naturalismus. Der Johannes hat etwas Mildes, weich Schwärmerisches im Ausdruck, Maria eine reine Schönheit der Züge, wie solche nur auf raphaelischen Bildern erscheint. Nur ist eben die Malerei, besonders bei der Maria, noch etwas streng.

Von Gerhard van der Meeren, dem Schüler des Hubert van Eyck, ist hier das authentische und sehr merkwürdige Bild einer Kreuzigung Christi, mit der Darstellung der ehernen Schlange und der Quelle des Fel-

sene Horeb auf den Flügeln. Bei der Beobachtung des allgemeinen Schultypus ist die Gestaltung der Figuren minder vollkommen; die Arme z. B., sind öfters zu kurz und drgl. Der Faltenwurf ist schon sehr ec[illegible] doch aber so, dass noch grosse Linien vorherrschen; mehrfach sind die[illegible] in grosser Schönheit geführt. Die Färbung ist eigenthümlich hell, licht und blass.

Ausser einem höchst schönen Gemälde von Rubens (Aufnahme des h. Bavo in die Abtei St. Amand) fiel mir unter den in der Kathedrale befindlichen Gemälden besonders noch eine Auferweckung des Lazarus von Otto Venius auf, die im edelsten römischen Style seiner Zeit gehalten ist und für die künstlerische Befähigung dieses Künstlers den schätzbarsten Beleg giebt. —

Auf einer Ausstellung im Universitätsgebäude sah ich den kolossalen Drachen von vergoldetem Erz, der von der Spitze des Glockenthurms der Stadt abgenommen war und den der flandrische Kaiser Balduin von Constantinopel hieher gesandt haben soll. Es ist eine schwerfällig zusammengeschmiedete Arbeit, der Kopf stylisirt, der Schwanz skorpionenartig gebildet. Unbedenklich ein byzantinisches Werk.

Brügge.

Kirche St. Sauveur. Gute gothische Zeit. Treffliche Innen-Architektur, im Chor mit Säulen, im Schiff mit Bündelpfeilern; die Triforien jedoch übermässig hoch und an sich nicht schön.

Das hier befindliche, mehrfach besprochene dem Hemling zugeschriebene Bild mit der Marter des h. Hippolyt ist, zumal im geistigen Gehalt, nicht sehr erbaulich.

Ausser den Gemälden der Kirche zu bemerken: zwei, aus einer Anzahl von Platten zusammengesetzte messingne Grabtafeln mit gravirter Darstellung, wobei alle Vertiefungen mit schwarzer Masse ausgefüllt sind. Auf jeder Tafel zwei Gestalten, Mann und Frau. Die erste Tafel ist vom J. 1423 und noch völlig in der Linienführung des germanischen Styles, die in einfach starken Conturen, aber in sehr grossartiger Weise, angegeben ist. Beide Gestalten in Grabgewändern, die auch Stirn und Augen bedecken. Die andre Tafel, vom J. 1515, hat viel weniger Styl und dabei die Angabe von Schattirung, was keine gute Wirkung hervorbringt.

Kirche Notre Dame. Die Architektur, ursprünglich frühgothisch, schwer, verworren und nicht anziehend. Unter den hier vorhandenen Kunstschätzen die berühmte lebensgrosse Madonnenstatue, die dem Michelangelo Buonarotti zugeschrieben wird. Ich kann mich nur der Ansicht anschliessen, welche in diesem, allerdings höchst schätzbaren Werke die Arbeit eines andern gleichzeitigen italienischen Meisters erkennt. —

Gemälde-Sammlung des Johannis-Hospitales, in welcher die berühmtesten Werke von Hemling befindlich. Zur Vervollständigung anderweitiger ausführlicherer Mittheilungen die folgenden Notizen:

Die Miniaturbilder an dem berühmten Reliquienkasten der h. Ursula, welche die Legende dieser Heiligen darstellen, in ihrer Totalität allerdings im höchsten Grade anziehend. Leider jedoch haben sie sehr gelitten und sind (angeblich vor 26 Jahren) durchgehend restaurirt worden, wodurch von

dem Charakter der malerischen Handhabung ungemein viel verloren gegangen ist. Gewiss ist dabei auch die alterthümliche Strenge und Schärfe, die sich auf den Dachbildern (Apotheose der Heiligen und ihrer Geführten) noch erhalten hat, eingebüsst. Einen Begriff von der Detail-Ausbildung, welche diese kleinen Werke bestimmt gehabt haben, erhält man durch die wundervolle intacte Miniaturmalerei jenes Dyptychons vom J. 1499, welches sich, aus der v. Erlborn'schen Sammlung stammend, im Antwerpener Museum befindet.

An dem grossen Altarwerk der Vermählung der h. Katharina, mit dem Martyrium des Täufers Johannes und der apokalyptischen Vision auf den Flügeln, von 1479, ist im Ganzen der tiefe malerische Ton des Bildes merkwürdig; ebenso eine gewisse grössere Freiheit überall in dem Gebahren der Figuren, als solche bei dem J. van Eyck gefunden wird, wennschon sich dies noch immer nicht zu völliger Naturfreiheit entwickelt. Es ist in jenem malerischen Tone, — abgesehen freilich davon, dass es zur Luftperspective noch nicht kommt, — selbst etwas, das lebhaft an die Richtung der italienischen Kunst erinnert. Im Ausdruck ist das Bild, bis auf einzelne Köpfe, nicht sonderlich bedeutend; die Madonna z. B. ist sehr nüchtern und das Urbild vieler späteren Madonnenköpfe der Art. Leider hat auch dies Werk sehr gelitten und ist stark restaurirt, wodurch wiederum der originale Charakter, besonders auch in der Carnation, vielfach getrübt ist

Dagegen ist das andre Altarwerk Hemling's, mit der Anbetung der Könige auf dem Hauptbilde, ebenfalls vom J. 1479, bis auf wenige Ausnahmen vortrefflich erhalten. Hier auch sieht man, bei einfacher Naivetät und Strenge, gemüthlich ausdrucksvolle Köpfe; die Ausführung ist sehr zart, der Gesammtton wiederum ernst. Das Werk ist mit den Bildern des Berliner Museums (welche neuerlich ebenfalls dem Hemling zugeschrieben sind), — dem schlafenden Elias und dem Passahfest, — nahe verwandt, hat jedoch in seinen Motiven eine entschieden höhere Ausbildung.

Eine ächte Arbeit Hemling's ist ferner das aus dem Hospital St. Julien in die Sammlung des Johannishospitales übergegangene Distychon vom J. 1487 mit dem sehr schönen Bildniss des Martinus de Newenhoven. — Zweifelhaft dagegen das weibliche Brustbild der sog. Sibylla Zambetha. — Eine Kreuzabnahme mit Heiligen auf den Flügeln ist sehr gute Arbeit eines Zeitgenossen. —

Gemäldesammlung der Akademie.

Hier von Joh. van Eyck das Gemälde der thronenden Maria mit dem Kinde zwischen St. Donatian und St. Georg, vom J. 1436. Dies gerühmte Werk hat alle die unschöne Schärfe, deren der Meister unter Umständen fähig zu sein vermag. Die Maria ist nicht schön, das Christkind hässlich. Die im Antwerpener Museum befindliche Copie säuftigt dies Alles. — Das Portraitbild von des Meisters Frau, vom J. 1439, hat in seiner einfachen Malerei etwas Ansprechendes. — Der Christuskopf vom J. 1440, auf welchem der Meister als Inventor bezeichnet wird, ist dagegen innerlich ungeschickt und unbedenklich eine Copie erst aus dem 16ten Jahrhundert.

Die dem Hemling zugeschriebenen Bilder erscheinen als Arbeiten seiner Schule. — Die Bilder mit der Darstellung grausamer Rechtspflege durch König Cambyses von Anton Claessens verrathen nicht mehr Nach-

folge des Hemling, sondern tragen in Ton und Behandlung entschieden das Gepräge des 16ten Jahrhunderts [1]).

Tournay.

Die Kathedrale. Die Vorderschiffe und das Querschiff romanisch, der Chorbau gothisch. — In dem Vordertheile niedere Seitenschiffe und gleich hohe Emporen über denselben, beide mit gegliederten Pfeilern und Bögen und beide überwölbt. Ueber dem Mittelquadrat von Quer- und mittlerem Langschiff ein Kuppelthurm. Die Flügel des Querschiffes halbrund in Absidenform schliessend, mit einem Säulengange im Inneren, ähnlich, wie solche Anlage in der Kapitolskirche zu Köln vorhanden ist. Starke viereckige Thürme zu den Seiten einer jeden der beiden Absiden. Diese Thürme den Absiden übrigens näher stehend als dem Kuppelthurm; daher schwer zu errathen, wie ursprünglich die eigentliche Chor-Absis angelegt gewesen, falls sie überhaupt dem System der Querschiff-Absiden entsprechend war. Diese romanischen Theile der Kathedrale entschieden im Charakter des 12ten Jahrhunderts; Einzelformen allerdings zwar mit Reminiscenzen des 11ten Jahrhunderts, im Allgemeinen aber doch bereits eine sehr feine Durchbildung des romanischen Styles vorherrschend. Die Säulen in den Querschiff-Absiden einigermaassen barbarisch, etwa den Säulen der Regensburger Schottenkirche vergleichbar. Der obere Theil der Absiden, d. h. Alles vom Ansatz der Gewölbe (mit spitzbogigem Scheidbogen) an, bestimmt später, obgleich noch im Charakter des Ganzen gehalten. Das Aeussere der romanischen Theile, namentlich der Absiden und Thürme, sehr ernst, imposirend und südlich streng. Entschieden im nichtdeutschen — französischen — Charakter. — Der langgedehnte Chor im reichen Frühgothisch, doch nicht besonders schön und von etwas matter Wirkung. Der Chor-Umgang mit fünf hinaustretenden Polygon-Kapellen. Bei diesen führt das Bestreben nach dem Schalne des Lichten zu einem sehr unglücklichen ästhetischen Erfolge. Sie lehnen lose aneinander; von dem festen Mauerpfeiler zwischen ihnen ist im Innern überall nur die Stirn zu sehen, während seine Masse ganz nach aussen hinausgeschoben ist; und da sie im Uebrigen gleiche Höhe mit den Seitenschiffen haben, so sieht man hier in der That, statt am Schlusse des ganzen Gebäudes irgendwie den Eindruck ruhiger Festigkeit zu gewinnen, nur ein überall gebrochenes Mauer- und Fensterwesen. Für den sehr erheblichen Unterschied des Chorkapellenkranzes im Grundriss (viel mehr einem Produkte des Calculs als des naiven künstlerischen Gefühles) und seiner Erscheinung im Gebäude selbst giebt es kaum ein schlagenderes Beispiel. Im Chore selbst sind die Pfeiler — mit Ausnahme der in seinem polygonischen Schlusse befindlichen — nachmals an ihrer hinteren, den Seitenschiffen zugewandten Seite verstärkt worden, zwar in ganz stylgemässer, doch nicht in schöner Weise. Früher waren sie sehr schlank und denen des Chorschlusses ohne Zweifel ähnlich. Das Stabwerk der Chorfenster ist meist nicht mehr vor-

[1]) Nach Passavant, Kunstreise durch England und Belgien, S. 194, wären beide Bilder von A. Claessens mit der Jahrzahl 1496 bezeichnet. Nach der Angabe des Katalogs der Sammlung vom J. 1845 haben beide die Jahrzahl 1596 (was nicht etwa ein Druckfehler des Katalogs ist). Ich habe darüber nichts notirt, halte jedoch die letztere Angabe für die richtige.

handen. Die Strebebögen am Aeusseren des Chores haben eine sehr einfache Form.

In der Kathedrale ist u. A. der Sarkophag des h. Eleutherius zu bemerken, ein Schmuckwerk romanischer Art, aus vergoldetem Kupfer und mit Emaillemalereien, wie so viele Reliquiarien und Aehnliches dieser Gattung am deutschen Niederrhein vorhanden sind. Er gehört der späteren Zeit dieses Kunstzweiges an und ist den prächtigsten Werken der Art zuzuzählen. Namentlich ist er durch sehr zierlich à-jour gearbeitete Ornamente, statt des älteren Filigrans, ausgezeichnet. Manches ist in moderner Zeit roh ergänzt.

Lille.

Kirche St. Maurice. Nicht lang, fünf gleich hohe Schiffe mit schlanken gothischen Säulen. Hübsche Perspektive; ganz gut durchgeführt. Beim Chorschluss derselbe Uebelstand, wie bei der Kathedrale von Tournay.

Auf dem Stadthause, in der dort aufgestellten Sammlung der Handzeichnungen, die Wicar der Stadt vermacht hat, eine weibliche Büste von Wachs, wenig unter Lebensgrösse; der Hals mehrfach gebrochen, doch erhalten; die Büste dem Uebrigen etwa im 17ten oder 18ten Jahrhundert hinzugefügt. Die Augen aus einer glänzenden Masse, namentlich der Stern schwarz, höchst glänzend; die Pupille rundlich erhaben, so dass sie durch die verschiedenartigen Spiegelungen eine sehr lebendige Wirkung hervorbringt. Das Haar ist in antiker Weise geordnet, aber nur angelegt; es war gemalt und ist noch bräunlich. Das Nackte, in gelblichem, elfenbeinartigem Tone, hatte ohne Zweifel eine leise Naturfärbung. Die Lippen haben noch rothe Farbe. Von ganz wunderbarer Schönheit und feinster Reinheit der Formen, durchaus das Werk eines der ersten italienischen Meister der Zeit um 1500, möglicher Weise von der Hand des Leonardo da Vinci. Es ist in der That etwas von dem eigenthümlichen Hauche, der seine eigenhändigen Malereien beseelt, darin und zugleich, bei aller Idealität der Auffassung, viel portraitmässiges Element. Die Augenlieder sind etwas zusammengezogen, wodurch das Auge einen fast schwimmenden Ausdruck erhält. Leider hat die Oberfläche mehrfach, und namentlich auch am Rande der Augenlieder, gelitten. Dennoch hat das Werk auch in seiner jetzigen Beschaffenheit noch einen so ganz eigenthümlichen Reiz, wie ich nirgend etwas Aehnliches gesehen.

Paris.

Kirche St. Germain-des-Prés. Romanisch; im Aeusseren verbaut. Im Inneren hat besonders das Schiff hochalterthümlichen Charakter; doch ist dasselbe schon von Hause aus auf die Wölbung angelegt. Pfeiler mit starken Halbsäulen auf jeder der vier Seiten. Grosse starke Kapitäle, theils mit Palmettenblattwerk, theils mit barbarischen figürlichen Sculpturen. Die Arkaden nicht gerade hoch, aber auch nicht eng. Kein Triforium oder sonst eine Dekoration unter den Fenstern. Wohl, wie angenommen wird, aus dem 11ten Jahrhundert. — Der Chor spätromanisch. Statt der Pfeiler Säulen (wie in Notre-Dame), mit Akanthuskapitälen von sehr schöner streng griechischer Bildung. Die im Chorschluss näher zu-

zusammentretenden Säulen schon mit Spitzbögen verbunden; auch die Bogengliederung bereits im späteren Profil. Eine Gallerie überdeckt die Arkaden des Chores. Umgang um den Chor und Seitenkapellen; die den Seiten des Chorschlusses entsprechenden Kapellen mit rundem Grundriss und feiner Detaillirung.

Kirche Notre Dame. In den inneren Verhältnissen höchst grossartig, ernst und majestätisch, wozu, bei den kurzen, sehr gedrungenen Säulen des Schiffes, wohl die Weite und Leichtigkeit der Triforien und die luftige Schlankheit ihrer Säulen wesentlich beiträgt. Uebrigens noch ungemein viel vom Charakter des Ueberganges, in den Säulen und ihren Kapitälen, in den Bögen und Rippen der Gewölbe, auch fast an allen Theilen der Façade. Die äusseren Kapellenreihen, namentlich auch die um den Chor, gehören erst der Vollendungszeit der Kirche im 13. Jahrhundert an. Die Façade imposant, doch nicht gerade schön; vortrefflich die Gallerie am unteren Geschoss der Thürme, wo diese sich über die Dächer erheben. In den Seitenansichten der Kirche sind die oberen Geschosse, — des Triforiums und des Mittelschiffes, — ohne Wirkung und die zwiefachen Strebebögen, nach Triforium und Mittelschiff, die beide von den kolossal massigen Strebepfeilern ausgehen, unschön.

Die Sainte Chapelle. Gedoppelte Schlosskapelle, eine über der andern; die untere, niedriger, für die Dienstleute. In dem einfachen frühgothischen Styl; die Details des Inneren aber völliger ausgebildet als die des Aeusseren. Sehr durchgreifende Restauration, soeben im Werke. Herstellung des Inneren genau nach den erhaltenen Mustern, in aller bunten Färbung, die freilich soweit geht, dass aller architektonische Eindruck vollständigst aufgehoben wird: — der Art, dass z. B. die Hälfte der Hauptwandsäulen am Anfange des Chorschlusses roth, mit besonderm Muster, die andre blau und mit anderm Muster gefärbt ist. Im Verein mit den teppichartig bunten Fenstern wird das Ganze sich wie ein phantastisch drückendes buntes Gewebe ausnehmen.

Statuen im guten trecentistischen Styl, Apostel und dergl., ebenfalls ganz bunt und ornamentirt, wie die Statuen im Chore des Kölner Domes. Die alten Glasmalereien zum grössten Theil erhalten, bunt teppichartig (wie eben bemerkt) und mit kleinen figürlichen Darstellungen; trecentistisch. Die Fensterrose der Westseite später, auch die kleinen Malereien darin freier, aus dem 14. oder dem Anfange des 15. Jahrhunderts.

Kirche St. Sévérin. Gothisch. An der Façade nur ein Thurm zur Ausführung gekommen; gut und einfach frühgothisch. Aus derselben Bauepoche die westlichen Theile des Schiffes, gut, mit kurzen Säulen und zierlichen Triforien. Das übrige spätgothisch. Doppelte Seitenschiffe. Der Umgang um den Chor sehr zierlich, mit bunten Säulen und Gewölbrippen.

Kirche St. Germain l'Auxerrois. Spätgothisch, nicht gross, doch ansprechend weite Verhältnisse. Doppelte Seitenschiffe. Der Chor in den Details modernisirt.

Einiges von alten und Manches von neuen Kunstwerken. Unter den ersteren ein Schnitzaltar des 16. Jahrhunderts zu bemerken, reich an figürlichen Darstellungen, ungefärbt, handwerklich tüchtig.

Kirche St. Gervais. Spätgothisch und nicht unbedeutend. Pfeiler-Architektur.

Allerlei Glasmalereien, unter denen die sehr haltungslosen vorn im Mittelschiff die gerühmten Arbeiten des Jean Cousin zu sein scheinen;

grosse Compositionen moderner Art, ohne alle eigentliche Wirkung. Hier fangen, was bei den mittelalterlichen Glasmalereien nicht der Fall ist, die Bleilinien an, in horizontalen Lagen sich kurz zu wiederholen, mit Ausnahme des Nackten. Diese principlose Behandlung wirkt hier nur insofern weniger störend, als das Ganze so unschön ist.

Kirche St. Méry. Gewöhnlicher Bau aus spätgothischer Zeit.

Kirche St. Eustache. 1532 begonnen, 1642 beendet. Sehr merkwürdig. Ganz gothische Disposition, aber vollständige Formenbildung der Renaissance, bis auf wenig einzelne Spitzbögen und Verschlingungen des Fensterstabwerkes. Sehr hohe Verhältnisse; doppelte Seitenschiffe; freier Chorumgang. Die Pfeiler aus allerlei Pilaster- und Säulenwerk schlank aufgebaut; die Gewölbgurtungen nach gothischem Princip, mit antikisirenden Profilen. Der Eindruck des Inneren hienach ein höchst bedeutender, von reich malerischer, phantastischer Wirkung. So auch das Aeussere, mit Ausnahme der im schweren Style des Palladio gehaltenen Haupt-Façade. Strebepfeiler und Bögen. Das Seitenportal ist ebenfalls in Renaissance-Formen nach gothischer Disposition gebildet.

Kirche St. Etienne du mont. Aus derselben Uebergangszeit wie St. Eustache, und ungefähr nach denselben Principien ausgeführt, doch von andrer Behandlung. Schlanke Rundsäulen im Inneren, zwei Geschosse bildend, indem sie in der Mitte der Höhe durch Halbkreisbögen verbunden sind, über denen eine Gallerie mit schwerer Balustrade hinläuft. Diese Gallerie hat aber nur die Breite der Säulen, dehnt sich also nicht über die Seitenschiffe aus und windet sich jedesmal, von Consolen getragen, hinten um die Säulen herum. Besonders elegant und malerisch macht sich dies am Chor, vor dessen Eingang sich ein leichter Jubé, im barocken Renaissancestyl, hinüberspannt. Luftige Wendeltreppen schlingen sich hier zu beiden Seiten um die Ecksäulen und führen zum Jubé und höher zu der Gallerie empor, welche letztere auch um sämmtliche, freistehende Chorsäulen herumläuft. Im Aeusseren ist besonders die Façade (vom J. 1610) bemerkenswerth, die im eigentlichen Renaissancestyl, mit einem antikisirenden Halbsäulenportikus und dergl. ausgeführt ist.

Kirche St. Sulpice, gegründet 1646. Die Façade merkwürdig, als eine Art Uebertragung der Composition der Façade von Notre Dame auf die Verhältnisse der Antike. Die beiden, unterwärts durchlaufenden Säulen-Etagen haben in der That eine grossartige Schönheit; die Thurm-Aufsätze zu den Seiten sind weniger gelungen. Das Innere hat einfach römischen Charakter und wirkt erfreulich durch gute räumliche Verhältnisse. —

Louvre. Gemälde-Gallerie. Notizen zu einigen Bildern.

Die „Madonna della Vittoria" von Mantegna (No. 1105), — die unter einer Laube thronende Maria mit dem Kinde, von Heiligen umgeben, und der knieende Gio. Francesco Gonzaga: ein Bild, zunächst durch seinen eigenthümlichen Aufbau, wie Mantegna dergleichen liebt, bemerkenswerth, besonders artig die Laube, das Ganze interessant für die Zeit, aber befangen. — Der Parnass (No. 1106) und das Bild der über die Laster triumphirenden Weisheit (No. 1107), beide ebenfalls von Mantegna, mit anerkennungswürdigen klassischen Studien, aber noch ohne erfreuliches Resultat.

Heil. Familie mit der h. Katharina (No. 1161) eins der trefflichsten und liebenswürdigsten Bilder von Perugino. Unter seinem Namen auch (ohne Nummer) eine schwache Wiederholung des Bildes der Geburt

Christi in der Gallerie des Vatikans, an deren Ausführung Raphael Theil haben soll.

Fr. Bianchi Ferrari, — thronende Madonna mit Heiligen (No. 880), — ein sehr interessanter lombardisch perugineseker Meister von edler Haltung.

Die drei, als unzweifelhaft authentisch anerkannten Bilder von Leonardo da Vinci: — das Brustbild des jugendlichen Täufers Johannes (No. 1084), unangenehm süss und sentimental im Ausdruck und starken Helldunkel, woran zwar Nachdunkelung und Uebermalung mit Schuld sein mögen; der erhobene Arm sehr steif; — das Brustbild der Monna Lisa (No. 1092), ebenfalls sentimental und nicht sonderlich angenehm; doch zart modellirt und die Hände überaus reizend, den Händen auf dem Bilde der Margherita Coleonea im Berliner Museum ähnlich, doch noch weicher und schöner; — das Brustbild des früher sogenannten „Belle ferronière" (No. 1091). Dies sehr intacte Gemälde ist vor allen für den grossen Meister charakteristisch bezeichnend. Es hat noch etwas von alterthümlicher Strenge, doch schon mit sehr zarter Modellirung verbunden. Auch ist hier im Helldunkel durchaus nichts Gesuchtes. Der Kopf ist viel individueller und weniger sentimental als auf den Nachbildungen.

Ausserdem dem Leonardo zugeschrieben: — Maria mit dem Kinde, auf dem Schooose der Anna (No. 1085), nach seinem bekannten Carton, theilweise sehr verwaschen; — die reizende Composition der „Vierge aux Rochers" (No. 1086), in der Ausführung für Leonardo fast zu streng und hart, übrigens auch nicht frei von manieristischen Anklängen; — die h. Familie mit dem Erzengel Michael (No. 1087), schwächlich in Composition und geistiger Auffassung; — ein sitzender Bacchus (No. 1089), sehr interessant und geistvoll, vielleicht ein Johannes Baptista, dem Blätter und Trauben später zugefügt sind; — angebliches Portrait König Karls VIII. von Frankreich (No. 1090), ein ungemein schönes Bildniss, der Behandlungsweise des Francia ähnlich.

Von Nachfolgern Leonardo's: — Maria mit dem Kinde, mit Heiligen und Donatoren, von Beltraffio (No. 879); noch etwas alterthümlich und die Maria mit dem Kinde befangen; aber die Heiligen wie die Donatoren vortrefflich und besonders der Kopf des h. Sebastian von hoher Schönheit. — Tochter der Herodias von Andr. Solario (No. 1227), ein reizend leonardesker Kopf, in so bedeutsamer Nachfolge der Richtung des Meisters, dass das Bild ungleich mehr etwa wie eine Arbeit des B. Luini gemahnt; dagegen eine das Kind säugende Madonna, ebenfalls von Solario, (No. 1228) sehr deutlich an die Art und Weise seines eigentlichen Lehrers, des Gaudenzio Ferrari, erinnert.

Von Raphael zunächst die zwei zierlichen Bildchen aus seiner jungen Zeit: Der Erzengel Michael, den Drachen besiegend (No. 1189), mit interessantem perugineskem Nachklange; — und der mit dem Drachen kämpfende St. Georg (No. 1190), ein Bild, das sehr gelitten zu haben und übermalt zu sein scheint, wodurch es ein etwas späteres Ansehen gewinnt, als es jedenfalls ursprünglich hatte. — Dann die berühmte „Belle jardinière" (No. 1185), der Madonna Colonna im Berliner Museum zunächst stehend und mit denselben Manieren der Gesichter, doch lange nicht so zart im Ton und pastoser gemalt. Ueberdies hat das Bild sehr gelitten und ist stark übermalt; das blaue Gewand ist fast ganz verdorben. Dagegen ist die h. Margaretha auf dem Drachen (No. 1406), die schon für

aufgegeben galt, glücklich wiederhergestellt; das Köpfchen namentlich ist von äusserst lieblichem Ausdruck. — Unter den Bildern, bei deren Ausführung man Schülerhülfe voraussetzt, wirkt die für Franz I. gemalte h. Familie mit dem blumenstreuenden Engel (No. 1184), so schön die Composition an sich ist, auf mein Gefühl doch etwas äusserlich klassisch. — scheint der den Satan niederschmetternde Erzengel (No. 1187) ebenfalls schon nahe an der Grenze des Naiven zu stehen, — und ist die kleine h. Familie mit der Elisabeth und dem Johannisknaben (No. 1188) in der malerischen Behandlung schwer. (Von dem hier vorhandenen Exemplar der Madonna von Loretto oder Vierge au linge, No. 1191, habe ich keine sonderlich bestimmte Erinnerung bewahrt; und die mir besonders werthe Composition der kleinen Vierge au diadème, No. 1186, war bei meinem Besuch im Louvre nicht in der Gallerie.) — Unter den Bildnissen ist das des blonden Jünglings, der das Gesicht nachlässig auf die Hand stützt (No. 1196), ein mit geistreicher Leichtigkeit gemaltes Bild aus Raphaels späterer Zeit, ungleich individueller und charakteristischer als in den Stichen. So ist auch das Bildniss des Grafen Castiglione (No. 1195), das einen interessanten, guten, etwas geistreichen und sinnigen Lebemann vorführt, frei und leicht, doch ein wenig kalt gemalt, — während das Bild der Johanna von Arragonien (No. 1194), in dem man bekanntlich nicht viel von Raphael's eigner Hand anerkennen will, allerdings geradehin kalt und selbst hart in der Malerei erscheint und dabei ihren Charakter spitzer, schärfer, individueller und bewusster hervortreten lässt, als dies aus den Nachbildungen im Stiche ersichtlich wird. Jedenfalls sieht wer sich nur ein wenig auf Physiognomie versteht, dass die Dame, trotz ihrer ausbündigen Schönheit, dem Meister nicht sonderlich behagt hatte, was dann eben seine geringe Sorge für eine meisterlich vollendete Durchführung des Bildes hinlänglich erklären dürfte. — Im Uebrigen stimme ich völlig bei, dass das derbe, nicht sonderlich anziehende Gemälde, welches man „Raphael und sein Fechtmeister" benennt (No. 1193) und welches man gegenwärtig zumeist dem Seb. del Piombo zuschreibt, nicht von Raphael herrührt; — dass das Bildniss des Mannes, der den Arm auf den Tisch gelegt hat (No. 1197), ein alterthümliches, durch dunkeln Schmelz in den Schatten eigenthümlich ausgezeichnetes Bild, von Fr. Francia herrührt, — und dass die grau in grau gemalte allegorische Figur des Ueberflusses (No. 1192), trotz des darauf später hinzugefügten Namens des Raphael, bestimmt nicht von ihm, sondern wahrscheinlich von Giulio Romano gemalt ist.

Unter den, nicht allzu erfreulichen Bildern von Giulio Romano ist das einer Anbetung der Hirten (No. 1073) energisch und schon in manieristischer Richtung, — das des Vulkan, Pfeile schmiedend, mit denen Venus den Köcher des Amor füllt (No. 1077), nüchtern. — Das kleine Bild des Wettkampfes der Musen und Pieriden von Perin del Vaga (No. 1159) ist tüchtig behandelt und bornirt raphaelesk. — Das Gemälde der Heimsuchung Mariä von Rosso de' Rossi (No. 1205) hat schwache Reminiscenzen an Raphael und Andrea del Sarto. — Der den Goliath erlegende David von Daniel da Volterra (No. 961) ist kalt, wie dies zu erwarten war.

Von Giorgione u. A. die Madonna mit Heiligen und dem verehrenden Donator (No. 1028), ein Bild prächtig naiver Lebensglut, besonders in der kleinen Böhmin (der h. Katharina). Gemeinsamer Typus mit kurzen

Nasen. — Ein andres, dem Giorgione zugeschriebenes Bild, ein ländliches Concert von nackten Frauen und bekleideten Männern (No. 1029) ist etwas nüchterner, besonders das sitzende, halb vom Rücken gesehene Weib, das sich überdies in gesegneten Umständen zu befinden scheint. Waagen schreibt daher auch das Bild, mit gutem Grunde, dem älteren Palma zu. — Ueber die prächtigen Bilder Tizian's habe ich wenig notirt. Die Grablegung (No. 1252), in ihrer schönen vollen Menschlichkeit, verfehlte der tiefsten Wirkung so wenig, wie vor Jahren das andre Exemplar dieses Bildes in der Gallerie Manfrin zu Venedig. Weniger ansiehend war mir die Dornenkrönung (No. 1251); die Bewegung ist nicht Tizian's wahres Element. Höchst schön erschien mir jenes Bild, welches man als „Tizian und seine Geliebte" zu benennen pflegt (No. 1259). Die wundervolle Weib, und besonders ihr Gesicht, kann seinem Inhalte nach, wie die eigentliche Blüthe der venetianischen Malerei, nur mit der Antike verglichen werden.

Von der gefahrvollen Bahn, auf der Correggio's Kunst sich bewegt, giebt jenes Bild der Vermählung der h. Katharina mit dem Christkinde, unter Beisein des h. Sebastian, (No. 953) ein bezeichnendes Beispiel. Kindliche Naivetät und — die Sprache hat leider kein andres Wort! — Geilheit grenzen hier unmittelbar aneinander. Dass das Bild im Uebrigen, jene Gefahr freilich nicht beseitigend, die süsseste Harmonie des Tones hat, ist bekannt. — Sein Bild des Jupiter mit der Antiope (No. 955) ist nicht eigentlich schön, besonders in der Zeichnung der Antiope.

Unter den Bildern der späteren Italiener ist die Maria mit dem Christusleichnam von Bern. Campi (No. 898) in seiner Art energisch und gross; die Maria mit dem Kinde und Heiligen von Giul. Ces. Procaccini (No. 1182) aus dem Manieristischen heraus bedeutend; der Tod der heil. Jungfrau von Caravaggio (No. 902) gross in seiner wüsten Weise; u. s. w., u. s. w.

Die Bilder der älteren französischen Schule sind ohne erhebliches Interesse, — mehr oder weniger langweilig. Am Bedeutendsten und gelegentlich wenigstens in Nebenfiguren ganz vortrefflich ist N. Poussin; doch ist seine Farbe leider überall mehr oder weniger unkräftig geworden. — La Sueur, in den Bildern aus dem Leben des h. Bruno u. s. w., hat schon ungleich mehr französischen Rococo, als ich erwarten zu müssen glaubte. Es ist darin nur etwas sehr oberflächlich Raphaeleskes, und nur einzelne der Scenen des Karthäuserlebens, namentlich die Darstellung des Todes des h. Bruno, haben eine gewisse Frische. (Die Bilder ähnlichen Inhaltes von Champaigne im Brüsseler Museum stehen ungleich höher.) — Jos. Vernet ist in seinen Seehäfen sehr tüchtig repräsentativ und dekorativ. Vorzüglich bedeutend sind diese Bilder auch für das Volksleben jener Zeit, indem das dahin Gehörige mit grosser Naivetät aufgefasst ist. Höhere Lebendigkeit, innigeres Naturgefühl sind dabei allerdings noch nicht vorhanden. — Ein ganz reizendes Bild ist die bekannte „Dorfbraut" von Greuze (No. 62); doch fehlen auch in diesem tiefere Kraft der Farbe und Lufthauch.

Notizen über einige der modernen Sculpturen des Louvre.

In der Galérie des Caryatides vier grosse weibliche Karyatiden zu den Seiten eines Kamins, von Jean Goujon (gest. 1572). Diese Figuren sind namhafte Belege der französischen Sculptur des 16ten Jahrhunderts, enthalten aber eben nur eine manierirte Ausgestaltung des Renaissancestyles.

Im sogenannten Musée de Renaissance: — die sehr lang gerackte liegende Statue der Diana (von Poitiers) von Goujon. — Von Germain

Pilon (gest. 1590) die berühmten drei Grazien vom Grabmale König Heinrichs II. Ganz elegant, das Knittrige in der Gewandung nicht übel behandelt. — Von Pierre Pujet (gest. 1694) der berühmte Milo von Croton, der, wehrlos, von einem Löwen zerrissen wird, — eine künstlerische Aufgabe, die, eben schon als solche, nicht zuviel Geist verräth. — Hier auch von Michelangelo Buonarotti die beiden Statuen gefesselter Männer, welche ursprünglich für das Grabmal Papst Julius II. gearbeitet zu sein scheinen. Der jüngere sehr schön und grossartig, der ältere in widerwärtiger Stellung, sehr verhauen und deshalb wohl unfertig.

Höchst interessant ausserdem die vollständigen Gypsabgüsse der beiden grossen Grabmonumente der Kathedrale von Granada. Dem Charakter nach möchte ich sie mit der deutsch-rheinischen Renaissance vergleichen. Der eigentliche Kunstwerth ist aber nicht sehr hoch. Das Ornamentistische ist besonders an dem einen Sarkophage sehr schön. Die Portraitfiguren sind in einfach strenger Naturwahrheit gehalten; die figürlichen Compositionen ohne tiefere Bedeutung und ohne besondern Styl. Doch haben die auf den Ecken frei herausgearbeiteten Figuren in der Anordnung etwas Grossartiges.

Nancy.

Die Stadt überall an „Stanislas le Bienfaisant" erinnernd, — Stan. Leszczynski, den weiland Polenkönig, der als Schwiegervater König Ludwig's XV. und Herzog von Lothringen hier in seinen späteren Jahren behagliche Ruhe fand. Die Stadt gehört fast ganz seiner Regierungszeit, d. h. der Mitte des vorigen Jahrhunderts an und hat die frappanteste Aehnlichkeit u. A. mit Potsdam. Nur am Palast der alten Herzoge von Lothringen sind noch einige interessante Reste von spätest mittelalterlichen Architekturformen, in denen sich ein schon halb antikisirend gebildetes Gothisch mit wirklicher Renaissance mischt. Namentlich gehört dahin jenes prächtige Portal, welches Chapuy bekannt gemacht hat.

Im Museum nichts besonders Erhebliches. Einige gute Landschaften holländischer Schule. Ein dem Perugino zugeschriebenes Bild, eine Madonna und zwei Engel, das neugeborne Christkind anbetend; jedenfalls, wenn in der That von ihm, aus seiner späteren schwächeren und mehr manierirten Zeit.

Strassburg.

Der Münster. — Der innere Eindruck des Schiffes im Allgemeinen gross, würdig und frei. Das Triforium, in der Verbindung mit der Fenster-Architektur, von guter Wirkung. Der Einblick in den niedrigeren spitzbogig romanischen Chor giebt dagegen ein kahles Bild; dahin würden bedeutende Malereien auf Goldgrund u. dergl. gehören. Die Gliederung der Schiffpfeiler ist, nach Massgabe ihrer Grundrissdisposition, von etwas trocken parallelistischer Wirkung, d. h. die Gurtträger wiederholen sich zu gleichmässig, entwickeln sich nicht hinreichend nebeneinander. Im Aeusseren haben die Strebepfeiler zu den Seiten des Schiffes mit ihren Baldachinen und Strebebögen noch den primitiven Charakter, während allerdings das Fensterstabwerk schon sehr entwickelt erscheint. — Die Façaden

des Querschiffes haben das allgemeine spätromanische Gepräge, ohne eben etwas ausgezeichnet Besondres zur Schau zu tragen.

Der berühmte Façadenbau der Westseite ist ein sehr künstliches und im Detail sehr schönes Werk; vor Allem schön das daselbst befindliche prächtige Rosenfenster. Doch aber fehlt es an eigentlicher innerer künstlerischer Fülle und Kraft. Es ist namentlich keine innere Nothwendigkeit für alle die filigranartigen Vorsatzstücke da, ja ihre zierliche Feinheit steht sogar in Widerspruch gegen den massigen Kern des Baues. Jene Weise freistehender Detail-Architektur ist eigentlich nur da begründet, wo die Fülle (die Tiefe) der Masse eine Doppelbildung, an der äusseren und an der inneren Seite, nöthig macht, wie z. B. an den Fensteröffnungen etc. der Kölner Domfaçade; hier dagegen ist ein solches Motiv nicht vorhanden, vielmehr das Dekorative meist nur vorgesetzt und zwischen die Streben eingespannt. Auch die architektonische Reliefdekoration, z. B. an den Streben, ist zu spielend und wächst keineswegs genügend aus der Masse heraus, wie dies wiederum besonders an der Kölner Façade so vorzüglich schön ist. Die Spitze des Münsterthurmes, so reich sie ist, hat gar wenig von eigentlicher Schönheit. Doch ist freilich das vielgestaltige Ganze sehr imposant.

Die Glasmalereien, mit denen das ganze Schiff des Münsters (den grösseren Theil des Triforiums ausgenommen) ausgefüllt ist, sind ganz ohne künstlerischen Werth. Es ist in diesen Gestalten weder etwas Grossartiges von Zeichnung, noch irgend eine Art malerischen Sinnes; es ist ein willkürliches Zusammenheften der verschiedenartigsten, meist auch an sich gar nicht wirksamen und nicht schönen Farben. Sie gehören etwa dem 14ten Jahrhundert und vielleicht noch früherer Zeit an.

Die Mittelsäule im südlichen Querschiffflügel, der sog. Erwinspfeiler, von schon germanisirender Behandlung. Die daran befindlichen Engelgestalten und andre Statuen sind mit der Säule gleichzeitig; ihr Styl ist ein noch byzantinisirendes Germanisch; sie verrathen noch keinen Sinn für körperliche Entwickelung, sind aber, wie durch feine Anordnung im Gefälte, so mehr oder weniger durch eine ornamentistisch gute Wirkung ausgezeichnet. Sonst noch ähnliche Sculpturen im Innern des Münsters.

Die Sculpturen am südlichen Querschiffportal sind sehr merkwürdig. Die Statuen, besonders die Figuren des alten und des neuen Testaments, frühgermanisch, noch ohne Naturfülle, aber mit naivem Gefühl, fein in Bewegung und Durchbildung des Gefältes. Die Consolen, auf denen sie stehen, scheinen alt, die eine mit den Figuren zweier Kinder hierin sogar von lebendigst frappanter Naturwahrheit (so dass hienach die Ursprünglichkeit der Arbeit doch fast zu bezweifeln). Die Reliefs in den Lünetten beider Thüren dieses Portals sollen einer modernen Restauration angehören; auf mich machten sie einen Eindruck, der dem der übrigen alten Sculpturen völlig analog war. Links ist der Tod, rechts die Krönung der Maria dargestellt. Die letztere Darstellung ist mehr typisch gehalten; die erstere zeigt ein feines Gefühl, in derselben Weise wie die Statuen, nur klassischer, zum Theil an die spätere Zeit des Nicola Pisano erinnernd. Die Magdalena namentlich, die hier vorn vor dem Bette der Maria kniet, hat einen Kopf von wahrhaft klassischer Schönheit und Feinheit. — Die Statuen an den Portalen der Westseite, die klugen und thörichten Jungfrauen u. dergl. tragen im Allgemeinen das Gepräge eines ähnlichen Styles.

Basel.

Der Münster. Sehr räthselhaftes Gebäude. Schwierig ist insbesondre das Verhältniss der Krypta zum Chor zu erklären; die erstere hat den vollständigen Chor-Umgang und zwischen diesem und dem Mittelraum breite Pfeiler, mit Halbsäulen an ihren inneren Seiten. Im Allgemeinen zeigen die alten Bautheile eine ziemlich barbarische Behandlung romanischer Architekturformen, zugleich aber einzelne sehr elegante Details, wie nur in der letzten Entwickelungsperiode des romanischen Styles, und ein Princip der Bogengliederung, das durchaus nur hieher gehört. Der alte Bau fällt also gewiss erst in die Uebergangsperiode, wenn auch frühere Stücke dabei mit benutzt sein sollten. Dann der später gothische Ueberbau.

In der Krypta ein sehr merkwürdiges Stein-Relief, sechs Apostel zwischen Arkaden, mit auffallend antikem Sinne behandelt, in der Gewandung meist grossartig schön, die Füsse mit feinem Verständniss gearbeitet, die Köpfe roh, doch in entschieden antiker Fassung, die Körperverhältnisse meist zu gestreckt. Die Säulen der Arkade haben ein roh korinthisches Kapitäl mit darauf liegendem niedrigem Gebälkstück; die Bögen haben völlig noch die antike Architrav-Einfassung. Die ganze Arbeit gemahnte mich mehr an frühchristliche Zeit, als an die späteren Entwickelungen der Sculptur im 12ten oder 13ten Jahrhundert. —

Gemäldesammlung der Bibliothek, mit den reichen Kunstschätzen von Holbein's Hand.

Zwei grosse Passionsbilder von H. Holbein d. ä., mir mehr als zweifelhaft. Verwandtschaft mit H. Scheuffelin, wenn auch noch etwas streng und gelegentlich ein alterthümliches Motiv. Ein ähnliches Bild, angeblich von H. Holbein d. j., mir ebenso zweifelhaft; mehr entwickelt und freier in der Richtung des H. Scheuffelin.

Sichere Bilder aus der früheren Zeit H. Holbein's d. j.: — Zwei Schreiber-Aushängeschilder (eigentlich die beiden Seiten ursprünglich eines Schildes), eine Schreibstube und eine Art Schulstube darstellend; der Aufgabe entsprechend mit leichtsinniger Flüchtigkeit gemacht. — Köpfe von Adam und Eva (ein Bild), in seiner Richtung, doch noch nicht recht entwickelt. — Liegender Christusleichnam (1521), naturalistisch in der Richtung der Zeit; ungeheure Gewalt der Naturbeobachtung; ohne Zweifel nach einem Gekreuzigten gemalt und dabei freilich mehr auf die Richtigkeit des Einzelnen, als auf Totalwirkung hingearbeitet. — Das Portrait von Bonifacius Amerbach, leicht, dürerartig, mit bräunlich lasirtem Schatten und ganz wundervoll in der Auffassung; neben dem Holzschuher von Dürer vielleicht das schönste Portrait im exclusiv deutschen Charakter. — Portrait des Erasmus, im Profil; geistreich, aber mehr monoton. Kleines Medaillon-Portrait desselben, zu Dreivierteln von vorn, höchst trefflich. — Bürgermeister Meyer und Frau, ebenfalls schöne Bilder, etwa schon in der Weise des Amerbach'schen Portraits, doch nicht so geistvoll. (Die Originalität einer vorhandenen Wiederholung ist zu bezweifeln. Ein Portrait des Buchdrucker Froben, nicht dokumentirt und durchaus wie von einem Maler der zweiten Hälfte des 16ten Jahrhunderts, der sich etwa nach Holbein gebildet, viel mehr in dem Impasto dieser späteren Zeit.)

Venus und Amor (1528) und Lais Corinthiaca, mittelkleine Brustbilder; jenes weniger zusammen und das Gesicht der Venus mit auffallend leonardesken Zügen, dieses freier und im Ganzen von grösserer Haltung.

Ganz neue Richtung. Volle durchgebildete Modellirung, etwas graulich kühl in der Carnation, die Gewänder in schönen vollen Farben (roth und gelb), Teppichgrund in vollem grünem Tone, äusserst zart modellirte Hände. Ganz entschieden unter Einfluss und ebenso in selbständiger Verarbeitung des Charakters der mailändischen Schule des Leonardo; vielleicht auf einen Besuch dorthin deutend. — Hieran etwa das Abendmahl anzuschliessen, ein nicht ganz kleines Bild mit ebenfalls noch entschieden mailändischen Einflüssen, doch freier naturalistisch und nicht besonders geistreich.

Dann die berühmte, aus acht kleinen Gemälden bestehende Darstellung der Passion Christi. Die hierin sich kundgebende künstlerische Richtung tritt im Vergleich mit den in der Sammlung befindlichen tüchtigen Tuschzeichnungen der Passion, welche jedoch nicht ganz dieselben Gegenstände enthalten und geistreich in kräftig naturalistischer Weise behandelt sind, doppelt auffällig hervor. Die Oelgemälde sind ungleich befangener, bewusster und conventioneller. Höchst feine, elegante Ausführung; wiederum direkt mailändische Motive, zugleich aber auch römische, die indess schon nach mailändischer Art modificirt erscheinen; Letzteres etwa als eine Vermittelung durch Gaudenzio Ferrari zu fassen. Das Ganze trägt den Charakter angestrengtesten Studiums, wodurch sich allenfalls das sehr Abweichende von sonstiger Holbeinischer Weise erklären liesse. Augenfälliges Bestreben, das Durchgebildetste zu geben, und hierin den beiden Brustbildern der Venus und der Lais nahestehend (ob auch früher), — ein Bestreben, das in einzelnen Figuren allerdings zu eigenthümlicher Grossartigkeit, im Ganzen aber eben zur Manier führt, und dies um so mehr, als der Gegenstand überhaupt mit Holbein's Richtung nicht durchaus im Einklange. Das Werk eins der wichtigsten früheren Beispiele der manieristischen Auffassung und Wiedergabe italienischer Elemente.

Späteres, aus Holbeins vollentwickelter Zeit, im entschiedensten Gegensatze gegen eine solche Durchgangsperiode. Höchst bedeutend sein Familienportrait, seine Frau und seine beiden Kinder darstellend, zu einem vollen, grossen und breiten Vortrage ausgebildet, mit ausserordentlichster Kraft der Natur und grossartig naiver Charakteristik, besonders in Betreff des Gedrückten, Leidenden in diesen drei Köpfen.

Späte kleine Copien seiner Wandgemälde im Baseler Rathhause und einzelne Originalfragmente, namentlich eine Gruppe von drei Köpfen. Höchst energische und doch gehaltene Charakteristik. Man sieht, dass hier, in dem eigentlich Historischen, Holbeins eigenthümliches Element war, dass er hier erreichte, was ihm bei kirchlichen Bildern ohne Zweifel ferner lag, und dass er, bei vermehrten und würdigen Aufgaben solcher Art, sich zur unbedingt höchsten Stufe der Kunst emporgeschwungen hätte. Es ist fast, als sei in ihm etwas von Verzettelung seines Talents, etwas von moralischer Schuld, das ihn früher nicht ganz auf den richtigen Weg kommen und später ihn die Hofmalerei in der Fremde als Rettung aus Noth und Drangsal wählen liess. Raphael erwarb sich seinen Beruf; es ist nicht ausschliesslich nur das Glück, das ihn auf seine Höhe geführt.

Holbeins eigenes Portrait in farbigen Stiften, wundervoll einfach und lebendig. Leichte Portraitskizzen, ebenfalls Zeichnungen, zu dem grossen Bilde des Bürgermeisters Meyer, noch feiner und schärfer charakteristisch als in den beiden Gemälden zu Dresden und zu Berlin. So auch andere treffliche Portraitzeichnungen. Grosse Anzahl von Tuschzeichnungen, Heilige u. dergl., meist wohl Cartons zu Glasmalereien, mehr oder weniger

energische Gestalten, etwa denen der venetianischen Schule vergleichbar. Hierunter auch die Suite weiblicher Kostüme, die aber aus untergeschobenen Copien bestehen soll (eine Annahme, welche mir sehr richtig scheint), während die Originale angeblich nach Petersburg gekommen. Zeichnungen zu den Thüren der Münster-Orgel, Heilige und Engel, sowie die letzteren selbst, gross und monochrom ausgeführt; hier die Engelknaben vortrefflich. Endlich noch alte Copien nach Gemälden Holbeins; namentlich ein Crucifix mit Maria und Johannes, grossartig in seiner naturalistischen Weise.

Ausserdem Gemälde von verschiedenen andern Meistern; besonders merkwürdig die von Nikolaus Manuel. Dies ist ein geistvoller Phantast, meist kühn skizzirend, poetisch etwa wie Cranach, doch grösseren Sinnes; weniger ist er ein eigentlich vollendender Meister. Das kleine Bild der Herodias ist allerdings in miniaturartiger Feinheit gemalt, in Gestalten und landschaftlichen Lichtern von phantastischer Eleganz, etwa wie Altdorfer, doch ohne alle malerische Wirkung. Zwei Monochrome, braun in braun; auf der Rückseite des einen das mächtig kühn obscöne Bild mit dem Tode. Die grossen Gouachen auf Leinwand — Pyramus und Thisbe, Urtheil des Paris, und ein kirchlich religiöses Bild — minder bedeutend, geistreich eigentlich nur das letztere. (Zum Ankauf war angeboten eine auf beiden Seiten bemalte Tafel, Wohnstube der Maria oder Anna und Lukas, die Maria malend; auch dies im Ganzen nur leicht mit Farben hingelegt.)

Von Hans Baldung Grien zwei äusserst feine und elegante Kabinetstückchen, nackte weibliche Gestalten, die eine mit dem Tode, der sie küsst; vortrefflich in der Zeichnung, in der Farbe aber äussert kühl; die weibliche Carnation in sehr lichtem Grau.

Sehr ausgezeichnet das Portrait des Wiedertäufers Joris, fast wie ein lichter Venetianer; ungefähr in der Mitte stehend zwischen Holbein und A. Moro, könnte möglicher Weise dies Bild von dem (mir unbekannten) Joos von Cleve gemalt sein. — Noch vieles andre Schätzbare. Ein kleines überaus reizendes Bild, eine Maria mit dem Kinde (von ersterer aber wenig mehr als nur der Kopf) halte ich für eine Arbeit Dürers, die er in Venedig gefertigt —

Sammlung des Herrn von Speyr. In derselben u. A. eine Kreuzabnahme von Holbein mit mittelkleinen Figuren, die, trotz der sehr starken Uebermalung, völlig sicher zu sein scheint, aber wieder auf jene schwer auszudeutende Uebergangsepoche des Meisters zurückweist. Mit einer freien, fast eleganten Naturalistik verbindet sich hier, besonders in dem Kopfe der Maria, ein eigenthümliches idealistisches Element. — Ein sehr treffliches Exemplar von Raphaels Johanna von Arragonien, am Gewande fast venetianisch, das Nackte leider stark und in kalter Stimmung übermalt.

Freiburg.

Der Münster. Meine früher entwickelten Ansichten über seine Architektur[1]) bestätigen sich im Allgemeinen zur Genüge, nachdem ich gegenwärtig das Gebäude selbst zum ersten Mal gesehen, besonders in Betreff des Innern, wo in der That die Pfeilergliederung unschön und die Oberwand des Mittelschiffs schwer ist, und ebenso auch im Aeussern, obgleich

[1]) S. oben, S. 410.

ich zwischen dem Oberbau des Thurmes und den Theilen des Unterbaues (abgesehen natürlich von den frühest gothischen Theilen des Schiffes zunächst am Querschiff) nicht ähnlich markante stylistische Verschiedenheiten wahrgenommen habe, wie etwa zwischen dem Thurmbau des Kölner Domes und der Anlage der übrigen Theile des letzteren. — Die äussere Perspektive der Schiffe giebt einen malerischen Eindruck von eigenthümlicher Energie, in fast überraschender Weise; das hier vorhandene massige Verhältniss der Streben, Strebethürme und Strebebögen und die damit congruirende Weise der Dekoration ist vorzüglich schön; es ist etwas Plastisches darin, was sonst im Gothischen nicht häufig. — Was aber den durchbrochenen Obertheil des Thurmes — immerhin den schönsten der zur Ausführung gekommenen oder erhaltenen gothischen Helme — anbetrifft, so ist mein Gefühl im Anschauen der Wirklichkeit der früheren, mehr poetisch abstracten Theorie doch nicht nachgekommen. Erstens deuten die Einzeltheile (der vorderen und hinteren Seiten) einander nur äusserst selten in harmonischer Weise, geben mithin die Durchbrechungen einen, zum Theil sehr unrhythmischen Eindruck. Zweitens aber fehlt dem Ganzen, bei aller dichterischen Motivirung, eben doch die Festigkeit, Baulichkeit, Nothwendigkeit. Man sieht sich unwillkürlich auf die Frage des Cui bono?, so trivial dieselbe auch ist, zurückgeführt. Es ist in dieser Anlage schliesslich und im Wesentlichen doch nur das Frappante, Staunen Erregende, zum Gefühl des Wunders Führende, wonach das Mittelalter so gern strebt. Doch bleibt das Verhältniss des Thurmes bei alledem sehr schön, ob auch mehr nur auf die Nähe und Tiefe berechnet. Von den Bergen gesehen wird er etwas zu schlank.

Glasmalereien, besonders in den Fenstern der Seitenschiffe, ziemlich durchgehend aus dem 14ten, einiges Wenige auch vielleicht schon aus dem 15ten Jahrhundert. Einige grössere Heiligenfiguren haben die schlichteste Durchführung jener, auf die starken Conture berechneten Darstellungsweise (ähnlich den einfacheren Büchermalereien der Zeit) und bringen dabei, in Farben und Linien, eine trefflich ornamentistische Wirkung hervor. Im Chorumgange spätere, in den Farben zum Theil sehr verdorbene Glasmalereien. (Hier sollen auch, wie mir später gesagt wurde, Grisaillen vorhanden sein, die man dem N. Manuel zuschreibt.)

Grosses Altarwerk von Hans Baldung Grien, über dem Hochaltar. Bei geschlossenen Flügeln die vier Gemälde: 1) der Verkündigung, 2) der Heimsuchung, 3) der Geburt Christi (wobei der Lichteffekt von dem hellgelblichen Christkinde ausgeht), 4) die Flucht nach Aegypten. Nachdem die mittlern, allein beweglichen Flügel umgeschlagen: in der Mitte die Krönung der Maria mit vielen Engelchen und auf den Flügeln die Apostel (unter diesen die schönsten Köpfe). Predella mit einem vortrefflichen Flachrelief, die Anbetung der Könige darstellend. Oberwärts ein neuer Tabernackelaufbau, in welchem drei gute Heiligenstatuen der Zeit befindlich. — Rückseite: eine figurenreiche Kreuzigung, auf welcher u. A. Hans Baldungs Portrait. Auf den Flügeln je zwei Heilige. Predella mit den Donatoren vor der Madonna. Monogramm und Jahreszahl 1516. — Das Werk ist eben einfach in der Art des Meisters, im Allgemeinen von grossartiger Anlage, mit lebendiger Charakteristik in den Köpfen und nicht sehr viel Geist, weder im Einzelnen noch im Ganzen. Die Färbung hat durchaus eine blasse, zum Weisslichen sich neigende Stimmung.

Ein Paar Altäre mit Gemälden von Schülern Hans Baldung's.

Höchst interessant ein Altar von H. Holbein d. j. Zwei Flügelbilder, jedes oben viertelrund abschliessend, zu einem Mittelbilde zusammengestellt und mit andern, nicht dazu gehörigen Flügeln versehen. Links die Geburt Christi, rechts die Anbetung der Könige; unten die Donatorenfamilie. Beide Bilder mit reichen Architekturen. Auf dem ersteren geht das Licht von dem Kinde aus; ein Hirt und viele Engelchen beleben die Scene. Auch hier liegt die naturalistische Richtung zu Grunde; im Einzelnen, z. B. im Kopfe des Hirten, tritt sie derb hervor; aber sie ist zugleich sehr glücklich gesteigert und in einigen Engelsköpfchen und dem von unten beleuchteten Gesicht der Maria auf dem ersten Bilde zur anmuthigsten Schönheit entfaltet. In den zarteren Gestalten zeigt sich der feinste, auf das Liebenswürdigste durchgebildete Formensinn; die Hände besonders sind ungemein schön. Die Malerei ist voll und schon pastos, obgleich das Einzelne immer noch so zart wie entschieden bezeichnet. Durchgehend erscheinen schlicht bräunliche Schattentöne. Die Arbeit dürfte nach der mailändisch italienisirenden Epoche fallen, die glücklichste Durchgangsepoche des Meisters bezeichnen und vielleicht das gediegenste Werk der Art ausmachen. Es ist völlig intact und in leidlichem Zustande. —

Gemäldesammlung des Domherrn von Hirscher [1]). Eine Anzahl von Gemälden, dem jüngeren H. Holbein zugeschrieben, was mir nicht sonderlich begründet schien. Zunächst und insbesondere zwei Gemälde, deren jedes, vermittelst einer in Rococo-Manier dazwischen gemalten Säule, aus zwei länglich hohen Bildern zusammengesetzt ist: Scenen aus der Geschichte der Maria und im Hintergrunde bei jeder eine alttestamentarische Scene, die zur Hauptdarstellung in symbolischem Bezuge steht. Die Bilder sind allerdings künstlerisch bedeutend und sehr merkwürdig in der Behandlung; es ist einerseits viel flandrisches Element darin, sowohl in der Farbe, als besonders in der Darstellungsweise, da, wo Suiten männlicher Köpfe (wie auf den Flügelbildern des Genter Altarwerkes, im Museum von Berlin,) zusammengestellt sind; einzelne Figuren sind auch ganz in flandrischer Art gemalt; andrerseits aber zeigt sich, in der Gewandung, in den Köpfen, der Kopfbildung, dem Kopfputz der Frauen, entschieden der Charakter der oberdeutschen Schule, in der Art und Zeit des Hans Baldung. — Eine Suite andrer, dem Holbein zugeschriebener Gemälde, mit der Darstellung einzelner Heiligenfiguren, verbindet mit dem flandrischen Wesen, das sich in der Farbe der Gewänder, in der Gestaltung u. s. w. ausspricht, ein gewisses niederrheinisches Element, manchen Leistungen der Kölner Schule zu Ende des 15ten Jahrhunderts analog und z. B. an den sogenannten Israel von Meckenen erinnernd, obgleich nicht gerade in dessen Weise. Das körperliche Gefühl in diesen Figuren ist nicht sonderlich fein, die Hände z. B. sind nicht schön und ohne eine Ahnung der edeln Handbildungen in den ebenbesprochenen beiden Münsterbildern von H. Holbein; doch haben die Gestalten eine gewisse ideale Grösse und einen lebhaft gemüthlichen Ausdruck.

Von Barth. Zeitbloom ist hier ein Kopf der h. Anna, Fragment eines grösseren Bildes, von sehr schöner Form, reizend warmer Färbung und innig geistigem Ausdrucke, charakteristisch auch durch das, diesem Künstler eigenthümliche Auseinandergehen der Augen. — Ebenfalls von ihm

[1]) Nachmals zum grössten Theil in das Berliner Museum übergegangen.

Univ. Bibl. München

ein grösseres Bild: Zwei Engel, Halbfiguren, die [illegible]tuch mit dem Haupte des Erlösers halten. Auch dies Bild in der [illegible] Tiefe des Ausdruckes. Das Christushaupt, warm dunkelbräunlich und [illegible] gemalt, in würdig schönem Ernste, die Engel naiv, aber innerlich bewegt. Die Gestaltung der Engel übrigens (wie gewöhnlich bei Zeitblom) nicht ausgezeichnet; die Gewandfarbe licht.

Ein Bild mit dem Martertham der heil. Katharine (?), dem Martin Schaffner zugeschrieben, erschien mir nicht hinreichend sicher, jedenfalls kein bedeutender Beleg seiner Richtung. — Ein andres Gemälde dieses Meisters, mit sechs sitzenden weiblichen Heiligen, zeichnet sich durch sehr anmuthige Naivetät und im Einzelnen durch schöne Motive, wenn auch nicht durch tiefere Bedeutung, aus. Namentlich hat die eine höher sitzende Heilige in Büste und Kopf ein graziöses, an Raphaels florentinische Epoche erinnerndes Element. Die Carnation ist zart und heiter.

Vieles andre Oberdeutsche, was nicht persönlich zu bezeichnen. Auch noch Niederrheinisches (Einiges gewiss aus Calcar) und Flandrisches. Darunter die Halbfigur einer weiblichen Heiligen mit Landschaft, klein und miniaturartig fein, dem Hemling zugeschrieben, wohl eher ein vorzüglich schönes Bild von Hugo van der Goes. — Ein Ecce homo-kopf von Quintins Messys, gewiss in seiner Art. — Ein kleines Bildchen der h. Dorothea und des h. Norbert, vor dem ein Karthäuserabt kniet (wohl der Flügel eines Reisealtärchens), dem von Boisserée sogenannten Schoreel zugeschrieben und jedenfalls der Weise dieses Künstlers nahestehend.

Von Zöglingen der fränkischen Schule: eine schöne Kreuzigung von Scheuffelin, klein, aber ein Hauptbild. — Mehrere mittelkleine Tafeln von Beham, mit einer gewissen eleganten Grossartigkeit in Gestalten und Falten, ebenso eleganter Färbung und nicht sehr ausgezeichneter Charakteristik.

Von Matthäus Grunewald endlich zwei Bilder mit den Halbfiguren des Petrus und Paulus. Dürer'sche Manier, etwas ins Naturalistische gezogen; saftige Farbe.

München.

Der Gemäldesammlung der Pinakothek, vor deren Werken ich früher schon manches Mal dem Weben der alten Meister gelauscht, konnte ich diesmal, durch Andres überwiegend in Anspruch genommen, nur flüchtige Augenblicke schenken. Ein Paar kurze Notizen gehören diesem Besuch an.

Raphaels heilige Familie aus dem Hause Canigiani (I, No. 538), bekanntlich ein Hauptbild seiner florentinischen Epoche, berührte mich in dem darin anklingenden manieristischen Element etwas schärfer als früher. — In seiner, derselben Epoche angehörigen, doch etwas jüngeren Madonna aus dem Hause Tempi (II, No. 603) fiel mir das sehr entschieden florentinische Element, bei etwas kühler Stimmung, auf. — Das hier befindliche Exemplar seiner Madonna della Tenda (I, No. 588) sprach mich durch die grosse, volle, energische Behandlung an und erschien mir später als die Madonna della Sedia, — falls überhaupt dies Exemplar, was wohl nicht ganz sicher, von seiner Hand herrührt. — Das so schöne, doch etwas kalte Bildniss des Bindo Altoviti (I, No. 585) bezeichnet der Katalog noch immer, so vollständig auch schon die Acten über diese Streitfrage abgeschlossen sind, als Raphaels eignes Portrait. — In Betreff seiner hier vorhandenen

sicheren oder angeblichen Jugendbilder erlaubte ich mir bei dem mehrfach besprochenen, al fresco auf einen Ziegel gemalten jugendlichen Kopfe (II, No. 538), den der Katalog als ein Brustbild des Apostels Johannes bezeichnet, die Bemerkung, dass derselbe füglich aus der Kunstgeschichte zu löschen sei. Es ist eben ein durchaus schwacher Versuch; auch scheint der Kopfcontur sehr gelitten zu haben. — Von den andern, noch perugineskeu Bildern sind licht die beiden Predellenstücke: eine Taufe Christi (II, No. 571) und der auferstandene Erlöser (II, No. 583), von denen besonders dies letztere in anziehender Jugendlichkeit erscheint. Drei ebenfalls kleinere Bilder, deren Authenticität der Katalog nicht bezweifelt (II, No. 576, 577, 578) habe ich mir einfach mit zwei bis drei Fragezeichen zu begleiten erlaubt.

Den Namen des Leonardo da Vinci führt im Katalog (I, No. 550) u. A. eine h. Cäcilia, die nichts ist, als eine schlecht leonardeske Johanna von Arragonien, nach Raphaels Bilde, die aber aufs Neue die verbreitete Liebhaberei der Zeitgenossen für das letztere bestätigt.

Von Correggio das grosse Bild der Madonna mit dem h. Jacobus und Hieronymus und dem Donator (I, No. 582), ein Werk grossen Ernstes und von verhältnissmässiger Strenge, so dass es noch als der früheren Zeit des Meisters angehörig betrachtet werden muss (denn ich halte dasselbe in der That, trotz dagegen erhobener Bedenken, für ein authentisches Werk seiner Hand). Die Madonna in überaus reiner Anmuth, wie das Schönste aus den Darstellungsweisen Correggio's und Raphaels zusammengenommen. Leider hängt das Bild übermässig hoch.

Die Kölnische Schule des 14ten Jahrhunderts, so frei sie von allen überkommenen Byzantinismen ist, bezeichnet der Katalog der Pinakothek standhaft noch immer als „byzantinisch-niederrheinische Schule" und den Dombildmeister, den wir jetzt Stephan nennen, mit dem Namen des unbedenklich älteren Meister Wilhelm. Der anderweit üblichen Annahme gemäss bin auch ich geneigt, das bekannte schöne Bild der h. Veronika mit dem Schweisstuche, auf welchem der Kopf des Erlösers (II, No. 13), den Arbeiten des eigentlichen Meister Wilhelm zuzuzählen. — Dagegen bezweifle ich, dass hier Etwas von dem Meister Stephan vorhanden. Zu den Tafeln des grossen, ehemals in Heisterbach befindlichen Altarwerkes, welches anderweit als eine Jugendarbeit Stephans bezeichnet ist, gehören ohne Zweifel, als innere Bilder, die vier Gemälde der Verkündigung, der Heimsuchung, der Geburt Christi und der Anbetung der Könige (II, No. 3, 6, 7, 8); sie lassen allerdings (wie die entsprechenden, im Kölner Museum befindlichen Gemälde[1]) einen vortrefflichen Nachfolger Wilhelms erkennen. Als Aussenbilder gehören zu demselben Altarwerke die grossen Tafeln mit je drei Aposteln und einerseits mit dem h. Benedict, andrerseits mit dem h. Bernhard, deren Figuren einzeln unter vergoldeten Tabernakeln stehen (II, No. 1 und 2). Schön in der Gewandung, haben sie doch etwas Flaues in den Köpfen und entschieden schwere, selbst unschöne Formen, besonders in der Bildung der Nasen, Mängel, die den, in jenen Kölner Bildern bemerkten Missständen durchaus zur Seite stehen. — Die zumeist dem Stephan (und zwar seiner spätesten Zeit) zugeschriebenen Bilder mit je drei Heiligen: Antonius der Einsiedler, Papst Cornelius und Magdalena. — Katharina, Hubertus und Quirinus (II, No. 10

[1]) S. oben, S. 293.

und 14) stehen in der That der Art und Weise [redacted] Meisters nah. Sie sind aber die äusseren Flügelseiten des im Kölner [redacted] befindlichen jüngsten Gerichtes, dessen innere Flügelseiten durch [redacted]'schen Institut zu Frankfurt a. M. befindlichen, in einzelnen Tafe[redacted] kleinen Apostel-Martyrien gebildet wurden [1]), — Arbeiten, die [redacted] entscheidenden und früher entwickelten Gründen dem Stephan abgesprochen muss. — Noch sind als Arbeit eines Nachfolgers des Wilhelm drei Tafeln, Mittelbild und Flügel (II. No. 4, 5, 9) hervorzuheben, auf denen Christus am Kreuze, Maria und die zwölf Apostel dargestellt sind. Auch diese hat man gelegentlich als eine Jugendarbeit des Stephan bezeichnet, doch stehen sie selbst jenen Tafeln des ehemaligen Heisterbacher Hochaltares an feinem Gefühl nach.

Unter den zahlreichen Bildern des sogenannten Israel von Meckenen (der im Ka[redacted] noch immer diesen willkürlichen Namen führt) oder des sogenannten [redacted]s der Lyversberg'schen Passion sind hier, wie unter den Gemälden derselben Gattung am Niederrhein, bei allgemeiner Verwandtschaft, manche innere Unterschiede wahrzunehmen, die auch hier noch eine gründliche Scheidung und Sichtung wünschenswerth machen. — Jener, mit noch grösserer Willkür als Lucas von Leyden benannte kölnische Meister führt hier ebenfalls, bei seinen interessanten zusammengehörigen drei Tafeln (II. Nr. 38—40) mit sieben Heiligen, in deren Mitte der heil. Bartholomäus steht, noch immer diesen Namen.

Von Dürer sind hier u. A. die bekannten Flügelbilder vom Jahr 1523 mit dem heil. Joachim und Joseph auf der einen, dem heil. Simeon und Lazarus, dem Bischof auf der andern Tafel (II. Nr. 123, 127). Die kräftig leuchtende Färbung sprach mich lebhaft an. Die Bemerkung des Katalogs, dass sie unter Einfluss der niederrheinischen Schule gemalt seien, scheint mir etwas unbillig. — Die Bilder Altdorfers blieben gegen das Interesse, das sie mir früher eingeflösst, ein wenig im Rückstande. Die Susanna vom Jahr 1526 (II. Nr. 138) erschien mir sehr bunt, das grosse Bild der Alexanderschlacht vom Jahr 1529 (II. Nr. 169), ein Miniaturwerk fast kolossalen Massstabes, wollte mich fast zu kindlich bedünken. — Dass die sehr merkwürdigen und anmuthigen Bilder der heil. Barbara und der heil. Elisabeth (I. Nr. 40 und 46) von H. Holbein dem älteren, wie der Katalog angiebt, herrühren, wird von E. Förster in seinem Handbuch „München" bezweifelt, wie es scheint nicht ohne guten Grund; ich kann aber auch nicht beistimmen, dass es, wie Förster will, Arbeiten des jüngeren H. Holbein seien.

Nachträglich.

Ich erlaube mir, hier eine Beobachtung einzuschalten, die ich zwei Jahre später machte. Zur Herstellung meiner Gesundheit hatte ich eine Fusswanderung durch Deutschland unternommen. Ich hatte es dabei für entschieden nöthig befunden, allem etwaigen Anreiz wissenschaftlicher Studien zu entsagen und mich statt dessen ausschliesslich nur der Natur und dem völlig unbefangenen gesellschaftlichen Verkehr, wo mir dieser entgegentreten mochte, hinzugeben; ich wusste dies auch so treulich zu halten, dass ich von der Reise leider auch nicht das flüchtigste Notizblättchen, obgleich ich an manchen denkwürdigen Monumenten vorübergegangen

[1]) S. oben, S. 298 und S. 350.

war, mit heimbrachte. Ein Zufall lenkte meinen fast ziellosen Pfad über München. Ich schweifte mit meinem Wandergenossen durch die Stadt umher, die Dinge behaglich anschauend wie andre Menschenkinder, ohne Kritik, ohne Studium, ohne irgend Andres zu suchen oder zu wollen, als jene erfrischende Anregung des Gefühles, die überhaupt das Endziel der Reise war. So träumte ich auch durch die Säle der Pinakothek hin. Doch muss ich hier zugleich noch Eins bemerken. Ich liebe es, wenn ich eine mir fremde Kunstsammlung, und besonders wenn ich etwa eine Ausstellung neuer Kunstsachen besuche, vorerst hin und her durch die Räume zu wandeln, ohne sofort Einzelnes bestimmt in's Auge zu fassen; ich warte gern ab, dass diejenigen Werke, die eine volle, gesammelte Existenz haben, sich selbst bei mir ankündigen; ich habe von solchem Verhalten in der Regel auch den besten Nutzen gehabt: — gerade die festen, wahrhaft lebendigen Werke rufen dabei das auf Nichts bestimmt gerichtete Auge zur gründlichen Schau auf, während die Werke des Scheines nur einen flirrenden, unsteten Eindruck machen, die matten aber, wie billig, im Nebel bleiben. Ich ging also durch die Pinakothek, weder nach Kunstgenuss verlangend, noch kunsthistorische Forschung beabsichtigend, ganz wie ein englischer Tourist, der reist, um eben zu reisen. Wohl aber fühlte ich bald, wie hier und dort jene Wirkung auf mein Auge sich geltend machte, — bei einem Bilde jedoch stärker, als bei allen übrigen, und auf's Neue, so oft ich vorüberschritt, und immer mächtiger, dass mir zuletzt doch nichts übrig blieb, als dieser mahnenden Aufforderung mich hinzugeben. Es war das Bild von Rubens, welches den Simson darstellt, wie er, von der Delila berückt, durch die Philister gefesselt wird. Welch eine innerliche Lebensfülle trat mir nun in diesem Bilde entgegen! welch eine geniale Bewältigung des geschichtlichen Momentes! welch ein freudiger künstlerischer Adel, der dies, überall bis zur höchsten Kraftäusserung gesteigerte Dasein dennoch in den Gesetzen des reinsten Wohllautes sich bewegen liess! Was die Pinakothek sonst an Niederländern, was sie an Italienern und Deutschen enthielt, was in ihrer Loggia an modernen Freskobildern prangte, blieb stumm vor diesem Eindruck. Mir war ähnlich zu Muthe, wie vor Jahren, als ich nach langer Pause den Shakspeare wieder zur Hand nahm und mir zum ersten Male, so sehr ich mich früherhin an den Einzelheiten seines Machwerkes erbaut hatte, die unvergleichliche Meisterschaft dieses Grössten unter den Neueren aufging.

Wozu aber ich diese Beichte ablege? Nicht des Rubens wegen, der solcher Apotheose nicht bedarf und der — im Vertrauen gesagt — darin doch auch von Meister William wieder erheblich abweicht, dass er ungleich mehr ungleichartig ist, als dieser. Auch gebe ich gern zu, dass mein künstlerischer Geschmack mit den Jahren ein andrer geworden sein mochte („ein freierer" werden die Einen sagen, „ein verflachter" die Andern); und auch das mag mit in Anrechnung zu bringen sein, dass die Enthaltungskur, die ich mir auf jener Reise verordnet hatte, mich zu einem doppelt ungestümen Bruch des Gesetzes reizte. Bei alledem aber hat das Phänomen doch noch eine andre Seite. Es hat mir einen Fingerzeig gegeben über das eigentlich naive Sehen. Wir Leute von der kunstwissenschaftlichen Profession kommen an die Dinge mit so vielen Voraussetzungen, mit einem so stattlichen Gerüst im Kopfe, in dessen Fächer die Dinge, auf eine oder die andre Art, untergebracht werden müssen, dass diese Operation des Unterbringens und Einregistrirens die Unbefangenheit unsres Urtheiles nur

allzu leicht in Frage stellt. Wir beginnen mit dem System und urtheilen nachher. Unsere ganze Existenz ist auf das System gestellt, und allerdings ist es gut und sehr nützlich, dass es so ist; aber das System soll doch nur die Binde der Leukothea sein, die wir, nach der Weisung des Dichters, wenn sie uns an das sichre Ufer getragen, der Flut wieder zurückzugeben haben. That ich dies vielleicht, unwillkürlich, als jenes Bild des gefesselten Simson mich mit so unwiderstehlicher Gewalt an sich zog? [1]) — Doch ich fahre in meinen flüchtigen Notizen vom J. 1845 fort.

[1]) Es ist vielleicht, aus verschiedenen Gründen, nicht ganz unzweckmässig, wenn ich hier aus meinen Reisenotizen vom J. 1835 (die im Wesentlichen meinen grösseren kunstgeschichtlichen Werken eingearbeitet sind) noch diejenigen Bemerkungen einschalte, die ich mir über die grosse Fülle der in der Münchener Gallerie befindlichen Bilder von Rubens aufzeichnete. Sie beziehen sich auf die damalige Beschaffenheit der Gallerie und haben also auch noch die damaligen Nummern: —

495. Schlafende Jagdnymphen, von Waldgöttern belauscht. Die Nymphen ganz hübsch, leicht und mit Geschmack gemalt. Leichte saftige Waldeinsicht.

496. Anbetung der Hirten. Grosses, höchst uninteressantes Bild.

498. Der sterbende Seneca. Dieser selbst höchst gewaltig gemalt.

499. Michael stürzt die Dämonen in den Abgrund. Prächtige Grimmfratzen der Teufel; sonst wüst.

501. Grablegung. Widerwärtig.

504. Marodeurs vor einer Schenke, im Streite mit Landbewohnern. Toll und wüst, aber ein höchst kräftiges und wahres Genrebild.

509. Sanherib. Nachts durch den Engel in die Flucht geschlagen. Höchst gewaltiges Effektbild, doch etwas verworren. (Klein.)

510. Rubens, nebst Frau und Söhnlein. (Klein.) Ein köstliches Stück des Brabanter Lebens. Sie spazieren trefflich im Tulpengarten.

511. Latona, die Bauern in Frösche verwandelnd. Gut gemacht, besonders eins der Kinder, doch abgeschmackt. Schöne stillglänzende Landschaft.

512. Diogenes mit der Laterne, unter dem Volk. Ces beno? Gutgemalte Köpfe.

513. Portrait seiner Gemahlin mit dem Sohne. Sehr artig. Das Söhnlein nackt, mit Federhut.

514. Portrait des Doctor van Thulden. Trefflich.

515. Pauli Bekehrung. (Klein.) Eine der schönsten Compositionen, ungleich klarer als die von 509 in der Anordnung. Höchst tüchtig hingeworfen. Man sieht wie die Karavane des Weges zog und durch den Blitzstrahl zusammengeschmettert wird. Vorn, abgesondert vom Zuge, ist Saulus zu Pferde gestürzt. Entsetzte Stellungen, Pferdebäumen, flatternde Gewänder. Alles höchst glücklich.

516. Sehr ausgezeichnete Landschaft mit einem Regenbogen bei der Heuernte. Trefflicher Wald, vorzüglich schöner Wolkenhimmel (in der Ferne zu stark hervorgetretenes Blau). Köstliche Plänen. Staffage von Leuten und Vieh sehr gut. Vorn ein durchsichtiges Wasser mit Enten. Schade, dass das Bild nicht ein klein wenig weniger geschmiert ist. Das Totale der Landschaft ist ungleich besser als bei den Zeitgenossen, besonders der Vorgrund von glücklichster Wirkung.

517. Grosses Bacchusfest. Lasciv und unflätig.

518. Sturz der Verdammten. Höchst übertriebene Massen stürzender Fleischknäuel.

519. Sumpfiger Waldgrund mit einer Kuhmelke. Wiederum eine sehr vortreffliche Landschaft, die ebenso in der Staffage höchst ausgezeichnet ist. Einige Geräthe wie sie nur Teniers machen kann.

521. Castor und Pollux entführen die Töchter des Leucippus. Prächtig bewegt. Lustiges Fleisch.

Glyptothek. Die schöne bronzene Junostatue aus Vulci, mit dem von Thorwaldsen modellirten Kopfe, der in der Münchener Erzgiesserei hinzugefügt ist. Nach der Mittheilung des Vorstehers der letzteren, F. Miller, ist die alte Arbeit der Statue sehr naiv gemacht, zum Theil Guss, zum Theil getriebenes und aufgelöthetes Blech; so namentlich die frei hängenden Gewandpartien. Die Figur ist übrigens, wie durch den edeln Styl im Allgemeinen so besonders durch die mit glücklicher Freiheit geordnete Gewandung ausgezeichnet und nur das feinere Detail des Gefältes erinnert zum Theil noch an etruskische Kleinlichkeit.

Landshut.

Die Hauptkirche St. Martin, bei flüchtigem Morgenbesuch wieder begrüsst. Jedenfalls ein für das 15te Jahrhundert höchst interessanter Bau: drei gleiche hohe Schiffe mit äusserst schlanken achteckigen Pfeilern, die wie Fäden von der leicht gespannten Decke niederhängen; — und ein Thurm, der kühn und fest, wie sonst nur die Thürme der nordischen Architektur, zur schwindelnden Höhe emporschiesst. — Aussen an der Nordseite der Kirche, unter andern kleinen Denkmalen, ein sehr fragmentirtes Hautrelief einer Krönung Mariä durch die drei gleichen Personen der heil. Dreifaltigkeit; darunter, in kleinem Massstabe, die Donatoren. Umfassung im Renaissancestyl. Schönste deutsche Arbeit der Zeit gegen

522. Ein Schäfer umarmt ein junges Weib. (Rubens und seine Frau?) Köstlich übermüthig sinnlich.

523. Die Amazonenschlacht. (Klein.) Vielleicht die grandioseste der bisherigen Compositionen. Die Durchleichtung durch die Brücke, das Wasser etc. sind prächtig gemalt.

524. Rubens zweite Gemahlin in reichem Staate.

525. Susanne im Bade. Nach seiner Art.

526. Christus fordert Rechenschaft von den geistlichen und weltlichen Ständen über ihren Lebenswandel. Schwach.

527. Das Christkind und Johannes in einer Landschaft. Sehr anmuthig. Grössere Wiederholung des Berliner Bildes.

528. Christus empfängt die reuevollen Sünder. Nicht sehr bedeutend. Einige schöne Köpfe. Dem Berliner Van Dyck (Bild desselben Inhalts) ähnlich.

532. Der h. Christoph. Sehr bedeutend und ganz des Meisters würdig. Der Einsiedler leuchtet mit gutem Humor auf das Christkind.

537. Die Apostel Petrus und Paulus. Nicht bedeutend.

538—541. Sehr ausgezeichnete Portraits. Auf 541 Rubens selbst mit seiner ersten Gemahlin, Elisabeth Brants, in einer Laube sitzend.

537. Portrait des Lord Arundel und seiner Gemahlin. Grosses leichtsinnig gemachtes Staatsbild. Am besten das Söhnchen rechts und der Hofnarr links.

544. Auferstehung des Fleisches, — das sich zur Seligkeit in die Höhe haspelt.

548. Mariä Himmelfahrt. Sehr unbedeutend.

543. Simson, von der Delila verrathen. Höchst ausgezeichnet: die Gewalt und Wuth im Simson, — die Schergen, die ihn mit höchster Anstrengung von allen Seiten packen, — die gemeine höhnisch üppige Delila im durchleichtigen Gewande, die Alte etc.

Noch vieles Andere, namentlich Portraits.

544. Der Kindermord. (War nicht vorhanden.)

574. Die Löwenjagd. Höchst gewaltig und leidenschaftlich bewegt. Doch fehlt eigentlich der Totaleffekt. Sehr gross.

586. Wieder ein Sturz der Verdammten. Wilde furchtbarste Fleischknäuel.

die Mitte des 16ten Jahrhunderts, in mehrfacher Beziehung an Holbein'sche Darstellungsweise erinnernd.

Regensburg.

Im Dom erfreute ich mich, wie vor Zeiten, aufs Neue der ungemein schönen Verhältnisse des Innern, die besonders durch das Höhemaass der Seitenschiffe, bei energisch lebensvoller Gliederung der Pfeiler, hervorgebracht wurden. — Die alten Glasmalereien des Domes sind ohne besondre Bedeutung. Theils sind es kleine Darstellungen in teppichartiger Verflechtung, theils grössere Figuren, die durch ein zumeist willkürliches Zusammenflicken kleiner Glasstücke unerfreulich wirken.

Nürnberg.

Auch hier konnte ich ältere Studien nur flüchtig recapituliren.

In der Sebalduskirche trat mir aufs Neue das Bedürfniss eines umfassenden und gediegenen bildlichen Werkes über das Sebaldusgrab entgegen; die reiche Fülle der architektonischen Dekorationsformen, in denen sich ein eigenthümlicher Uebergangsstyl ausprägt, wird dann erst zu dem ihr gebührenden Rechte kommen, und der Umstand, dass hierin, — namentlich in den Kapitälen und Basen der Kandelaber, auf denen die Apostelfiguren stehen, — in der That die schönsten Muster enthalten sind, wird ein solches Unternehmen auch äusserlich praktisch und nicht lediglich nur als ein, der Vergangenheit dargebrachtes Opfer erscheinen lassen. Ueber die neue Aufnahme und Durchbildung alterthümlicher Formen in den Statuetten der Apostel und Propheten hatten mir jene altgermanischen Statuen, welche besonders die Pfeiler der Sebalduskirche entlang stehen, schon vor Jahren Aufschluss gegeben. Jetzt erfreute ich mich, wie dieser Statuetten und der eigenthümlichen Reliefs aus der Geschichte des Heiligen, so vornehmlich auch der reizenden, als Leuchterträger dienenden Sirenen, der schönen weiblich allegorischen Gestalten an der Basis, welche, an Ghiberti erinnernd, ein bestimmt antikisirendes Gepräge haben, der höchst mannigfaltigen naiv humoristischen Reliefs (Satyrn und Aehnliches) an den Pfeilerbasen u. s. w. Die Figuren und Gruppen von Kindern, die an dem Monument befindlich, blieben allerdings damit, in ihrer meist unschönen und ungelenken Weise, ziemlich im Widerspruch.

In der Lorenzkirche notirte ich Einiges in Betreff der Glasmalereien. Diese gewähren im Allgemeinen kein höheres Interesse. Die Compositionen sind ohne Ganzheit, das Figürliche ohne sonderliche Schönheit. Am Bedeutendsten wirkt das berühmte Volckamersche Fenster, das reich mit Ornamenten aufgebaut ist, doch auch keineswegs eine grossartige Totalwirkung hervorbringt. Hierin stehen die alten Teppichmusterfenster des 15ten Jahrhunderts ungleich höher. Auch an den, der späteren Zeit eigenen Vorzügen maierischer Behandlung habe ich nichts sonderlich Erhebliches wahrgenommen. Am Wichtigsten erschien mir das naturgemässe Princip der Verbleiung, wodurch die Formen selten unterbrochen werden. Die Windeisen, etwa je zwei zwischen den eigentlichen Eisenstäben, sind naiv regelmässig durchgeführt, was sich besser macht, als die moderne Weise, die sie unter Umständen nach den Formen des Gemäldes biegt.

Bamberg.

Der Dom im Innern vollständig rein gemacht. Alles sogenannt Ungehörige hinausgethan, die Steine von aller ungehörigen Tünche befreit, dafür aber auch das gesammte Innere, statt einen malerisch-historischen Eindruck zu gewähren, durchaus kalt und nüchtern. In dem einen Chore die alte farbige Dekoration wieder etwas aufgefrischt; diese nach sehr schönem Princip: — einfache teppichartige Ornamentmuster, in dunkelrothbräunlichem Tone auf den Mauergrund gemalt, die Gewölbkappen füllend, an den breiteren Bogenleibern und Gurten sich hinziehend, gelegentlich auch, an den Hauptschwibbögen des Gewölbes, mit ein Paar Köpfen verbunden. Den alten Sculpturen ein modern byzantinischer Altarschmuck zugefügt. (Ueber den Styl der Architektur und der Bildwerke des Domes siehe meine Reiseblätter vom Jahr 1832.)

BERICHTE UND KRITIKEN.

1845 — 1853.

Altnorwegischer Holzbau.

(Kunstblatt 1845, No. 99.)

Das bekannte Werk von Dahl, „Denkmale einer sehr ausgebildeten Holzbaukunst aus den frühesten Jahrhunderten in den inneren Landschaften Norwegens", hat schon vor mehreren Jahren die Aufmerksamkeit der deutschen Kunstforscher auf Monumente eines hohen Alterthums geführt, die von der Sitte, der Kunstbildung, dem Formengefühl des hohen Nordens ein so anschauliches Bild und zugleich für die Kulturverbindungen des frühesten Mittelalters so merkwürdige Andeutungen und Aufschlüsse geben. Man ist solchen Bestrebungen auch in Norwegen selbst gefolgt und hat im vergangenen Jahre zu Christiania, durch höchststehende Personen gefördert, einen „Verein zur Erhaltung norwegischer Alterthümer" gegründet, welcher neben andern Zwecken seiner Wirksamkeit auch die bildliche Herausgabe und Erläuterung alter Monumente des Landes beabsichtigt. Die erste Publikation, unter dem Titel „Indbydelse til at indtraede i Foreningen til Norske Fortids Mindesmaerkers Bevaring", liegt gegenwärtig vor; sie besteht aus vier Blättern mit kräftigen lithographischen Federzeichnungen, denen aber der erläuternde Text noch nachfolgen soll. Es sind Darstellungen alter Holzbauten und Schnitzwerke, den Dahl'schen Mittheilungen sich anschliessend und den Gesichtskreis, den die letzteren eröffnet hatten, erweiternd. Taf. 1 gibt das Portal einer Kirche in Telemarken, mit phantastischen Säulen im romanischen Charakter, ähnlich denen, die uns schon Dahl vorgeführt hatte. Taf. 2 enthält die Darstellung eines Holzthrones, der mit reichem, seltsamem Schnitzwerk versehen ist. Unter letzterem verdient besonders die eigenthümliche, in flachem Relief gehaltene Darstellung einer Kampfscene Beachtung. Die Pfosten der Rücklehne gehen in abenteuerliche Drachengestalten aus; die Knöpfe der Seitenlehnen werden durch kleine Thierfiguren, Hunde, wie es scheint, gebildet. Auf Taf. 3 und 4 befinden sich die Darstellungen mehrerer sehr eigenthümlicher Bauerhäuser. Statt des Fundamentes ruhen dieselben auf zugespitzten Klötzen. Eine kleine Treppe führt, ohne doch an die Schwelle des Hauses anzu-

steigen, zu der in der Mitte der Façade befindlichen Thür empor. Das Untergeschoss, blockhausartig, ist zumeist eng zusammengezogen; das Obergeschoss, offenbar die eigentlichen Wohnräume enthaltend, tritt beträchtlich vor, mit wulstigen plumpen Säulen auf den Ecken und mit einer Art kleiner Loggia über der Thür. Der Giebel erinnert an den in den Alpen üblichen Holzbau. Einige dieser Häuser zeigen in dem geschnitzten Ornament, womit die Haupttheile versehen sind, noch alterthümlich romanische Formen; bei andern erscheinen die letzteren etwa im Charakter der Renaissancezeit umgebildet.

Diese flüchtigen Bemerkungen werden hinreichen, das kulturhistorische Interesse, welches sich auch an die vorliegenden Mittheilungen knüpft, zu bezeichnen. Den Malern, welche Scenen der nordischen Poesie oder Geschichte zum Gegenstande ihrer Darstellungen wählen und denen an einer charaktervollen Erfüllung ihrer Aufgabe gelegen ist, mögen diese Mittheilungen gleich denen des Dahlschen Werkes, bestens empfohlen sein; zugleich mag die Bemerkung hinzugefügt werden, dass von diesen Monumenten unter Umständen auch wohl ein Rückschluss auf die Lebensformen der früheren Vorzeit Deutschlands zulässig sein dürfte.

•

Zur Geschichte der Kunst in Deutschland.

(Kunstblatt 1845, No. 101 ff.)

1) Baudenkmale der römischen Periode und des Mittelalters in Trier und seiner Umgebung. Herausgegeben von dem Architekten Chr. W. Schmidt. Lief. V. Der römischen Baudenkmale 2tes Heft. Trier 1845. (Text in 4., 130 S. und 8 Kupfertafeln in Fol.)

Das erste Heft der römischen Baudenkmale, über welches das Kunstblatt früher berichtet, enthält die Darstellungen der, besonders durch ihre Mosaikfussböden so ausgezeichneten Villa zu Fliessem; in dem vorliegenden Hefte werden uns die übrigen höchst bedeutenden römischen Denkmäler in Trier und dem benachbarten Igel vorgeführt. Da die früheren Publikationen dieser Monumente den Anforderungen der Wissenschaft grösseren Theils nicht entsprachen, so haben wir die hier gegebenen sehr genauen und sorgfältigen Darstellungen, die zugleich das Resultat der besonnenen technischen Untersuchungen sind, doppelt willkommen zu heissen, und um so mehr, als sie sich zum Theil auf erst neuerlich veranstaltete und durch den Herausgeber geleitete Ausgrabungen gründen. Wir können hier übrigens nur eine kurze Uebersicht des Inhalts geben, heben dabei jedoch besonders das Neue und Eigenthümliche hervor.

Die erste Mittheilung betrifft den Plan des alten Trier. Derselbe beschränkt sich im Wesentlichen auf die Angabe der Stadtmauer, von welcher Trier zur Zeit seiner höchsten Blüthe, unter Konstantin, umfasst war. Der Herausgeber hat den Gang der Mauer, nach sichern Resten oder

sehr wahrscheinlichen Vermuthungen, angegeben. Die Ausdehnung der Stadt betrug hiernach beträchtlich mehr als das Doppelte ihres gegenwärtigen Umfanges, wozu noch sehr weitgedehnte Vorstädte kommen, von deren ehemaligem Vorhandensein sich ebenfalls zahlreiche Spuren vorgefunden. Taf. 1 enthält den detaillirten Plan des gegenwärtigen Trier, mit Andeutung seiner sämmtlichen Monumente, seiner Umgebungen und des Ganges seiner Mauer. Vielleicht wäre es für die Anschauung vortheilhafter gewesen, alle antiken Reste durch besondere Färbung oder Stichmanier auszuzeichnen und überhaupt jeden einzelnen Punkt, wo solche sich finden oder vorhanden gewesen sind, auch jede Spur alter Strassenzüge anzugeben; es frägt sich indess, ob eine Darstellung der Art nicht etwa grösseren Aufwand nöthig gemacht hätte, als im Plane des Herausgebers lag.

Hierauf folgt der „römische Kaiserpalast zu Trier", mit Grundrissen und Aufrissen des noch Vorhandenen auf Taf. 2 und 3. Dies ist die wichtigste Mittheilung der vorliegenden Lieferung, da sie das meiste Neue bringt und die römische Archäologie sehr wesentlich bereichert. Es ist jene, an der Südecke der heutigen und im Herzen der alten Stadt belegene Ruine, welche unter dem Namen der Thermen am meisten bekannt und neuerlich von Steininger, doch sehr willkürlich, als ein Pantomimen-Theater erklärt ist. Nach den von dem Herausgeber hier veranstalteten Ausgrabungen (denen nur eine möglichst umfassende Fortsetzung zu wünschen ist) haben sich die früheren Hypothesen als unhaltbar erwiesen, und hat sich die Nothwendigkeit herausgestellt, in den bisher bekannten und gegenwärtig zu Tage geförderten Theilen dieses Gebäudes die Haupträume eines grossartigen Palastes zu erkennen; die Beschaffenheit der letzteren, die Lage des Ganzen lassen nur auf eine kaiserliche Residenz schliessen, die historischen Umstände deuten auf Konstantin als den Erbauer. Es sind ein paar mächtige Säle, denen die damals und später beliebten grossen Conchen oder Absiden nicht fehlten, mit dazu gehörigen Nebenräumen und mit sehr merkwürdigen und ausgedehnten Einrichtungen zur Heizung. Fussboden und Wände waren mit kostbaren Materialien geschmückt. Für die Anlage einer kaiserlichen Residenz, die nicht, wie Diocletians Villa zu Salona, auf ganz eigenthümliche Verhältnisse berechnet war, erhalten wir hier somit ein sehr interessantes und belehrendes Beispiel. Die Wohnräume und die sonstigen Lokale für das gemeine Bedürfniss sind unter diesen bis jetzt bekannten Theilen des Gebäudes aber noch nicht vorhanden. Zu bemerken ist, dass das Gebäude schon früh, d. h. nach dem Fall der Römerherrschaft in dieser Gegend, gelitten hatte, und dass damit in Folge dieses Umstandes Restaurationen vorgenommen waren, deren Reste für die Kultur der folgenden fränkischen Periode nicht ohne Wichtigkeit sind. Namentlich gehören hieher die (jetzt auch schon verschwundenen, doch aus älterer genauer Aufnahme bekannten) Reste eines Wohngebäudes, welches theils neben dem Palast, theils quer über seine Fundamentmauern hin aufgeführt war, und noch ganz die römische Anlage mit Hypocausten, Absiden u. dgl. zeigte, — wieder ein Beleg dafür, wie die römische Kultur noch völlig in die Zeit der Frankenherrschaft hineinreicht.

Sodann: die „römische Basilika zu Trier" (Taf. 4), jener kolossale, neuerlich so vielfach besprochene Baurest, der früher den Namen des Konstantinischen Palastes führte und von Steininger zuerst in seiner wahren Bedeutung erkannt ist. Als das grossartigste und bedeutendste Stück einer antiken Basilika, das auf unsere Zeit gekommen, rechtfertigt das

Gebäude vollkommen das Interesse, welches sich demselben neuerlich zugewandt hat; die Mittheilungen des Herausgebers kommen diesem Interesse auf sehr wünschenswerthe Weise entgegen, da es bisher noch gänzlich an einer genügenden Darstellung desselben fehlte. Es ist bekannt, dass Se. Maj. der König von Preussen beschlossen hat, das Gebäude ganz nach seiner ursprünglichen Anlage wieder auszubauen und der evangelischen Gemeinde zu Trier als Kirche zu überweisen. Die erste Anregung dieser Idee war von dem Herausgeber ausgegangen. Auf derselben Taf. 4 ist zugleich eine Darstellung der Moselbrücke zu Trier gegeben, von der aber nur die kolossalen Brückenpfeiler aus römischer Zeit herrühren.

Das „Amphitheater zu Trier" (Taf. 5), in einer Aushöhlung des Berges angelegt und merkwürdig durch die eigenthümliche Anordnung der Zu- und Eingänge. Die Räume der Substructionen sind grösstentheils noch nicht von dem Erdreich, das sich darüber gesammelt hat und wo sich Weinberge befinden, befreit. Von der architektonischen Dekoration hat sich nichts erhalten; nach der Abbildung einer aus dem Mittelalter herrührenden Zeichnung, die der Herausgeber beibringt, hat die letztere den anderweitig bekannten Amphitheatern nicht nachgestanden.

Die „Porta Martis (Porta nigra) zu Trier", jenes ebenfalls vielbesprochene Stadtthor und Vertheidigungsgebäude, welches von der Anlage solcher Gebäudegattungen in späterer römischer Zeit ein so anschauliches Bild gewährt, ist auf Taf. 6 und 7 ausführlich dargestellt und im Text genau geschildert, namentlich die gesammte Benutzungsweise desselben sehr klar entwickelt. Die *Zeit* der Erbauung anbetreffend, so setzt der Herausgeber das Gebäude, in Rücksicht der Rohheit seiner Detailformen und der Nichtvollendung desselben, beträchtlich nach Konstantin, und zwar in die *Zeit* unmittelbar vor der fünften Zerstörung Triers durch die Franken im Jahr 464. Auf meine Annahme, dass die Porta nigra noch später, erst unter fränkischer Herrschaft (aber natürlich nach römischem Muster) erbaut sei — eine Annahme, die noch lebhaft bestritten, doch auch schon, z. B. von Kinkel[1], als unbedenklich wiederholt ist — ist der Herausgeber nicht eingegangen. Meine hinlänglich motivirten Gründe habe ich im Kunstblatt 1846, Nr. 38, dargelegt, und füge nur die Bemerkung hinzu, dass das Urtheil über die Detailbildung an der Porta nigra und über das, was hierbei vollendet oder nicht vollendet ist, nur im Angesicht des Gebäudes selbst stattfinden kann.

Taf. 8 bringt eine Darstellung der vier Seiten des bekannten „römischen Denkmals zu Igel." Der Herausgeber hat auf dieser Zeichnung den gegenwärtigen Zustand dieses Denkmals und Alles, was von den zahlreichen Reliefdarstellungen auf demselben noch erkennbar ist, sehr genau, oberhalb nur in Umrissen, angegeben; leider jedoch ist hieraus die zum Theil sehr bedeutende Schönheit und der stylistische Charakter der figürlichen Sculpturen nicht ersichtlich, so dass auch dieses Blatt, wie alle bisher publizirten Abbildungen des merkwürdigen Monumente, noch nicht eine völlig befriedigende Anschauung desselben gewährt. Der Text über das Igler Monument (S. 95—134) rührt von mir her[2]. Auf Grundlage meines früheren Erklärungsversuches im Kunstblatt 1840, Nr. 57 f., mit dankbarer Benutzung der in dem Aufsatze von Schorn in den Abhand-

[1] Geschichte der bildenden Künste bei den christlichen Völkern, Lief. 1, Bonn 1845, S. 155. — [2] Vergl. oben, S. 70, ff.

lungen der philosophisch-philologischen Klasse der k. bayrischen Akademie der Wissenschaften, Bd. I., enthaltenen Materialien, und nach mehrmaliger eigener Besichtigung des Denkmals habe ich mich hinlänglich überzeugt, den Gesammtinhalt der Bildwerke der letzteren und die zwischen den Darstellungen eines bürgerlichen Verkehrs und den mythologischen Darstellungen obwaltenden Wechselbezüge, soweit überhaupt die Sculpturen zur erkennbar sind, zu erklären.

Im Anfange des Textes gibt der Herausgeber noch eine Reihe von Notizen über solche Baureste der römischen Periode in Trier und der Umgegend, die theils minder bedeutend, theils noch nicht genügend aufgegraben sind. Die Aufgrabung der letzteren, wie z. B. der am Fusse des Marcusberges befindlichen Reste, die der Herausgeber für eine Fabrikanlage und Wohnung des Fabrikbesitzers hält, dürfte in Zukunft noch zu sehr interessanten Resultaten führen.

Das Werk des Hrn. Schmidt ist mit dieser Lieferung vollendet und nimmt nunmehr, bei seinem reichhaltigen und mit scharfer Kritik behandelten Inhalte, einen der Ehrenplätze unter denjenigen Unternehmungen, die der Kunst der vaterländischen Vorzeit gewidmet sind, ein. Es ist jedoch zu hoffen, dass Hr Schmidt seine in dieser Richtung so erfolgreich angebahnte Thätigkeit nicht abschliessen werde. Wie er selbst im Vorwort der Schlusslieferung sagt, sind andere Leistungen der Art von ihm bereits mannichfach vorbereitet worden. Hiezu dürfte namentlich eine bildliche Herausgabe der Klosterkirche zu Laach, bekanntlich eines der wichtigsten und reinsten Beispiele des deutsch-romanischen Kirchenbaustyles, mit welcher Hr. Schmidt schon längere Zeit beschäftigt ist, gehören. Das Interesse des Publikums wird ohne Zweifel auch diesen ferneren Unternehmungen nicht fehlen.

2. Denkmäler der Baukunst des Mittelalters in Sachsen. Bearbeitet und herausgegeben von Dr. L. Puttrich. Abth. I, Band II. Lief. 1–3. Leipzig 1844 und 45.

Die vorstehend genannten Lieferungen des Puttrich'schen Werkes bilden ein zusammenhängendes Ganze unter dem Separat-Titel: Das Schloss und der Dom zu Meissen und Kloster Heiligen-Kreuz nahern davon. Sie enthalten 30 Tafeln mit Abbildungen und 32 Seiten Text (in kl. Fol.). Wir haben das Erscheinen der ersten Lieferung bereits in Nr. 36 des diesjährigen Kunstblattes angezeigt, können darüber jedoch erst jetzt, nach dem Erscheinen des Ganzen, näher berichten.

Vorzugsweise bedeutend und umfassend sind hiebei die literarischen und bildlichen Mittheilungen, welche der Herausgeber in seiner schon hinreichend bekannten Weise über den Dom zu Meissen gibt, wobei es mit Dank anzuerkennen ist, dass er gleichwohl Wiederholungen der in dem vortrefflichen Werk von Schwerbten *) enthaltenen Darstellungen vermeidet, so dass beide Werke sich auf die wünschenswertheste Weise ergänzen und in ihrer Zusammenstellung zu einer sehr gründlichen Anschauung des merkwürdigen Gebäudes führen. Der Dom von Meissen gehört seiner Anlage nach zu den Bauwerken der ersten Entwickelungszeit

*) Der Dom zu Meissen, in allen seinen Theilen bildlich dargestellt. Berlin 1826. Roy. Fol.

des gothischen Styles in Deutschland, indem er in den sechziger Jahren des 13ten Jahrhunderts gegründet und, wenigstens zur grösseren Hälfte (in seinen entfernteren belegenen Theilen) gegen den Schluss des Jahrhunderts vollendet wurde. Im 14ten Jahrhundert wurde der Bau, nach einiger Unterbrechung, westwärts fortgeführt, im Beginn des folgenden die Thurmfaçade an der Westseite (von der aber nur der imposante Unterbau erhalten ist) hinzugefügt und sehr bald darauf dieser Façade noch eine besondre Kapelle vorgebaut. Mit Ausnahme dieser westlichen Theile und mit Ausnahme einzelner Details an den übrigen Theilen, welche namentlich auch ein grosser Theil des in der späteren Zeit des Mittelalters zumeist wohl erneuten Fensterstabwerkes gehört, sehen wir hier also eine Darlegung des gothischen Systemes in ursprünglicher Reinheit und Klarheit vor uns. Das letztere hat hier aber zugleich ein bestimmt ausgesprochenes, eigenthümliches Gepräge; es bildet nämlich — wie auch manche andere gothische Bauwerke in den sächsischen Landen, von denen uns das Puttrich'sche Werk bereits Kunde gegeben, — sehr entschieden den Uebergang zwischen den Bausystemen der westlichen und der nordöstlichen Gegenden Deutschlands. Dies bezieht sich auf Dasjenige, was überall in der gothischen Architektur als die Hauptsache betrachtet werden muss, auf die Anlage und Formenbildung des Innern. Die Schiffe sind gleich hoch, die Pfeiler in ihrer Grundform viereckig, welcher Form entsprechend auch in den Bögen der Gewölbe, die die Pfeiler verbinden, die breite Leibung vorherrscht; doch sind die Pfeiler zugleich mit Halbsäulchen besetzt, die als Gurtträger emporlaufen und die in feinerem Detail gebildeten Gewölbgurte (welche auch vor jenen breiten Leibungen vortreten) tragen. Hierdurch gewinnt der Innenraum von jener kühlen, festen Ruhe und Erhabenheit, durch welche die bedeutenderen Bauten in den brandenburgischen Marken und den baltischen Küstenländern ausgezeichnet sind, während zugleich das feinere Spiel der Gurtträger den Eindruck einer lieblicheren Anmuth, einer freieren Beweglichkeit hinzufügt, ohne doch — bei der grösseren Stärke und Sonderung des Details, die überall den Bauwerken frühgothischen Styles eigen zu sein pflegt, — mit jener ernsteren Grundstimmung in Disharmonie zu treten. Die verschiedenen Durchblicke des Innern, die der Herausgeber uns in sorgfältig ausgeführten Blättern vorführt, geben von dieser Eigenthümlichkeit eine sehr klare und befriedigende Anschauung.

Es würde zu weit führen, auf die andern minder erheblichen Eigenthümlichkeiten, die sich an dem Meissener Dome nach Massgabe der vorliegenden Blätter bemerklich machen, hier näher einzugehen. Von dem Bilderschmuck jedoch, mit welchem dies Gebäude versehen ist, verdienen vier Statuen, die sich im Chore befinden und ohne allen Zweifel in der ersten Bauperiode, also in der späteren Zeit des 13ten Jahrhunderts gefertigt sind, eine nähere Beachtung. Sie stellen die ursprünglichen Gründer des Domes, Kaiser Otto I. und seine zweite Gemahlin Adelheid, und die Schutzpatrone desselben, den Evangelisten Johannes und den heil. Donatus, dar. Der Styl dieser Sculpturen ist vollständig der der bekannten Statuen im Westchore des Naumburger Domes und besonders die Gestalten des Kaisers und der Kaiserin zeigen diesen Styl den vorliegenden Abbildungen zufolge in bedeutsamer, charaktervoller Würde. Wir haben hier also ein neues Beispiel der Thätigkeit jener Bildhauerschule vor uns, welche im 13ten Jahrhundert in den sächsischen Landen so vielfach Bedeutendes

leistete und deren für die Auffassung der deutschen Kunstgeschichte so folgenreiche Kenntniss wir vor Allem dem Herausgeber des vorliegenden Werkes verdanken. Herr Puttrich gibt uns auf einem Blatte eine Darstellung der vier Statuen in ihrer Gesammterscheinung nebst den über ihnen befindlichen Baldachinen, die wiederum sich in gleicher Weise im Naumburger Dome (ebenso aber auch über den minder bekannten Statuen des 13ten Jahrhunderts im Bamberger Dome, deren Gewandung eine sehr bestimmte Nachahmung des antik-römischen Sculpturstyles erkennen lässt) vorfinden, sowie auf einem zweiten Blatte eine Darstellung verschiedener interessanter Details an diesen Statuen, die dem noch strengen Ornamentstyl des 13ten Jahrhunderts ebenfalls vollständig entsprechen. Zu bemerken ist noch, dass an diesen Statuen die ursprüngliche Bemalung sehr wohl erhalten ist. Dies hat den Herausgeber veranlasst, beide Blätter in der kostbareren Ausgabe seines Werkes (auf chinesischem Papier) in kolorirten Exemplaren auszugeben[1]).

Das Schloss zu Meissen, in dessen Mitte der Dom liegt, gehört der Hauptsache nach der zweiten Hälfte des 15ten Jahrhunderts an. Es ist ein grosser gewaltiger Bau, wie in jener Periode noch so manche ähnliche Schlösser, z. B. die Moritzburg in Halle, das Schloss zu Wittenberg u. s. w., die auch in ihren Einzelheiten Aehnlichkeit mit dem Meissener Schlosse haben, errichtet wurden. Die brillanten Theile des letzteren, namentlich das stattliche offene Treppenhaus, zeigen die phantastische, zum Barocken sich neigende Umbildung des gothischen Baustyles, die in dieser Periode vorherrschend wird, die wir in den Kirchen nicht gern sehen, die aber in den fürstlichen Prunkschlössern den erforderlichen Eindruck keineswegs verfehlt. Der Herausgeber führt uns das Schloss und seine einzelnen Theile in verschiedenen malerischen Ansichten, des Aeusseren wie des Inneren, vor. — Die St. Afrakirche und die sogenannte Wasserkapelle zu Meissen, beide mehr durch malerische Wirkung als durch archäologische Bedeutung interessant, werden ebenfalls in wohlgelungenen Abbildungen vorgeführt. Von der sehr einfachen, noch im romanischen Baustyl ausgeführten St. Martinskirche wird nur eine kurzgefasste Beschreibung gegeben.

Wichtiger als die letztgenannten Gebäude sind die Ruinen der Kirche und des Klosters zum heiligen Kreuz, eine halbe Stunde westlich von Meissen, die in der ersten Hälfte des 13ten Jahrhunderts, etwa von 1217 bis 1233 oder 1240, gebaut wurden. Die erhaltenen Theile dieser Gebäude-Anlage tragen vorherrschend noch das Gepräge des romanischen Baustyles in seiner letzten Entwickelungszeit, mit manchen eleganten Einzelheiten (ähnlich den, nur viel reicher angewandten Ornamenten der Kirche von Konradsburg), und zugleich mit manchen etwas barocken Besonderheiten, innerhalb deren man, wie nicht selten auch anderwärtig in dieser Periode des Uebergangs, gewisse antike Reminiscenzen gewahrt. Daneben aber machen sich in den Gewölbansätzen, in mehreren Fensterbildungen etc., sehr entschieden schon die Motive des beginnenden gothischen Baustyles geltend, so dass wir hier wieder ein sehr wichtiges Beispiel des sogenannten Uebergangsstyles vor uns sehen. Der Herausgeber hat dafür gesorgt,

[1]) Auf Verlangen werden kolorirte Exemplare der beiden Blätter auch besonders ausgegeben.

dass es neben allgemeinen Ansichten dieser Bauanlage auch nicht an sorgfältiger Darstellung der charakteristischen Einzelheiten fehlt.

Wenn hienach die vorliegenden Lieferungen des Puttrich'schen Werkes in wissenschaftlicher Beziehung wiederum vielfach Belehrendes bringen, so ist hinzuzufügen, dass auch die künstlerische Behandlung der Blätter zum grössten Theil sehr gediegen ist. Die inneren, wie die äusseren Ansichten der Architekturen sind, neben aller Sorgfalt in Betreff des Charakteristischen, zugleich mit mehr oder weniger ausgezeichnetem malerischem Sinne aufgefasst und mit feinem Verständniss, nicht blos des Gegenstandes, sondern auch der Wirkung der Luft, die denselben umspielt, lithographirt. Einzelne Blätter halten den Vergleich mit dem Besten aus, was wir in dieser Hinsicht besitzen.

3) Die Ornamentik des Mittelalters. Eine Sammlung auserwählter Verzierungen und Profile byzantinischer und deutscher Architektur, gezeichnet und herausgegeben von Karl Heideloff. II. Band oder VII—XII. Heft. Mit 48 Stahltafeln und 7½ Bogen Text in deutscher und französischer Sprache. Nürnberg 1845. gr. 4.

Der erste Band dieses Werkes ist in No. 22 des Kunstblattes von 1844 unter der Rubrik Ornamentik besprochen; wir nehmen keinen Anstand, den zweiten Band der obenstehenden Rubrik mit unterzuordnen, da das Werk eine ebenso bedeutende Materialsammlung für das vaterländisch kunsthistorische Studium wie für das Studium von Seiten werkthätiger Architekten und Ornamentisten enthält, ja in mehrfachen Fällen (womit wir übrigens sehr zufrieden sind) beträchtlich über das Gebiet des ausschliesslich Ornamentistischen hinausgeht.

Alles was früher über die Eigenthümlichkeit und die Treflichkeit der im ersten Bande enthaltenen Mittheilungen gesagt ist, findet vollständig seine Anwendung auch auf die vorliegenden Hefte. Wir müssen die ungemeine Rüstigkeit des Herausgebers bewundern, mit welcher er uns hier, sobald nach Vollendung des ersten Bandes, wieder eine so reiche Folge der anmuthigsten und mannigfaltigsten Darstellungen bringt; ebenso aber auch die sich durchaus gleichbleibende Feinheit der Auffassung, die Eleganz und Schönheit der Zeichnung, die Sorgfalt, Zartheit und freie Lebendigkeit des Stiches. Wenn wir hienach dem Geschmack des Herausgebers alle Anerkennung zollen, so haben wir dieselbe jedoch — und das ist ja der eigentliche Zweck seines Werkes — in noch höherem Maasse auf die Originale, nach denen diese Darstellungen gefertigt sind, überzutragen. Von den Schönheiten, an denen die mittelalterliche Kunst (allerdings neben manchem Einseitigen und barock Phantastischen) so ungemein reich ist, giebt uns eine Auswahl, wie die vorliegende, die glücklichste Anschauung. Es sind diesmal besonders die spätromanische und die spätgothische Kunstepoche, die uns in den verschiedenartigsten Kunstbildungen vorgeführt werden. Beides übrigens sehr charakteristisch für die reichere Ausbildung des Ornamentes im Allgemeinen, indem dieselbe vorherrschend in den Schlussperioden der künstlerischen Systeme einzutreten pflegt. Für die spätromanische Epoche wird uns hier eine grosse Anzahl architektonischer Verzierungen vorgeführt, besonders Friesstreifen der mannigfaltigsten Art ebenso auch schöngebildete Säulenkapitäle u. dergl. Neben andern Monumenten in verschiedenen Gegenden haben hiezu namentlich die Schalduse-

kirche zu Nürnberg und die Façade der Kapelle zu Heilsbronn interessantes Material geliefert; ein romanisches Kapitäl von besonders ausgezeichneter Schönheit ist der Wartburg entnommen. Für die spätgothische Zeit erhalten wir zunächst ebenfalls dekorativ architektonische Theile, namentlich mehrere Thüren, die theils durch die Formation ihrer Einfassungen, theils durch die dabei verwandte Schmiede- und Schlosserarbeit ausgezeichnet sind. Eine dieser Thüren befand sich früher auf dem Schlosse Hohen-Tübingen, wo sie von dem Herausgeber im Jahr 1838 in traurigem Zustande auf dem Dachboden entdeckt und gezeichnet wurde. Sie war mit kostbaren Zeugstoffen und über diesen mit Ornamenten aus vergoldetem Eisenblech bekleidet, die reichgeschnitzte Einfassung gemalt. Die hier gegebene Abbildung dieser Thür ist sorgfältig koloirt, so dass wir in diesem Blatt ein kleines Prachtexemplar spätmittelalterlicher Dekorationsweise besitzen. Dann folgt eine beträchtliche Anzahl architektonischer Füllungen, Brüstungen u. dergl., in denen sich die ungemeine Beweglichkeit des gothischen Styles versinnlicht; zum Theil sind diese Stücke schon mit den Formen des Renaissancestyles vermischt. Von dem Entwurf des Holzschnitzers Veit Stoss zu dem Nürnberger Sebaldusgrabe, von dem der erste Band das erste Blatt gebracht hatte, werden hier fünf weitere Blätter gegeben, durch deren Zusammenstellung sich uns die ganze merkwürdige Composition aufbaut, nach Weise jener leichten Tabernakel-Architekturen (doch in einer gewissen Dünnheit des architektonischen Ensembles), die bis zu den Wölbungen der Kirchen emporzusteigen pflegen. Wenn Peter Vischer bei seiner Ausführung des Monuments all dies obere Tabernakelwerk wegliess und statt dessen den Sarkophag des Heiligen in einfacherer Weise überwölbte, so scheint er hiemit doch das Richtigere getroffen zu haben, mag man auch gegen die von ihm gewählten Architekturformen ebenfalls Mancherlei zu erinnern finden. Immer aber bleibt der Stoss'sche Entwurf eigenthümlich interessant. — Dann sind besonders noch einige prächtige Goldschmiedearbeiten, namentlich auch eine kleine Sammlung von Ordensketten (und unter diesen die Insignien des Schwanenordens) zu erwähnen.

Der figürlich bildenden Kunst gehören einige schöne Grabsteine an, auf denen Personen des 12ten Jahrhunderts dargestellt sind und die zu Reinhardsbrunn in Thüringen aufbewahrt werden. Es sind die vier Steine Ludwigs des Springers und seiner Gemahlin, und Ludwigs des Eisernen und seiner Gemahlin. Sie sind, der ganzen künstlerisch-stylistischen Beschaffenheit nach, nicht unmittelbar nach dem Tode der betreffenden Personen, sondern beträchtlich später, erst im 14ten Jahrhundert gearbeitet, indem sie der eigenthümlichen und geschmackvollen Behandlungsweise, die in dieser Zeit anderweitig an sicher datirten Monumenten gefunden wird, sehr bestimmt entsprechen. Nur der letztgenannte Stein, der noch später und zugleich minder schön ist, macht hievon eine Ausnahme. Der Herausgeber hält sie zum Theil für älter, was aber wenigstens mit meinen kunsthistorischen Erfahrungen nicht stimmt. — Vorzüglich schön ist endlich noch die Darstellung eines, dem Schlusse des Mittelalters angehörigen, jetzt leider zerstörten Grabmonumentes, welches sich zu Esslingen befand, eine ritterliche Familie unter dem Schutze der Himmelskönigin. — Die Mittheilung zerstörter Denkmäler, wie des ebengenannten und wie jener prächtigen Thür vom Schloss Hohen-Tübingen, haben wir mit besonderm Dank anzuerkennen.

Ich muss die Bemerkung hinzufügen, dass ich, wie in dem schon oben angedeuteten Fall, den historischen Bestimmungen des Herausgebers nicht überall beipflichten kann. Indess wird er selbst hierauf vielleicht weniger Gewicht legen, da er bei diesem Unternehmen keineswegs den wissenschaftlichen, sondern einen positiv praktischen Zweck in den Vorgrund stellt, den nämlich: „die allgemein höchste Richtung, welche jetzt die Baukunst verfolgt, die Anwendung des byzantinischen (romanischen) und altdeutschen (gothischen oder germanischen) Styles", in möglichst lebendiger und einflussreicher Weise zu fördern. Ob die heutige Baukunst wirklich diese allgemein höchste Richtung befolgt oder ob dies nur der gute Glaube einzelner Architekten ist, muss ich hier freilich dahingestellt lassen, und noch mehr die Frage, ob überhaupt aus der gleichzeitigen und gleichmässigen Anwendung zweier, in ihrem Formenprincip sehr divergirenden Kunststyle eine höchste Richtung hervorgehen könne. Indess ist es immer erfreulich, einer wirklichen künstlerischen Ueberzeugung zu begegnen, besonders wenn sie aus so frischer und naturgemässer Quelle kommt, wie bei dem Herausgeber, dessen eigentliche geistige Heimat jene fröhliche Romantik zu sein scheint, der die deutsche Nation in den ersten Jahrzehnten dieses Jahrhunderts zugeführt ward. Es giebt aber noch eine andre, nachgeborne Romantik, die dem Unterzeichneten weniger erfreulich bedünken will. Dies ist diejenige, stark mit ultramontanen Tendenzen versetzte, die neuerlich in Frankreich, als Glied einer leise auftretenden, aber sehr berechneten Reaction, ihre künstlerische Heimat aufgeschlagen hat. In Frankreich hat sie es freilich noch mit der herrschenden Kaste antik-römisch gebildeter Architekten zu thun, und es ist natürlich, dass sie der Einseitigkeit der letzteren selbst eine um so grössere Einseitigkeit entgegensetzt; überhaupt aber möchte sie die Kunstthätigkeit gern in ein gewisses mittelalterlich scholastisches Formelwesen einschliessen, die frei schaffende Kunst zu einer, andern Zwecken dienenden Magd machen. Auch in Deutschland hat diese nachgeborne Romantik ihre Anhänger gefunden; sie ist sehr darauf aus, sich mit ihrer älteren Schwester, mit deren unschuldiger Naivetät sie doch so wenig gemein hat, zu verbünden, und schleudert schon ihre Bannstrahlen in das künstlerische Treiben hinaus. Es findet sich wohl die Gelegenheit, auf diese Sache ernstlicher zurückzukommen.

Wie man im Uebrigen die Absicht bei der Herausgabe des Heideloff'schen Werkes auffassen möge, für das wissenschaftliche wie für das praktisch künstlerische Studium, wird der reiche und vielseitige Inhalt denselben jedenfalls höchst fruchtbringend sein. Auch ist es ohne Zweifel das ausgezeichnetste Werk in seiner Art, welches unsre Kunstliteratur besitzt.

4) Kunstdenkmäler in Deutschland von der frühesten Zeit bis auf unsre Tage. Bearbeitet von L. Bechstein, Dr. E. Freiherrn v. Bibra, Dr. Gessert, Dr. Lucanus, J. Meyer, Th. Sündermahler u. A. — 1. Abtheilung. Von der frühesten Zeit bis zum Jahre 1600. Schweinfurt, 1844 und 45. Bilder und Text in 4.

Ueber das erste Heft dieses neuen Unternehmens ist in No. 37 des diesjährigen Kunstblattes eine Notiz gegeben; dem Referenten liegen gegenwärtig vier folgende Hefte, jedes mit drei bildlichen Mittheilungen und dem dazu gehörigen Texte, vor. Das zweite Heft bringt den zierlich ge-

stochenen Haupttitel der ersten Abtheilung und die „Einleitung“ zu dem ganzen Unternehmen (in deren Styl sich die Hand eines geschätzten Dichters und Alterthumsfreundes zu verrathen scheint); in einer dem fünften Heft beigegebenen Nachricht wird Hr. Dr. Gessert zu München als Redakteur des Werkes, von dieser Lieferung ab, bezeichnet.

Der Zufall hat die „Kunstdenkmäler“ hier unmittelbar auf die Heideloff'sche Ornamentik des Mittelalters folgen lassen. Beide Unternehmungen berühren sich in verschiedenen Punkten. Beide haben es vorherrschend mit der deutschen Kunst des Mittelalters zu thun, wenn auch das eine sich nicht ausschliesslich auf Deutschland, das andre sich nicht ausschliesslich auf das Mittelalter beschränken will, wenn auch in dem einen mehr das Ornament, in dem andern mehr die figürliche Darstellung vorherrscht; beide bieten uns aus den Fundgruben des Mittelalters mannigfaches Material zum Studium dar. Aber die Tendenzen beider Werke sind dennoch höchst verschieden. Heideloff, wie im Vorstehenden schon angedeutet, geht mit vollen Segeln ins Leben hinein, er will unmittelbar auf die künstlerische Praxis einwirken und ihr den allein gültigen Born des Byzantinismus und Gothicismus erschliessen. Die Herausgeber der „Kunstdenkmäler“ aber sind, wie aus der Einleitung hervorgeht, mit der heutigen Zeit leidlich überworfen, finden sich auch von dem künstlerischen Treiben unsrer Tage wenig befriedigt, wollen dabei übrigens (was gewiss sehr ehrenwerth ist) nichts von Nachahmung vergangener Kunstrichtungen wissen, wenden sich in Folge all dieser Missstimmung wo möglich ganz von der heutigen Zeit ab und der der Vergangenheit, als einer fertigen und in sich einigen, zu. Hier allein finde das Kunstbedürfniss wahrhafte Befriedigung, und weil dieses Bedürfniss doch auch in heutiger Zeit so gar bedeutend sei und sich nach Befriedigung sehne, so wollen die Herausgeber nach ihrem Theil behülflich sein, letztere durch Vorführung und Besprechung älterer Kunstthätigkeit zu gewähren. Doch auch dies mit weiterem Bezuge auf Gegenwart und Zukunft: „Wir gedenken (so heisst es am Schlusse der Einleitung) dem Volke die unsterblichen Denkmäler einer alten Kultur zu enthüllen, auf dass es sich an dieser eine neue heranbilde, würdiger als jene, deren es so hoch sich vermisst.“

Vorzugsweise also ist das Werk der mittelalterlichen Kunst und zwar weit hinab, bis zum Schlusse des 16ten Jahrhunderts gewidmet. Die Gegenwart und die letztvergangenen Jahrhunderte sollen aber doch, ihrem „zerfahrenen Ringen“ zum Trotz, nicht vernachlässigt werden. Diese Zeit bleibt aber ausgeschieden von der „ruhigen vollendeten Grösse des Alterthums“, und soll deshalb in einer zweiten Abtheilung behandelt werden. Chronologische Folge soll (wie dies sehr natürlich ist) bei den Mittheilungen nicht beobachtet, dafür aber am Schluss des Werkes ein chronologisches Register gegeben werden. Vor allen Dingen soll nur Neues, nichts, was irgendwo schon der Betrachtung unterlegen, gegeben werden, falls sich nicht mit der Mittheilung eines schon anderweitig publicirten Gegenstandes neue Ansichten, neue Ideen, neue Folgerungen verknüpfen. Auf das minder Bekannte, namentlich in Privatsammlungen Befindliche soll überhaupt besondere Aufmerksamkeit verwandt werden.

Die Einleitung, wie schon bemerkt, ist dem zweiten Heft vorgeheftet. Die Mittheilungen des Heftes bilden aber einen sonderbaren Kontrast gegen so mächtig ausgesprochene Tendenzen. Der Inhalt besteht nämlich 1) aus einer Kopie der Ansicht des Halberstädter Domes, die in dem von Lucanus

herausgegebenen Werke über diesen Dom enthalten ist, nebst einer von Hrn. Lucanus verfassten kurzen Beschreibung des Domes, seiner Kunstschätze und anderer Kirchen in Halberstadt; 2) aus dem sehr oberflächlich gezeichneten Stück eines romanischen Bogen-Ornaments im Dom zu Trier, welches sich in schärferer Zeichnung schon in Schmidt's „Baudenkmalen der römischen Periode und des Mittelalters in Trier und seiner Umgebung", II, Taf. 6. U, vorfindet [1]); 3) aus der Darstellung eines kleinen, im Privatbesitz befindlichen und dem 15ten Jahrhundert angehörigen Holzreliefs, einen Pagen als Schildhalter eines Wappens enthaltend. Dies ist also die einzige Originalmittheilung des Heftes. Es ist eine ganz artige Arbeit in dem allerdings noch befangenen Style der Zeit; wenn man aber die emphatische Schilderung in der beigegebenen Erklärung liest und damit vergleicht, was in der Einleitung über die Misere der heutigen Kunst gesagt ist, so kann man sich doch eines Lächelns nicht erwehren.

Das dritte Heft enthält einige unbedeutende Schnurren aus dem in der Münchner Bibliothek befindlichen Musterbuche eines Kunstschreibers und Buchmalers (1409 bis 1450), als Proben „der holdesten mit allem Tiefsinn strenger Christgläubigkeit so wundersam gepaarten Naivetät"; die Darstellung eines interessanten geschnitzten Brettsteines aus dem 13ten Jahrhundert, und die Darstellung eines Chorgestühles in der Stiftskirche zu Wimpfen im Thal, ausgezeichnet durch die einfache, noch durch nichts Krauses verwirrte Ruhe gothischer Formen. — Heft 4: Schnitzwerk einer Madonna mit dem Kinde von A. Dürer (1513), Hrn. M. Boisserée angehörig (von dem nur, um darüber urtheilen zu können, ein mehr künstlerisch behandelter Stich zu wünschen gewesen wäre), nebst einer Aufzählung anderer angeblich Dürer'scher Schnitzwerke in verschiedenen Sammlungen; der Anfang eines Aufsatzes über altchristliche Bauten in Deutschland, nach den in frühesten Handschriften enthaltenen bildlichen Darstellungen, was ein glücklicher Gedanke ist und zu guten Resultaten führen kann; sodann die Abbildung von Schmuckstücken aus dem 16ten Jahrhundert. — Heft 5: Abbildungen und Notizen über die verschiedenartigen, zum Theil höchst bedeutenden Tapeten mit figürlichen Darstellungen aus der Periode des romanischen Kunststyles, die sich zu Halberstadt und Quedlinburg befinden, Werke, die einer gründlichen kunsthistorischen Bearbeitung sehr würdig wären. (Mit den im Text gegebenen kunsthistorischen Bestimmungen kann ich mich nicht überall einverstanden erklären). Zum Schluss die Darstellung eines gothisch ornamentirten Bischofstabes aus einem Altarschnitzwerk.

Die Herausgeber hätten vielleicht wohlgethan, das Unternehmen mit etwas weniger Zuversicht anzukündigen. Da es aber einmal geschehen ist, so werden sie sich vielleicht um so mehr veranlasst sehen, künftig nach Möglichkeit für Originalität, Bedeutsamkeit und gründlich kritische Behandlung der zu gebenden Mittheilungen, sowie für gediegene künstlerische Darstellung zu sorgen, auch gelegentlich etwas weniger Worte zu machen.

[1]) Der Verfasser des erklärenden Textes, Herr Gessert, äussert sich dahin, er wisse zur Erklärung des Fragments nichts beizubringen, Schmidt's Werk stände ihm gerade nicht „zu Gebot." Das erweckt kein sonderlich günstiges Vorurtheil für die kritische Sorgfalt, die dem Unternehmen zu Grunde gelegt ist. — Beiläufig bemerke ich, dass, wo in der vorliegenden Abbildung unter den in das Ornament verflochtenen Thieren ein Elephant dargestellt ist, bei Schmidt ein Schweinchen erscheint. Wer von den beiden Zeichnern richtig gesehen hat, vermag ich nicht zu sagen.

Dann möchte das Unternehmen auch des Beifalls derer, die nicht, gleich ihnen, der Gegenwart den Rücken zukehren, gewiss sein.

5) Bartholomäus Zeitbloom und seine Altarbilder auf dem Heerberge. Fünf Abbildungen. Dritte Veröffentlichung des Vereins für Kunst und Alterthum in Ulm und Oberschwaben, ausgegeben den 6. März 1845. Ulm, in Kommission der Stettin'schen Verlagsbuchhandlung. Fol.

Das vorliegende Heft bildet eine höchst erfreuliche Mittheilung zur Geschichte der deutschen Malerei. Namhaft gemacht, zusammengestellt, gesichtet und geprüft ist in den letzten Jahren Mancherlei (wobei wir aber noch gar nicht stillstehen wollen); an bildlicher Darstellung von Gemälden aus der Vorzeit der vaterländischen Kunst, und besonders an genauer und geistig belebter Darstellung fehlt es uns jedoch noch sehr. Doppelt erfreulich, wenn die Darstellung, wie hier, einem Werke gilt, welches, an sich von Bedeutung, zugleich an einem entlegenen Orte aufbewahrt wird. Es sind Abbildungen der Aussen- und Innenseite der Flügel, welche einen mit drei Holzstatuen gefüllten Altarschrein bedecken, jene die Bilder der h. Jungfrau und des verkündigenden Engels, diese die Anbetung des Christkindes und seine Darstellung im Tempel enthaltend; ihnen reiht sich als fünftes Blatt das Brustbild des alten Meisters an, welches sich an der Rückseite der Staffel in einer Verzierung mit dem Namen und der Jahrzahl (1497) befindet. Die Blätter sind von E. Mauch gezeichnet, von Federer lithographirt. Das was den B. Zeitbloom (neben der vortrefflichen Ausbildung seines Kolorits) besonders auszeichnet, der Ausdruck stiller, würdevoller Ruhe des Gemüthes, das charakteristisch Eigenthümliche seiner Gesichts- und das allerdings Mangelhafte seiner Körperbildungen, die einfache Grossheit seines Gewandstyles, Alles dies ist hier mit einem unverkennbaren Hineinleben in den Sinn und die Hand des Meisters wiedergegeben, so dass selbst diejenigen, denen seine Leistungen überhaupt noch unbekannt sind, hier eine sichere Anschauung wenigstens der von ihm und seiner Schule befolgten Richtung zu gewinnen im Stande sind. Ein erläuternder Text, ebenfalls von Hrn. E. Mauch verfasst, gibt eine prunklose aber sorgfältig genaue Schilderung der Kirche des Heerberges und dieses Altarwerkes. Leider jedoch entnehmen wir aus der Schlussnotiz des Textes, dass die Gemälde einem raschen Verfall entgegengehen, indem sich ihr Zustand seit dem Jahre 1827, wo die Zeichnungen der vorliegenden Lithographien gefertigt wurden, bereits beträchtlich verändert hat. Möchte es doch der schon mehrfach mit so glücklichem Erfolge gekrönten Thätigkeit des Vereins, welcher die Herausgabe dieser Blätter veranlasst hat, gelingen, eine kunstgemässe Restauration der für die deutsche und zumal für die schwäbische Kunstgeschichte so wichtigen Bilder zu veranlassen! [1])

[1]) Vorzugsweise verdient könnte sich der Verein zugleich durch die Gründung einer Lokalgallerie, zur gelegentlichen Aufnahme von Werken wie die obengenannten, machen. Ulm ist der Mittelpunkt der alten schwäbischen Malerschule und es finden sich dort und in der Umgebung überhaupt noch zahlreiche Werke alter Kunst, die in ihrer Zerstreuung minder bekannt bleiben, leicht fortgeführt oder vernachlässigt werden, und deren Zusammenstellung doch so vielseitigen Wünschen entgegenkommen würde. Wir finden in verschiedenen Städten von Nord- und Süddeutschland Lokalsammlungen, die, zumal in ihrer Beziehung

6) **Danzig und seine Bauwerke in malerischen Original-Radirungen mit geometrischen Details und Text von Joh. Karl Schultz**, königl. preuss. Professor etc. 1. Lieferung. Danzig, im Selbstverlage des Autors und in Commission bei R. Weigel in Leipzig, 1846. (6 Blatt in Fol.)

In No. 80 des Kunstblattes vom Jahre 1844 ist einer kleinen Brochüre gedacht, in welcher Hr. Professor Schultz (der bekannte Architekturmaler) vor einigen Jahren „über alterthümliche Gegenstände der bildenden Kunst in Danzig" Mittheilungen gemacht hatte. Das vorliegende Werk schliesst sich gewissermassen dieser Arbeit an, indem es einen Theil der dort gegebenen Beschreibungen zur unmittelbaren, wirksamen Anschauung bringt. Danzig, das nordische Venedig, ist eines solchen Unternehmens gewiss aber auch vor vielen Städten des Vaterlandes werth: es hat im Ganzen eine so eigenthümlich charaktervolle Physiognomie, im Einzelnen Monumente von so ausgezeichneter Bedeutung, dass es der Kunstwissenschaft gewiss das lebhafteste Förderniss und dem gebildeten Sinn überhaupt das frischeste Interesse gewährt, sich in solcher Umgebung zu ergehen. Kommt in der Darstellung, wie hier, eine wirklich künstlerische Auffassung und eine sichere, gehaltene Behandlung hinzu, so wird es uns nicht verargt werden, wenn wir die Erscheinung eines solchen Unternehmens mit offener Freude begrüssen.

Das ganze Werk ist auf vier Lieferungen berechnet, deren jede aus fünf malerischen Ansichten und einem Blatt mit geometrischen Rissen bestehen soll. Der erläuternde Text soll der letzten Lieferung beigegeben werden. Die vorliegende erste Lieferung enthält: 1) Allgemeine Ansicht von Danzig, ein Blick über dünenartige Hügel und Hohlwege auf die vielthürmige Stadt, in kräftiger malerischer Haltung ausgeführt. — 2) „Arthushof mit dem Springbrunnen", das lebensvolle, ebenfalls malerisch wirksame Bild eines städtischen Platzes im Charakter des 17ten Jahrhunderts. — 3) „Langgasse", ein Strassenprospekt, der besonders durch jene eigenthümlichen Vorbauten der Danziger Häuser, die sogenannten Beischläge, welche das häusliche Leben unmittelbar mit dem Strassenverkehr verbinden, charakteristisch wirkt; im Grunde der Strasse der schlanke Rathhausthurm, an malerischem Reiz manchen der berühmten belgischen Stadtthürme überbietend. — 4) „St. Trinitatis und St. Annen", dies ein Blatt von besonders gediegenem malerischem Verdienst. Ein Blick von der Wallgegend aus auf die Stadt, im Vorgrund der reiche und reizvolle Giebel der Trinitatiskirche, der ein Meisterstück gothischer Eleganz im nordischen Ziegelbau bildet. — 5) „Sommer-Rathsstube 1593." Das Innere eines geräumigen Saales, der im üppigen Renaissancestyl, Macht und Opulenz der Herrin des Handels bezeichnend, ausgeführt ist, die Wände mit Holzwerk und Malereien geschmückt, an der einen Wand ein bunter, bis zur Decke emporsteigender Kamin, die Decke selbst mit vielen Gemälden, reichen Einrahmungen und vielen bunterulptirten hängenden Zapfen versehen. — 6 „Grössenverhältnisse der Danziger Kirchen unter sich und zur St. Peterskirche in Rom", fünfzehn Grundrisse kirchlicher Gebäude nebst dazu

auf die besondern lokalen oder provinziellen Zwecke, oft eine grosse Bedeutung haben, und denen sich Ulm gewiss mit entschieden glücklichem Erfolge würde anschliessen können.

gehörigen Kreuzgängen und ehemaligen Klostergebäuden, sammt dem Grundrisse der Peterskirche, alle nach gleichem rheinländischem Maass entworfen. Die allgemeine Anlage in diesen Gebäuden erscheint ziemlich einfach, der Chor z. B. schliesst fast durchweg nicht polygonisch ab. Zu speciellerem Eingehen dürfte die Erscheinung des Textes Gelegenheit geben. Die Hinzufügung des Planes von St. Peter, in den der Plan der grössten Danziger Kirche hineingezeichnet ist, erscheint nicht recht motivirt.

Besonders hervorzuheben ist noch, dass diese Blätter in der edlen, erst neuerlich wieder zu rechten Ehren gekommenen Technik der Radirung, — also auch ganz von der eignen Hand des Künstlers, ausgeführt sind. Da hienach das Werk den dreifachen Vorzug: bedeutsamer Gegenstände der Darstellung, einer künstlerisch freien Behandlung und einer von den Kunstliebhabern besonders geschätzten Technik hat, so ist mit Zuversicht zu hoffen, dass dasselbe sich auch eines wirksamen Beifalls zu erfreuen haben werde.

7) R. v. Rettberg: Uebersichtstafel zur Geschichte, namentlich der Kunst von Nürnberg. Hannover. 1845. 6 Bogen in Fol.

Gründliche und genaue tabellarische Zusammenstellungen bilden die nothwendigste Grundlage für dasjenige kunsthistorische Studium, dem es auf eine klare Anschauung der Entwickelungsverhältnisse und ihres Zusammenhanges und auf strenge kritische Prüfung ankommt. Je mühsamer zugleich solche Arbeiten sind, um so dankbarer haben wir sie willkommen zu heissen. Hr. v. Rettberg hat seinen Beruf zu Arbeiten solcher Art schon durch seine grosse „Chronologische Tabelle der Maler seit Cimabue's Zeiten bis zum Jahr 1840" dargelegt; in dem vorliegenden Werk ist auf dieselbe, noch strengere Weise die Kunstgeschichte einer einzelnen Stadt behandelt, die für die Geschichte der deutschen Kunst von so ungemeiner Wichtigkeit ist, die aber bei den eigenen Bewohnern der Stadt seither noch nicht gar wissenschaftliche Vertreter gefunden zu haben scheint. Die Tafel zerfällt in die Rubriken: 1) allgemeine politische und Kulturgeschichte; 2) Ortsgeschichte; 3) Handel, Gewerbe, Erfindungen; 4) Baukunst; 5) grössere Bildnerei; 6) kleinere Bildnerei; 7) Malerei; 8) Holzschnitt, Kupferstich; 9) Kleinmalerei, Teppiche. Sie beginnt mit dem 11ten Jahrhundert und ist bis auf das Jahr 1844 hinabgeführt. — Ein näheres Eingehen in das Detail dieser vortrefflichen Arbeit würde sofort zu allgemeinen Betrachtungen über die Nürnbergische Kunstgeschichte führen, wie sich dieselben jedem aufmerksamen Leser der Tabelle selbst erzeugen werden. Wir unterlassen dies also für jetzt und um so lieber, als wir das Werk nur als Vorläufer und Begründer eines zweiten betrachten dürfen, das im Manuscript bereits vollendet ist und umfassende Darlegungen über das ganze Gebiet der Kunstgeschichte von Nürnberg enthalten dürfte. Dasselbe wird, als Resultat vielfacher Studien und eigner Anschauungen, unter dem Titel „Nürnberger Briefe" erscheinen. Wir sehen demselben mit gespannter Erwartung entgegen.

Der Portraitmaler Sir Godfrey Kniller im Verhältniss zur Kunstbildung seiner Zeit dargestellt von Dr. W. A. Ackermann, Professor und Bibliothekar. Lübeck, 1845. (12 S. in 4.)

(Kunstblatt 1846, No. 18.)

Eine kleine, zunächst für das lokale Interesse Lübecks, der Vaterstadt des genannten Künstlers, bestimmte Gelegenheitsschrift, die aber auch für die Kunstgeschichte im Allgemeinen nicht ohne Werth ist. Es ist der bekannte Portraitmaler Kneller, der am Ende des 17ten und im Anfang des 18ten Jahrhunderts in England so übergrossen Beifall fand, von dem die Schrift handelt. Der Verf. weist aus Dokumenten nach, dass der Familienname des Künstlers „Kniller" war, obgleich er sich selbst später in seinem eignen Porträt, das er in Kupfer geschabt, mit dem Namen „Kneller" unterzeichnet hat. Der Verf. gibt eine Darstellung seines Lebens- und Bildungsganges; interessant ist hiebei u. a. die Mittheilung über einige noch in Lübeck befindliche Bilder seiner früheren Zeit, in denen der Maler noch als ein sorgfältiger und gewissenhafter Nachfolger seiner holländischen Meister erscheint, während seine späteren Werke bekanntlich fast durchweg das Gepräge einer oberflächlichen Bravour tragen. Ohne durch das patriotische Interesse zu irgend einem einseitigen Urtheil veranlasst zu werden, legt der Verf. doch zugleich das Anerkennungswerthe in den Leistungen Knillers dar und entwickelt, wie seine Verirrungen durch die Zeitumstände und persönlichen Verhältnisse auf sehr erhebliche Weise wenigstens begünstigt wurden.

Kupferstich.

(Kunstblatt 1846, No. 19.)

Wir haben über zwei neue Kupferblätter nach Bildern von Carlo Dolce zu berichten. Dolce ist bekanntlich ein Meister, dessen zarte Färbung und weichgeschmolzene Modellirung dem Kupferstecher sehr bedeutende Schwierigkeiten in den Weg legen; betrachten wir also die Wahl solcher Blätter — auch wenn wir uns nicht eben den unbedingten Verehrern dieses Meisters zuzählen — als Zeugniss des Muthes und Selbstvertrauens von Seiten unserer Kupferstecher. Das eine Blatt, 10¼ Zoll hoch und 8½ Zoll breit, ist von Friedrich Wagner in Nürnberg gestochen und stellt den S. Sebastian der Gallerie zu Pommersfelden dar, den Waagen (Kunstwerke und Künstler in Deutschland, I, S. 125) als ein in Feinheit und Klarheit sehr ausgezeichnetes Werk des C. Dolce bezeichnet. Es ist die Halbfigur des jugendlichen Heiligen, nackt, Antlitz und rechte Hand aufwärts gewandt, ein Mantel um die Hüften geschlagen, der von dem linken Arm getragen wird, in der linken Hand Pfeile und Palmzweig. Die Modellirung des Nackten ist sehr glücklich, die Taillen sind

mit wahrer Meisterschaft gelegt und führen das Auge des Beschauers in anmuthig wechselndem Spiele über alle die einzelnen Nüancen der jugendlich zarten Formen hin. Das Ganze ist zugleich von entschiedener Gesammtwirkung und gibt ein charakteristisches Bild derjenigen Richtung, welche Dolce in seinen besseren Leistungen beobachtet hat. Das Erscheinen des Stiche ist um so dankenswerther, als von diesem Bilde bisher überhaupt noch keine Vervielfältigung vorhanden war. — Das zweite Blatt ist ein Stich nach der bekannten heil. Cäcilie in der Dresdener Gallerie, 18 Zoll hoch bei 11 Zoll Breite, und von Fr. Knolle in Braunschweig gestochen. (Verlag von Ernst Arnold in Dresden.) Diesem Blatt können wir nicht dieselben Vorzüge zugestehen wie dem vorgenannten. Der Charakter des Originals ist zwar im Allgemeinen entsprechend aufgefasst und das allerdings Wichtigste, das Gesicht und die berühmten Hände, mit Zartheit und Geschmack wiedergegeben. In der Behandlung des Costüms und der übrigen Nebendinge vermissen wir aber mehrentheils die eigentlich künstlerische Leichtigkeit und im Ganzen die vollere malerische Haltung.

Die Heiligenbilder oder die bildende Kunst und die theologische Wissenschaft in ihrem gegenseitigen Verhältniss historisch dargestellt von Dr. Heinrich Alt. Berlin, 1845. 304 S. in 8.

(Kunstblatt 1846, No. 21.)

Wir haben in neuerer Zeit mehrere kurzgefasste und lexikalisch geordnete Uebersichten der symbolischen Darstellungen in der christlich-religiösen Kunst und namentlich der Attribute der Heiligen erhalten. Hieher gehört zunächst die kleine „Ikonographie der Heiligen" (von v. Radowitz, 1834), nach den Heiligen-Namen geordnet und mit andern Registern versehen, unter denen namentlich das Verzeichniss der Patrone der Länder und Städte, nach dem Namen der letztern geordnet, von Bedeutung ist; ferner die „christliche Kunstsymbolik und Ikonographie" (1839) und „die Attribute der Heiligen" (1843), beide nach den Attributen und Symbolen geordnet und ebenfalls durch andere Register, besonders der Heiligen-Namen, weiter nutzbar gemacht. Das in der Ueberschrift genannte Werk reiht sich denselben an, indem es zugleich den Gegenstand in einer weiter umfassenden und mehr systematischen Darstellung behandelt. Der Verf. geht von den altchristlichen, auf biblischer Anschauung beruhenden Symbolen und den ältesten typologischen Darstellungen der christlichen Kunst aus und nimmt diese als Grundlage zur weiteren Erklärung der Heiligen-Attribute. Er gewinnt hiedurch den Vortheil, einen sehr grossen Theil der letzteren, die oft etwas scheinbar Willkürliches haben, auf ihre ursprüngliche Quelle zurückführen zu können. Häufig auch ergeben sich hiebei die phantastischen Wunder-Legenden lediglich als volksthümliche An- und Ausdeutungen der Attribute selbst, die an sich ihren sehr gedankenvollen Inhalt haben. Das Buch ist reich an schlagenden Bemerkungen solcher Art. Ein Verzeichniss der geistlichen und Ordenstrachten, mit

Bezug auf die Heiligen, welche dabei in Betracht kommen, und andere Uebersichten, namentlich ein vollständiges Namensverzeichniss der in dem Buche aufgeführten Heiligen, erhöhen die praktische Brauchbarkeit des letzteren.

Es ist zu bedauern, dass der Verf. den Titel des Buches nicht richtig gefasst hat; er ruft hiedurch Ansprüche hervor, denen er wenigstens nur beiläufig und nicht in hinreichender Weise genügt. Das historische Wechselverhältniss zwischen der bildenden Kunst und der theologischen Wissenschaft wird nur in einigen einleitenden und Schlusskapiteln behandelt, allerdings zum Vortheil des Hauptinhalts des Buches, doch nur in kurzgefasster Uebersicht. Die kurze Parallele, welche der Verf. zwischen dem historischen Entwickelungsgange dieser beiden Elemente des geistigen Lebens zieht, ist geistvoll entworfen und wieder an anregenden Bemerkungen reich, nur leider etwas zu abstrakt gehalten; dem Verf. fehlt, wie es scheint, jene Anschauung des mehr concreten Verhältnisses, welches durch die Entwickelung der volksthümlich-nationellen Elemente herbeigeführt wird. Auch hat der Verf. sich wohl noch nicht das volle Gefühl für das innerste Wesen der Kunst, in ihrer ganz selbständigen und von der Poesie unabhängigen Bedeutung, erworben. Ohne diese Mängel würde er z. B. der Kunst des 17ten Jahrhunderts mehr Gerechtigkeit widerfahren lassen und den eigenthümlichen Werth derselben gründlicher anerkannt haben.

Indess berühren diese Mängel den Hauptinhalt des Buches nicht, das jedenfalls als eine dankenswerthe Bereicherung unserer Kunstliteratur aufzunehmen sein wird.

Kupferstich.

(Kunstblatt 1846, No. 30.)

Von dem Wandgemälde, welches Raphael in seinem 22sten Jahre (1505) in einer Seitenkapelle des Kamaldulenserklosters S. Severo zu Perugia ausgeführt hat und in welchem sich seine männliche Kraft zum erstenmal, unbehindert von fremden Einflüssen, in ihrer eigenthümlichen Fülle zeigt, hatte bisher durchaus keine genügende Nachbildung existirt. Nur zwei Figuren, die des Christus und des h. Maurus, waren einzeln von A. Krüger gestochen; ausserdem war das Ganze (mit Weglassung der nicht mehr vorhandenen oder verstümmelten Theile) von Milde flüchtig lithographirt, diese Lithographie aber wohl kaum in den Handel gekommen. Gegenwärtig ist der Wunsch der Kunstfreunde, von diesem merkwürdigen Jugendwerk des grossen Meisters eine entsprechende Nachbildung zu erhalten, durch einen grossen Stich erfüllt, der, 24½ Zoll breit und 19¼ Zoll hoch, von I. Keller zu Düsseldorf nach einer Zeichnung von E. v. Rhoden gestochen, im Verlag von A. W. Schulgen zu Düsseldorf erschienen ist. Die Grösse des Stichs ist hinreichend, um das Detail der Composition, die sich im hohen Spitzbogen ausbreitet, vollständig entwickeln zu können. Unterwärts auf Wolken in feierlicher Würde die sechs heiligen Kamaldulenser, je drei und drei auf jeder Seite; zwischen beiden Gruppen, etwas

erhöht, der Erlöser, zwei anbetende Engel zu seinen Seiten, über ihm die Taube des heil. Geistes. Oberwärts erscheint die im Original gegenwärtig ganz verschwundene Halbfigur des Gottvater und die beiden Engelknaben zu seinen Seiten, welche letzteren im Original ebenfalls grossentheils verloren sind. Diese Theile sind im Stich auf eine, der Würde des Ganzen nicht unangemessene, wenn im Ausdruck auch etwas moderne Weise wiederhergestellt. Die beiden Ecken, ausserhalb zu den beiden Seiten des Spitzbogens, der die Composition umschliesst, sind im Stich durch ein einfaches Bandornament, im Einschluss der Umrahmung des Ganzen, ausgefüllt.

Soviel dem Unterzeichneten aus der Anschauung des Originals in der Erinnerung geblieben, ist der Charakter des letzteren überall vortrefflich wiedergegeben. Die kraftvolle Erhabenheit in den Gestalten der Heiligen, die schöne und grossartige Gewandung derselben, der eigenthümliche Ausdruck und die Bildung ihrer Gesichtszüge (der Kopf des Märtyrers Johannes ist, wenn ich nicht irre, wiederum Restauration), Alles dieses ist ebenso glücklich beobachtet, wie die eigenthümliche, ein wenig schwere Gestalt des Erlösers, die überaus edle und zarte Anmuth des Engels zu seiner Linken und die allerdings manierirte Erscheinung des Engels zu seiner Rechten, dessen Kopf lebhaft an jenen jugendlichen, al fresco auf einen Ziegel gemalten Kopf von Raphaels Hand erinnert, der sich in der Pinakothek zu München befindet. Ebenso ausgezeichnet ist die breite, grosse Haltung des Werkes beobachtet. Die Behandlung, streng, mit etwas scharfer Nadel, geht überall entschieden auf das Detail ein und nähert sich, doch ohne Affektion und hier nur zum Vortheil des Gegenstandes, der alterthümlichen Stechweise, die den glänzenderen Effekt des Grabstichels noch nicht kannte.

Die Kunstsammlung des Freiherrn C. F. L. F. von Rumohr etc., beschreibend dargestellt von J. G. A. Frenzel etc. Lübeck, 1846. (478 S. in 8.)

(Kunstblatt 1846, No. 47.)

Das vorliegende Werk ist der ausführliche Katalog der Rumohr'schen Kunstsammlung, die vom 19. Oktober d. J. ab zu Dresden öffentlich versteigert werden soll. Ueber den Charakter dieser Sammlung hatte der Verfasser bereits in No. 15 ff. des vorjährigen Kunstblattes nähere Nachricht gegeben. Wie nach dem Wesen des Besitzers, nach dem Maasse seiner Rechten und durchgebildeten Kennerschaft freilich schon zu erwarten war, ist diese Sammlung eben dadurch ausgezeichnet, dass sie nicht auf Prunk, auf äusserlich numerische Vollständigkeit, auf Curiositätenkram angelegt war, sondern dass überall in ihrem Bestande und in der Anordnung desselben feiner Geschmack und hingebende Liebe zu derjenigen Kunst, die aus der Tiefe des Lebens hervorquillt, ersichtlich wird. Einerseits sind es die Bildungs- und Blüthenepochen des Kupferstiches und

Holzschnitten, die wir, und um so vollständiger und in so gewählteren Exemplaren, je originaler ihre Thätigkeit ist, vertreten finden, andererseits das Fach der Handzeichnungen, in welchen der in dem schaffenden Meister aufsteigende Gedanke uns am unmittelbarsten entgegentritt. Die Sammlung dieser Zeichnungen ist besonders an den schätzbarsten Stücken, älterer wie neuerer Zeit, ungemein reich. Eine kleine, aber ausgezeichnete Sammlung von Oelgemälden, eine andere von verschiedenartigen plastischen Arbeiten schliesst sich an. Der Katalog ist von dem Verfasser mit derjenigen Sorgfalt abgefasst, die von ihm nur erwartet werden konnte. In der Anordnung ist hiebei nichts von der, welche der Besitzer schon ursprünglich seiner Sammlung gegeben hatte, geändert worden; bei den Druckblättern sind überall die erforderlichen Bezüge zu Bartsch, durchweg aber ausserdem, je nachdem es nöthig war, charakteristische Bemerkungen über den Kunstwerth, die Beschaffenheit, die Erhaltung jedes einzelnen Stückes der Sammlung beigefügt. Wenn dem Liebhaber selten eine Sammlung vorkommen dürfte, der er ein so unbedingtes Vertrauen zu schenken hat, so wird diese Eigenschaft der Rumohr'schen Sammlung durch den Katalog wesentlich erhöht.

Es liegt in der Natur der Sache, dass nur unter ganz besondern, ausserordentlichen Verhältnissen eine Privatsammlung wie die in Rede stehende in ihrer Eigenthümlichkeit erhalten werden kann; es wäre mithin eine müssige Klage, wenn wir darüber Schmerz äussern wollten, dass eine mit so persönlicher Liebe, mit so charaktervoller Hingebung zusammengebrachte Sammlung wieder zerstreut werden soll. Doppelt erfreulich aber ist es, dass von dieser stillen, aber rastlosen und erfolgreichen Thätigkeit des Besitzers uns nun dennoch, eben in dem Kataloge, ein Denkmal erhalten bleibt. Das Buch gewinnt diese Bedeutung in einem um so höheren Grade, als sich der Verfasser auch im Vorworte desselben in näher zusammenfassender Schilderung über die Bedeutung und Eigenthümlichkeit der Sammlung auslässt. Dass der Katalog ausserdem und in vollem Maasse jenes allgemeine Interesse für die Kunstliteratur und für die Sammler hat, welches durch lichtvolle, wenn auch scheinbar sehr kurze Notizen über die merkwürdigen Einzelheiten, jedem gediegenen Kataloge einer irgendwie ausgezeichneten Sammlung eigen ist, braucht hier nicht besonders erwähnt zu werden.

Zur Geschichte der Kunst in Deutschland.

(Kunstblatt 1846, No. 54.)

1) **Denkmäler der Baukunst des Mittelalters in Sachsen.** Bearbeitet und herausgegeben von Dr. L. Puttrich. Abthl. I., Bd. II., Lief. 4 und 5. — Abthl. II., Bd. II., Lief. 5—13. Leipzig 1845 und 46. Fol.

Seit das Kunstblatt zuletzt (1845, No. 102) über das Puttrich'sche Werk berichtet, hat der fleissige Herausgeber fortgefahren, uns neue erfreuliche Mittheilungen in nicht unbeträchtlicher Anzahl zu bringen. Wir geben hier eine flüchtige Uebersicht des Inhalts. Lieferung 4 und 5 vom zweiten

Bande der ersten Abtheilung bilden wiederum ein zusammenhängendes Ganze und führen als solches den Separattitel: Mittelalterliche Bauwerke im Herzogthum Altenburg; sie enthalten, nächst der sorgfältig radirten Titelvignette, 16 lithographirte Blätter und 37 Seiten Text, der durch ausführliche geschichtliche Nachrichten über Altenburg von der Hand des Hofraths Dr. Gersdorf eine eigenthümlich werthvolle Zugabe erhalten hat. Die vorgeführten Denkmäler des altenburgischen Landes sind, in ihrer historischen Folge geordnet: die Ueberreste der Kirche zu Kloster Lausnitz, im schönen romanischen Style; die sogenannten rothen Thürme zu Altenburg, die Westfaçade einer ehemals vorhandenen Klosterkirche bildend, gleichfalls im romanischen Styl; die Ruine der Klosterkirche zu Stadt Roda, interessant durch eigenthümliche, aus den Bedingnissen der Kirche eines Nonnenklosters hervorgehende Anlage und noch mehr durch die schöne strenge Bildung frühgermanischer Formen; das herzogliche Schloss zu Altenburg, verschiedene Bauzeiten und Dekorationen enthaltend, ausgezeichnet durch die im reichen spätgothischen Style gebaute und in der Rococoperiode anderweitig ausgeschmückte Schlosskirche, von deren Innerem, wie von dem kunstvollen, darin noch vorhandenen gothischen Chorgestühl mehrere Ansichten gegeben werden; der sogenannte Pohlhof zu Altenburg, ein Gebäude mit elegantem Giebel im Backsteinbau aus spätgothischer Zeit; das Schloss Posterstein und das Schloss Wendisch-Leuba, beide durch die Formen des phantastischen Burgbaues spät-mittelalterlicher Zeit, die uns in mehreren vortrefflich ausgeführten Ansichten entgegentreten, ausgezeichnet; das Rathhaus zu Altenburg, der zweiten Hälfte des 16ten Jahrhunderts angehörig und durch charaktervolle Ausbildung des Renaissancestyles, für den Deutschland nicht eben übermässig zahlreiche Beispiele darbietet, sehr bemerkenswerth; endlich, eigentlich ein Hors d'oeuvre für die speziellen Zwecke des Werks, die Darstellung einer im Schlosse zu Altenburg befindlichen und aus dem Anfange des 18ten Jahrhunderts herrührenden grossen Prachtuhr, die durch eine nicht geschmacklose Verwendung prachtvoller Stoffe in den Formen des damaligen Rococo allerdings eine glänzende Wirkung erreicht. Wenn in diesen Darstellungen somit das spätere Mittelalter nebst der beginnenden Neuzeit und das Element der ausserkirchlichen Bauweise, wobei die kunsthistorische Kritik minder subtile Fragen zu lösen hat, vorzugsweise begünstigt sind, so wollen wir dies doch in keiner Weise als einen Vorwurf für das Werk bemerkt haben; denn gewiss kommt es nicht auf die Kritik an sich, sondern darauf an, dass wir von allen wichtigeren Kulturperioden unserer Vorzeit und von der monumentalen Bethätigung derselben anschauliche und begründete Darstellungen erhalten.

Lief. 5 bis 9 vom 2ten Bande der 2ten Abtheilung führen, als zusammengehöriges Ganzes, den Separattitel: Mittelalterliche Bauwerke zu Halle, Petersberg und Landsberg, und bestehen aus 2 radirten Vignetten, 21 Blatt Abbildungen und 38 Seiten Text. Unter den hierin enthaltenen Mittheilungen sind zunächst die in Bildern und Text ausführlich gegebenen über zwei sehr merkwürdige Baudenkmale des entwickelten romanischen Baustyles von besondrer Wichtigkeit. Das eine derselben ist die Ruine der Kirche zu Kloster Petersberg bei Halle, die uns in Grund- und Aufrissen, in vortrefflichen malerischen Ansichten des Aeussern und Innern, in bezeichnenden Details und auch in charakteristischer restaurirter Darstellung vorgeführt wird. Das Imposante, was der romanische Baustyl

bei seiner vollen Ausbildung im 12ten Jahrhundert gewinnt, tritt uns hier eindrucksvoll entgegen; für das Einzelne ist besonders die Choranlage mit ihren Nebenräumen merkwürdig. Die Grabstatuen der Grafen von Wettin, Stifter und Wohlthäter des Klosters, die sich daselbst noch befinden, doch nur spätere Wiederholungen untergegangener bronzener Denkmäler sind, werden uns auf 2 Blättern in sorgfältiger Darstellung vorgeführt. Von der Ruine der jetzt fast völlig zerstörten kleinen Kapelle, die nördlich von der grösseren Kirche lag und die, wie der Herausgeber gewiss richtig bemerkt, eine Taufkapelle gewesen zu sein scheint, wird, nach älterer Aufnahme, ebenfalls eine kleine Darstellung gegeben. — Das zweite Denkmal romanischen Baustyles ist die Doppelkapelle zu Landsberg bei Halle, die zu den interessanten Kapellen, welche sich von fürstlichen Schlössern jener Periode erhalten haben, gehört. Wir besitzen über dieselbe bereits ein ausführliches Werk von dem Baumeister A. Stapel. (Vergl. Kunstblatt 1845, No. 37.) Da letzteres die Kapelle und ihre Theile aber nur in geometrischen Aufrissen giebt, während das vorliegende Werk wohl ausgeführte malerische Ansichten, des Innern und der einzelnen Details, bringt, so können wir diese neuen Mittheilungen in keiner Weise als überflüssig bezeichnen. — Der Zeit nach reiht sich an diese Denkmäler zunächst die Hauptkirche zu Aken an, von deren energisch massiger Façade eine Ansicht gegeben wird. Die Kirche selbst ist wesentlich noch romanisch; die Façade aber, mit zwei Thürmen und hohem Zwischenbau, trägt bereits das Gepräge der frühest germanischen, noch dem Uebergangsstyl verwandten Bauweise und giebt hiefür einen charakteristischen Beleg. — Die übrigen Denkmäler der in Rede stehenden Lieferungen gehören, bis auf geringe und nicht bedeutende Ausnahmen, der Stadt Halle und zwar zugleich im Wesentlichen der Periode des spätgothischen Baustyles an. Dies sind zunächst die in malerischen Ansichten vorgeführte Moritzkirche mit ihrem reichgeschmückten Chorbau, und die Ulrichskirche, von der eine innere Ansicht gegeben wird. Die Liebfrauenkirche, in ihrer innern Anlage und Ausbildung unstreitig eines der edelsten, reichsten und grossartigsten Gotteshäuser, die Deutschland aus dem Anfange des 16ten Jahrhunderts besitzt, bedauern wir nur in einer unzureichenden Darstellung, auf einem Blatte, welches den Marktplatz zu Halle mit seinen Thurmbauten darstellt, vor uns zu sehen. (Diese Thürme sind Reste älterer kirchlicher Gebäude, die bei dem Neubau der Liebfrauenkirche im 16ten Jahrhundert verschwanden, deren Thürme sodann aber zum Theil in den Bauplan der letzteren hineingezogen wurden, weshalb sie denn erheblich ältere Formen zeigen.) Von der weniger merkwürdigen Domkirche werden nur einige Details gegeben. Endlich wird auch, neben einigen kleineren Monumenten, das nicht sonderlich interessante Rathhaus von Halle, gleichfalls aus dem Anfange des 16ten Jahrhunderts, in einer äusseren Ansicht vorgeführt.

Lief 10 bis 13 vom 2ten Bande der 2ten Abtheilung sind mit dem Separattitel: **Mittelalterliche Bauwerke zu Jüterbog, Kloster Zinna und Treuenbrietzen**, versehen. Dieser Abschnitt besteht, nächst einer Titelvignette, aus 17 Blatt Abbildungen und 37 Seiten Text, welcher letztere durch eine „Kurze Geschichte der Stadt Jüterbog und des Klosters Zinna, insonderheit der mittelalterlichen Bauwerke daselbst", von dem als Kunsthistoriker bereits rühmlich bekannten Pastor H. Otte auf erfreuliche Weise bereichert ist. Das Interesse der hier gegebenen Darstellungen beruht der Hauptsache nach wieder in der Periode des spätgothischen Bau-

styles und besonders in der Verwendung desselben für die Zwecke der bürgerlichen Architektur; doch fehlt es auch nicht ganz an Belegen für die frühere Zeit kunsthistorischer Entwickelung. So finden sich verschiedene Beispiele für die spätromanische Bauweise oder vielmehr für die des Uebergangsstyles. Hieher gehört die zwar nur leicht gegebene Darstellung der Nikolaikirche zu Treuenbrietzen, die Kirche zu Langen-Lipsdorf (als Beispiel der in jener Gegend verbreiteten und auch bis tief in die Marken und noch weiter sich erstreckenden alten, aus Granit gebauten Dorfkirchen), die Kirche zu Kloster Zinna, die im völlig consequenten romanischen Spitzbogenstyl gebaut zu sein scheint und bei der die sorgfältige Bearbeitung des auch bei ihr angewandten Granits besonders hervorgehoben wird. So auch ein Theil der alten Dammkirche zu Jüterbog, während andre Theile derselben und die dazu gehörigen Klostergebäude später sind. Die Nikolaikirche zu Jüterbog ist ein einfach ansehnliches Gebäude aus später gothischer Zeit; einige ihrer Details (wie auch solche aus der Kirche zu Kloster Zinna) werden in besondrer Darstellung gegeben; unter diesen ist namentlich ein mit Schnitzwerk und Bemalung versehener Schrank, der im Farbendruck dargestellt ist, hervorzuheben. — Die wichtigeren Darstellungen des Heftes aber sind, wie bemerkt, vornehmlich jenen reichgeschmückten bürgerlichen Bauten gewidmet, welche dem Ende des gothischen Baustyles angehören; es sind die Klostergebäude zu Zinna und das Rathhaus und die Thore zu Jüterbog. An diesen Denkmälern erscheint bereits der Backsteinbau, der weiterhin im Norden und Nordosten in derselben Epoche so zahlreiche und glänzende Leistungen hervorgebracht hat, in seiner vollen malerischen Eigenthümlichkeit. Von dem Rathhause zu Jüterbog wird u. A. auch das Innere eines Zimmers dargestellt, dessen phantastisches zelleuförmiges Gewölbe in der Mitte auf einer gewundenen Säule ruht; auch diese Gewölbformation gehört den nordöstlichen und namentlich den preussischen Gegenden, wo sie öfters vorkommt, an.

Ueberall haben wir in den vorliegenden Lieferungen die Gediegenheit der Abbildungen rühmlich anzuerkennen; auch abgesehen von dem zunächstliegenden archäologischen Interesse ist der grössere Theil derselben durch wirklich malerische Rundung und Haltung ausgezeichnet. Ebenso ist die Unbefangenheit der historischen Forschung, die sich überall im Texte zu erkennen giebt, gebührend hervorzuheben.* Zur Vollendung des Werkes, das jedenfalls mit den zweiten Bänden der beiden Abtheilungen abschliessen soll, dürfte noch manches Interessante von erheblicher Bedeutung vorliegen; wir wollen unsere Leser durch die Liste der Monumente in den von dem Herausgeber bis jetzt noch nicht berührten Gegenden nicht ermüden. Gleichwohl giebt der Verfasser das bestimmte Versprechen, das Werk im Jahr 1847 zum vollständigen Abschluss bringen zu wollen. Er hat die Absicht, zu diesem Behuf überall nur das Neue und Eigenthümliche zu geben, dasjenige dagegen, was namentlich an Details in ähnlicher Darstellung schon früher von ihm mitgetheilt worden, nicht aufs Neue und etwa nur zum Behuf einer leeren Vollständigkeit wieder vorzuführen. Hiegegen dürfte auch nichts zu erinnern sein.

2) Das Luther-Zimmer, eines der Prachtzimmer in dem nach Direktor Karl Heideloffs Angabe von dem Architekten Karl Görgel wiederhergestellten Fürstenbau auf der Veste Koburg; gezeichnet und herausgegeben von Georg Rothbart. Ein interessanter Beitrag aus dem

Mittelalter für Architektur, Kunst und Geschichte, zugleich ein Supplementheft zu K. Heideloffs Ornamentik des Mittelalters bildend. Mit 5 Kupfertafeln. Nürnberg, 1845. Quer Fol.

Die Veste Koburg gehört bekanntlich zu den reichsten und bedeutendsten Burganlagen, die sich aus mittelalterlicher Zeit erhalten haben. Nachdem dieselbe in den letzten Jahrhunderten in Verfall gerathen war, ist sie in neuerer Zeit unter Heideloffs Oberleitung und nach seinen Angaben restaurirt und in ihrer alten romantischen Pracht vollständig erneut worden. Es ist die Absicht, die Dekoration der sämmtlichen interessanten Gemächer der Burg in einer Reihenfolge von bildlichen Darstellungen und als Supplemente zu Heideloffs mit so vielfachem Beifall aufgenommener Ornamentik, der sie wegen des erforderlichen grösseren Formats nicht unmittelbar einverleibt werden konnten, herauszugeben. Das genannte Heft bildet den Anfang dieser Herausgabe. Es enthält die Dekoration desjenigen Zimmers, welches Luther bei seinem halbjährigen Aufenthalte auf der Burg im Jahr 1530 bewohnte, in welchem er verschiedene Lieder und andre literarische Arbeiten geschrieben hat, und welches gegenwärtig als bleibendes Denkmal dieser merkwürdigen Tage ausgestattet ist. Zu diesem Behuf sind hier die Bildnisse in ganzer Figur von Luther, seiner Frau und einer Anzahl derjenigen Männer, die mit ihm an dem grossen Werke der Reformation thätig waren, in das Leistenwerk der Wände eingelassen; gothisches Ornament, Inschriften und Wappen bilden die übrigen Füllungen. Thüren und Bänke sind in demselben reichen Style gehalten; ein Ofen in brillanten Renaissanceformen reiht sich ihnen an. Das vorliegende Heft enthält eine ausgeführte perspektivische Ansicht des Innern des Zimmers und Aufrisse der vier Wände mit detaillirter Angabe der daran befindlichen Ornamentik. Ein einleitender und erklärender Text geht den Kupfertafeln voran. Es genügt die Bemerkung, dass das Heft dasselbe Interesse, wie die entsprechenden Tafeln der Heideloff'schen Ornamentik, hervorrufen wird.

3) Der Hochaltar von Blaubeuren. C. Heideloff et M. Heideloff ad nat. del. Fried. Wagner et Ph. Walther sculps. Sr. k. Hoh. dem durchlauchtigsten Kronprinzen Karl Friedrich Alexander von Württemberg etc. in tiefster Ehrfurcht gewidmet von dem Verleger Konrad Geiger, Besitzer der J. A. Stein'schen Kunst- und Buchhandlung in Nürnberg.

Dies in halber Ausführung sehr sorgfältig gestochene grosse Blatt, im eigentlichen Stich (ohne Unterschrift u. dergl.) 25 Zoll hoch und 17½ Zoll breit, enthält eine vollständige Abbildung des obengenannten, für die Geschichte der deutschen Kunst so eigenthümlich werthvollen Altarwerkes. Der grosse Schrein ist mit geöffneten Flügelthüren dargestellt, so dass man die kolossalen Statuen, von denen er ausgefüllt wird, und auf den Flügeln die darauf enthaltenen Malereien sieht; oberwärts das freie, bunte Tabernakelwerk mit seinen kleineren Statuen und Halbfiguren, unterwärts die gleichfalls mit Halbfiguren ausgefüllte Predella, die auf dem Altartische steht, welcher das Ganze trägt. An den Stufen des Altares sind ausserdem einige Gestalten im eleganten mittelalterlichen Costüm dargestellt, die, wie sie zur Belebung des Bildes dienen, so namentlich auch dem Auge einen Maassstab für das imposante Werk geben. Die stylistischen Beson-

derheiten in den figürlichen Darstellungen des Altarwerkes genau wiederzugeben, scheint nicht in der Absicht des Zeichners derselben gelegen zu haben; wenigstens sind Körperformen, besonders im Nackten, Gesichtsausdruck und Andres durchgehend in einer Weise modern behandelt, die in der Arbeit der alten Bildschnitzer und Maler nicht zu finden sein dürfte. Vielmehr kam es ohne Zweifel darauf an, die Gesammtcomposition, namentlich die architektonische und ornamentistische Entwickelung derselben zur Anschauung zu bringen, und in diesem Betracht ist das Vorhaben meisterhaft erreicht. Für die reiche Kunstentwickelung, die an den grossen deutschen Altarwerken zu Ende des Mittelalters sich ausgeprägt hatte, giebt dies Blatt eine so interessante wie belehrende Darlegung, und es reiht sich dasselbe sonach, und überhaupt in der ganzen Art und Weise seiner Behandlung, der Heideloff'schen Ornamentik des Mittelalters ebenfalls als ein sehr schätzbares Supplement an.

4) Verhandlungen des Vereins für Kunst und Alterthum in Ulm und Oberschwaben, unter dem Protektorate Sr. k. H. des Kronprinzen Karl von Württemberg. Vierter Bericht. Mit einem Farbendruck und drei Steinzeichnungen. Ulm, 1846.

Das angeführte Heft enthält verschiedenartige Berichte und Mittheilungen, die einerseits von der Wirksamkeit des Vereins erfreuliche Kunde geben, andrerseits für die Geschichte der Künste in Schwaben ein vielfach belehrendes Interesse darbieten. Es ist hier nicht der Ort, diese Mittheilungen im Einzelnen aufzuführen und durchzugehen. Vorzüglich bemerkenswerth erscheinen die Berichte über die Restauration des Ulmer Münsters, die über eine ansehnliche Sammlung alter Holzschnitzwerke, welche dem Dekan Dr. Dursch in Wurmlingen bei Tuttlingen angehört, und die über eine Anzahl altdeutscher Gemälde, welche sich zu Sigmaringen im Besitz Sr. fürstl. Durchl. des Erbprinzen Karl zu Hohenzollern befinden, sowie auch die biographischen Notizen über den jüngst verstorbenen Historienmaler Professor Dietrich in Stuttgart. Unter den bildlichen Beilagen ist besonders die im Farbendruck gegebene Darstellung eines Reliquienkästchens hervorzuheben, welches mit figürlichen biblischen Scenen in streng byzantinischem Style, gravirte Umrisse in Gold und mit farbig emaillirten Gründen zwischen den Figuren, geschmückt ist; sodann zwei Umrissblätter in Grossfolio, zu der schon früher begonnenen und noch fortzusetzenden Folge von Darstellungen der Syrlin'schen Chorstühle im Ulmer Münster gehörig. Diese beiden Blätter behandeln insbesondere den prachtvollen, an der Rückseite des Kreuzaltares im Chore des Münsters isolirt stehenden Stuhl; das Ornament nähert sich hier, obgleich noch völlig von der Grundlage des deutschen Styles aus, doch schon jener schönen weich geschwungenen Behandlungsweise, die bei den Ornamenten des italienischen Cinquecento vorherrscht. Zu bemerken ist, dass das Ornament an den Aussenseiten der Seitenwände des Stuhles naiverweise auf der linken Seite aus Reben und auf der rechten Seite aus Hopfen besteht,

Altnorwegische Kunst.

(Kunstblatt 1846, Nro. 59.)

In No. 98 des vorjährigen Kunstblattes hatte ich eine Notiz über einige von dem „Vereine zur Erhaltung norwegischer Alterthümer" herausgegebene Blätter mit den Darstellungen altnordischen Holzbaues und sonstiger Holzarbeit geliefert. Neuerlich ist von demselben Verein ein ähnliches Blatt herausgegeben, welches einen merkwürdigen Altarleuchter, ohne Zweifel von Kupfer, vergoldet und mit Emailmalerei versehen, darstellt, der sich in der Kirche zu Urnaes im Stifte Bergen befindet. Es ist eine Arbeit im romanischen Style. Der Leuchter hat die Gestalt einer Säule, deren schuppig verzierter Schaft regelmässig mit starken ausgebauchten Knoten versehen ist; der Fuss ist dreiseitig, an altetruskische Vorbilder erinnernd und besonders reich an Farbe und Ornament; die Bekrönung, wo die Kerze aufgesteckt wird, breitet sich kelchförmig aus. Das Blatt gibt die Gesammtdarstellung des Leuchters und kolorirte Details in grösserem Massstabe. Emaillirte Kirchengeräthschaften aus Metall, der Periode des romanischen Styles angehörig, sind nicht eben selten; auch Deutschland (besonders die Rheingegend) bewahrt hiervon noch bedeutende Schätze. Unter Allem, was ich von Arbeiten solcher Art kennen lernte, ist mir bis jetzt jedoch noch kein Leuchter, wie der in Rede stehende, vorgekommen. Die Beschreibung wird von dem genannten Vereine nachgeliefert werden. In dem kürzlich erschienenen ersten Jahresberichte desselben sind verschiedene beachtenswerthe Nachrichten über altnorwegische Denkmäler enthalten.

Herausgabe von historischen Miniaturbildern des vierzehnten Jahrhunderts.

(Kunstblatt, 1846, Nro. 60.)

Im Provinzialarchiv zu Coblenz befindet sich neben andern, einst dem Trier'schen Archiv angehörigen Urkunden, eine von dem, im Jahre 1354 verstorbenen Kurfürsten Balduin von Trier veranstaltete, in einem Originalbande und in einer gleichzeitigen Abschrift desselben zusammengetragene Sammlung wichtiger Trier'scher Urkunden [1]). Der Abschrift sind 37 Folioblätter mit 73 Bildern vorgebunden, welche letzteren die Hauptbegebenheiten aus dem Leben Balduins und seines Bruders, des römischen Königs Heinrich VII., darstellen. Nach Berichten von Zeitgenossen hat Balduin diese Bilder entwerfen lassen, um die Wände seines Palastes in Trier mit grossräumigen Malereien nach diesen Compositionen zu schmücken; ob aber die Wandmalereien wirklich zur Ausführung gekommen, ist nicht bekannt. Jene Handschriftbilder haben gerade keinen sonderlichen künst-

[1]) Vergl. oben, S. 345.

lerischen Werth; sie sind in einem ziemlich handwerksmässigen Schematismus und ohne eigentlich individuellen Gefühl behandelt. Gleichwohl gewähren sie ein vielseitiges, höchst bedeutendes Interesse. Sie sind schon an sich ein sehr seltenes Beispiel zeitgeschichtlicher Darstellungen, da dergleichen im Mittelalter überhaupt nur wenig zur Anwendung kamen und noch seltener sich, geschweige in so umfassender Reihenfolge, erhalten haben. Sie sind überall verständlich und klar entworfen und gehen mit Sorgfalt auf alles Detail des Lebens und der Sitte ein, so dass sich in dem reichen Wechsel ihrer Darstellungen — kirchlichen und bürgerlichen Scenen, Gerichtssitzungen, Gastmählern, Turnieren, Gefechten, Belagerungen, Hinrichtungen, Heer- und Leichenzügen etc. — eine sehr umfassende und bis ins Einzelne belehrende Anschauung der äusseren Verhältnisse jener Zeit darbietet. Sie haben demnach zunächst für den Historiker (auch für den Heraldiker, in Betreff der zahlreich vorkommenden, genau dargestellten Wappen) eine erhebliche Wichtigkeit; ebenso aber auch für den bildenden Künstler, der für historische Darstellungen des 14. Jahrhunderts äusseres Material und gründliche archäologische Belehrung sucht. Die Lebenserscheinungen einer bestimmten und an sich gewiss bedeutenden historischen Epoche legen sich hier dem Blicke des Beschauers mit überraschender Vollständigkeit dar. — Zu bemerken ist, dass die Bilder, mit Ausnahme von zweien, welche vollständig ausgemalt sind, nur aus leicht angetuschten Umrisszeichnungen bestehen.

Eine Herausgabe dieser Blätter kommt also ohne Zweifel vielfachen Interessen entgegen. Eine solche wird gegenwärtig eingeleitet durch den Hauptmann v. Mauntz und den Archivär H. Boyer zu Koblenz. Das Ganze soll in etwa 12 Lieferungen und zwar in drei Ausgaben erscheinen, die erste in einfachen Umrissen (die Lieferung zu 20 Sgr.), die zweite kolorirt (die Lieferung zu 1 Thlr.) und die dritte als Prachtausgabe (die Lieferung zu 2 Thlr.). Die dem Unterzeichneten vorliegenden Probeblätter entsprechen den ihm wohlbekannten Originalbildern auf erfreuliche Weise. Einer besondern Empfehlung des Unternehmens bedarf es nach den obigen, wenn auch nur kurzen Andeutungen über die Bedeutung des Gegenstandes gewiss nicht.

Beiträge zur Siegelkunde des Mittelalters von Dr. Eduard Melly. Erster Theil. Wien 1846. (272 S. in 4. mit vielen Holzschnitten und 12 Kupferblättern.)

(Kunstblatt 1847, Nr. 14.)

Dass die Siegelkunde für das Studium der Urkunden, denen die Siegel zur Bestätigung angehängt oder aufgedruckt wurden, von grosser Wichtigkeit ist, liegt auf der Hand. Ihre Bedeutung für die Studien der Genealogie, der Heraldik, der Diplomatik darf ebenfalls als anerkannt vorausgesetzt werden. Weniger Nutzen ist bisher aus der Siegelkunde für andere historische Studien, wie für die Kostüm- und Sittengeschichte, für Kunstsymbolik und Ikonographie, am wenigsten vielleicht für das Studium der

Kunstgeschichte gezogen worden, obgleich sie uns auch für diese Disciplinen, und namentlich für die letztere, für die Anschauung der kunsthistorischen Entwickelung, die mannigfachsten und schätzbarsten Aufschlüsse gewährt. „Denn (so bemerkt der Verfasser des oben genannten Werkes sehr richtig) wie wenig plastische Kunstwerke, welche dem 11ten bis Abschluss des 13ten Jahrhunderts angehören, haben wir in Deutschland? Ueber wie wenige von diesen wissen wir mit Bestimmtheit die Zeit ihrer Entstehung anzugeben? Und wie wenige unter diesen wenigen bestimmbaren stellen historische Personen, vaterländische Beziehungen dar?? — Siegel hingegen aus diesen Jahrhunderten sind, im Verhältnisse zu den übrigen plastischen Werken, zahlreich, durch die Urkunde und die Person des Siegelnden ist die Zeit ihrer Entstehung und sind die Gränzen ihres Gebrauches genau bestimmt, die Hauptsiegel der Regenten haben die Gestalt des Fürsten im höchsten Glanz der Waffen oder der Fürstenwürde zum Gegenstande der Darstellung, und sind von den besten gleichzeitigen Künstlern ihres Faches ausgeführt. Dasselbe gilt zum grössten Theile von den Siegeln der Geistlichkeit, grossentheils auch von jenen des hohen Adels, besonders der Würdenträger und der Frauen, während uns die Siegel der Konvente, Domkapitel, vielfach auch der Geistlichkeit, in Schutzheiligen, Martyrgeschichten, in Darstellungen aus dem alten und neuen Testamente, der Legende und örtlichen Sage, eine Fülle mittelalterlicher Religionsvorstellungen, Symbole, Kostüme und Kunstideen zeigen, und in Verbindung mit den Städtesiegeln wichtige Aufschlüsse über mittelalterliche Architektur, deren verschiedene Uebergangsepochen, und über Befestigungsweise geben. Hieran schliesst sich die reichliche Ausbeute, die der Sprachforscher für die Epigraphik und Paläographie des Mittelalters aus der Beschäftigung mit den Siegeln gewinnen wird. — Daraus geht nun hervor, dass die Siegel an und für sich eine wesentliche Quelle der Kunst- und Sittengeschichte sind, und dass durch dieselben mittelalterliche Kunstwerke von unbestimmtem Alter am sichersten der ihnen zukommenden Zeit- und Kunstepoche können zugewiesen werden."

Wenn demnach der Unterzeichnete vielleicht der erste gewesen ist, der den Versuch gemacht hat, die Bedeutung der Siegelkunde für das Studium der Kunstgeschichte dem System der letzteren einzureihen, wenn ausserdem nur erst einzelne Detailforschungen für diesen Zweck (wie namentlich die höchst verdienstlichen „Sphragistischen Aphorismen" von C. P. Lepsius) vorliegen, so werden wir das obengenannte Werk des Herrn Melly, das seine gesammte Aufgabe in besonnenster Weise umfasst und, neben allen übrigen Gesichtspunkten, welche dabei zur Sprache kommen, auch den des Kunstgeschichtlichen und die hiebei sich ergebenden Resultate mit klarem Verständniss darlegt, doppelt willkommen heissen müssen. In der That gewinnen wir hiedurch für den Weiterbau des grossen Systems der Kunstgeschichte mannigfach charakteristische und schätzenswerthe Materialien.

Der Verfasser ist übrigens fern davon, seinerseits sofort mit einem System der Siegelkunde aufzutreten. Seit Heineccius die letztere vor fast anderthalb Jahrhunderten zuerst versuchsweise zu einer selbständigen Wissenschaft ausgeprägt, haben sich die Ansprüche unendlich verändert und erweitert; doch sind neben mehr oder weniger unzulänglichen Sammelwerken nur erst Einzelforschungen hinzugekommen, die den weiten Kreis noch auf keine Weise abgränzen. Auch der Verf. giebt somit vorerst nur

„Beiträge;" wohl aber hat er hierin von vornherein einen Standpunkt genommen, der ihn stets das vorhandene Gesammtgebiet seiner Wissenschaft überschauen lässt. Die Mittheilungen des vorliegenden ersten Theils sind in sich gerundete Abhandlungen; je nach Massgabe der hierin berührten einzelnen Gegenstände werden die Schlussfolgerungen, zu denen die letzteren Anlass geben, mit Umsicht entwickelt und hiedurch sichere Stützpunkte für weitere Forschungen gewonnen. Wir können den Inhalt des ersten Theils und die Beziehungen desselben zu den Interessen der Kunstgeschichte nur in kurzer Uebersicht andeuten.

In dem ersten einleitenden Abschnitt giebt der Verf. „Andeutungen über Siegelkunde und Siegelsammlungen überhaupt." Mit Bezugnahme auf den gegenwärtigen Stand dieser Wissenschaft spricht er sich hier über die hemmenden Umstände, welche der Förderung derselben noch immer entgegenstehen und die besonders in der erschwerten Benutzung der Archive und noch mehr in der kümmerlichen Beschränktheit so vieler Archivare beruhen, aus. Vornehmlich ist dies der Fall, wenn es darauf ankommt, Abdrücke von den Siegeln zu nehmen, deren man doch, um in diesem Fache zu irgend einer umfassenden Uebersicht gelangen zu können, vor Allem nöthig hat. Der Verf. giebt hiebei nützliche und ausführliche Anweisungen über die beste Methode, die Siegel ohne alle Verletzung der Originale in Gyps zu formen. — In der That ist es sehr wünschenswerth, dass die kunsthistorischen Museen neben der Sammlung von Originalsiegeln und Siegelstempeln (wie eine sehr reichhaltige Sammlung solcher Art u. A. bei dem Berliner Museum vorhanden ist) möglichst vollständige Sammlungen von Gypsabdrücken anlegen. Den obigen Andeutungen gemäss würde hiedurch in den betreffenden Beziehungen eine so vollständige und detaillirte Uebersicht des kunsthistorischen Entwickelungsganges gegeben werden, wie dies auf keine andere Weise möglich zu machen ist.

Der zweite Abschnitt, der umfassendste des ganzen Bandes, enthält ein „Verzeichniss der Städtesiegel Oesterreichs im Mittelalter," soviel deren dem Verf. bis jetzt bekannt geworden sind. Dasselbe umfasst 360 Nummern. Mit genauer Charakteristik und Hinzufügung der erforderlichen historischen Bestimmungen ist hier alles Einzelne, den verschiedenen Beziehungen der Wissenschaft entsprechend, in erschöpfender Weise abgehandelt. — Der folgende Abschnitt, „Uebersichtliche Darstellung der österreichischen Städtesiegel," legt die Ergebnisse vor, welche sich aus einer vergleichenden Gesammtbetrachtung dieses Materials gewinnen lassen. Hiebei ist namentlich auch alles dasjenige zusammengestellt, was in artistischer Beziehung, sowohl in Betreff der Siegelstempel und ihrer Anfertigung, als in Betreff der auf den Siegeln enthaltenen bildlichen Darstellungen und der stylistischen Entwickelung derselben, von irgendwelcher Wichtigkeit ist. — Der vierte Abschnitt enthält eine ausführliche Monographie der „Siegel der Städte Krems und Stein," der fünfte eine Abhandlung „über Siegel und Siegelweise österreichischer Damen," wobei dem Einzelverzeichniss wiederum die Ergebnisse für das Allgemeine der Entwickelung und Darstellung beigefügt sind. — In dem letzten Abschnitte ist das Vorkommen „Antiker Steinschnitte auf österreichischen Siegeln" (hier mit Bezug auf Siegel der Geistlichkeit, des Adels und der Bürger) besprochen. Die Einführung antiker Gemmen, zumeist mit mythologischen Darstellungen, in mittelalterliche Siegel ist in kulturhistorischer Beziehung gewiss sehr merkwürdig. Den schon bekannten Beispielen wird hier eine

erhebliche Anzahl anderer, von namhaftem Interesse, nachgewiesen und werden unter ihnen mehrere ungemein schöne Ausführungen antiker Kunst zur Darstellung gebracht.

Die Vorzüge des vorliegenden Werkes werden durch die bildlichen Darstellungen, welche dasselbe begleiten, wesentlich gehoben. Eine grosse Menge in den Text gedruckter, vortrefflich gearbeiteter Holzschnitte giebt die unmittelbare Anschauung verschiedenartigst interessanter Siegel und ihrer heraldischen, architektonischen, figürlichen Darstellungen. Vierzehn Siegel, die sich zumeist durch besondere künstlerische Schönheit auszeichnen, sind in sehr sorgfältigen Kupferstichen beigefügt, denen sich ein Kupferblatt mit der Darstellung von 12 Gemmensiegeln der eben bezeichneten Art anschliesst.

Gewiss wird ein so klassisch angelegtes Werk, wie es die Melly'schen Beiträge in diesem ersten Bande sind, nicht verfehlen, eine wesentliche Einwirkung auf die Wissenschaft, — auch auf die der Kunstgeschichte, — auszuüben. Wir hoffen, dass der rüstige Verfasser bald ähnlich gehaltreiche Fortsetzungen folgen lasse.

Zur Geschichte der Kunst in Deutschland.

(Kunstblatt 1847, No. 15.)

1) Denkmale romanischer Baukunst am Rhein. Herausgegeben von F. Geier und R. Görz. Frankfurt a. M., Schmerber'sche Buchhandlung. 1846. Erste und zweite Lieferung. (Jede Lieferung mit 6 Kupfertafeln und erläuterndem Text in Fol.)

Ein Unternehmen, das nach der Aufgabe, die dasselbe sich gestellt hat, nach der Auffassung und Behandlung, wie diese in den Mittheilungen der ersten Lieferungen ersichtlich werden, der Geschichte der vaterländischen Architektur ein sehr werthvolles Material zuzuführen verspricht. Es sind die sehr reichen und mannigfaltig gebildeten romanischen Baudenkmäler des Rheinlandes, die uns hier vorgeführt werden sollen, sich anschliessend zunächst an jenes bekannte Werk von S. Boisserée (Denkmäler der deutschen Baukunst am Unterrhein) und, um das hierin Gegebene nicht sofort zu wiederholen, besonders den Denkmälern des Mittel- und Oberrheins gewidmet, wie dies in der Vorrede näher angedeutet wird. Die Darstellungen beruhen überall auf genauer architektonischer Vermessung und bestehen aus Grundrissen (die durchweg nach gleichem Maassstabe gegeben werden sollen), aus Durchschnitten und Aufrissen verschiedenen Maassstabes, welche stets von der Composition und Construktion der betreffenden Monumente ein klar verständliches Bild geben, sowie aus genauen Zeichnungen von charakteristischen Details, aus denen die künstlerische Formenbildung und der Grad der Ausbildung derselben zur Genüge ersichtlich wird. Die Blätter enthalten durchaus nur Umrisszeichnungen mit geringer Schattenandeutung und Schraffirung in den durchschnittenen Theilen; der Sorgfalt der Zeichnung entspricht die Präcision des Stiches,

Die erläuternden Textblätter geben die historischen Notizen für die einzelnen Denkmäler und führen im Uebrigen in ihre konstruktiven und ästhetischen Besonderheiten ein. Das ganze Unternehmen hat das Gepräge eines auf wissenschaftlicher und künstlerischer Grundlage beruhenden, von allem Dilettantismus freien Werkes. — Der Inhalt der beiden ersten Lieferungen besteht in Folgendem.

Zunächst in einem Vorredeblatt, welches sich, neben der Bezeichnung des besondern Zweckes, dem das Unternehmen gewidmet ist, über die allgemeinen Principien der Kirchenbauweise, besonders im früheren germanischen Mittelalter, ausspricht. Die unbefangene vorurtheilslose Weise, wie hier, ohne alles Gewicht auf einen einzelnen Punkt zu legen, vielmehr die verschiedenen Gesichtspunkte, des Idealen und des Technischen, berücksichtigt sind, doch aber das geistige Bedürfniss der damaligen Zeit gebührend in den Vorgrund gestellt ist, erweckt von vornherein ein günstiges Vorurtheil für den Standpunkt, auf dem die Herausgeber sich befinden. Die Mittheilungen der drei ersten Kupferblätter betreffen die Kirchen der ehemaligen Cistercienserabtei Eberbach, an der südlichen Abdachung des Taunusgebirges, die sogenannte ältere Kirche und die grössere, eigentliche Hauptkirche des Klosters. Die letztere erscheint als eine mächtige romanische Gewölbkirche streng und schmucklos ausgeführt, wie es bei den Kirchen der Cistercienser Sitte war. Sie ist um die Mitte des 12ten Jahrhunderts gegründet und 1186 eingeweiht worden; die Behandlung ihrer Formen entspricht völlig dieser Bauzeit. Die sogenannte ältere Kirche (falls dies Gebäude überhaupt eine eigentliche Kirche war) bildet einen oblongen Raum, der durch zwei Säulenstellungen mit überhöht spitzbogigen Kreuzgewölben in drei Schiffe von fast gleicher Breite und Höhe geschieden wird und an der einen (gen Süden belegenen) Schmalseite mit einem kleinen quadratischen Anbau versehen ist. Alles Detail hat hier die zierlich elegante Ausbildung des spätromanischen Styles. Die Herausgeber bemühen sich zu erweisen, dass dies die ursprüngliche, zu Anfang des 12ten Jahrhunderts erbaute Kirche sei, da sie wirklich an der Stelle befindlich ist, wo die älteren Klostergebäude, die im Anfang des 13ten Jahrhunderts in ein Hospital verwandelt wurden, standen. Mir scheint kein Zweifel, dass sie eben zu den letzteren Anlagen gehöre und gleichzeitig mit ihnen aufgeführt wurde, indem die Detailbildungen den Formen dieser spätern Zeit völlig entsprechen. (Da die Parteien in Betreff des romanischen Uebergangestyles einander in Deutschland noch kämpfend gegenüberstehen, so mag es hier an dieser Andeutung genügen. Wenn aber die Herausgeber bei dieser Gelegenheit sich auf mein Handbuch der Kunstgeschichte beziehen zu dürfen meinten, so hätten sie doch füglich auch von dem Hauptinhalt der angezogenen Seite Notiz nehmen sollen.) — Auf 6 folgenden Kupferblättern, von denen eines ein Doppelblatt ist, wird sodann die im Jahr 1093 gegründete und 1156 eingeweihte Abteikirche von Laach dargestellt, die in ihrer majestätischen Gesammtcomposition, in der vortrefflichen räumlichen Anordnung des Innern, in der reichen, principmässigen Durchbildung als eine der Musterbeispiele des romanischen Baustyles zu betrachten ist. Wenn wir über diese so höchst wichtige Kirche bisher nur die wenig genügenden Mittheilungen besassen, welche in dem oben genannten Werke von Boisserée enthalten sind, so gewinnen wir in den vorliegenden Blättern schon eine sehr umfassende Anschauung ihrer gesammten Eigenthümlichkeiten. Ein

besonderes, noch umfassenderes Werk über die Kirche vom Laach ist von Herrn Chr. W. Schmidt in Trier schon seit längerer Zeit vorbereitet worden und dürfte demnächst ebenfalls erscheinen. — Zwei Blätter geben uns eine Anschauung der Reste der Abteikirche zu Limburg an der Hardt, die, in der ersten Hälfte des 11ten Jahrhunderts gebaut und 1042 eingeweiht, noch als sehr einfache Säulen-Basilika mit flacher Decke, doch zugleich mit eigenthümlicher und interessanter Chor-Anordnung erscheint. — Das letzte Kupferblatt der zweiten Lieferung enthält den Grundriss des Domes zu Speyer, als Anfang der Mittheilungen über ein Gebäude, das, wie arge Schicksale über dasselbe auch hingegangen sind, doch wieder als eines der allerwichtigsten Denkmäler des romanischen Baustyles bezeichnet werden muss. Da über diesen Dom seither noch gar keine genügenden bildlichen Mittheilungen vorliegen, so haben wir schon in der nächsten Fortsetzung des eben besprochenen Werkes wiederum die interessantesten Aufschlüsse zu erwarten.

2) Denkmale altdeutscher Baukunst, Stein- und Holzsculptur aus Schwaben. Herausgegeben von G. C. Ferd. Thrän, Stadtbaumeister in Ulm. In Commission der Wohler'schen Buchhandlung. Heft I und II. (Jedes Heft mit 5 lith. Blättern und erläuterndem Text in Fol.)

Das Unternehmen, welches unter dem vorstehenden Titel ins Leben getreten ist, hat den Zweck, nicht sowohl jene grossen kirchlichen Monumentalbauten, bei denen die architektonische Gesammtanlage und die daran zur Erscheinung kommenden allgemeinen ästhetischen und konstruktiven Principien als das zunächst Wichtige erscheinen, als vielmehr die kleineren Baudenkmäler und an ihnen (wie es scheint) vornehmlich die Behandlung des architektonischen Details, sodann jene mannigfaltigen, der mehr dekorirenden Kunst angehörigen Werke, welche als Accessorien der Kirchen und Klöster und zum Schmucke des städtischen und bürgerlichen Verkehrs im Mittelalter gearbeitet wurden, zur Darstellung zu bringen. In örtlicher Beziehung werden diese Darstellungen auf die in den schwäbischen Landen vorhandenen Denkmäler beschränkt sein, wo indess der grosse Reichthum an Werken der bezeichneten Art und die Blüthe mittelalterlicher Kunstthätigkeit — wir erinnern vornehmlich an die mannigfach bedeutenden Leistungen der Künstlerfamilie der Syrlin — eine doppelt erfreuliche Ausbeute gewähren. – Der Herausgeber hat seine Unternehmen von einem Standpunkte aus eingeleitet, der die würdigste Erfüllung seiner Aufgabe, die vielseitigste Belehrung für den in Aussicht genommenen Zweck verspricht und in den vorliegenden Blättern bereits gewährt. Seine Darstellungen beruhen auf einem ebenso vollkommenen, frei künstlerischen Verständniss der betreffenden Gegenstände, wie auf einer scharfen wissenschaftlichen Ergründung der Gesetze, aus denen die Formation derselben hervorgegangen ist. Die Zeichnungen bestehen in vollkommen ausgeführten Ansichten der einzelnen Gegenstände, die uns dieselben in ihrer ganzen Erscheinung und Wirkung vorführen, und zugleich in den verschiedensten Grundrissen und Durchschnitten, bei welchen die Maasse überall aufs Genaueste angegeben sind. Der erklärende Text gibt hiezu die erforderlichen historischen und ästhetischen Notizen und ausserdem eine höchst sorgliche, selbst gelehrte Berechnung der vorkommenden Maassverhältnisse und der Grundbezüge derselben.

Das Werk wird in verschiedene Abschnitte zerfallen, deren Anfänge in den Blättern der beiden ersten Hefte vorliegen. Der erste Abschnitt führt die Ueberschrift: „Taufsteine, Ciborien, Altäre, Tabernakel, Chor- und Kirchengestühle etc.“ Hieher gehören 5 Blätter mit den in interessanten gothischen Formen gebildeten Taufsteinen zu Heiningen, Arnegg, Suppingen, und einem sehr zierlich gebildeten Sitzschemel, vom Chorgestühl der Klosterkirche zu Blaubeuren. — Von dem zweiten Abschnitt, „Kapellen und Kirchen“ liegen bis jetzt 2 Blätter vor, welche den Grundriss und Details der Kirche zu Faurndau, einer Säulenbasilika romanischen Styles, enthalten. (Dieselbe wird im Ganzen auf 14 Blättern dargestellt werden.) — Von dem dritten Abschnitt, „Oeffentliche Brunnen“ sind bis jetzt 3 Blätter gegeben, die zu den auf 11 Blätter berechneten Darstellungen jenes bekannten Brunnendenkmals zu Ulm gehören, das, unter dem Namen des „Fischkastens“ bekannt, von Jörg Syrlin im Jahr 1482 ausgeführt und im Jahr 1840, auf Veranlassung der dortigen städtischen Behörden und unter Leitung des Herausgebers, in erfreulicher Weise wiederhergestellt ist. Die ausführliche Darstellung dieses schönen gothischen Architekturwerkes, wie dieselbe in den vorliegenden Blättern begonnen ist, wird gewiss mit besonders lebhaftem Interesse begrüsst werden.

Dem ersten Hefte ist ein „Vorwort“ von der Hand des Herrn Professor Hassler zu Ulm beigegeben. Es heisst hierin gegen den Schluss: „Kaum brauche ich hinzuzufügen, dass ein solches Werk, welches uns wesentliche Theile der Hinterlassenschaft einer grossartigen, in ihrer künstlerischen Bedeutung noch lange nicht genügend verstandenen und gewürdigten Vorzeit durch die getreuesten Nachbildungen in grossem, deutlichem Massstabe vor das Auge führt und so wenigstens ein Bild vor dem Untergange rettet, seinen selbständigen antiquarischen Werth habe. Ein solches Werk kommt mir vielmehr vor wie eine Janusgestalt. Blickt es einerseits rückwärts in die Vergangenheit und liefert uns Studienblätter für die Kunstgeschichte, so blickt es auf der andern Seite auch vorwärts in die Zukunft und bezeichnet uns dieselben Blätter als Studien für künstlerische Bildung: wie sie denn unzweifelhaft auch für verwandte Zwecke als Vorlegeblätter in Gewerb- und polytechnischen Schulen mit Nutzen werden angewendet werden können.“ — Ich kann dies letztere nur mit vollkommener Ueberzeugung bestätigen. Die Gründlichkeit und Tüchtigkeit einerseits, die breite, ächt künstlerische Behandlung andrerseits zeichnen diese Blätter zu sehr aus, als dass man sie bei Zwecken der angedeuteten Art — falls man nicht überhaupt das Auge vor dem Mittelalter verschliessen will — ausser Acht lassen sollte.

3) Die Grabmäler des Hauses Nassau-Saarbrücken zu St. Arnual, Saarbrücken und Ottweiler. Herausgegeben von Christian Wilhelm Schmidt. Inhalt: Neun Kupfertafeln. Trier, 1846. (Fol.)

Ein Heft, das sich seiner ganzen äussern Einrichtung nach den von Herrn Schmidt herausgegebenen und nunmehr vollendeten Trier'schen Baudenkmälern anreiht und als Supplement derselben aufzufassen sein dürfte. Einige Darstellungen sind dieselben, wie schon in seinen Baudenkmälern. Die bei weitem überwiegende Mehrzahl derselben enthält die Grabmonumente der Kirche von St. Arnual bei Saarbrücken, welche ein

förmliches Mausoleum des Hauses Nassau-Saarbrücken bildet. Ein vorzüglich interessantes Monument gehört dem 14ten, ein anderes, ebenfalls von höherem Werth, dem 15ten Jahrhundert an. Ihnen folgt eine grosse Anzahl von Denkmälern der späteren Zeiten des 16ten und aus dem 17ten Jahrhundert, mit barocken Architekturen und sonstigen dekorirenden Beiwerken im Charakter dieser Epoche versehen. Den letzteren reihen sich einige aus dem Anfange des 18ten Jahrhunderts an. Eigentlich künstlerisches Interesse gewähren nur jene früheren Werke, doch geben auch die übrigen ein charakteristisches Bild für die wechselnden Geschmacksrichtungen der verschiedenen Zeiten. Ausser dem genealogischen Interesse (das unsere Zwecke natürlich nicht berührt) sind diese Denkmäler zugleich, da sie überall die Bildnissgestalten der betreffenden Personen enthalten, auch für das Kostümstudium in mehrfacher Beziehung nicht unwichtig. Die gestochenen Abbildungen bestehen in genauer Umrisszeichnung.

Nürnberger Bildhauerwerke des Mittelalters. — I. Marienbilder. Für Bildhauer, Maler und alle Freunde deutscher Kunst gezeichnet, gestochen und mit kurzen Notizen herausgegeben von *Friedrich Wagner*. Text in deutscher, französischer und englischer Sprache. Mit 10 Kupfertafeln. Nürnberg. Verlag von Konrad Geiger. 1847. Gr. 4.

(Kunstblatt 1847, No. 24.)

Das vorstehend genannte Heft enthält eine höchst anziehende Uebersicht von Stein- und Holzbildwerken Nürnbergischer Kunst, welche die Maria als Jungfrau, als beglückte oder klagende Mutter und als Himmelskönigin darstellen. Für die poetisch-gemüthvolle Auffassung des Marienchrakters in den späteren Jahrhunderten des Mittelalters giebt dasselbe eben so schätzbare Belege, wie für den Gang der Entwickelung und die eigenthümliche Blüthe der vaterländischen Kunst. Von feierlich schlichten Darstellungen im germanischen Style des 14. Jahrhunderts werden wir zu den charakteristisch ausgeprägten des 15. und der früheren Zeit des 16. geführt und begegnen zuletzt einer nicht minder schönen aus späterer Zeit des 16. Jahrhunderts, in der die heimische Auffassungs- und Darstellungsweise noch den grossartigeren Linien und Formen der italienischen Kunst jener Zeit umgebildet erscheint. Neben den Werken bekannter Meister, wie A. Kraft und V. Stoss, finden wir andere von solchen, deren Namen die Kunstgeschichte nicht mehr weiss, die aber das Gepräge nicht geringerer Vollendung tragen. Zu diesen gehört insbesondere jene, in neuerer Zeit mit Recht so berühmt gewordene Holzstatue der klagenden Maria in der Sammlung der königl. Kunstschule zu Nürnberg; sodann eine ungemein tief empfundene und in edelstem Wohllaut der Linien durchgeführte Gruppe der Maria, die über dem Leichnam des Sohnes betet; ebenfalls aus Holz geschnitzt, befindet die letztere sich in der dortigen Jakobskirche. Mit Ausnahme dieser Gruppe sind sämmtliche Darstellungen nur der einzelnen Gestalt der Madonna (doch gelegentlich mit dem Kinde auf dem Arme) gewidmet und enthalten sie theils für sich bestehende Statuen, theils aus

grösseren Compositionen entnommene Figuren. Die Zeichnung ist überall mit sicherem Verständniss, der halbausgeführte Stich in erfreulicher Tüchtigkeit gearbeitet. Das Heft, dem ein zweites mit der Darstellung von Christusbildern in ähnlicher Anordnung und ein drittes mit Aposteln, Heiligen- und Portraitstatuen folgen soll, wird mit um so grösserem Beifall aufgenommen werden, als durchweg für bildliche Herausgabe und Bekanntmachung der Sculptur des deutschen Mittelalters noch ungemein viel zu thun ist.

Man könnte sich vielleicht zu einer tadelnden Bemerkung darüber veranlasst sehen, dass der Herausgeber hauptsächlich nur einzelne Gestalten und nicht auch grössere Compositionen, zumal wenn jene aus diesen entnommen sind, gegeben hat. Die Bemerkung würde aber müssig sein, da der Herausgeber vollkommen berechtigt war, zu geben was er wollte, und da eine solche Uebersicht gleichartiger Charaktere in verschiedenartiger Auffassung, je nach Epochen und künstlerischen Individualitäten jedenfalls interessant ist und eine Blumenlese bildet, deren Veröffentlichung man nur mit Dank anerkennen kann. Vielleicht indess wird dem Herausgeber soviel Beifall zu Theil, dass er sich später auch zur Darstellung grösserer Compositionen entschliesst, die wir sodann allerdings nicht minder willkommen heissen würden.

---

1) Die Heidengräber am Lupfen (bei Oberflacht). Auf Auftrag des württembergischen Alterthumsvereins geöffnet und beschrieben von dem k. württ. Hauptmann v. Dürrich und Dr. Wolfgang Menzel. Stuttgart, 1847. (20 S. in 4.). — Dazu:

2) Jahreshefte des Wirtenbergischen Alterthumsvereins. Drittes Heft. Stuttgart, 1846. (1 Textblatt mit Holzschnitten und 4 Bl. lith. Abbildungen in Fol.)

(Kunstblatt 1847, No. 96.)

No. 1 enthält die näheren Erläuterungen zu den in No. 2 mitgetheilten Darstellungen. Sie geben ein Bild von der Ausbeute, welche die kürzlich erfolgte sehr umfassende Ausgrabung der obengenannten Gräber gewährte und die für die vaterländische Alterthumskunde von erheblicher Wichtigkeit ist. Nach den Ermittelungen des Herrn Menzel sind dies Gräber heidnischer Alemannen aus der Zeit zwischen dem 4ten und 8ten Jahrhundert, nach dem Aufhören altrömischer und vor dem Eintreten christlicher Einwirkungen. In den sehr mannigfaltigen Gegenständen, welche hier aufgefunden wurden, tritt uns das Bild einer auf eigenthümlicher, völlig primitiver Grundlage schon ziemlich vielseitig ausgebildeten Kulturstufe entgegen. Neben mancherlei, zum Theil sehr zierlich gearbeiteten metallischen Schmuckstücken, zur körperlichen Bekleidung der Menschen und zum Geschirr der Pferde gehörig, neben Waffen und andern Bekleidungsresten (z. B. eigenthümlich zugerichteten Sandalen), neben irdenem Geräth

und einzelnen Glasgegenständen, ist es besonders die grosse Menge verschiedenartigen Holzgeräthes, was die vorzüglichste Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt. Zimmerer, Büttner, Tischler, Drechsler, Schnitzer erscheinen hier in mannigfacher und erfolgreicher Thätigkeit. Die Leichen sind in Holzsärgen, welche meist aus ausgehöhlten Baumstämmen bestehen, beigesetzt; gelegentlich haben die letzteren eine hausähnliche Form. Zuweilen sind es auch förmliche Todtenbettstellen, mit wohlgeschnitzten Bretterwänden. Ebenso kommen kleinere Behälter ähnlicher Art, einmal auch ein Brettersessel vor. Daneben mancherlei Leuchter, Böden, Flaschen, Schalen, Teller u. s. w. Als Gegenstände symbolischer Bedeutung sind die zum Theil sehr bunt ausgeschnitzten Todtenschuhe anzuführen. Auf weibliche Beschäftigung deutet ein zierliches Webegeräth, auf männliche (ausser den Waffen) eine Art Laute oder Geige, die eines der Gerippe neben dem Schwerte im Arme hielt. U. dgl. m. Je nach der Laune und Bedürfniss sind hiebei allerlei Verzierungen, die stets auf der Kombination einfachster Formen beruhen und meist in durchaus geschmackvoller Weise ausgeführt sind, angebracht. — Die Bedeutung dieser Funde für die speziell archäologischen Interessen näher nachzuweisen, ist hier nicht der Ort. Hier mag nur darauf hingedeutet werden, wie diese Mittheilungen einerseits von jenen primitiven Stadien künstlerischer Entwicklung, welche uns so fern liegen, wiederum eine sehr belehrende Anschauung gewähren und wie sie andererseits zugleich geeignet sind, den schaffenden Künstler, der sich die Darstellung frühgermanischer Zustände und Begebnisse zur Aufgabe genommen hat, lebendig in die äussern Formen jener Zeit einzuführen. In der That baut sich vor der Phantasie des Betrachters aus diesen und ähnlichen Ueberresten, zumal wenn er dabei zugleich so mancher Mittheilungen von Denkmalen des scandinavischen und namentlich norwegischen Alterthums gedenkt, das Bild jener Frühzeit so ungemein charakteristischer wie eindrucksvoller Weise empor.

Zur Geschichte der Kunst in Deutschland.

(Kunstblatt 1847, No. 51.)

1) Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen. Bearbeitet und herausg. von Dr. L. Puttrich etc. Abth. II., Bd. II., Lief. 14 bis 16. Leipzig 1846. Fol.

Die vorliegenden Lieferungen des Puttrich'schen Werkes, über welches zuletzt in Nummer 54 des vorjährigen Kunstblattes berichtet ist, bilden wiederum ein für sich bestehendes Ganzes, unter dem Separattitel: „Erfurt, sein Dom und andere mittelalterliche Bauwerke daselbst.“ Sie enthalten 12 Blatt Abbildungen (sämmtlich, mit Ausnahme des Grundrissblattes, ausgeführte Lithographien), 2 Vignetten und 22 Seiten Text. Der Separattitel bezeichnet den Inhalt, der, bei der Bedeutung Erfurts und seiner Monumente, auf ein lebhaftes Interesse Anspruch hat, obgleich

der Herausgeber sich, seinem Plane getreu, auf eine Auswahl des vorzugsweise Charakteristischen zu beschränken für nöthig fand. Der grössere Theil der Darstellungen ist dem Dome von Erfurt und seinen Nebengebäuden, dem imposanten Mittelpunkte der Stadt, gewidmet. Die seltsame Grundrisscomposition des Domes, durch das verschiedenartige Bedürfniss verschiedener Bauzeiten und durch die besondere Lokalität motivirt, die malerische Anlage über mühsig gewölbten Substructionen, welche den Chor stützen, die schöne Entwickelung gothischer Formen, besonders am Chor und dem eigenthümlich vortretenden Seitenportale, neben Theilen, die ein älteres Gepräge tragen, der pittoreske Kreuzgang in seinen eleganten, theils früh-, theils spätgothischen Formen. — Alles dies wird in mannigfachen charakteristischen Abbildungen vorgeführt. Von den übrigen Monumenten dagegen werden nur einzelne Theile gegeben, wie eine innere Ansicht des einfach gothischen, doch in trefflichen Verhältnissen emporgeführten Chores der (eingestürzten) Barfüsserkirche und Details eben dieser, der Petri-, der Prediger- und Augustinerkirche; aus der Severikirche das prachtvolle spätgothische Tabernakel über dem Taufstein; die bekannte, vor der Stadt stehende gothische Betsäule, und ausserdem ein eigenthümlich interessantes, neben der Krämerbrücke belegenes gothisches Wohngebäude. Es genügt, dieser dürftigen Aufzählung die Bemerkung hinzuzufügen, dass der Gesammtinhalt der vorliegenden Lieferungen, sowohl in den Abbildungen als in dem historischen und kritisch erläuternden Texte (der von der Hand des Herausgebers herrührt) mit derselben Hingebung und Sorgfalt gearbeitet ist, wie die früheren Mittheilungen desselben Werkes. Zum grösseren Theil haben die Abbildungen zugleich einen vollkommen selbständigen künstlerischen Werth, wozu namentlich auch die von E. Gotthardt mit glücklichster malerischer Wirkung radirte Titelvignette gehört, die einen der älteren Theile des Kreuzganges beim Dom darstellt.

2) Denkmale romanischer Baukunst am Rhein. Herausg. von E. Geier und E. Görz. Lief. III. 1866. (6 Bl. in Fol.)

Ueber Lief. 1 und 2 dieses Werkes s. No. 15 des diesjährigen Kunstblattes. Was dort über das vortreffliche Unternehmen im Allgemeinen gesagt ist, findet seine Anwendung auch auf die dritte Lieferung, die zum grösseren Theile aus unmittelbaren Fortsetzungen der in den beiden ersten enthaltenen Mittheilungen besteht. Namentlich ist es jenes Musterbeispiel romanischer Bauweise, die Abteikirche zu Laach, deren Composition und Formenbildung hier in anderweitigen Gesammtrissen und Detaildarstellungen weiter entwickelt wird. Ausserdem sind in der vorliegenden Lieferung von dem Speyrer Dome weitere Grundrisse (der ausgedehnten Krypta und von oberen Theilen des Gebäudes), sowie ein Grundriss der Abtei zu Schwarzach, einer romanischen Säulenbasilika, enthalten.

3) Denkmale altdeutscher Baukunst, Stein- und Holzsculptur aus Schwaben. Herausg. von G. C. Ferd. Thrän, Stadtbaumeister in Ulm. Heft III. 5 lith. Abbildungen und 1 Bl. Text in Fol.)

Ueber Heft 1 und 2 dieses Werkes s. ebenfalls No. 15 des diesjährigen Kunstblatts. Auch hier ist auf das dort Gesagte unmittelbar Bezug zu nehmen. Der Inhalt des dritten Heftes besteht nur aus Fortsetzungen des

über Gegebenen, indem darin 2 Blatt mit Darstellungen des elegant gothischen Fischhauses zu Ulm, 3 Blatt mit Detaildarstellungen der romanischen Kirche zu Fourvière enthalten sind. Wenn diese kurze Angabe hier genügen dürfte, so sieht Ref. sich doch veranlasst, wiederholt ausdrücklich zu bemerken, dass diese Blätter in Verständniss, Auffassung und Wiedergabe mittelalterlicher Kunstformen (sowohl bei denen des gothischen als bei denen des romanischen Styles) mit durchaus vollendeter Meisterschaft behandelt sind und hierin gewiss von keinem Unternehmen ähnlicher Art übertroffen werden. Wenn es überhaupt — woran doch nicht zu zweifeln — für passlich befunden wird, in den Kunstschulen auch mittelalterliche Kunstformen zu lehren, so dürften diese Blätter vor Allem zu Vorlegeblättern zum Nachzeichnen (auch zum Modelliren nach ihnen) geeignet sein.

Nürnberger Bildhauerwerke des Mittelalters. — II. Christusbilder. Herausgegeben von Friedrich Wagner. Mit 10 Kupfertafeln. Nürnberg, Verlag von Konrad Geiger. 1847. Gross 4.

(Kunstblatt 1848, No. 9.)

Ueber das erste Heft dieses Werkes, welches die Darstellung von Marienbildern enthielt, und über den Gesammtzweck des Unternehmens haben wir bereits in No. 24 des Kunstblatts 1847 berichtet. Das vorliegende zweite Heft, mit der Darstellung von Christusbildern, schliesst sich jenem in würdiger Weise an und hat auf nicht geringeres Interesse Anspruch, wenn schon wir die Bemerkung nicht unterdrücken können, dass bei Darstellungen dieses Gegenstandes, auch bei den hier ausgewählten Beispielen, das Ungenügende der mittelalterlich-deutschen Kunst (bis ins 16te Jahrhundert hinein) doch störend wirkt. Zeigt der deutsche Künstler auch in der Behandlung des Christuskopfes, in der Darlegung des geistigen Ausdruckes nicht selten eine tiefe seelenvolle Empfindung, so verlangen wir doch nicht minder, zumal bei den vom Gewand entblössten Körpertheilen, die Erscheinung einer würdig organisirten, zum grossen Handeln befähigten Natur, was die deutsche Kunst jener Zeit nicht erreicht; auch trägt der gelegentlich aufgewandte Pomp einer phantastisch geschwungenen oder gebrochenen Gewandung nicht dazu bei, jenen Mangel höherer Kraft vergessen zu machen. Im eigentlich künstlerischen Sinn fühlen wir uns somit am meisten nur von dem, das Titelblatt bildenden schönen Christuskopfe, nach dem alterthümlichen Kruzifix in der Lorenzkirche, — von der Reliefgruppe von Christus und Maria Magdalena, nach einem der Schnitzwerke an dem sogenannten Rosenkranze in der Burghapelle, — und von der vortrefflichen figurenreichen Gruppe der Grablegung Christi von Adam Kraft, in der Holzschuher'schen Begräbnisskapelle auf dem Johanniskirchhof angesprochen.

Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen. Bearbeitet und herausgegeben von Dr. L. Puttrich. Abth. I. Bd. II. Lief. 15 u. 16. Leipzig 1847. Fol.

(Kunstblatt 1848, No. 4.)

Die vorliegenden Lieferungen des grossen, seinem Ziele nunmehr rüstig zuschreitenden Puttrich'schen Werkes bilden wieder ein zugleich für sich bestehendes Ganze, unter dem Separattitel: „Mittelalterliche Bauwerke im Grossherzogthum Sachsen-Weimar-Eisenach." Die darin enthaltenen Mittheilungen und bildlichen Darstellungen, im Ganzen 22 einzelne Blätter und Vignetten nebst 22 Seiten Text, beziehen sich auf die architektonischen Denkmäler der Wartburg, die zu Eisenach, Jena, Kloster Thalbürgel, Neustadt an der Orla und Weyda. Vorzügliches Interesse gewähren uns besonders die Baulichkeiten der Wartburg und unter diesen vornehmlich die Räume des merkwürdigen sogenannten Landgrafenhauses, eines der schätzbarsten Denkmäler aus der Blüthezeit des romanischen Baustyles. In drei Geschossen emporgeführt, öffnet sich dasselbe nach dem innern Burghofe hin durch brillante Arkaden, die vor den Säulensälen eines jeden Geschosses einen innern Gang bilden. Diese Arkaden waren gänzlich vermauert und sind erst in neuerer Zeit wieder freigestellt und ergänzt worden, seit durch das lebhafte Interesse des Erbgroßherzogs von Sachsen-Weimar, der auch eine Gemäldesammlung der Wartburg in Aussicht genommen, für diesen an Erinnerungen so reiche Schloss eine neue Epoche begonnen hat. In der That dürfte schwerlich ein zweites Beispiel auf unsere Tage gekommen sein, wie aus dem, wie aus dem eben genannten Landgrafenhause, der Glanz und der edle Sinn des fürstlichen Hofhalts zur Blüthezeit des Ritterlebens und des Minnegesanges, um den Schluss des 12ten und den Anfang des 13ten Jahrhunderts, in ähnlich anschaulicher Weise entgegentritt; die Darstellungen, die uns die Dichtungen jener Zeit (z. B. das Nibelungenlied) hievon geben, gewinnen durch die Anschauung jenes Hauses Leben und Gegenwart, und wir sehen seine Arkaden mit Rittern und edeln Frauen erfüllt, welche neugierig auf die fremden Ankömmlinge hinabblicken, wir hören die Worte des vielgereisten Hegrue von Trenech, der Wappen und Devisen auf ihren Schilden erklärt, wir wohnen dem Festesjubel in den stolzen Säulensälen bei, wir leben den unheilvollen Kampf mit, der sich dort entspinnt und der mit dem wüsten Hinabwerfen der Todten aus den Galerien auf den Schlosshof endet. Die ganze Anlage und die reichen Einzelheiten derselben im Innern und Aeussern werden uns auf mannigfachen Blättern vorgeführt und sinnvoll erläutert, auch Andeutungen über die bevorstehende gänzliche Wiederherstellung des Gebäudes gegeben. — Sodann ist besonders die schöne, leider nicht mehr vollständig erhaltene Kirche zu Thal-Bürgel interessant, eine Pfeiler-Basilika spätromanischen Styles, an der vornehmlich die elegante Gliederung der Pfeiler und der dieselben verbindenden Rundbögen sammt den rechtwinkligen Umschliessungen der letzteren Beachtung verdient. Die übrigen Darstellungen betreffen, ausser einigen Einzelheiten zu Eisenach, namentlich von der dortigen Nikolaikirche, das in elegant spätgothischer Weise angelegte Portal der Stadtkirche zu Jena, das Rathhaus zu Neustadt

an der Orla, ebenfalls aus spätgothischer Zeit, das durch seine bunten Giebel und vornehmlich durch einen überaus stattlichen mächtigen Erkerbau ausgezeichnet ist, endlich die, nicht sehr bedeutende Wiedenkirche zu Weyda, deren Haupttheile der Epoche des Uebergangsstyls angehören und den schlichten, aber schönen und zumal durch seine wohlerhaltene achteckig pyramidale Spitze merkwürdigen Mauerthurm des dortigen Schlosses.

Zur Geschichte der Kunst in Deutschland.

(Kunstblatt 1849, No. 10.)

---

1) Nürnberger Bildhauerwerke des Mittelalters. — III. Sculpturen von Schonhofer und Vischer. Herausgeg. von Friedrich **Wagner.** Mit 10 Kupfertafeln. Nürnberg, 1847. Gr. 4.

Nachdem in den beiden ersten Heften dieses Werkes Madonnen- und Christusbilder aus den verschiedenen Epochen der Nürnbergischen Sculptur und in ihnen vorzugsweise Beispiele der künstlerischen Thätigkeit von A. Kraft und V. Stoss gegeben waren, bringt uns das vorliegende Heft andere bildliche Darstellungen, historische Personen, Heilige, Patriarchen, symbolische Gestalten u. s. w., in denen sich die erhabene Ausbildung des germanischen Styles bei Schonhofer und seinen Zeitgenossen und die etwanige zugleich wohl durch Italienische Einwirkungen erhöhte Umbildung desselben bei P. Vischer ausspricht. Von Schonhofer enthält das Heft die Statuen Kaiser Karls IV. und Chlodwigs vom schönen Brunnen und die der h. Margaretha aus den Statuen der Vorhalle der Frauenkirche. Schonhofer's Darstellungsweise ist bekannt, und genügt es, darauf hinzudeuten, dass dieselbe in diesen glücklich gewählten Proben charakteristisch wiedergegeben ist. Sodann zwei der schönen und eigenthümlich geschmackvollen Statuen der klugen und thörichten Jungfrauen von der Brautthüre der Sebalduskirche, die eine gewisse Annäherung an den liebenswürdigen Styl der Kölner Schule verrathen. Von Peter Vischer bringt uns das Heft einen der Apostel und eine Gruppe von zweien der Patriarchen oder Propheten vom Sebaldusgrabe, die sehr interessante und für Vischer's ganze Durchbildung so wichtige Statue des Sagenschiessenden Apoll, die sich gegenwärtig in der Sammlung der Kunstschule befindet, das anziehend naive Bild des Kirchenmalers A. Kreus aus seiner in der Lorenzkirche befindlichen Gedächtnistafel, und schliesslich die Darstellung eines den Abschied Christi von seiner Mutter enthaltenden Reliefs in der Jakobskirche, welches sich dem Vischer'schen Style wenigstens annähert. So bietet auch das vorliegende Heft mannigfaches Interesse dar, und wir hoffen, dass die Andeutungen des geschätzten Herausgebers über eine künftige Fortsetzung des Werkes, für welchen Fall er namentlich auch der Mittheilung genauerer Compositionen der Nürnberger Sculptur verheisst, bald in Erfüllung gehen werden.

2) Fünfter Bericht des Vereins für Kunst und Alterthum in Ulm und Oberschwaben. Ulm 1847.

Ueber den vierten Bericht vergl. Nr. 54 des Kunstblattes vom Jahr 1846. Mit dem vorliegenden fünften Bericht sind Taf. VI und VII der Folioblätter „zur Architektur und Ornamentik des deutschen Mittelalters, aus dem Münster zu Ulm." nebst erläuterndem Text, ausgegeben. Beide Blätter sind nach Aufnahmen und Zeichnungen von E. Mauch von W. Müller gestochen. Das erste Blatt bringt uns vortreffliche und in bester Weise wiedergegebene Details von den Chorstühlen des Ulmer Münsters, sowie eine Darstellung der daran befindlichen charakteristischen Büsten des Verfertigers, des ältern Syrlin, und seiner Frau. Auf dem zweiten Blatt sind Aufriss und Querschnitte des steinernen Weihkessels enthalten, welcher in eigenthümlicher Anordnung den Fuss der, zunächst der Sakristei befindlichen Säule zwischen den Seitenschiffen des Ulmer Münsters umgiebt und ein ungemein anziehendes Beispiel spätgothischer Ornamentik enthält. In dem, von E. Mauch geschriebenen und durch die Reihenfolge urkundlicher Nachrichten über die Thätigkeit der Syrlin ausgezeichneten Texte wird diese Arbeit dem jüngeren Syrlin zugeschrieben. Zugleich ersehen wir hieraus, dass wir von einem Mitgliede des dortigen Vereins für Kunst und Alterthum demnächst eine besondere Arbeit über die Stellung Syrlins und seiner Schule in der Geschichte der mittelalterlich-deutschen Holz- und Steinbildnerei zu erwarten haben; wir sehen dieser Arbeit, die eine noch erhebliche Lücke in der vaterländischen Kunst ausfüllen verspricht, mit lebhaftem Interesse entgegen. Ueberhaupt haben wir bei dieser Gelegenheit der wahren Wirksamkeit des genannten Vereins, dessen Sammlungen für Ulm und für alle Freunde der vaterländischen Kunst ein stets erhöhtes Interesse gewinnen, noch Neue in ehrender Weise anzuerkennen.

Die Ornamentik des Mittelalters. Eine Sammlung ausgewählter Verzierungen und Profile byzantinischer und deutscher Architektur, gezeichnet und herausgegeben von Karl Heideloff etc. III. Band oder XIII—XVIII. Heft. Mit 69 Stahlstichen und dem dazu gehörigen Text (30 S.) Nürnberg, 1847. Qr. 4.

(Kunstblatt 1848, Nro. 16.)

Der Meister, der so lange, so hingebend und mit so vielfach glücklichem Erfolge bemüht gewesen ist, für die Anerkennung und Erweckung der mittelalterlichen Architektur und ihrer Einzelformen wirksam zu sein, fährt unermüdlich fort, uns seine Spenden aus den Schätzen, welche er seit 40 Jahren oder länger gesammelt, darzubieten. Schon wieder liegt ein Band seiner Ornamentik vor uns, ebenso reich an Inhalt, ebenso gediegen in Verständniss und Geschmack seiner Darstellungen wie die beiden früheren. Was im Allgemeinen von den letzteren zu sagen war, gilt auch von diesem neuen Bande. Die innige, herzliche Lust, mit der der Heraus-

geber dem Formenfrühling der mittelalterlichen Kunst nachging, wird auch hier durch ein jedes Blatt bekundet und theilt sich dem Beschauer unwillkürlich mit: es ist der Geist der Romantik in seiner liebenswürdigsten Erscheinung, der durch das ganze Werk waltet. Gleichgesinnte finden hier ein Material, überall so frisch, dass sie sich demselben rückhaltslos hingeben dürfen; die andern, die nicht gerade zur romantischen Fahne schwören, finden wenigstens die mannigfaltigste Gelegenheit zum nachdenklichen und gewiss auch für sie sehr fruchtbaren Studium.

Ueberblicken wir flüchtig den Inhalt des neuen Bandes, so begegnet uns zunächst wiederum eine Anzahl Blätter, welche den ornamentistischen Architekturformen des romanischen (byzantinischen) Styles gewidmet sind, von seiner älteren barock-phantastischen Weise bis zu seiner späteren mehr gereinigten und massvolleren Durchbildung. Umfassender sind die Darstellungen, welche der Zeit des gothischen, und zwar diesmal ziemlich ausschliesslich des spätgothischen Styles angehören. Neben mancherlei ornamentistischen Einzelheiten, die, zumeist im grösseren Massstabe abgebildet, das besondere Formengefüge vortrefflich wiedergeben, wird uns eine ganze Reihenfolge von verschiedenartig detaillirten Thüren, von Fensterbrüstungen, Taufsteinen u. dergl. gegeben. Einzelne Blätter verdienen besonders hervorgehoben zu werden. Ungemein geschmackvoll sind vier Blätter mit reichverzierten Buchstaben in vollständig alphabetischer Folge, die aus spätmittelalterlichen Handschriftbüchern entnommen sind. Ein schöner thronartiger Stuhl, ein merkwürdiger Tisch prägen sich ebenfalls der Erinnerung ein. Sehr interessant ist ein, vom Herausgeber entdeckter Plafondgemälde in dem Kaiserzimmer der ehemaligen Reichsveste zu Ingolstadt; es stellt, in kolossalem Massstabe, den deutschen Reichsadler dar, gelb auf schwarzem Grunde, von Ornamenten umgeben. Eine Wandmalerei im Pfarrhofe St. Lorenz zu Nürnberg enthält phantastisch-abenteuerliche Schlachtscenen, arabeskenhaft verschlungen; der Herausgeber deutet sie sinnreich auf die Geschichten des Hunnenkrieges. Sehr dankenswerth ist die Mittheilung eines überaus reizend componirten Kirchergefässes und eines ebenso schönen Reichsstabes, beide nach seltenen Kupferstichen von Martin Schön gross copirt. Auch die Darstellung eines Begräbnisbechers, nach dem Kärcher, den der Herkules auf dem Dürer'schen Bilde zu Nürnberg trägt, ist interessant. Umfassendere architektonische Durchbildung zeigen die beiden prächtigen Brunnthüren von St. Lorenz und St. Sebald zu Nürnberg, die der Herausgeber in sorgfältigst restaurirter Gestalt verführt. Ihnen schliessen sich der schöne Innsbrucker Erker, das „goldne Dachl", und mehrere Blätter mit alten Theilen der Nürnberger Rathhaus-Anlage an etc. etc.

Der Herausgeber verbreitet seine Ornamentik des Mittelalters so lange fortzusetzen, als ihm die Vorsehung Leben, Kraft und Gesundheit verleihen werde. Möge uns daher die Freude werden, noch viele Fortsetzungen des schönen Werkes, dem der Beifall des Publikums gewiss niemals fehlen wird, zu begrüssen! Möge der verehrte Herausgeber mir aber auch hier zum Schluss eine ziemlich ernsthafte Rüge vergönnen. Der Text ist in deutscher und französischer Sprache abgefasst, was an sich Niemand übel deuten wird, und um so weniger, als dadurch dem Einflusse des Werkes und der Anerkennung deutscher Kunstleistungen ein doppelter Spielraum vermittelt wird. Aber auf dem Titel steht zu oberst, sehr gross gedruckt:

„Les ornements du moyen-âge."

und darunter:

„Die Ornamentik des Mittelalters."

Was sollen die andern Nationen denken, wenn sie ein so gar geringes Selbstbewusstsein an der Stirn eines deutschen Nationalwerkes sehen?

Karl der Grosse nach A. Dürer, gestochen von A. Reindel.

(Kunstblatt 1849, No. 91.)

Nürnberg bewahrte vor Zeiten einen kostbaren Schatz: die Kleinodien und Heiligthümer des heil. römischen Reiches. Die letzteren bestanden aus allerlei ausgezeichneten Reliquien in verschiedenartiger Fassung, die ersteren aus den sämmtlichen prachtvollen Costümstücken nebst Zubehör, welche zur feierlichen Ausrüstung der kaiserlichen Majestät bei der Krönung erforderlich waren. Sie stammten von dem geheiligten Gründer der kaiserlichen Herrschaft, von Karl dem Grossen her und waren Prachtbelege der Kunstfertigkeiten seiner Zeit, zum Theil byzantinischen, auch orientalischen Ursprungs. Kaiser Sigismund hatte sie in der wirren Zeit der Hussitenkriege Nürnberg zur sichern Aufbewahrung übergeben; dort sollten sie für ewige Zeiten verbleiben; doch mussten sie zu jeder Kaiserkrönung, an wie fernem Orte diese auch stattfinden mochte, nachgeführt werden, was stets unter feierlichem Geleit geschah. Alljährlich, bis zur Einführung der kirchlichen Reformation in Nürnberg, wurden sie sammt den Reichsheiligthümern unter grosser Festlichkeit, auf einem Gerüste, das zu diesem Behufe auf dem Markte erbaut ward, öffentlich ausgestellt. Erst zu Ende des vorigen Jahrhunderts, bei den Wirren der Revolutionskriege, ist dieser Schatz nach Wien übergeführt worden.

Zur Verherrlichung dieses städtischen Besitzthums, wohl um dabei irgend einem besonderen Zweck oder Auftrage zu genügen, scheint Dürer die beiden majestätischen länglich hohen Kaiserbilder gemalt zu haben, welche sich in der städtischen Sammlung zu Nürnberg befinden. Sie stellen, wie bekannt, Karl den Grossen und Sigismund dar. Bisher durch Uebermalungen entstellt, sind diese Bilder (wenigstens das erstere, über dessen gegenwärtige Beschaffenheit dem Unterzeichneten eine nähere Kunde vorliegt), kürzlich aufs Glücklichste gereinigt worden, in einer Weise, dass dem Beschauer die volle Frische der Originalität, unverletzt und ohne irgend eine störende Retouche, entgegentritt.

Durch Herrn Direktor Reindel zu Nürnberg, der sich schon vor einigen Jahren durch seinen Stich nach den vier Aposteln Dürer's den Dank aller Freunde deutscher Kunst erworben hat, ist neuerlich ein Stich nach dem Bilde Karls des Grossen gearbeitet und so eben vollendet worden. Der Stich ist etwas über 17 Zoll hoch und 9⅞ Zoll breit. Er führt uns, soweit das überhaupt ohne Farbe thunlich ist, das majestätische Bild in seiner ganzen wundersamen Wirkung gegenüber. Der Kaiser, etwas mehr

als halbe Figur (die, wie unterwärts, so auch zu den Seiten durch die Einrahmung abgeschnitten wird), steht aufrecht vor dem Beschauer da, freilich aber nicht, um irgendwie die Fülle einer mächtigen körperlichen Organisation zur Anschauung zu bringen, sondern zunächst offenbar, um durch den mystischen Schimmer jenes altgeheiligten Ornates die Sinne des Beschauers gefangen zu nehmen. Die schweren Stoffe der Gewandung fallen kaum in Falten nieder; dazu sind sie fast über und über, ebenso wie das anderweitige Schmuckgeräth, mit Steinen, Perlen und Stickerei bedeckt. Von der leichter stofflichen Alba wird fast nichts, als nur ein wenig von den weissen Aermeln sichtbar. Mehr schon von der mässig gestickten Dalmatica und von dem Gürtel, der dieselbe umschliesst. Doch auch sie ist bedeckt von der breiten glänzenden Stola, die sich über der Brust kreuzt und voll niederwärts fällt, und von dem schweren Mantel, den die Spange am Halse zusammenhält. Die Hände, mit reichverzierten Handschuhen bedeckt, halten das alte Schwert und den Reichsapfel. Um das Haupt zieht sich die Krone, deren einzelne Schilder mit kleinen Reliefdarstellungen oder mit Steinen geschmückt sind. Den phantastischen Eindruck zu erhöhen, neigen sich oberwärts in dem schwarzen Grunde des Bildes, zu beiden Seiten des Hauptes, noch zwei Wappenschilde gegeneinander, mit dem Adler Deutschlands und den drei Lilien Frankreichs. Nur das Gesicht des Kaisers zeigt uns die naive Bildung der natürlichen Form. Es ist nichts von dem darin, was man mit dem Worte „ideal" zu bezeichnen pflegt, vielmehr eine gewisse genrehaft realistische Auffassung. Wohl aber giebt ihm der zugleich breite und gestreckte Knochenbau des Kopfes, das entschieden feste Vorwärtsblicken des Auges, der Trotz der Unterlippe, verbunden mit der majestätischen Eleganz in Haupthaar und Bart einen sehr eigenthümlichen und charakteristischen Reiz. Dürer hat die Poesie des alten Kaiserornates in diesem Kopfe vortrefflich zu concentriren, ihn meisterhaft zum Träger der Gesammtidee des Bildes zu machen gewusst.

Auf der einfachen Einrahmung, die der Kupferstecher ebenfalls gestochen hat, lesen wir, mit mittelalterlichen Buchstaben, die Inschrift:

Die ist der gestalt vnd bildtnus gleich
Kaiser Karlus der das Remisch reich
Den teutschen vnder tenig macht
Sein kron vnd klaidung hoch geacht
Zaigt man zu Nurenberg alle Jar
Mit andern haltum (Heiligthum) offenbar.

Die Aufgabe, diese ganze phantastische Pracht, dabei in der Haltung Dürer'scher Malerei, im Kupferstich wiederzugeben, war eine sehr eigenthümliche; es genügt aber, Reindels Namen zu nennen, um damit zugleich ihre meisterhafte Lösung zu bezeichnen. In all den reichen Details aufs Genaueste durchgeführt, hat das Blatt eine malerisch-harmonische Gesammtwirkung, die das Auge in wohlgefälligster Weise berührt. Der Charakter des Kopfes ist mit dem vollen Verständniss Dürer'scher Ausdrucksweise wiedergegeben, die Eleganz des Haarwuchses aufs Sorgfältigste nachgebildet. Das Blatt vermehrt in überaus schätzbarer Weise den immer noch kleinen Kreis von Publicationen aus der Blüthezeit unserer alten vaterländischen Kunst, und wie Herr Reindel sich hiemit aufs Neue die Freunde

der letzteren zu lebhaftestem Danke verpflichtet hat, so wird ihn auch schon in der Stille der Arbeit selbst der Dank des alten Meisters umschwebt haben.

Jahreshefte des württembergischen Alterthumsvereins. Viertes Heft. Stuttgart, 1847. (4 Bl. Abbildungen und 1 Bl. Text in Folio.

(Kunstblatt 1848, No. 58.)

Das vorliegende Heft enthält wiederum, wie die früheren Hefte desselben Werkes, sehr interessante und schätzbare Mittheilungen. Zwei Blätter sind dem römischen Mosaikboden zu Rottweil gewidmet, der im Jahr 1834 entdeckt wurde und durch ein darüber gebautes Häuschen geschützt ist. Das Blatt giebt die Gesammterscheinung, soviel davon erhalten ist. Der Boden besteht aus mehreren Feldern; auf dem nur mässig beschädigten Hauptfelde ist ein Orpheus in ganzer Figur enthalten; auf den, zum Theil sehr fragmentirten Nebenfeldern sieht man Reste von Wagenrennen, Wettkämpfen, Jagden u. dergl. Das zweite Blatt enthält ein in Farben gedrucktes und die ganze Eigenthümlichkeit des Mosaiks genau nachahmendes Facsimile von Kopf und Oberkörper des Orpheus. Auf das Archäologische, welches sich, mehr oder weniger hypothetisch, an diese im spätesten Alterthum nicht unbeliebte Darstellung anknüpft, geht der erläuternde Text näher ein; wir lassen dies dahingestellt und bemerken nur, wie diese Darstellung — und namentlich die Vergegenwärtigung derselben in dem Facsimile — uns von der unzerstörbaren Gesundheit der alten Kunst wieder ein so schlagendes Beispiel giebt. Bei der grossen Rohheit der Behandlung, die durch die Anwendung der grossen, gelegentlich fast einen halben Zoll breiten Farbenwürfel geboten war, ist in diesem Bilde dennoch etwas so geistvoll Lebendiges und zugleich eine solche stylistische Würde, dass wir uns beim Hineinschauen in das Blatt alsbald in eine von breitester Kunstübung und vom feinsten Kunstbewusstsein getragene Welt versetzt fühlen. Sehr bemerkenswerth ist auch der vortreffliche koloristische Styl, und um so mehr, als derselbe bei einer nur sehr mässigen Scala von Farbentönen hervorgebracht ist; es ist darin etwas nah Verwandtes mit Raphaels malerischen Stylgesetzen. — Das dritte Blatt bringt uns eine Darstellung des heiligen Grabes in der Frauenkirche zu Reutlingen, eine brillante spätgothische Tabernakel-Architektur, in der der Sarkophag des Heilandes steht, das Architektonische mit bildnerischem Schmuck und reichen Ornamenten versehen, am Grabe der Jünger Johannes und die heiligen Frauen — liebliche Gestalten, die eine jede in feiner Stylistik durchgebildet sind — und vorn zwei aufgestützt liegende Kriegsknechte. Das ganze Werk, ohne Zweifel eine Meisterarbeit der schwäbischen Bildhauerschule, ist nach einer ausgeführten Zeichnung von Eberlein, und von Gnauth in Stein gravirt, vortrefflich wiedergegeben. — Das vierte Blatt enthält, in ebenfalls trefflicher Umrisszeichnung, zwei von den Standbildern der württembergischen Grafen in der Stiftskirche zu Stuttgart, von denen in einem früheren Hefte einige Darstellungen mitgetheilt waren.

Der phantastischen Pracht der Barock-Architektur, die sie umgiebt (die Arbeiten rühren aus der Zeit um den Anfang des 17ten Jahrhunderts her) entspricht das Imposante in Körperlichkeit und Darstellung der Figuren, in denen sich hier aber — vielleicht weil für diese Personen ältere Vorbilder benutzt wurden — von den zu jener Zeit beliebten manieristischen Motiven nichts geltend macht.

Die Liebfrauenkirche zu Halberstadt, deren Geschichte, Architektur, Kunstwerke und Denkmale, beschrieben als Andenken an die Restauration und die feierliche Einweihung derselben am Pfingstfeste 1848 von Dr. Fr. Lucanus. Halberstadt etc. (22 S. in 4. und 2 Abbildungen.)

(Kunstblatt 1848, No. 59.)

Unter vorstehendem Titel ist eine kleine Gelegenheitsschrift erschienen, die über ein merkwürdiges mittelalterliches Bauwerk und den Inhalt desselben übersichtliche Auskunft gewährt. Die Liebfrauenkirche ist eine romanische Pfeilerbasilika, die, ursprünglich flach gedeckt, in späterer Zeit, ebenfalls noch in der Periode des romanischen Styles, mit Gewölben versehen wurde. Der Verfasser giebt die näheren Mittheilungen über die Baugeschichte der Kirche. Dieselbe war in neuerer Zeit sehr in Verfall gerathen und ist gegenwärtig, auf Befehl des Königs und auf Grund der von dem Baurath v. Quast abgegebenen Gutachten, gründlich erneut worden, wobei es sich im Einzelnen um eigenthümlich interessante Aufführungen handelte. Chor und Querschiff behielten die Gewölbe, im Schiff mussten sie dagegen entfernt werden. Hier wurde statt ihrer eine flache Bretterdecke (wie ursprünglich) angeordnet. Dabei wurden die alten, bedeutend aus dem Loth gewichenen Mauern der Seitenschiffe, nach der Angabe des Regierungs- und Baurathe Rosenthal zu Magdeburg, gerade gerichtet. Der eine der beiden östlichen Thürme, welche in den Ecken von Querschiffen und Seitenschiffen über den Pfeilern und Gewölben der letzteren errichtet sind, ist sehr baufälligen Zustandes halber abgebrochen und in der alten Form vollständig neugebaut. Vorzüglichst merkwürdig sind die grossen Reliefs, etwa lebensgrosse Figuren Christi, der Maria und der zwölf Apostel, in architektonischen Nischen sitzend, die sich an den Brüstungswänden des Chores, nach den Armen des Querschiffes hin, befinden. Sie gehören durchaus zu den interessantesten deutschen Sculpturen des 12ten Jahrhunderts und sind ebenso durch die allgemeine Würde des Style, wie durch die Feinheit und den Geschmack der Ausführung ausgezeichnet. Der Verfasser hat die gediegene lithographische Abbildung einer von diesen Reliefiguren, der Maria mit dem Kinde, seiner Schrift beigegeben [1]). Dann haben die alten Wandmalereien, die neuerlich in der Liebfrauenkirche unter der Tünche entdeckt worden sind, namentlich

[1]) Die Abbildung einer andern der Figuren hatte ich schon früher in der Zeitschrift „Museum, Blätter für bildende Kunst" (1833, No. 19) mitgetheilt. (Vergl. Thl. I. der Kl. Schr., S. 138.)

derjenige grössere Cyklus derselben, welcher gleichfalls noch der Periode des romanischen Styles angehört, ebenfalls ein namhaftes Interesse hervorgerufen. Der Verfasser berichtet über dieselben nach den Mittheilungen, welche Hr. v. Quast im Kunstblatt (1845, No. 54 u. f.) gegeben hatte. Bei der gegenwärtigen Erneuung dieser Kirche sollen auch diese Malereien vollständig erneut worden sein, dem Vernehmen nach aber in einer Weise, dass ihr ursprünglicher, alterthümlicher Charakter einem abweichenden modernen Platz gemacht haben soll.

Festmahl zur Feier des westphälischen Friedensschlusses zu Nürnberg, 1649. — Joachim v. Sandrart pinxt. 1650. Friedrich Wagner sculpt. 1848.

(Kunstblatt 1846, No. 61.)

„Als A. 1649, nach dem leidigen dreissig-jährigen Kriegs-Ungewitter, die liebe lang-verlangte güldene Friedens-Sonne das betrübte Teutschland wieder angeblicket, und die Stände des Reichs, samt den hohen Generalen der inn- und ausländischen interessirten Cronen, theils in Person, theils durch ihre fürtreffliche Abgesandten, zur Execution und Vollziehung des Friedensschlusses, sich nach Nürnberg versammlet; hat auch die, mit vollen Ruhmstrahlen des Reich durchleuchtende Kunst-Sonne, unser Herr von Sandrart, von hoher Hand dahin beruffen, daselbst sich einfinden müssen. Allhier bekame nun sein unvergleichlicher Kunst-Pinsel volle Arbeit, und Gelegenheit, sich der Welt verwunderbar zu zeigen. — Das erste, so ihn daselbst exerciret, ware das Contrafät des Durchlauchtigsten Pfalzgrafens und K. Swedischen Generalissimi Caroli Gustavi, hernach erwehlten Königs in Sweden, in Lebensgrösse, auf einem nach Schulrecht courbettirenden Rappen sitzend, etc. etc. — Aber das herrlichste Werk, so damals aus seinem Pinsel geflossen, ware das in Nürnberg auf dem grossen Rathhaus-Saal A. 1649 gehaltene K. Swedische Friedens-Banquet, worbey alle anwesende hohe Häupter und Abgesandte, auch dieser hochlöblichen Reichs-Stadt Hoch-Edler Magistrat, sich befunden: die er alle und jede, nach dem Leben, darinn abgemahlet und vorgestellet. Unter aller dieser und voriger Arbeit, ward Er von hochermeldtem Pfalzgrafen Carolo Gustavo, die ganze Zeit über, Kostfrey gehalten, auch für das Banquet-Gemälde mit 2000 Rheinischen Gulden, und einer güldenen Ketten von 200 Ducaten (die Er selber Ihme um den Hals geleget) samt dem Königlichen Brust-Bild, regalirt und beschenket. Es hat auch Ein Hoch-Edler Raht daselbst, als Er dieses Gemälde, im Namen der Cron Sweden, auf das Rathaus (da es noch zu sehen ist) geliefert, ihre Erkäntlichkeit und Wolneigung, Ihme mit einem Präsent gut bezeuget."

So lautet es in dem „Lebenslauf" des Wohl-Edlen und Gestrengen Joachim von Sandrart, den die dienstergebenen Vettern und Discipeln des Letzteren im Jahr 1675 in den Druck gegeben haben. Das grosse Banquet-

Bild befand sich bis zum Jahr 1809 im Rathhause; gegenwärtig hängt es in der städtischen Gemäldesammlung des Landauerbrüderhauses. Ich kenne den Grund nicht, weshalb das Bild seine monumentale Stelle, auf der es natürlich von ganz andrer Bedeutung war als in dem bunten Gemenge einer Gallerie, hat aufgeben müssen; beklagenswerth aber bleibt der Mangel an höherem Selbstbewusstsein, an dem Gefühl für die eigne historische Würde allerdings, der die Communen so oft schon zur Beseitigung derartiger künstlerischer Stiftungen veranlasst hat. Das Nürnberger Rathhaus weiss hievon noch andre, noch bedenklichere Dinge zu erzählen. Schon im Jahr 1627 sahen die ehrenwerthen Vertreter der Stadt sich ermüssigt, das mahnungsvolle Denkmal der Reformationszeit, das Albrecht Dürer auf das Rathhaus gestiftet hatte — seine berühmten Bilder der vier Temperamente — an den katholischen Kurfürsten Maximilian von Bayern für dessen Kunstsammlungen abzulassen. Sie wussten damals ganz wohl, was sie thaten, da sie es doch für nöthig fanden, die protestantischen Unterschriften der Bilder abzuschneiden.

Das Sandrart'sche Banquetbild ist sehr naiv componirt. Man sieht den langen Rathhaussaal hinab. Linker Hand, die grössere Hälfte des Bildes einnehmend, erstreckt sich die Festtafel den Saal entlang, an der die edlen Besorger des Friedenswerkes sitzen, vorn die Häupter der beiden Parteien, Carl Gustav, der schwedische Generalissimus, und Octavio Piccolomini, der uns Allen aus Schiller's Wallenstein wohl bekannt ist und dessen Züge auch dem Schiller'schen Charakterbilde so ziemlich entsprechen. Bei dem etwas hochgenommenen Standpunkte überblickt man die ganze Tafel und sieht der grösseren Mehrzahl sämmtlicher Herren ins Gesicht. Auf der Tafel befinden sich kostbare Schmuckaufsätze, deren einer eine brillante Ehrenpforte, ein andrer, wie es scheint, den Berg Parnassus vorstellt; ausserdem eine Menge seltnen Geflügels, das in seinem gesammten Federputz behaglich in den Schüsseln daliegt. Vor Octavio Piccolomini steht ein Teller mit Austern, die von zierlichen Blumenbüschelchen beschattet werden. Jenseit der Tafel steht allerlei Dienerschaft und eine Menge zuschauenden Personals. Diesseit der Tafel, auf der kleineren Hälfte des Bildes, präsentirt sich zunächst in ganzer Figur der reich gallonirte Tafelmeister, in voller Würde seines Berufes zweien Knaben vorschreitend, welche zwei neue Tafelaufsätze, Backwerk, über dem hohe Fichtenbäumchen emporsprossen, tragen. Dem Tafelmeister zur Seite steht der hochedle Magistrat, der sich übrigens um die Herren an der Tafel wenig zu kümmern scheint, und vor den Magistratspersonen sitzt Joachim v. Sandrart, festlich geschmückt, mit Degen und Sporen; er ist so eben im Begriff, den ganzen Vorgang auf eine Tafel aufzuzeichnen, und fordert den Beschauer, zu dem er sich hinauswendet, zur Bewunderung des Werkes auf. Sandrart ist die Hauptperson des Bildes; wir können es Octavio Piccolomini, der ohne Zweifel ein grösseres Recht dazu zu haben meint, nicht wohl verargen, dass er einigermassen verwundert zu dem Maler hinüberschaut. Die dreieckige Lücke, die sich bei der Disposition des Bildes zwischen dessen grösserer und kleinerer Hälfte bildet, wird durch einen grossen Hund ausgefüllt, der einen Knochen in den Zähnen trägt. Hinter dem Magistrat erhebt sich eine Tribüne mit singenden Knaben, denen ein dicker Cantor phlegmatisch den Takt schlägt; gegenüber eine Tribüne mit sentimentalen Lautenisten; im Grunde des Saales zwei Tribünen mit Posaunisten. Sämmtliche Musiker sind in der Ausführung ihres Berufes begriffen; ob und wie das von den verschiedenen

Tribünen zusammenstimmt, vermag ich nicht zu sagen, — vielleicht ähnlich, wie die berühmte deutsche Einheit, welche damals begründet ward. Von dem Gewölbe des Saales hängt eine Menge dicker Blumen- und Laubgewinde herab, mit Kürbissen in ihrer Mitte, die dem Damoklesschwerte nicht ganz unähnlich über den Häuptern der Versammelten schweben.

Die künstlerischen Vorzüge des Bildes beruhen mehr in den Einzelheiten als in der Gesammtcomposition. Sandrart war bei dem Venetianer Heinsig in die Schule gegangen, hatte sich besonders im Kolorit tüchtig ausgebildet und wurde deshalb als Portraitmaler besonders geschätzt. Er hat auch gerade in jenen Tagen, da so viel angesehene Fremde in Nürnberg waren, eine Unsumme von Bildnissen gemalt, von den einfacher angeordneten, die ihm das Stück mit 50 Thalern bezahlt wurden, oft zwei an Einem Tage. So sind denn auch die Köpfe in dem ganzen Bilde, im warmen Ton und im breiten Vortrag, Meisterstücke der Art; begreiflich ist hier sein eignes Bildniss. Sonst ist die Menge schwarzer Kostüme dem Bilde nicht sonderlich günstig; dazu ist dasselbe, was seinen gegenwärtigen Zustand anbetrifft, sehr nachgedunkelt und stellenweis kaum noch zu erkennen. — Die Aufgabe des Stechers war nach alledem eine sehr schwierige. Es galt das verdunkelte Werk seiner ursprünglichen Klarheit möglichst anzunähern, das Ganze harmonisch und lebendig zu halten und all den charakteristischen, physiognomisch so verschiedenartigen Einzelheiten doch ihr volles Recht anzuthun. Wir können aber unbedenklich hinzufügen, dass er alles Wünschenswerthe erreicht hat. Der Stich ist in einer gesunden Linienmanier durchgeführt, die bei energischer Haltung zugleich ein hinreichendes Eingehen auf alle die individuellen Feinheiten und Nuancen verstattet hat.

Ein leichter geätzter und in hellbräunlichem Tone gedruckter Rand umgibt den Stich des Bildes. Oberwärts sind in demselben zehn Medaillons mit den Bildnissen der ausgezeichnetsten Personen aus der Zeit des dreissigjährigen Krieges, die an dem Friedensmahle nicht Theil genommen, enthalten: Pappenheim, Tilly, Wallenstein, Kurfürst Maximilian, Kaiser Ferdinand II., Gustav Adolph, Bernhard von Weimar, Oxenstierna, Mansfeld, Torstenson. Zu beiden Seiten ziehen sich verschlungene Bänder hinab mit den Namen sämmtlicher Herren, die das Festmahl feiern. (Auf dem Bilde selbst sind sie daneben geschrieben.) Unten sind Wappen und andre Embleme angebracht. Mit dem Rande ist der Stich 18 Zoll breit und 13⅞ Zoll hoch.

Der Unterschrift des Stiches sind noch Verse und eine sinnbildliche Verzierung beigefügt, die von der Zeit, welcher das Bild gewidmet ist, auf die Gegenwart und unsere heutigen Wünsche und Strebungen hinüberführen:

Nach dreissigjährgem Krieg in Deutschlands Marken
Der Friede die geschlagnen Wunden heilt,
Doch statt im Innern Eins sich zu erstarken,
Ward mehr und mehr das deutsche Reich getheilt.

Zweihundert Jahre — und rings hört man's tönen:
Weg mit der Trennung! Nur Ein Vaterland!
Es trennt uns jetzt die alte Schuld versöhnen,
Reicht euch zum neuen Bund die Bruderhand!

Möge es also sein, mögen es Alle beherzigen, und mögen sie darum auch den Kupferstich des Nürnberger Banquetbildes als ein mahnendes Gedächtnissblatt betrachten! — Freilich, wenn man die Fata Morgana sieht, nach denen unsre werthen Zeitgenossen ihre Arme ausstrecken, wenn man die „parva sapientia" beobachtet, mit der sie die Welt regieren möchten, da kann Einem, für Nächste wenigstens, noch nicht ganz zuversichtlich zu Muthe werden.

Im Eingange zu der Biographie des alten Sandrart habe ich eine besondre Stelle gefunden, die ich, trotz der wiederum etwas seltsamen Sprechweise und obgleich sie nicht unmittelbar hieher gehört, den verehrten Lesern dieser Blätter doch nicht vorenthalten will. Sie lautet also:

„Wir sagen dissorts allein, dass unser Hoch-Teutschland zwar vorlängst mit seinem fürtrefflichen Albrecht Dürer und dessen Nachfolgern gepanzert, aber nachmals, durch die leidige Kriegsläufte, gleichwie fast aller anderer, also auch dieser Zierde beraubet worden. Adam Elzheimer, von Frankfurt bürtig, wollte zwar diese fluchtfärtige Göttin bey dem Rock ergreifen, an- und aufhalten: er ward aber bald durch den Tod hinweg gerissen, und sahe man also, gleichwie die Uebung, also auch die Liebe dieser Kunst, bey uns verathemen und verleschen. Die Königin Germania sahe ihre mit herrlichen Gemälden gezierte Palläste und Kirchen hin und wieder in der Lohe aufliegen, und ihre Augen wurden von Rauch und Weinen dermassen verdunkelt, dass ihr keine Begierde oder Kraft übrig bleiben konnte, nach dieser Kunst zu sehen: von welcher nun schiene, dass sie in eine lange und ewige Nacht wollte schlaffen gehen. Also geriethe solche in vergessenheit, und die jenige, so hiervon Beruff machetem, in Armut und Verachtung: daher sie das Pollet (die Pallete) fallen liessen, und an statt des Pinsels, den Spies oder Bettelstab ergreiffen musten, auch vornehme Personen sich schämeten, ihre Kinder zu so verachteten Leuten in die Lehre zu schicken."

Bitten wir den Himmel, oder legen wir selbst Hand an, die parva sapientia über Bord zu werfen und die rechte und grosse zu suchen, auf dass wir nicht rückwärts gelangen, z. B. in Zustände, wie die eben geschilderten, aus denen sich herauszuarbeiten dem alten Sandrart sauer genug ward, sondern dass wir in Wahrheit vorwärts kommen, und die Kunst mit uns!

Denkmäler bildender Kunst in Lübeck, gez. und herausgeg. von C. J. **Milde**, Maler, und begleitet mit erläuterndem historischem Text von Dr. Ernst **Deecke**. Ites Heft enthält: Glasmalereien und Ziegelflussböden. Lübeck 1847. Auf Kosten des Herausgebers. Fol.

(Kunstblatt 1848, No. 63.)

Ueber das schon vor fünf Jahren erschienene erste Heft dieses schönen Unternehmens habe ich in No. 81 des Kunstblattes vom Jahr 1841 berichtet. Jenes enthielt Darstellungen äusserst merkwürdiger in Erz gravirter Grabplatten, theils in verkleinerten Darstellungen, theils Abdrücke einzel-

ner Theile, durch Formen bewirkt, die unmittelbar über das Original genommen waren. Der Inhalt des neuen Heftes ist in der Ueberschrift bezeichnet. Vorzüglich wichtig sind die hier mitgetheilten Glasmalereien. Diese gehören sämmtlich denjenigen Glasmalereien an, welche die in neuerer Zeit abgetragene Burgkirche zu Lübeck schmückten und sich nun, sorgfältig wieder zusammengesetzt und ergänzt, in den Fenstern der dortigen Marienkirche befinden. Auf zwei Tafeln werden uns die Darstellungen von sechs Fenstern in ihrer Gesammtcomposition und in kleiner Umrisszeichnung vorgeführt; zwei andere Tafeln bringen uns einzelne Darstellungen im grösseren Massstabe und nach dem Muster der Originale kolorirt. Der Inhalt der Darstellungen sind legendarische Scenen aus den Legenden des h. Petrus, des h. Hieronymus, der Auffindung des h. Kreuzes, der h. Maria Magdalena etc.; Band- und Rankengewinde bilden [illegible] ornamentistischen Einschluss der einzelnen Scenen und [illegible] jedes einzelnen Fensters zu einem teppichartigen Ganzen. Der Text sucht es wahrscheinlich zu machen, dass der Meister dieser Arbeiten der aus dem Florentiner Gebiet herstammende Francesco, Sohn des Domenico Livi von Gambasso sei, dem sich neuerlich die Aufmerksamkeit der Kunstforscher zugewandt hat, der seit früher Jugend in Lübeck gewohnt hatte, 1496 auf besondere Aufforderung nach Florenz ging und die Glasmalereien für die Fenster des dortigen Domes lieferte. Ich bedaure, von dem stylistischen Charakter der letzteren keine Erinnerung zu besitzen und daher nicht entscheiden zu können, inwiefern sie mit den hier mitgetheilten Lübecker Arbeiten übereinstimmen. Jedenfalls gehören diese ebenfalls dem Anfange des 15ten Jahrhunderts an; ihr Charakter ist übrigens völlig deutsch und zwar haben sie, soweit nach diesen kleinen Abbildungen zu urtheilen ist, grosse Uebereinstimmung mit den späteren Werken der Kölnischen Malerschule, namentlich mit den allerdings nicht häufigen Glasmalereien derselben, welche der angedeuteten Epoche angehören. In ihrer künstlerischen Durchbildung, nach Massgabe der Stylgesetze dieser Zeit, ist ihnen eine hohe Vollendung nicht abzusprechen, sowohl in Betreff des Lebensgefühls und der Würde der einzelnen Gestalten und der sprechenden Anordnung der einzelnen Compositionen, als in Rücksicht auf den schönen ornamentistischen Rhythmus, der diese zum grösseren Ganzen verbindet und auf den die Glasmalerei bei der Ausfüllung grossartiger Fenster immer wird zurückkehren müssen. Ja, soweit wenigstens meine Kunde von der Glasmalerei des deutschen Mittelalters reicht, bin ich sehr geneigt, diese Arbeiten für die vorzüglichsten unter den erhaltenen Werken ihrer Gattung zu bezeichnen. Wir sind also im Interesse der vaterländischen Kunstgeschichte dem Herausgeber für diese Mittheilungen zum lebhaftesten Danke verpflichtet. Eine fünfte Tafel bringt uns im Farbendruck eine Anzahl Muster von den Ziegelmosaiken dortiger alter Fussböden, und zwar aus Theilen des dortigen Burgklosters und der Katharinenkirche, sowie eine ähnliche Probe aus dem alten Rathhaussaale zu Lüneburg. Die geschmackvolle Anordnung in diesen Mustern steht der in den ähnlichen Arbeiten italienischer Kunst, die uns neuerdings anderweitig vorgeführt sind, nicht nach.

Das Rathhaus in Bremen. Nach der Natur gezeichnet und lithographirt von K. Gildemeister. [1])

(Kunstblatt 1849, No. 7.)

Die prächtige Façade des Bremer Rathhauses, eines der wichtigsten Beispiele für die deutsche Architekturgeschichte, die bisher meines Wissens nur durch ungenügende kleine Stahlstiche oder mangelhafte Lithographien bekannt war, wird uns in der vorliegenden grossen Lithographie (von 22 Zoll Höhe und 29½ Zoll Breite) in anschaulichster Weise, in einer mit meisterhaftem Verständniss gearbeiteten Darstellung vorgeführt. Die Ansicht ist vollkommen malerisch gehalten und giebt uns einen Blick auf das Gebäude und die gesammte Umgebung in ihrer heutigen Gestaltung. Helle Mittagsbeleuchtung lässt alles Wesentliche in genügendem Relief hervorspringen. Der Platz vor dem Rathhause, der den Vorgrund des Bildes ausmacht, ist von mannigfachen Volksgruppen erfüllt. Dem Beschauer gegenüber, am Ende des Platzes, vor der Mitte des Rathhauses, erhebt sich der mächtige Steinpfeiler, an welchem das ungeheure Riesenbild des grossen, ostwärts abgewandten Rolands lehnt. Rechter Hand schliesst das Bild durch ein gothisches Giebelhaus ab, dem zur Seite der Thurm des alten Domes emporsteigt, dessen Untergeschosse in romanischen, die Obergeschosse in frühgothischen Formen erscheinen. Auf der linken Seite, hinter dem Rathhause vorragend, werden alte Kapellenbauten sichtbar, in spätgothischen, zum Theil zierlichen Formen.

Das Rathhaus selbst ist in seiner Masse ebenfalls ein ursprünglich gothischer Bau. Damit ist jedoch in der Frühzeit des 17ten Jahrhunderts (seit 1602) ein Umbau vorgenommen, der alles Wesentliche, wenigstens an der Hauptfaçade, in den brillanten Formen des Renaissancestyles, nach dem damaligen Stande der Entwickelung desselben in Deutschland, erscheinen lässt. Eine Arkadenhalle, auf zwölf Säulen ruhend, ist dem Erdgeschoss vorgesetzt; über dem mittleren Theil der Halle erhebt sich ein höchst eleganter Erkerbau, mit phantastischen Giebelzierden schliessend; die grossen Fenster des alten Obergeschosses (die an der Seitenfaçade noch den ursprünglich spitzbogigen Schluss haben) sind geradlinig geschlossen und wechselnd mit antikisirenden Flachgiebeln und flachen Bogengiebeln gekrönt. Zwischen den Fenstern aber sind die Kolossalstatuen aus mittelalterlicher Zeit mit ihren gothischen Konsolen und gothischen Baldachinen beibehalten. — Das Ganze, verschiedenartiger Zeit angehörig, ist also nicht als eine selbständig freie architektonische Composition zu betrachten. Dennoch hat die Façade, sowohl im Ganzen wie im Einzelnen, sehr wesentliche Vorzüge. Fürs Erste den Vorzug eines sehr glücklichen Massenverhältnisses. Der Hauptkörper des Gebäudes erhebt sich über der vortretenden Halle mit imposanter Energie, die durch die hohen Fensterdimensionen und das energisch vortretende Krönungsgesims angemessen bezeichnet oder verstärkt wird. Dabei aber ist die eigenthümliche Wirkung der Halle auf keine Weise beeinträchtigt; im Gegentheil macht die Kraft ihrer dorischen Säulen, der kühne Schwung der Bögen, welche die letzteren bei breiten Abständen verbin-

[1]) Zu beziehen von J. G. Heyse in Bremen. Preis 3 Thlr.

den, die derbe Fülle ihrer dekorirenden Theile, besonders bei ihrer oberen Krönung, einen so entschiedenen wie erfreulichen Eindruck. Dasselbe gilt von dem breiten Erkerbau über der Mitte der Halle, der zwar eleganter und feiner gehalten, in dem überall durchgehenden tüchtigen Relief seiner Theile aber doch von den Papiercompositionen ähnlicher Art, die uns die heutige Kunst mehrfach geliefert hat, unendlich weit entfernt ist. Zugleich ist in diesem Erkerbau, in der sinnreichen Verknüpfung und Aus- und Umbildung antikisirender Einzeltheile zu einem neuen Ganzen von eigenthümlich selbstständiger Wirkung, eine so wohlthuende Eurhythmie, ein so schönes, sich überall gegenseitig bestimmendes Maass entwickelt, dass ich ihn, wie auch die Halle selbst, unbedenklich zu den schönsten und gültigsten Beispielen des Renaissancestyles rechnen muss. Nur die Brüstung über der Halle erscheint etwas willkürlich in ihren Formen; und noch ungleich mehr, nur barocken, kleinlich spielenden Weise gesteigert, ist dasselbe bei der Giebeldekoration des Erkers und bei den kleineren Giebeln, die ein Paar Dachfenster schmücken, der Fall.

Der Zeichner ist Architekt und hat als solcher in seiner Darstellung überall mit genauer Sachkenntniss, zugleich aber auch mit steter Rücksicht auf die erforderliche malerische Wirkung (auf die ohnehin bei Architekturen des Renaissancestyles und der späteren Zeit so viel ankommt) gearbeitet. Soweit es daher bei einer übersichtlichen Darstellung, wie der in Rede stehenden, thunlich ist, wird uns hier die mannigfachste Belehrung gegeben. Aber nicht blos dies: das Blatt an sich bringt einen durchaus wohlgefälligen künstlerischen Eindruck hervor; wir fühlen uns im Anschauen desselben vor eine so interessante wie charaktervolle lokale Individualität versetzt; die reiche Staffage ist mit vollkommen genrehaftiger Freiheit, der es auch an Anmuth und Laune nicht fehlt, behandelt, das Ganze in Ton und Stimmung, ohne wohlfeile Effekthascherei, ächt malerisch zusammengehalten. Wenn in der lithographischen Ausführung die Sicherheit des erfahrenen Steinzeichners hie und da vermisst wird, so entschuldigt uns dafür hinlänglich die höherstehende Sicherheit der Originalarbeit, die überall unmittelbar erkennen lässt, was der Künstler gewollt hat.

Ich wünsche dem schönen Blatt umfassenden Beifall, aus den allgemeinen Gründen, die sich aus dem Vorstehenden ergeben, zugleich aber auch aus einem besonderen Grunde. Das Rathhaus ist in seinen Renaissancetheilen überaus reich an dekorirenden Einzelheiten, die sich, wie mir durch einsichtige Männer versichert wird (ich kenne das Gebäude bis jetzt nicht aus eigner Anschauung), durch schwungvolle Behandlung und saftige Fülle überall sehr vortheilhaft auszeichnen sollen. Es würde daher sowohl für die Kenntniss der Kunst jener Epoche als zur fördernden Belehrung der heutigen Kunst gewiss ein sehr dankenswerthes Unternehmen sein, wenn der Zeichner des Blattes sich entschlösse, eine möglichst umfassende Reihe von Detailblättern über die Dekorationen des Rathhauses, ebenfalls in bildlich malerischer Darstellung (nicht im trockenen Umriss) folgen zu lassen. Wir haben von Seiten der Wissenschaft dem Architekturstyl jener Zeit, zumal der Entwickelung desselben in Deutschland, seither noch nicht volle Gerechtigkeit widerfahren lassen und würden daher jede Gelegenheit, unser Urtheil möglichst gründlich zu berichtigen, sehr dankbar erfassen. Wir können aber auch für unsere werkthätige Kunst, die in der architektonischen Dekoration nur allzu häufig, hier in eine täppische Plumpheit, dort

in eine nüchterne Schüchternheit übergegangen ist, Beispiele und Vorbilder einer lebenvoll gediegenen Fülle recht sehr gebrauchen, und unsere Architekten werden sie hoffentlich um so lieber entgegennehmen, wenn unsere eigene vaterländische Vergangenheit uns diese nützlichen Beispiele liefert.

Leben und Werke des Bildhauers Tilman Riemenschneider, eines fast unbekannten aber vortrefflichen Künstlers, am Ende des 15ten und Anfang des 16ten Jahrhunderts. Beschrieben und herausgegeben von C. Becker. Mit 7 Kupfertafeln und 2 Vignetten, gezeichnet von F. Leinecker u. A. und gestochen von L. Regnier. Leipzig, Rudolph Weigel 1849. 20 S. Text. Roy. 4.

(Deutsches Kunstblatt 1850, No. 4.)

Wir empfangen alle Mittheilungen zur Aufhellung unserer vaterländischen Kunstgeschichte mit lebhaftem Danke, besonders aber, wenn sie, in gründlich monographischer Behandlung, einen beachtenswerthen Einzeltheil derselben urkundlich feststellen und, je nach ihrer Aufgabe, Boden und Fundament für den Weiterbau des grossen Ganzen sichern und ordnen helfen. Zu solchen Arbeiten gehört die in der Ueberschrift genannte. Der Name des Meisters, dem dieselbe gewidmet ist, wird den heutigen Freunden der vaterländischen Kunst nicht mehr unbekannt sein. Es genügt, daran zu erinnern, dass das schöne Denkmal Heinrich's II. und der Kunigunde im Bamberger Dome von ihm herrührt; ein Künstler des Ranges, wie er sich in diesem merkwürdigen Sculpturwerke kund gibt, ist eines näheren Eingehens unbedenklich in vollem Maasse werth. So hat auch der Name des Verfassers und Herausgebers bei den Freunden unserer Kunstgeschichte einen guten Klang. Es bedarf hiernach keines weiteren Nachweises, um den Werth der Gabe darzulegen.

Ueber das Leben Riemenschneider's gibt uns der Verf. die einfachen Mittheilungen, die aus den urkundlich erhaltenen Daten hervorgehen. Dürftig, wie diese sind, zumal in Bezug auf die eigentlich künstlerischen Verhältnisse, gewähren sie doch einen Einblick in die, mit dem bürgerlichen Leben eng verflochtene Lebensstellung des damaligen deutschen Künstlers. Das Geburtsjahr Riemenschneider's ist nicht bekannt. Er stammt aus Osterode am Harz und kam 1483 als Gesell nach Würzburg, wo er für sein ferneres Leben verblieb. Er nahm an der städtischen Verwaltung in Krieg und Frieden Theil, bekleidete zeitweilig die Bürgermeisterstelle, bethätigte sich besonders bei den schwierigen städtischen Maassnahmen zur Zeit des Bauernkrieges und litt unter den Leiden der Stadt persönlich mit. Er starb, hochbetagt, am 8. Juli 1531. Ueber seinen künstlerischen Bildungsgang liegt keine Nachricht vor. Der Verf. bezeichnet seine künstlerische Stellung zu den gleichzeitigen, namentlich fränkischen Meistern der Bildnerei und nimmt besonders ein nahes Verhältniss zu A. Kraft an, ohne ihn doch etwa zu dessen Schüler machen zu wollen. Ich möchte, soweit wenigstens die Eigenthümlichkeiten des vorgenannten Bamberger

Denkmales meiner Erinnerung vorschweben, auf eine etwas abweichende Richtung hindeuten, die mir — vielleicht in Folge des uns unbekannten ursprünglichen Bildungsganges des Künstlers — mehr eine Verwandtschaft zu jener Richtung der damaligen niederrheinischen Malerei zu bezeichnen schien, welche sich in den Bildern des (fälschlich) sogenannten Israel von Meckenen oder des Meisters der Lyversberg'schen Passion ausspricht. Dass sich dann, zumal in den späteren Werken des Meisters, ein grösseres, und zum Theil allerdings ein ziemlich entschiedenes Eingehen auf die vorherrschende Richtung der fränkischen Kunst bemerklich macht, kann bei seinem festen Aufenthalt in Franken in keiner Weise befremden.

Auf die biographischen Notizen lässt der Verf. eine ausführliche Uebersicht der Werke Riemenschneider's — derjenigen sowohl, welche ihm auf den Grund urkundlicher Zeugnisse, als derjenigen, welche ihm nach ihren stylistischen Eigenthümlichkeiten mit Zuversicht zuzuschreiben sind, — und eine Charakteristik ihrer künstlerischen Beschaffenheit folgen. Sie befinden sich zumeist in und an den Kirchen Würzburgs und der Umgegend. Von umfassenderen Werken ist nur jenes Denkmal des Bamberger Domes erhalten, während leider zwei Werke, die ohne Zweifel zu seinen bedeutendsten gehörten, — das bis zur Chorwölbung emporsteigende Sacramenthäuschen und der Tabernakel des Hochaltars im Dome zu Würzburg — untergegangen sind. Die beigegebenen Kupfertafeln, auf denen eine Reihenfolge von Einzelmonumenten Riemenschneider's enthalten ist, gewähren in ihrer genauen und feinen Auffassung, in ihrer sorgfältig charakteristischen Ausführung eine vollkommen zureichende Anschauung der Richtung und der Kunsthöhe des Meisters. Das ganze Werk erfüllt hiedurch seine Aufgabe in der erfreulichsten Weise. Von dem Bamberger Denkmal ist übrigens keine Darstellung darin enthalten. Es ist sehr zu wünschen, dass demselben möglichst bald ein selbstständiges Werk, gewissermaassen als Ergänzung des vorliegenden, gewidmet werden möge. Es würde hinreichen, wenn die zahlreichen Darstellungen desselben auch nur im Umrisse wiedergegeben würden.

Wenn ich schliesslich ein Bedenken gegen die Auffassungsweise des Verfassers aussprechen darf, so besteht dies darin, dass er, wie es mir scheint, bei dem gemüthlichen Versenken in das Wesen seines Meisters die künstlerische Bedeutung desselben doch etwas zu hoch angeschlagen hat. Die Ausdrücke, deren er sich zur Bezeichnung seiner Eigenthümlichkeiten und seines Werthes im Allgemeinen bedient, sind doch zu unbedingt, selbst wenn es sich nur um den Vergleich mit andern gleichzeitigen Meistern der Heimat handelt. Der Verf. stellt ihn gelegentlich mit A. Kraft parallel, namentlich bei dem muthmaasslich letzten Werke Riemenschneider's, einer grossen Reliefdarstellung der Klage über dem Leichnam Christi; während er meines Erachtens gerade in diesem Werke (von dem ein trefflicher Kupferstich vorliegt) gegen die volle Lebenskraft, die starke Entschiedenheit Kraft's, sogar gegen dessen Grösse des künstlerischen Sinnes, nicht ganz unerheblich zurücksteht. Riemenschneider möchte vielleicht mehr als ein liebenswürdiger, denn als ein grosser Meister zu bezeichnen sein. — Ueberhaupt aber macht es einen eigenthümlichen Eindruck auf unser Gefühl, wenn wir nach längerer Entfernung von unserer mittelalterlichen Kunst nach Beschäftigungen, die das Bedürfniss einer unsere Seele ausfüllenden, unser Sein und Wollen kräftigenden künstlerischen Ganzheit in uns rege gemacht, zu jener zurückkehren. Sie giebt unserm gereiften Bedürfnisse

keine volle Befriedigung mehr, wir finden jene Ganzheit nicht. Grosse begabte Meister haben sich in einzelnen glücklichen Momenten emporzuraffen gewusst; die Gesammtkunst jener Zeit ist eine Psyche mit gebundenen Flügeln. Das soll freilich nicht hindern, dass wir ihr Streben und Träumen, schon weil es unsre Väter waren, die gestrebt und geträumt, nicht mit Liebe auffassen sollten; aber ebenso darf uns unsere Pietät die Beschränktheit jener Existenz nicht verhehlen lassen.

Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen. Zweite Abth., die Königl. Preuss. Provinz Sachsen enthaltend. Bearbeitet und herausgegeben von Dr. Puttrich. Band II, Liefr. 17—20. Leipzig, 1848. Fol.

(Deutsches Kunstblatt 1850, No. 7.)

Das Puttrich'sche Werk, in seiner vielseitigen Bedeutung für die Geschichte der Kunst und der Cultur im nordöstlichen Deutschland allgemein anerkannt, geht nunmehr immer entschiedener seiner Beendigung entgegen. Wir geben im Folgenden über die neuesten Mittheilungen dieses Werkes kurzen Bericht.

Lief. 17 u. 18 der zweiten Abtheilung führen den Separattitel: „Mittelalterliche Bauwerke in den gräflich Stolberg'schen Besitzungen am Harz." Es sind 11 Blatt Abbildungen und 18 Seiten Text. Die Mittheilungen haben, für die kunstgeschichtliche Forschung, besonders ein zweiseitiges Interesse. Einige Darstellungen beziehen sich auf die Epoche der romanischen Architektur: die alten Baulichkeiten von Kloster Ilsenburg (einfach alte und verbaute Säulenbasilika und interessanter Kreuzgang) und die zwar ebenfalls baulich veränderte aber äusserst merkwürdige Kirche des unfern von Ilsenburg belegenen Drübeck, deren Darstellungen leider etwas mangelhaft ausgefallen sind, während im Uebrigen die Mittheilungen dieser Hefte den früheren des schönen Werkes an Werth nicht nachstehen. Andere Darstellungen gehören dagegen der spätest mittelalterlichen Zeit an, indem sie uns Holz- und Fachwerk-Gebäude, zu Wernigerode und zu Stolberg, vorführen, deren Formen das Gepräge des letzten gothischen und des Renaissance-Styles tragen und einen phantastischen, zum Theil auch dem Barocken schon sich zuneigenden Eindruck gewähren.

Lief. 19 u. 20 führen den Separattitel: „Bauwerke des Mittelalters in der Königlich Preussischen Lausitz." Auch dies sind 11 Abbildungen, mit 16 Seiten Text. Die Mehrzahl der Darstellungen gehört der alten Stadt Görlitz, namentlich der mächtigen Petrikirche daselbst, an. Von dem brillanten spätromanischen Style, aus der früheren Bauzeit dieser Kirche zu Anfange des 13ten Jahrhunderts, giebt eine Darstellung des zierlichen Hauptportales Zeugniss. Der Hauptkörper des Gebäudes aber ist spätgothisch, aus der Zeit des 15ten Jahrhunderts. Ein Blatt u. A. gewährt einen Durchblick durch das fünfschiffige Innere, wo die kanellirten Pfeiler schlank und kühn emporsteigen und über ihnen das schwebende

Gelasts des bunten Gurtengewölbes sich erhebt, — eine Weise architektonischer Behandlung, die von der strengen Gothik des 13ten Jahrhunderts so unendlich verschieden ist und doch des grössten ästhetisch vollkommen gerechtfertigten Reizes nicht entbehrt. Ein anderes Blatt zeigt uns das Innere der ebenfalls sehr interessanten Krypta der Petrikirche, aus derselben späten Periode der vaterländischen Baukunst, in der wir — schon seit der Titurel bei der Schilderung des Gralтempels auf Mont Salvatsch gegen das Kryptenwesen so heftig geeifert hatte — sonst keine Gruftkirchen zu finden gewohnt sind. Die Anlage ist hier indess durch lokale Bedingnisse gerechtfertigt; auch weist der Herausgeber nach, dass vermuthlich, obgleich die geschriebene Tradition dem zu widersprechen scheint, die Reste einer älteren romanischen Anlage hiebei benutzt sind. Dann wird uns die heil. Kreuzkapelle, wiederum aus dem 15ten Jahrhundert, nebst dem isolirt daneben stehenden heil. Grabe, — welches letztere eine wirkliche leidlich genaue Kopie des heil. Grabes zu Jerusalem ist, — vorgeführt. Ein imposantes Beispiel städtischen Befestigungsbaues aus der Spätzeit des Mittelalters gewährt uns der kühne „Kaisertrutz" (eine der Thore von Görlitz), ein Beispiel üppigen Renaissance-Styles der Zugang zu dem dortigen Rathhause. — Ausserdem zeigen sich uns, andern Orten angehörig, drei kirchliche Backstein-Architekturen: die romanische Klosterkirche zu Dobrilugk; die Hauptkirche von Cottbus und die Nikolaikirche von Luckau, diese beiden aus gothischer Zeit. Weltlicher Architektur endlich gehört das gräflich Lynar'sche Schloss Seese an, von dem eine ansprechend malerische Darstellung gegeben wird.

Desselben Werkes erste Abth., das Königreich, das Grossherzogthum und die Herzogthümer Sachsen-Ernestinischer Linie u. s. w. umfassend. Band II, Lief. 8 u. 9. Leipzig 1849. Fol.

Auch hier gesonderte Abschnitte unter eigenthümlichen Separattiteln. Zunächst: „Mittelalterliche Bauwerke in den Herzogthümern Sachsen-Coburg-Gotha," 10 Blatt Abbildungen und 14 Seiten Text. Wichtig sind unter diesen Darstellungen und den weiteren schriftlichen Ausführungen die über die Veste Coburg, einem stolzen Fürstenbau, der sich bekanntlich durch seine alten Theile ebenso, wie durch deren sinnvolle Erneuerung und die darin aufbewahrten mannigfach interessanten Geräthe und Kunstgegenstände der Vorzeit auszeichnet. Die von Witthöft nach Brückner meisterhaft gestochene Titelvignette und ein lithographisches Blatt sind dem Aeusseren der Veste gewidmet. Von den inneren Räumlichkeiten wird uns die Dekoration des „Rosenzimmers" in den elegantesten Formen später Gothik, und die des „Hornzimmers" in den prächtig phantastischen Barockformen vom Ende des 16ten Jahrhunderts vorgeführt. Von den Schätzen des Rüstungssaales ist ein mächtiger eiserner Ofen, dessen Platten mit grossen wohlgebildeten Reliefgestalten versehen sind und der dem 15ten Jahrhundert angehört, dargestellt [1]). Ferner sehen

[1]) Andere der in der Veste Coburg vorhandenen Alterthümer, u. A. merkwürdige alte Staatswagen, sollen in dem unter der Presse befindlichen Werke: „Die vorzüglichsten plastischen Kunstwerke des Mittelalters in Gold, Silber, andern Metallen, Elfenbein, Stein, Thon, Holz u. s. w. in Kirchen, öffentlichen und Privatsammlungen vornehmlich Sachsens, Preussens und angrenzender Länder, nach den Originalien gezeichnet von den tüchtigsten Künstlern und in far-

wir eine Ansicht der spätgothischen Stadtkirche zu Coburg, eine Ansicht der Kirche des zum fröhlichen Jagdschlosse umgewandelten ehemaligen Klosters von Reinhardtsbrunn, und zwei Blätter mit Abbildungen von sechs der Grabsteine der thüringischen Landgrafen, welche an dieser Kirche aufgestellt sind. Einer von diesen Grabsteinen, ohne figürliche Darstellung ist nur mit einem phantastischen Ornament romanischen Styles versehen. Die andern Steine enthalten die Darstellungen fürstlicher Personen, doch nicht als eigentliche Portraitbildungen, sondern als ideale Arbeiten aus einer beträchtlich späteren Zeit als der des Lebens der Dargestellten, und zwar aus dem 14ten Jahrhundert. Die sehr charaktervollen Abbildungen bestätigen diese vom Verf. gegebene Bestimmung aufs Entschiedenste. Die Sculpturen sind übrigens für die künstlerische Richtung des 14ten Jahrhunderts, für die technische Behandlung und auch für das Kostüm dieser Zeit zum Theil von namhaftem Werth.

Der Separattitel des zweiten Abschnittes lautet: Mittelalterliche Bauwerke in den Herzogthümern Sachsen-Meiningen-Hildburghausen," 10 Blatt Abbildungen und 16 Seiten Text. Auf die wiederum vortrefflich gestochene Titelvignette (von Witthöft nach C. Wagner) mit der Ansicht des Schlosses Maasfeld, und auf ein Blatt mit der Darstellung eines reichen, aus dem 16. Jahrhundert herrührenden Holzhauses zu Meiningen, folgen sieben Blätter, welche der Stadt Saalfeld gewidmet sind. Die kolossale Ruine der alten Sorbenburg und das friedliche spätgothische Schlösschen neben ihr, — die Brücke mit dem Unterbau der ehemaligen vielbesuchten Wasserkapelle, — die eigenthümliche spätgothische Façade der Stadtkirche, — die Hof-Apotheke, ein hohes Gebäude aus spätromanischer Zeit und mit charakteristischen Details aus dieser Epoche, — das Rathhaus, eine lustig bunte architektonische Composition, wiederum zumeist aus spätgothischer Zeit, — diese Gebäude und zu ihnen gehörige Einzelheiten machen den Inhalt der genannten sieben Blätter aus. Den Schluss macht eine Ansicht des ebenfalls spätgothischen Rathhauses zu Pössneck, mit einem eigenthümlichen Prachtstück von Treppenaufgang und mit hohen reich verzierten Zinnengiebeln.

Der Herausgeber hat den vorstehend genannten Lieferungen seines Werkes besondere Notizblätter über den bevorstehenden Abschluss desselben beigegeben. Hiernach fehlt für jede Abtheilung nur noch eine Serie. Die Schlussserie der ersten Abtheilung wird einzelne im Königreich Sachsen noch vorhandene Bauwerke in Altenzelle, Grimma, Zwickau u. s. w. behandeln und zugleich Einiges aus dem Fürstenthum Reuss mit umfassen. Die Schlussserie der zweiten Abtheilung wird sich auf das Eichsfeld, mit Nordhausen und Mühlhausen, beziehen, auch wird Einiges über die Elbgegenden (Wittenberg, Torgau, Mühlberg) beigegeben werden. Endlich wird als Schluss-Text des Ganzen eine besondere „Uebersicht der Geschichte der mittelalterlichen Baukunst in Sachsen" folgen. Neben der Bezugnahme auf die in dem Gesammtwerk enthaltenen Darstellungen soll hier zugleich auf einigen Kupfertafeln mit kleineren, rein architektonischen Abbildungen ein „gleichsam encyclopädischer" Ueberblick des Charakteristischen jedes Zeitalters gegeben werden.

bigen Abbildungen zum ersten Male herausgegeben, auch durch historische und artistische Bemerkungen erläutert von Dr. L. Puttrich, Leipzig bei Rud. Weigel, Klein-Fol." erscheinen.

Danzig und seine Bauwerke in malerischen Original-Radirungen mit geometrischen Details und Text von Johann Carl Schultz, K. Preuss. Professor u. Direktor der Prov.-Kunst-Schule zu Danzig. Zweite Lieferung. Danzig, im Selbstverlage des Autors. 1848. gr. Fol.

(D. Kunstblatt 1850, No. 8.)

Der Herausgeber hat die Freunde seines schönen Unternehmens geraume Zeit auf die Fortsetzung warten lassen; wir haben uns indess über die lange Frist, die seit dem Erscheinen der ersten Lieferung verflossen ist, nicht zu beklagen: das Werk fährt fort, seinem Meister Ehre zu machen, mit der zweiten Lieferung im Ganzen noch mehr als mit der ersten. In No. 104 des Stuttgarter Kunstblattes vom J. 1845 hatte ich über den Plan des Unternehmens und über die damals erschienene erste Lieferung berichtet. Ich deutete damals auf den dreifachen Vorzug hin, den sich das Werk — durch die Darstellung bedeutsamer Gegenstände, durch eine künstlerisch freie Behandlung und durch eine von den Kunstliebhabern besonders geschätzte Technik (die Radirung) — zu eigen mache; wir begegnen denselben Vorzügen auch in der vorliegenden Fortsetzung. Besonders interessant ist unter den neuen Blättern zunächst das, welches den mittelalterlichen Stockthurm mit seinem bunten Giebel- und Spitzenwerk und die neben ihm gelegene sogenannte Peinstube darstellt. Beide Bauwerke sind vom Wall aus aufgenommen; man blickt auf die nächstgelegenen Baulichkeiten der Stadt, namentlich auf das Kunstschulgebäude, [illegible]; das letztere ist mit seinem ursprünglichen Thurmschmuck und dem kupfernen St. Georg auf der Spitze dargestellt, den es vor ein Paar Jahrzehnten durch die prosaischen Nivellirungsgelüste der Zeit eingebüsst hat. Man ist dem wackern Künstler Dank schuldig, dass er, wie das Original des St. Georg für die Kunstschulsammlung, so auf diesem Blatte von der ursprünglichen Anordnung wenigstens ein flüchtiges Bild bewahrt hat. Die Gesammtdarstellung giebt einen der malerischsten Prospecte aus der Umschliessung Danzigs; die Behandlung des Blattes ist in schöner Fülle und zugleich Weichheit des Tons durchgeführt. — Ein zweites, ebenfalls vortreffliches Blatt enthält eine Ansicht des Frauenthores; ein Gebäude von leider schon etwas verflachten mittelalterlichen Formen, und daneben das etwas reichere sogenannte Sonntag'sche Haus, etwa aus dem 17ten Jahrhundert, mit buntem Thurm und Erkergiebeln. Das Frauenthor ist ein Wasserthor; die Ansicht ist vom Flusse aus genommen; der breite Vorgrund des Bildes besteht aus dem Spiegel des Wassers und den Schiffen, die dasselbe bedecken und mit ihren Masten, Raaen und Tauen die dahinter liegenden Architekturen kreuzen. Dies Blatt besonders ist von glücklichster malerischer Wirkung; der Künstler hat hier tiefe Energie des Tons und spielende Luftwirkung in einer Weise zu verbinden gewusst, die in der That in der Radirung nicht häufig zu finden sein dürfte. — Gleiche Meisterschaft der Behandlung zeigt ein drittes Blatt, welches einige Beischläge darstellt, d. h. jene merkwürdigen terrassenartigen Vorbauten der Privathäuser, die sich in Danzig und auch gelegentlich in andern preussischen Städten aus älterer Zeit erhalten haben, der modernen Nüchternheit aber mehr und mehr weichen (wie denn auch der eine der auf diesem Blatt enthaltenen Beischläge nicht

mehr vorhanden ist). Die hier dargestellten rühren, wie fast sämmtliche bemerkenswerthe Privatarchitekturen Danzigs, aus dem 17ten Jahrhundert her und sind mit reich dekorirten Brüstungen im Geschmacke dieser Zeit versehen. Sie gewähren den Eindruck eines ungemein behaglichen Comforts, der die Geschäfte des häuslichen Daseins, wozu unser Norden sonst nicht allzugeneigt ist, gern auf die Gasse hinausträgt und nachbarlichen Verkehr im lebendigen Gange erhält. Wir bedauern im Anblick dieses schönen Blattes auch nur, dass der Künstler dies Element nicht vollständig ausgenutzt und seine Darstellung nicht durch eine entsprechende Staffage belebt hat. — Eine Ansicht der St. **Marienkirche**, mit den Häusern der Gasse, die sich vor dieselbe hinzieht, befriedigt weniger. Alles ist hier auf malerische Haltung berechnet, aber es fehlt hier an den vermittelnden Lufttönen; auch das gothische Giebel- und Zinnenwerk der Kirche, das stofflich das meiste Interesse gewähren würde, kommt nicht zu seiner rechten Wirkung. — In dieser stofflichen Beziehung ist das wichtigste Blatt eine innere Ansicht des **Artushofes**, eines der schönsten Säle später gothischer Zeit. Von vier mächtigen schlanken Granitpfeilern wird das buntgegliederte, sternartig sich verschlingende **Fächergewölbe getragen**, das diesen Raum bedeckt. Die reichste Pracht späterer Zeit erfüllt die Wände; aus den grossen mythologischen Bildern treten in den Vordergründen Einzeltheile, z. B. **Hirschköpfe** mit ihren Geweihen, auch ganze Thiere oder Menschengestalten, mit phantastischer körperlicher Plastik hervor. Fahnen und andrer Schmuck fehlen nicht. Schiffsmodelle sind an Ketten aufgehängt, die vom Gewölbe niederlaufen. In der Mitte, auf ihrem ursprünglichen Platze, steht die kolossale Marmorstatue des Polenkönigs August III. vom J. 1755, die man in neuerer Zeit indess in einen Winkel zu rücken für gut befunden hat. Alles dies ist auf dem vorliegenden Blatte in vortrefflicher wohlverstandener Darstellung wieder gegeben; doch erlangt dasselbe leider auch keine volle malerische Wirkung, bleibt vielmehr etwas grau im Ton. Hier ist der Uebelstand ohne Zweifel der abweichenden Technik, die der Künstler versuchsweise gewählt hat, zuzuschreiben. Dies ist die neuerlich erfundene **stylographische** Radirung, bei welcher in eine präparirte Wachsmasse radirt und über letzterer auf galvanoplastische Weise die Formplatte und sodann die Abdruckplatte gewonnen wird. Man arbeitet bei diesem Verfahren eben nicht mit der vollen künstlerischen Freiheit, welche der Nadel und der Hand bei der guten alten Radirmanier auf so erquickliche Weise zu gute kommt; man muss den verschiedenen Tönungen durch verschiedenartiges Aetzen entsagen, die, allem eigensinnigen Spuck des Aetzwassers zum Trotz, doch einen so unbezahlbaren Werth haben; man entbehrt, abgesehen von der grossen Schwierigkeit einzelner Correcturen, der mannigfach bequemen und charakteristischen Mittel zur Nacharbeit, die bei der geätzten Platte nach Belieben durchzuführen ist; und zweifelhaft auch möchte die Festigkeit der galvanoplastisch beschafften Platten sein. — wenigstens schienen mir die von solchen gefertigten Abdrücke, die mir zu Gesichte gekommen, immer etwas Grauen zu haben (doch will ich mich durch thatsächlichen Beleg sehr gern vom Gegentheil überführen lassen). Jedenfalls können wir das wohl als sicher annehmen, dass die freie, solide und reiche alte Technik für die Künstler das Beste bleiben wird und dass die in neuerer Zeit erfundenen Surrogate etwa zur Unterhaltung der Dilettanten bestimmt sein mögen. — Doch führen mich diese technischen Bemerkungen von den schönen Danziger Darstellungen ab. Die Ansicht des

Artushofes bleibt bei alledem ein gewiss schätzbares Blatt, und wir müssen dem Künstler immerhin auch dafür dankbar sein, dass er vorübergehend auch die neue Technik eines Versuches nicht unwerth gehalten hat. — Fünf Blätter jeder Lieferung des in Rede stehenden Werkes enthalten malerische Darstellungen, ein sechtes Blatt geometrische Risse enthalten. Das letztere bringt hier Risse des gothischen Rathhauses der Rechtstadt Danzig mit seinem schlanken und starken Thurme, dessen Spitze, vom Ende des 16ten Jahrhunderts, sich in phantastisch luftigen Barockformen emporgipfelt. Architektonische Details in grösserem Massstabe sind beigefügt, auch ein besondrer Umriss des lebensgrossen ritterlichen Fahnenträgers, der, aus Kupfer getrieben und vergoldet, den obersten Schluss der Thurmspitze bildet.

Zwei Lieferungen sollen noch erscheinen; mit der vierten wird der zum Ganzen gehörige Text ausgegeben werden. Wir sind versichert, dass das Unternehmen bei dem vielseitigen Interesse, das es darbietet, einer lebhaften Theilnahme gewiss ist. Wie der Herausgeber im Einzelnen schon darauf bedacht ist, Werke, die in der letzten Vergangenheit untergegangen sind, hier der Erinnerung aufzubewahren, so wird das Ganze für alle Zeit einen monumentalen Werth behalten und bei der meisterhaften Fassung und Wiedergabe der Darstellungen einen steten Reiz gewähren.

Nürnberger Gedenkbuch. Vollständige Sammlung aller Baudenkmale, Monumente und andrer Merkwürdigkeiten Nürnbergs. In Stahlstichen nach Originalzeichnungen von J. G. Wolff, mit Beschreibung von Dr. Fried. Mayer. Nürnberg, Verlag von J. L. Schrag. (Klein 4.)

(D. Kunstblatt 1850, No. 10.)

Das Werk ist in Heften zu fünf Blatt erschienen, die im Einzelnen schon mannigfache Anerkennung gefunden haben. Gegenwärtig liegen 20 solcher Hefte vor, welche zwei Bände ausmachen, jeder mit einem besonderen gestochenen Titel und mit neun Bogen erläuterndem Text. Das Werk scheint hiemit ein abgeschlossenes Ganzes auszumachen; doch werden noch Supplemente in Aussicht gestellt. — Der Inhalt wird durch den Titel bezeichnet. Es ist eine sehr reichhaltige Sammlung von Prospekten, von malerisch aufgefassten Aussen- und Innen-Ansichten merkwürdiger Gebäude (sowohl der Kirchen, als zahlreicher Baulichkeiten für öffentliche und Privatzwecke des bürgerlichen Lebens), von merkwürdigen architektonischen Einzelheiten (besonders Thüren, Erkern, Chörlein u. dergl.), von plastischen Denkmälern, von dekorativen Werken u. s. w. Alle Zeitalter, von den früheten mittelalterlichen Bauten, die Nürnberg bewahrt, bis zu den würdigeren Leistungen der Gegenwart herab, sind hierin berücksichtigt. Mehrfach sind zwei Darstellungen auf einer Tafel enthalten, so dass die 100 Tafeln der beiden Bände im Ganzen 121 Darstellungen vorführen. — Es sind überall einfache, aber sorgfältig geführte Umrisszeichnungen mit leichter Schattenangabe, feinen und zumeist geistreicher Croquí's eines

künstlerischen Skizzenbuches vergleichbar. Ihr Verdienst besteht zunächst darin, dass sie dem Beschauer eine belehrende Uebersicht über die Fülle der merkwürdigen Gegenstände, deren wir uns beim Besuche der alten künstlerischen Reichsstadt erfreuen, darbieten, dass sie recht eigentlich, wie es der Haupttitel des Werkes besagt, „ein Gedenkbuch Nürnbergs" ausmachen. Gewiss werden sie schon aus diesem Grunde Vielen eine sehr willkommene Gabe sein. Für eigentlich kunstwissenschaftliche Zwecke das entsprechende Material zu liefern, konnte nicht die unmittelbare Aufgabe dieser leichten Blätter sein. Immer aber enthalten sie auch in dieser Beziehung, bei der feinen und wohlverstandenen Weise, mit der überall die Motive wiedergegeben sind, mannigfach Belehrendes, besonders in den Darstellungen architektonischer Einzelheiten, und namentlich auch in den Blättern, in denen bildnerische, zum Theil noch gar nicht herausgegebene Monumente vorgeführt werden. Ausserdem aber bildet das Werk eine sehr reichhaltige Fundgrube für die malerische Gestaltung der Umgebungen und äusseren Formen des städtischen Lebens, in den Zeiten vom 13ten bis 17ten Jahrhundert. Es wird mithin, wie für die allgemeinen Zwecke künstlerisch bildnerischer Composition, die auf solche Umgebungen einzugehen strebt, so auch ganz besonders für die Zwecke der Theater-Dekorationsmalerei, die in vielen Fällen nur das hier Gegebene zu wiederholen und auszuführen hat, zu empfehlen sein.

Zur Kunde und zur Erhaltung der Denkmäler.

(D. Kunstblatt 1850, No. 12.)

Die „Einladungsschrift der Königl. polytechnischen Schule in Stuttgart zu der Feier des Geburtsfestes Sr. M. des Königs Wilhelm von Württemberg, den 27. September 1849", enthält eine „Abhandlung über die mittelalterlichen Baudenkmale in Württemberg von J. M. Mauch", die das Material unserer vaterländischen Denkmälerkunde auf willkommene Weise vermehrt. Der kundige, mit den Wechselgestaltungen des Bauwesens wohlvertraute Meister giebt uns hier eine anschauliche und fassliche Uebersicht der wichtigeren, dem romanischen Baustyl bis zur Uebergangs-Periode angehörigen Bauwerke Württembergs, von denen wir bis jetzt erst in Betreff einzelner eine nähere Kunde besassen. Die Notizen über die Denkmale der folgenden Epochen sind späterer Mittheilung vorbehalten. Der Abhandlung sind vier Blatt bildliche Darstellung, von Mauch eigenhändig und also in gediegenster Weise auf Stein gezeichnet, beigefügt: 1) zwei Säulenkapitäle, aus der Stiftskirche zu Ellwangen und der Kirche zu Brenz; 2) ein sehr interessanter Altartisch aus der der Josephskirche zugehörigen Michaelskapelle zu Heilbronn; 3) die reich ornamentirte Schlussrosette des Gewölbes derselben Kapelle, in ihrem Blattwerk die in einzelnen wenigen Fällen auch über Deutschland verstreute Form des direkt arabischen Blatt-Ornamentes nachahmend; 4) ein Theil von dem Aeusseren der Kirche zu Plieningen bei Stuttgart.

Der Verfasser spricht zu Anfang sein schmerzliches Bedauern darüber aus, dass zum Schutze der auf schwäbischem Boden befindlichen Denkmale keine allgemeinen (also von der Regierung ausgehenden) Massregeln vorhanden sind. Eine empfindliche Rechtfertigung seiner Klage scheint die am Christabend 1848 aus reiner Vernachlässigung erfolgte Zertrümmerung des grossen kupfernen und vergoldeten Kronleuchters der ehemaligen Abteikirche zu Comburg, eines Kunstwerkes aus der Zeit des 12ten Jahrhunderts, zu gewähren.

Gewiss ist es, wie ich mir hiebei zu bemerken erlaube, wünschenswerth und nothwendig, dass zur Erhaltung der Denkmäler unserer Vorzeit eine gesetzliche Grundlage gegeben sei und dieselbe durch die betreffende Staatsregierung gewahrt werde. Aber dies ist nur die eine Seite der Sache, und wird nur von hier aus eine Abhülfe in Anspruch genommen, so möchte die Wirkung leicht illusorisch bleiben. Kommt der Regierung in dieser Angelegenheit keine individuelle Theilnahme entgegen, so muss ihre Thätigkeit beim besten Willen gelähmt bleiben. Diese individuelle Theilnahme aber kann nur durch Privat-Wirksamkeit hervorgerufen werden, und die letztere wird sich aller Orten am zweckmässigsten durch Vereine bethätigen können, wozu, wenn man nicht ausschliesslich Denkmäler-Vereine stiften will, die grosse Menge der vorhandenen Geschichts- und Alterthums-Vereine die bequemste Anknüpfung gewähren dürfte. Ich meine aber, dass die Vereine für den in Rede stehenden Zweck wirklich thätig sein und sich nicht bei gelehrten Vorträgen, gelegentlichen Editionen und gelegentlichen Klagen über den Mangel des Sinnes für ihre Interessen beruhigen müssen. Sie müssen zunächst auf den Sinn des Volkes einwirken, populäre Belehrungen über den Werth der Denkmäler verbreiten (in selbständigen Schriften und ganz besonders in den kleinen städtischen Wochenblättern) und mit ihren Agenten überall zur Hand sein, um im einzelnen Fall durch gütliches Besprechen mit den Betheiligten das Wünschenswerthe und Mögliche zu vermitteln.

Und noch Eins erlaube ich mir dabei zu bemerken. Man sei überall sorglichst auf der Hut, dass man in solchen Bestrebungen nicht um ein Haar breit zu weit gehe. Der die Bedürfnisse der Gegenwart missachtende archäologische Eifer, der einseitig übertriebene Purismus hat der schönen Sache der Denkmäler-Conservation schon unermesslich geschadet. Sehr häufig steht die letztere mit dringenden Bedürfnissen der Gegenwart im Conflict: oft wird sich durch verständige Untersuchung und Besprechung ein Mittelweg finden lassen, der beiden Interessen genügt; oft aber muss auch das unbedingte Recht der Gegenwart (denn was sollte aus der Zukunft werden, wenn man immer nur nach der Vergangenheit blicken wollte!) vorangehen, und da gilt es, sich mit Heiterkeit in das Unvermeidliche zu fügen, nicht aber durch unnützes Klagen den Zwiespalt zu vergrössern. Ein wesentliches Element der Denkmäler ist sodann ihr geschichtlicher Zustand, die Art und Weise, wie oft eine Reihe von Jahrhunderten ihnen ihren Stempel aufgedrückt hat. Möge man doch bei allen Restaurationen darauf bedacht sein, hievon möglichst wenig zu verwischen! Es ist eine unglückselige pedantische Liebhaberei, die alten Bauwerke überall auf ihren primitiven Zustand zurückführen zu wollen: im besten Falle erhält man dabei ein Exempel für einen kleinen Punkt der kunsthistorischen Wissenschaft; aber allen späteren Epochen, die das Denkmal

auch zu dem übrigen gemacht hatten, ist bitter Unrecht geschehen, und dem Beschauer ist das Band, das ihn mit dem Werke verbinden soll, zerrissen und seine persönliche Theilnahme abgekältet. Wer nicht an diesem oder an jenem Abschnitt der kunstgeschichtlichen Studien hängen geblieben ist, wer auf der Höhe der geschichtlichen Anschauung steht und, weil er ein Herz für die ganze Vergangenheit hat, auch die Gegenwart fühlt und die Zukunft ahnt, dem gleichen sich die einzelnen Umwandlungen, die die Jahrhunderte mit den einzelnen Denkmälern vorgenommen haben, zu einer höheren Harmonie aus und sein zur einfachen Natürlichkeit zurückkehrendes Gefühl wird nicht verletzt, mag auch einer gothischen Façade ein Portal im Renaissancestyl vorgebaut oder ein romanisches Innere mit einer Rococo-Dekoration überzogen sein. — Sapienti sat, und vielleicht ein ander Mal mehr.

Einige Bedenken über Raphaels Kreuztragung, nach Massgabe der Schlesinger'schen Kopie.

(D. Kunstblatt 1850, No. 14.)

Der folgende Aufsatz ist, wie das Datum angiebt, schon vor zwei Jahren geschrieben. Ich hatte ihn für das Stuttgarter Kunstblatt bestimmt, hatte ihn aber wieder zurückgenommen, da er möglicher Weise zum Streit Veranlassung geben konnte, ohne doch sofort zu einem die Sache abschliessenden Resultat zu führen. Ueberdies war die Zeit von so viel gewichtigeren Streitfragen bewegt, dass man den Frieden im eignen Hause doppelt gern bewahrte. Indem ich den Aufsatz jetzt, bei der Eröffnung des neuen Kunstblattes, wieder zur Hand nehme, will es mich doch bedünken, dass das darin Angeregte einer anderweiten Beachtung nicht unwerth sei. Möge die Ketzerei also (wenn es eine ist) in die Welt hinausgehen! Die Wissenschaft will ja den Zweifel, um durch die Kritik zur Wahrheit — oder doch in die grösstmöglichste Nähe der Wahrheit — zu kommen [1].

Berlin, 15. April 1848.

Wir hatten in diesen Wochen politischer und socialer Wirrnisse und Stürme hier am Ort eine künstlerische Ausstellung, die immerhin geeignet war, das beschauliche Gemüth aus dem Drange der Gegenwart in den Kreis idealer, durch ihre historische Abgeschlossenheit zu einer um so ernsteren Sammlung führender Betrachtung hinüberzuleiten. Es war eine

[1]) Eine Bestätigung meiner ketzerischen Ansicht findet sich in der neusten Kritik des Originalgemäldes von Raphael, von dem hier die Rede ist. Auch Herr von Quandt, in seinen „Beobachtungen und Phantasien über Menschen, Natur und Kunst auf einer Reise durch Spanien, Leipzig 1850", die mir so eben in die Hände fallen, erklärt sich dahin, dass der Kreuztragung nur eine flüchtige Skizze von Raphael zu Grunde liege. Die Ausführung des Bildes schreibt er jedoch, abweichend von meiner oben angeführten Hypothese, dem Francesco Penni zu. (Man vergl. seine Darstellung auf S. 240 ff. des genannten Werkes.)

Anzahl, zum grössten Theil im königlichen Besitz befindlicher Kopien nach Raphael, die, im Ganzen viersig Gemälde, in der Rotunde des Museums aufgestellt waren. Bis auf wenige Ausnahmen nach Staffeleigemälden des grossen Meisters ausgeführt, gaben sie eine so genussreiche wie belehrende Uebersicht über die verschiedenen Epochen seiner Wirksamkeit, von seiner, unter Perugino's Leitung emporblühenden Jugend an bis zu seinem Ende. Die Kopien waren freilich von sehr verschiedenartigem Werth; gaben einige das Bild des Meisters nur wie in einem trüben, andre gar wie in einem übel geschliffenen Spiegel wieder, so wehte uns aus der Mehrzahl doch sein Geist in erfreulicher Frische entgegen und vor Allem hatten wir in Hensel's Kopie der Transfiguration, der bisher in der Charlottenburger Schlosskapelle kein sehr günstiger Platz zu Theil geworden ist, aufs Neue eine Arbeit zu bewundern, wie sie die nachbildende Kunst gewiss nur selten hervorgebracht hat. Eine Reihe von Kupferstichen, theils solche, die Marc Anton nach Zeichnungen Raphaels gestochen, theils neuere Blätter nach seinen vatikanischen Fresken, reihten sich an, auch mehrere Originalhandzeichnungen (fast alle aus dem königl. Kupferstichkabinet), unter denen besonders der wundervolle, mit der Feder gezeichnete Entwurf zu dem Fischzug Petri (die zu den Tapeten gehörige Composition) stets nur mit erneuter Lust betrachtet werden konnte. Noch weiter vermehrt wurde die reiche Schau durch die Tapeten, die, mit den bekannten vatikanischen Tapeten (erster Folge) gleichzeitig gefertigt und mit ihnen von gleichem Werth, vor einiger Zeit für das hiesige Museum erworben und kürzlich über der Gallerie der Rotunde, in sehr stattlicher, aber nicht ebenso zweckmässiger Weise, aufgestellt sind.

Unter den Kopien der Staffeleigemälde befand sich auch die Kreuztragung (Spasimo di Sicilia), die in jüngster Zeit durch den Professor Schlesinger, Restaurateur der Gemäldegallerie des Museums, im Auftrage des Königs nach dem in Madrid befindlichen Originale angefertigt ist. Bei der grossen Bedeutung und dem grossen Ruf, den diese Composition unter Raphaels sämmtlichen Arbeiten hat, bei der weiten Entfernung des Originals, die die meisten von uns auf unmittelbare Bekanntschaft mit demselben verzichten lässt, bei der anerkannten Meisterschaft Schlesingers in der Wiedergabe der Eigenthümlichkeiten der alten Meister waren die hiesigen Kunstfreunde auf die Erscheinung und öffentliche Ausstellung der Kopie lebhaft gespannt gewesen. Man fand aber nicht, was man erwartet hatte, und ein ziemlich allgemeines Missbehagen war unverkennbar. Viele wussten gar nicht, was sie aus einem Bilde machen sollten, das so auffallend von der raphaelischen Behandlungsweise abwich. Einige trösteten sich kurzweg und meinten, es sei eben eine misrathene Kopie; Andre deuteten, nicht ganz ohne sarkastische Bemerkungen, darauf hin, dass der berühmte Restaurator wohl die Absicht gehabt habe, uns einmal auf eklatante Weise zu zeigen, wie Raphaels Bilder, ehe Zeit und Unverstand sie in ihre dermaligen Zustände versetzt, ursprünglich beschaffen gewesen seien, oder vielleicht gar: wie Raphael eigentlich hätte malen sollen. Auf mich, ich bekenne es unumwunden, hat die Kopie bei allem Befremdlichen einen sehr entschiedenen, ich möchte sagen: zuversichtlichen Eindruck gemacht und sich in diesem bei längerem und wiederholtem Beschauen immer fester behauptet; sie hat mir manche Bedenken, die mir schon bei Betrachtung der Kupferstiche der Kreuztragung aufgestiegen waren, auf die ich aber bis dahin kein sonderliches Gewicht legen mochte, bestätigt und näher

motivirt, so dass ich in der That nicht allzuviel zu wagen glaube, wenn ich aus ihr einen Rückschluss auf das Original mache. Allerdings kommt es hiebei zunächst in Frage, inwieweit überhaupt der ursprüngliche Zustand des letzteren noch erhalten und erkennbar sein mag. Schon die Mirakelgeschichte, die Vasari von demselben erzählt: wie das Bild gleich nach seiner Vollendung, also mit noch ziemlich frischen und verletzbaren Farben, nach Palermo eingeschifft worden und wie es, als das Schiff mit Mann und Maus untergegangen, in seiner Kiste den weiten Seeweg nordwärts nach Genua zurückgelegt habe, — schon dieser Umstand dürfte uns schliessen lassen, dass es mit der ursprünglichen Beschaffenheit desselben eine kritische Sache sei; da die Hauptsache des Mirakels aber eben darin bestand, dass das Bild trotz aller ätzenden Kraft des Seewassers völlig unverletzt an der genuesischen Küste landete, so werden wir hiebei unser kritisches Bedenken ausser Spiel lassen müssen, sollten wir auch in rationalistischer Auslegung der ehrwürdigen Tradition gar zu der gewagten Hypothese kommen, dass nicht die Kiste allein, sondern mit ihr zugleich das solide Transportschiff den unbeabsichtigten Weg nach Norden gemacht habe. Dann wissen wir, dass das Bild, als es nach Paris gebracht war, dort von dem Holz auf Leinwand übergetragen ist, und wir können somit leicht auf die Vermuthung kommen, dass diese schwierige Manipulation vielleicht doch starke Verletzungen hervorgebracht und in Folge dessen bedeutende Uebermalung nöthig gemacht haben dürfte. Aber wir kennen genug andre Bilder, bei denen diese Operation mit mehr oder minder guten Erfolgen vorgenommen ist, ohne doch, wie selbst bei Raphaels heiliger Margaretha im Louvre, die dadurch bekanntlich im äussersten Grade angegriffen wurde, den Charakter der Originalität ohne Weiteres auszulöschen. Beruhigen wir uns also auch hiebei, so weit wir es vermögen, und halten wir andrerseits an der Bemerkung fest, wie die Schleisinger'sche Kopie in Allem, was Auffassung, Behandlung, Sonderbarkeiten und Mängel anbetrifft, eine so charakteristische, in sich übereinstimmende Eigenthümlichkeit hat, dass wir dieselbe doch nicht füglich auf Rechnung etwaiger Störungen der ursprünglichen Beschaffenheit des Originales, und ebensowenig, wie es scheint, auf den etwaigen Eigenwillen des Kopisten, dessen Meisterschaft in sonstigen Leistungen der Art überdies zur Genüge bekannt ist, setzen dürfen. Ist Herr Professor Schleisinger, wie es allerdings der Fall sein dürfte, bemüht gewesen, bei Ausführung der Kopie von den ohne Zweifel vorhandenen zufälligen Störungen des Originales abzusehen und dasselbe in möglichster Integrität wiederzugeben, so werden wir ihm auf Grund seiner langjährigen reiflichen Erfahrungen auch hierin einigen Glauben schenken und die Kopie — soweit dies überhaupt bei einer Kopie zulässig sein kann — zur Basis, ich will nicht sagen: eines absoluten Urtheils, aber doch einer nicht unbegründeten Hypothese über die künstlerische Stellung des Originales nehmen dürfen.

Dass die Composition der Kreuztragung, in dem Zusammenfassen der darin enthaltenen Momente, in der dramatischen Entwickelung der Handlung, in der, bei dem Höhenverhältniss des Bildes doppelt schwierigen Anordnung und Gruppirung, eine der genialsten Conceptionen Raphaels ist, bedarf hier keiner Auseinandersetzung. Ich würde nicht bloss das Urtheil mehrerer Jahrhunderte, ich würde das Urtheil eines jeden, für Kunst irgend empfänglichen Gemüthes unberücksichtigt lassen, wollte ich dem widersprechen. Ich habe also nicht nöthig, hierauf weiter einzugehen; ich wende

mich vielmehr zu der Art und Weise, wie diese Composition in der Ausführung des Bildes individuelles Leben empfangen hat. So sehen wir denn in dem ausführenden Künstler zunächst einen Maler, der die geistigen Anforderungen der Composition allerdings wohl zu würdigen im Stande war. Der Kopf des Simon von Cyrene, der dem niedersinkenden Erlöser das Kreuz abzunehmen im Begriff ist und sich mit lebhaftem Unwillen gegen die brutalen Schergen wendet, ist im Ausdruck voll ergreifender Energie; der Kopf Christi verräth ebenfalls ein tiefes Gefühl, wenngleich mir die von früheren Berichterstattern (z. B. Menge) gerühmte Idealität desselben hier nicht so gar entschieden entgegen getreten ist. Bedeutend ist ferner der Ausdruck in den Köpfen der Gruppe der heiligen Frauen; aber er erscheint hier schon nicht völlig frei entwickelt; es ist etwas Maskenartiges darin, das sich im Einzelnen selbst zu manierirten Motiven steigert. Bedenklicher wird es, wenn wir die Aeusserungen körperlicher Thätigkeit in den einzelnen Gestalten und noch mehr, wenn wir das Gefüge des körperlichen Organismus in denjenigen, die gerade mit Energie körperlich handeln sollen, betrachten. Schon die so edel und grossartig componirte Gruppe der Frauen hat in mehrfacher Beziehung etwas Starres: die vorderste, die der niedersinkenden Mutter des Erlösers unter den linken Arm greift, kniet in ziemlich steifer Stellung und hebt den Mantel über dem Haupte der Maria mit ebenso steifer wie kleinlicher Handbewegung empor; Johannes, hinter der Maria, scheint lebhaft bewegt, ohne doch zu einer Aeusserung seiner Bewegung zu kommen; seine Arme verlieren sich hinter den Schultern der Maria, ohne dass man sieht, was er beabsichtigt, ja ohne dass er, wenigstens mit dem linken Arm, überhaupt im Stande wäre, in die Bewegung der Gruppe einzugreifen. Simon von Cyrene und der im Vorgrund befindliche Scherge zeigen eine Mächtigkeit der Muskulatur, die an prunkvolle Ostentation streift, die aber leider mehr blendet, als nachhaltig wirkt. Simon hat in den Massen des Oberkörpers, namentlich der Arme, ein verhältnissloses Uebergewicht über die unteren Theile des Körpers [1]); die Richtigkeit der Muskulatur in seinen nackten Theilen ist mir sehr bedenklich, der rechte Oberarm z. B. setzt in ziemlich monstroser Weise gegen die Schulter an und erscheint dadurch steif. Auch der Scherge im Vorgrund scheint mir in den Körperverhältnissen nicht ganz richtig; jedenfalls werden bei seinem Unterkörper die An- und Einsätze der Glieder und der einzelnen Muskeln manchfachi Bedenken unterliegen, und muss dies entschiedener zu der steif schwebenden Stellung, in der er sich trotz seiner ungestümen Bewegung befindet, beitragen, als der an sich geringfügigere Umstand, dass sein linker Fuss ohne eine Schattenwirkung die Erde berührt [2]). Dann sind die Hände fast durchgehend hart und eintönig, besonders die des Erlösers, Simons und des Schergen hinter diesem. Ausserdem ist noch zu bemerken, dass der wunderliche, langge-

[1]) Man sagt vielleicht: er stehe vornübergebeugt, sein Oberkörper sei dem Beschauer näher, sein Unterkörper ferner und perspektivisch verkürzt. Ich bitte, die Stellung nachzumachen und sich dadurch zu überzeugen, wie wenig hiebei von Vor- und Zurücktreten und von Verkürzung die Rede sein kann. — [2]) Die obige Bemerkung ist, wie ich mich nachträglich nach Herrn Schlesingers näherer Darlegung überzeugt habe, unrichtig. Der Scherge setzt den linken Fuss hinter eine kleine Erderhöhung, die, mit ihrem Saum die Ferse des Mannes streifend, den Schatten verdeckt. Aber ist nicht auch ein solches Arrangement, dessen Räthsel sich erst nach besonderm Studium löst, bedenklich?

streckte, schreiende Mauritanier im Hintergrunde, der in die kleine Lücke zwischen den beiden Hauptgruppen des Vorgrundes eingeschoben ist, die Composition nicht eben in wohlgefälliger Weise ausrundet; und dass die hinteren Partieen des aus dem Thore hervorkommenden Zuges, die Halbfiguren der Reiter und Einiges, was wie Pferderücken aussieht, keineswegs eine klare, dem ausführenden Künstler recht bewusste Composition verrathen, dass hier vielmehr ein nur ziemlich willkürliches Zusammengefüge sichtbar wird, ähnlich wie bei den Füllstücken in den nach Raphaels jugendlichen Compositionen ausgeführten Fresken der Libreria des Sieneser Domes.

Wenn wir hienach die in den Hauptzügen so meisterhafte Composition durch einen Künstler ausgeführt sehen, der allerdings, in geistiger wie in körperlicher Beziehung, eine frappante Wirkung erstrebte, ohne doch der dazu erforderlichen Mittel Herr zu sein, so werden wir durch mancherlei Besonderheiten näher auf seine eigenthümliche Richtung hingewiesen. Die Composition, ich wiederhole es, ist unbedenklich raphaelesk, die Hauptzüge des Einzelnen ebenso. Dies und jenes aber ist trotzdem weder im Charakter Raphaels, noch in dem seiner Schule, zum Theil nicht einmal in dem der damaligen italienischen Kunst. So trägt der Scherge hinter dem Simon, der das Kreuz mit der Linken niederdrückt und mit der Rechten eine Lanze erhebt, eine hellblaue Tunika (beiläufig von unschön kleinlichem Gefälte) und darüber einen hellrothen Oberrock mit nordisch zugeschnittenem Fallkragen, ganz in der Weise, wie wir Aehnliches aus Bildern des Lucas von Leyden und seiner Richtung gewohnt sind. Der Turban auf dem Haupte des einen Reiters könnte etwa an Eigenthümlichkeiten der ferrareesischen Schule, kann mit diesen aber ebenso gut an nordische, besonders niederländische Elemente erinnern. Die reichlich und in verschiedenen Mustern angewandten Goldsäume der Gewänder deuten ebenfalls vorzugsweise nach Norden; so auch die etwas ungeheuerlich gebildeten Pferdeköpfe, die in denselben breiten und rundlichen Formen in mehr als einem nordischen Schnitzwerk wiederkehren[1]). Nicht minder entsprechen die Rüstungen der Krieger in Form und Behandlungsweise denjenigen Motiven, die sich, im Uebertragen spätmittelalterlicher auf antike Bildungen, besonders bei den damaligen Niederländern häufig finden. Endlich ist der allgemeine Ton des Bildes — und dies vornehmlich fällt dem Beschauer beim ersten Anblick der Kopie auf — von dem Charakter der damaligen italienischen Schulen ziemlich entschieden abweichend; es fehlt das Lüstre, die Tiefe, das Luftgefühl, das dort bereits überall, ob auch in den verschiedenartigsten Modificationen, zu Grunde liegt; es ist hier etwas körperhaft Starres im Ton, was eben auch nur in der damaligen niederländischen Kunst seine eigentliche Heimat hat; es fehlt selbst nicht an einzelnen Reminiscenzen an die speciellen Farbentöne der flandrischen Schule, wenngleich man die Absicht wahrnimmt, dieselben möglichst ins Italienische umzuschmelzen.

Habe ich in alledem richtig gesehen und darf man überhaupt auf die in Rede stehende Kopie (die, ich wiederhole es, in so vielen Beziehungen mit den Kupferstichen übereinstimmt) ein selbst nur hypothetisches Urtheil

[1]) Wenn man Raphael nicht als grossen Pferdemaler gelten lassen will, so wüsste ich doch wahrlich nicht, wo er sonst dergleichen phantastische Missformen von Pferden geschaffen hätte.

gründen, so ergiebt sich ein, zwar nicht sehr erfreuliches, aber doch eigenthümliches und merkwürdiges Resultat. Dass Raphael seine Arbeiten in späterer Zeit zum grossen Theil, gelegentlich auch wohl ganz, von Schülern und Gehülfen ausführen lassen musste, ist bekannt. In der Regel aber waren dies solche Künstler, die sich in den Geist seiner Richtung vollständig eingelebt hatten und deren Kräfte zureichten, um den an sie gestellten Anforderungen zu genügen, so dass, wenn wir in diesen Werken hin und wieder auch den vollen Hauch des grossen Meisters vermissen, sie doch immer, auch in den Elementen der Ausführung, davon noch gestreift erscheinen. Hier erscheint es anders. Wir würden alle die Widersprüche nur durch die Annahme erklären können, dass Raphael einem aus der Fremde, ohne Zweifel aus den Niederlanden eingewanderten Gehülfen, der noch das Gewand seiner Heimat nicht völlig abgestreift und von der italienischen, der raphaelischen Darstellungsweise nur erst Aeusserlichkeiten erfasst hatte, die Ausführung einer Composition, zu der er offenbar nur einen flüchtigen Entwurf geliefert, ganz selbständig überlassen und doch zugleich keinen Anstand genommen habe, das ziemlich zwitterhafte Erzeugniss unter seinem Namen in die Welt zu senden [1]). Ueber die etwanigen Veranlassungen zu einem solchen Entschlusse lässt sich natürlich nichts sagen; die Hypothese findet hiebei vollständig freien Spielraum. Wollen wir aber den Namen des Künstlers wissen, dem ein so ausgedehntes Vertrauen geschenkt gewesen wäre, so können wir, wie es scheint, wohl kaum bei einem andern stehen bleiben, als bei Bernardin van Orley.

Archiv für Niedersachsens Kunstgeschichte. Eine Darstellung mittelalterlicher Kunstwerke in Niedersachsen und nächster Umgebung. Bearbeitet und herausgegeben von H. Wilh. H. Mithoff. — Erste Abtheilung: Mittelalterliche Kunstwerke in Hannover. Lief. I. Hannover. Helwing'sche Hofbuchhandlung. Gross Fol.

(D. Kunstblatt 1850, No. 16.)

Unter vorstehendem Titel kündigt sich ein neues Unternehmen an, das für die vaterländische Kunstgeschichte von Bedeutung zu werden verspricht und dem wir die beste Theilnahme wünschen. Es ist den Denkmalen des zwischen Elbe und Weser belegenen Theiles von Norddeutschland, die bisher im Ganzen noch wenig bekannt sind, gewidmet. Es wird die Kunstwerke vom Anfange des 11ten bis zum Schlusse des 16ten Jahrhunderts und die verschiedenen Gattungen derselben, vorzugsweise jedoch die Werke

[1]) Am Schluss der Arbeit mag Raphael in einzelnen Hauptpartieen allerdings noch einige Meisterstriche hinzugefügt haben. So machte mich Hr. Schlesinger darauf aufmerksam, dass bei den Augen des Christuskopfes eine (auch in der Kopie sorglich nachgeahmte) dreimalige Veränderung sichtbar ist, und dass der Schild, den jener schreiende Mauritanier trägt, erst später über die Figur hingemalt ist, offenbar, um die Gruppen möglichst klar auseinander zu halten.

der Baukunst, umfassen. Bei der Wahl des Darzustellenden soll nicht allein der Kunstwerth entscheiden, sondern auch Dasjenige, was, bei vielleicht geringerem Kunstwerthe, für Geschichte, Gebräuche und Kostüme der Vorzeit beachtenswerth erscheint, Aufnahme finden. Das Ganze wird in einzelne Abtheilungen zerfallen, von denen jede die Kunstwerke eines besondern Bezirkes oder die Darstellungen eines bedeutenderen Gegenstandes umfassen soll. Eine Abtheilung, mit der Bezeichnung „Miscellanea", ist zur Aufnahme vereinzelt vorkommender Kunstwerke bestimmt.

Das erste Heft, mit dem der Anfang zur Darstellung der Kunstwerke in Hannover gemacht wird, besteht aus sechs Steindrucktafeln, vier Seiten erläuterndem Text, dem mit einem Holzschnitt versehenen Titel und dem Vorwort. Für das Architektonische sind die darin enthaltenen Darstellungen der Marktkirche zu Hannover, eines gothischen Gebäudes von gebrannten Steinen aus der Mitte des 14ten Jahrhunderts, hervorzuheben. Die Kirche ist sehr einfach, doch in charakteristischer Eigenthümlichkeit ausgeführt; sie hat drei fast gleich hohe Schiffe und einen merkwürdigen Chorschluss, — der Chor des Mittelschiffes in der sich ausweitenden, für die Perspektive so günstigen Form, die aus sieben Seiten eines Zehnecks gebildet ist (eine Form, die gleichzeitig auch noch an andern Gebäuden unsres Nordens, aber doch nur selten, zur Erscheinung kommt). Die Pfeiler sind kreisrund und mit einfachen Gurtträgern besetzt. Ein vorzüglicher Grundriss und schöne Aufrisse des Innern geben eine Gesammtdarstellung der Structur; von den eben genannten Gurtträgern ist ein grösseres Profil in den Text eingedruckt. Ich hätte gewünscht, dass auch die Profile von allen übrigen architektonischen Details, so einfach sie sein mögen, in grösserem Massstabe mitgetheilt wären, da sie überall für die Auffassung des Charakteristischen und für die Feststellung der architekturgeschichtlichen Entwickelungsgesetze von der grössten Wichtigkeit sind; ich glaube, dies dem Herausgeber für die Folge um so mehr zur Berücksichtigung empfehlen zu dürfen, als es scheint, dass gerade das Architektonische (im strengeren Sinne) das Gediegenste seiner Mittheilungen ausmachen wird. Ausserdem ist von dem Innern der genannten Kirche eine malerische Perspektive gegeben; diesem Blatte entspricht eine malerische Ansicht der Göbelinger Strasse, mit alten, zum Theil nicht mehr vorhandenen Fachwerkgebäuden im Vorgrunde und dem Thurm und einem Theil der Marktkirche im Hintergrunde; beide Blätter sind sorgfältig gearbeitet, doch erreichen sie nicht den beabsichtigten Eindruck der eigentlich malerischen Wirkung. Ein Blatt enthält einige Umrissdarstellungen von Werken bildender und ornamentistischer Kunst, ein andres, in ausgeführter Lithographie, eine Darstellung des Altarbildes aus der Kreuzkirche zu Hannover, ein Mittelbild und zwei Flügel mit der heiligen Sippschaft etc. in sehr zahlreichen Figuren, aus dem Anfange des 16ten Jahrhunderts. Auch diese Mittheilung ist sehr interessant, doch wäre ein schärferes, mehr charaktervolles Eingehen in die Eigenthümlichkeiten des Originals zu wünschen gewesen. — Der Text giebt genaue Auskunft über die Geschichte und die Structur der Marktkirche; von den Erläuterungen der bildlichen Darstellungen enthält er erst wenige Zeilen.

Nach der Inhaltsangabe über die folgenden Hefte der ersten Abtheilung dürften besonders die hierin in Aussicht gestellten Darstellungen von mittelalterlichen Wohngebäuden mannigfaches Interesse gewähren. Im Uebrigen ist Niedersachsen durch wichtige Architekturen aus früh mittelalter-

licher Zeit ausgezeichnet, die dem Werke ohne Zweifel eine eigenthümliche Bedeutung geben werden. Aber auch an sehr merkwürdigen Werken bildender Kunst ist kein Mangel, wie z. B. die Darstellung seltener Tapeten aus der Zeit von 1300, mit Scenen aus der Geschichte von Tristan und Isolde, demnächst zu erwarten ist.

The monumental brasses of England: a series of engravings upon wood from every variety of these interesting and valuable memorials, accompanied with brief descriptive notices. By the Rev. Charles Boutell, M. A. etc. The engravings drawn and executed by Mr. R. B. Utting. London, 1849. 4.

(D. Kunstblatt 1850, No. 17.)

In meinem Handbuch der Kunstgeschichte (2. Aufl., 1848, S. 672) habe ich der merkwürdigen bronzenen Grabplatten des Mittelalters gedacht, auf denen sich, zum Theil in sehr reicher und geschmackvoller Weise, die bildlichen Darstellungen in Umrissen gravirt vorfinden. Die wichtigsten Werke der Art, die mir bis dahin in Deutschland bekannt geworden, sind an der genannten Stelle angeführt; zugleich ist daselbst bemerkt, dass auch England reich an solchen Darstellungen sei.

Das in der Ueberschrift genannte Werk enthält eine umfassende Uebersicht der in England vorhandenen Denkmäler verwandter Art. Es sind die Darstellungen von 140 Monumenten (auf 149 in Holz geschnittenen Tafeln), den verschiedenen Gegenden des eigentlichen Alt-England angehörig. Der Zeit nach rühren 48 Denkmäler aus dem vierzehnten, 96 aus dem funfzehnten und 6 aus dem sechzehnten Jahrhundert her; das früheste ist vom Jahre 1320, das späteste vom Jahre 1554. Darin aber unterscheiden sie sich durchgängig, wie es scheint, von den in meinem Handbuch genannten deutschen Arbeiten, dass sie nicht selbständige Grabplatten ausmachen, sondern dass der Gegenstand der Darstellung, gewissermassen im äusseren Umriss ausgeschnitten, in eine steinerne Grabplatte eingelegt ist. Dies ist, wie bei einfachen Darstellungen, z. B. einer einzelnen Figur oder Halbfigur, so auch bei zusammengesetzten der Fall, bei mehreren Figuren, bei den architektonischen, tabernakelartigen Umfassungen derselben, bei den hinzugefügten Wappen, Spruchbändern u. dergl. Jeder Theil pflegt hiebei besonders in die Steinplatte eingelassen zu sein. Ich entsinne mich solcher Arbeiten in Deutschland nicht; doch meine ich, Steine mit flachen Vertiefungen gesehen zu haben, in welchen ähnliche Bronzen befindlich gewesen sein konnten.

Ich habe die englischen Denkmäler, wie sie uns das genannte Werk veranschaulicht, als kunstgeschichtliche Zeugnisse angeführt, und in der That ist schon die reiche Fülle, in welcher sie vorhanden sind, eine nicht unwichtige kunstgeschichtliche Thatsache. Als Zeugnisse einer besondern Kunstblüthe sind sie aber nicht namhaft zu machen. Vielmehr ist das, worin ihr Kunstverdienst beruhen möchte, — die Zeichnung, die Linien-

führung. — in höchst überwiegendem Masse starr und gestlos, nur eine handwerksmässige Wiederholung der eben gültigen kunsthistorischen Typen. Nur in der Zeichnung einiger wenigen von diesen Denkmälern giebt sich ein minder befangener, ein frischerer, mehr individueller Zug zu erkennen. Schuld des Zeichners und Holzschneiders scheinen diese Mängel durchaus nicht zu sein; dafür sind die vorliegenden Blätter überall, bis in die geringsten Kleinigkeiten hinein, viel zu stylmässig gehalten viel zu frei von aller modernen Laune oder Nachlässigkeit. Für den ersten Augenblick ist es auffallend, dass diese aus einem Zeitraume von mehr als zwei Jahrhunderten herrührenden Denkmäler, bei der grösseren und geringeren Rohheit des künstlerischen Gefühls, die ihnen zu Grunde liegt, zugleich eine stehende Verwandtschaft des künstlerischen Styles haben: es ist der germanische Styl, nach dessen Gesetzen sich hier die Linienführung bewegt, wie in der frühern Zeit des vierzehnten Jahrhunderts, so noch tief in das sechzehnte hinein; nur in einzelnen untergeordneten Motiven macht sich hier und dort, etwa von der Mitte des funfzehnten Jahrhunderts ab, der neue, durch die Eycks begründete und durch ihre Schule verbreitete Styl bemerklich. Aber auch dies ist wiederum nur ein Zeugniss des handwerklichen Geistes, der, eigner Schöpferkraft ermangelnd, sich nicht anders als in dem einmal vorgezeichneten Gleise zu bewegen vermochte. Es ist dieselbe Bemerkung, die ich anderswo auch für die Technik der Modelle, nach denen die deutschen Bronzegiesser des funfzehnten Jahrhunderts arbeiteten, gemacht habe, eine Technik, welche es Peter Vischer vergönnte, gelegentlich unmittelbar wieder an die Traditionen des germanischen Styles anzuknüpfen.

Eine der Blätter des englischen Werkes enthält die Nachbildung eines gegenwärtig in Privatbesitz befindlichen Fragmentes einer niederländischen Bronzeplatte aus dem vierzehnten Jahrhundert. Die hierauf gravirte Zeichnung entspricht dem Besten, was wir an gleichzeitiger deutscher Kunst dieser Gattung kennen, und bezeichnet ebenso augenscheinlich den niedrigen Standpunkt der Kunst in den englischen Denkmälern, wie die Treue der vorliegenden Nachbildungen.

Mannigfachste Belehrung übrigens gewähren diese für die Geschichte des Kostüms, zu welchem Behuf, so wie für die Personalgeschichte Englands, das Werk auch vorzugsweise zusammengestellt zu sein scheint. Mit grösster Sorgfalt sind überall die Einzelheiten des Kostüms, sei es an Geistlichen oder an Rittern, bürgerlichen Personen und Frauen, behandelt und im Text erläutert. Die Haltung der dargestellten Personen ist dieselbe, die sonst an den plastisch erhabenen Grabsteingebilden üblich ist. Mehrfach, wie schon angedeutet, kommen auch Halbfiguren, in der Mitte des Körpers quer durchgeschnitten, vor. In einzelnen Fällen sieht man statt der figürlichen Darstellungen die eines Kreuzes, mehr oder weniger reich ornamentirt. Auch erweitert sich das Kreuz in seinem obern Theil gelegentlich zur gothischen Rosette, in welcher sodann die figürliche Darstellung enthalten ist, oder es erscheint die letztere in einer Art von Heiligenhäuschen, das auf einem schlanken Schafte ruht. Eine Darstellung ist der eines mittelalterlichen Siegels ähnlich. U. s. w.

Archiv für Niedersachsens Kunstgeschichte, herausgegeben von H. Wilh. H. Mithoff. Erste Abtheilung, [illegible] Hannover, Helwing'sche Hofbuchhandlung. Gr. Fol., S. 5–[illegible] VII–XVIII.

(D. Kunstblatt 1850, No. 18.)

Den Notizen, die in diesen Blättern kürzlich über den Zweck des vorstehend genannten Unternehmens und über den Inhalt der ersten Lieferung gegeben sind, lassen wir hier eine Angabe des Inhalts der so eben erschienenen Doppellieferung 2 und 3, die sich, wie die erste, noch auf die Denkmäler von Hannover bezieht, folgen. Tafel VII. enthält die Ostansicht und den Grundriss der im Jahre 1[illegible] zu Aegidienkirche, eines Gebäudes von einfach gothischen Formen; Tafel VIII–X. Bronzearbeiten spätmittelalterlichen Styles, die reichfigurirten Taufgefässe der Kreuzkirche und der Aegidienkirche, auch Thürschilder und Wandleuchter aus hannöverschen Kirchen; Tafel XI. Figuren von Grabsteinen des sechzehnten Jahrhunderts, zur Bezeichnung der bürgerlichen Tracht; Tafel XII–XVIII. die zum Theil reichen Façaden bürgerlicher Wohnhäuser aus gothischer Zeit, im Backsteinbau ausgeführt, mit einer hinreichenden Anzahl von Details in der erforderlichen Grösse, welche zur näheren Veranschaulichung der Construction und der Profilirungen dienen. Diese der häuslichen Architektur gewidmeten Darstellungen sind in mehrfacher Beziehung besonders schätzbar; sie geben willkommene Belehrung, machen zugleich aber auch den Wunsch rege, dass für das Geschichtliche der Häuseranlage, der architektonischen Disposition und Ausstattung der Wohnungen, namentlich in Deutschland, bald Umfassendes möge gearbeitet werden. Die Culturgeschichte würde solche Darlegungen gewiss mit lebhaftem Dank entgegennehmen. — In den Text der vorliegenden Lieferungen sind einige Holzschnitte eingedruckt. Bei Gelegenheit der Besprechung des schon in der ersten Lieferung dargestellten Altargemäldes aus der Kreuzkirche, welches sich gegenwärtig in der geschätzten Sammlung des Baurathes Hausmann zu Hannover befindet, erfolgen zugleich einige Notizen über noch einige niedersächsische Gemälde dieser und andrer Privatsammlungen Hannovers. — Das vierte Heft wird die Denkmäler von Hannover beschliessen und ebenfalls Darstellungen des mittelalterlichen Häuserbaues enthalten.

Beiträge zur Geschichte Westpreussischer Kunstbauten. Erster Theil: Das Kloster Oliva. Von Dr. Theodor Hirsch, Professor etc. Danzig, 1850. 42 S. in 4. und ein lithograph. Blatt in gr. Fol.

(D. Kunstblatt 1850, No. 18.)

Der Verfasser dieser Schrift, der sich auch schon anderweitig (z. B. in seinem ausführlichen Werke über die Marienkirche zu Danzig) um die

Culturgeschichte seiner Heimat verdient gemacht hat, giebt hier einen erhältbaren Beitrag zur Darlegung der kunstgeschichtlichen Entwickelungen im altpreussischen Lande. Kloster Oliva, in reizender Gegend unfern Danzig belegen, ist einer der frühesten und wichtigsten Ausgangspunkte christlicher Cultur in Preussen; die Kirche des Klosters bewahrt den ältesten Rest der in das Land eingeführten kirchlichen Architektur. Zwar glaubte man seither, auf unzureichendes Studium der literarischen Quellen und auf noch weniger genügende Berücksichtigung der architektonischen Formen des Gebäudes gestützt, annehmen zu dürfen, dass hier aus älterer Zeit nichts erhalten sei und alles Vorhandene erst aus der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts herrühre. Das Irrthümliche dieser Ansicht wird von dem Verfasser jedoch ausführlich (wie gleichzeitig auch durch F. v. Quast in seinen übersichtlichen „Beiträgen zur Geschichte der Baukunst in Preussen", in Heft 1. des laufenden Jahrganges der Neuen Preussischen Provinzialblätter) nachgewiesen. Der innere Kern des Kirchengebäudes rührt aus der, für jene Lande sehr frühen Bauperiode von 1235 — 1239 her. Er erscheint im Charakter des Uebergangsstyles aus dem Romanischen ins Gothische, und zwar in Formen, welche entschieden dem an den ältesten Theilen der Kirche des weiland mächtigen Klosters Colbatz in Pommern, — des Mutterklosters von Oliva, — entsprechen. U. a. findet sich hier auch dieselbe, den Uebergangsstyl bezeichnende Kapitälform vor, die, unterwärts schiefkig, nach oben in das Viereck übergeht und die, wie in Colbatz, so auch anderweitig in den nordöstlichen germanischen oder germanisirten Landen gefunden wird. Ueber Colbatz habe ich in meiner „Pommerschen Kunstgeschichte" (Kl. Schr., I., S. 600, 695 f.) ausführlich gesprochen [1]; auf den grösseren Cyklus der entsprechenden Bauwerke dieser und der zuletzt vorangegangenen romanischen Epoche, der seinen Schwerpunkt in Dänemark zu finden scheint, habe ich in meinem Handbuch der Kunstgeschichte (2. Aufl., S. 500) hingedeutet. Die ältesten Theile der Klosterkirche von Oliva reihen den bisher bekannten Beispielen ein neues an, das schon für die geographische Ausdehnung des Cyklus von Wichtigkeit ist.

Zu bedeutenden Veränderungen gab ein grosser Brand Anlass, der die Kirche und das Kloster von Oliva im J. 1350 ergriffen hatte. Es erfolgten bei der Restauration der Kirche Abänderungen in ihrer Disposition; ein neuer Kreuzgang und Kapitelsaal wurden erbaut. Alles in dieser Zeit Entstandene und ungestört Erhaltene trägt den Stempel der geschmackvollsten Entwickelung des gothischen Styles, wie derselbe sich an den Backsteinbauten unserer Gegenden manifestiren konnte. — Neue Zerstörungen fanden im J. 1577 statt. Diese führten im J. 1582 namentlich zu einer neuen Ueberwölbung der Kirche, in den spätest gothischen Formen eines reichen und zierlichen Netzgewölbes. 1594 folgte der Neubau eines glänzenden Refectoriums im brillanten Jesuitenstyl, den Traditionen des Mittelalters schon abgewandt; im 17. und 18. Jahrhundert schloss sich endlich noch manche Rococoisirung an. Von der Zeit nach 1577 rühren sodann auch die ornamentistischen und bildnerischen Dekorationen her, mit denen die Kirche, zum Theil in nicht sehr künstlerischer Weise, geschmückt ist.

Der Verfasser verbindet in vorliegender Schrift die sorglichste urkundliche Darlegung mit einer kritischen Untersuchung des Bauwerkes in allen

[1]) Vielleicht würde ich gegenwärtig die ursprüngliche Anlage der Kirche von Colbatz um ein Weniges später setzen, als dort geschehen ist.

seinen Einzelheiten, wodurch sich ein, wie es scheint, völlig gesichertes kunstgeschichtliches Resultat ergiebt. Auf dem lithographischen Beiblatt ist ein Grundriss der Kirche und der an sie angelehnten Klosterbaulichkeiten in grossem Massstabe und die Darstellung einer Anzahl charakteristischer architektonischer Einzelheiten enthalten.

Artistische Beschreibung der vormaligen Cistercienser-Abtei Maulbronn. Von Karl Klunzinger. Mit einem Grundriss derselben. Stuttgart, 1860. 44 S. in 8.

(D. Kunstblatt 1860, No. 29.)

Die reichen Gebäulichkeiten des schwäbischen Klosters Maulbronn sind in ihrer Gesammtanlage noch vorhanden und geben für das Klosterleben des Mittelalters ein so charakteristisches Bild, wie sie in ihrer architektonischen Beschaffenheit zum Theil sehr merkwürdige Belege der baugeschichtlichen Entwickelung und in ihren zahlreichen Denkmälern der Bildnerei und Malerei noch in weiterer Beziehung ein mannigfaltiges Interesse gewähren. Das in der Ueberschrift genannte Heft enthält ein Verzeichniss alles dessen, was in Maulbronn der Besichtigung werth ist, wobei überall soviel als thunlich die Zeitbestimmung des Einzelnen, namentlich auch bei den verschiedenen Bautheilen auf den Grund urkundlicher Zeugnisse, angegeben ist. Das Heft wird für den Besucher des Klosters ein schätzbarer Führer sein. Mit besonderm Dank haben wir den Grundriss des Klosters, der demselben beigefügt ist, entgegenzunehmen. In genügender Grösse und mit klarem Verständniss ausgeführt, vermehrt er unser noch geringes Material zur Anschauung klösterlicher Anlagen in erfreulicher Weise; auch gewinnt er dadurch ein besondres Interesse, dass die Bauzeiten der einzelnen Theile, vom romanischen bis zum spätgermanischen Style und bis zu den neuern Zusätzen, durch verschiedenartige Schraffirung vollkommen deutlich bezeichnet sind. — Das Erscheinen des Heftes macht freilich den Wunsch sehr rege, dass die ausführlichen künstlerischen Aufnahmen von Maulbronn und von den Einzelheiten seiner Architektur, die durch Mauch und Eisenlohr und unter ihrer Leitung gefertigt sind, bald in angemessener Ausstattung der Oeffentlichkeit übergeben werden möge.

Bronzene Grabplatten mit gravirter Darstellung.

(D. Kunstblatt 1850, No. 96.)

Ich erlaube mir, nochmals auf die für das spätere Mittelalter so eigenthümlich merkwürdigen bronzenen Grabplatten mit gravirter Darstellung,

über die ich schon kürzlich (in No. 17 des Kunstbl., — oben, S. 071) eine weitere Mittheilung gemacht hatte, zurückzukommen. Die gegenwärtige Mittheilung gilt besonders der in der Johanniskirche zu Thorn in Westpreussen befindlichen Grabtafel, die dort vor dem Hochaltar, ihrer Conservation nicht sehr zuträglich, im Fussboden liegt. Eine kurze Notiz über ihr Vorhandensein und ihre künstlerische Beschaffenheit, die mir von freundschaftlicher Seite zugegangen war, veranlasste mich, sie in meinem Handbuch der Kunstgeschichte (S. 622 der zweiten Auflage) unter den betreffenden Denkmälern mit aufzuführen. Eine grosse, in Strich gravirte Abbildung der auf dieser Grabplatte enthaltenen Darstellung fällt mir so eben in der „Geschichte Preussens" von J. Voigt in die Hände, mit deren siebentem Bande (1838) sie als Nachtrag zum ersten ausgegeben ist. Sie ist dem Gedächtniss des im Jahre 1361 verstorbenen Thorner Bürgermeisters Johannes von Soest und seiner Gemahlin gewidmet und enthält die grosse Darstellung beider Personen mit reicher architektonischer und figürlicher Umgebung, die ganze Anordnung derjenigen höchst ähnlich, die sich auf der Grabplatte der beiden Bischöfe im Dom zu Lübeck vom J. 1359 (in Milde's „Denkmälern der bildenden Kunst in Lübeck" herausgegeben) vorfindet, — dieselben reich dekorirten spitzbogigen Nischen, dieselben Pfeiler zu den Seiten der Gestalten mit Heiligenfigürchen in Bilderblenden, dieselben breiten tabernakelartigen Bekrönungen, in denen ganz auf gleiche Weise die Seelen der Verstorbenen durch Engel, einerseits zu Christus, andrerseits zu Maria, emporgetragen werden. Aber auch mit der schönen Grabplatte des im J. 1357 verstorbenen Proconsuls Albert Hovener in der Nicolaikirche zu Stralsund, über die ich in meiner Pommerschen Kunstgeschichte (Kl. Schr., I., S. 787) nähere Nachricht gegeben habe, hat sie eine auffallende Aehnlichkeit. Abgesehen von der ebenfalls entsprechenden architektonischen Umgebung ist namentlich zu bemerken, dass die unter den Häuptern der Verstorbenen liegenden Kopfkissen ganz ebenso wie dort von kleinen Engelgestalten gehalten werden, dass unter den Füssen des Bürgermeisters ähnlich wie dort die, ohne Zweifel symbolisch zu deutenden Gestalten von Thieren und wilden Männern sichtbar werden (während sich zu den Füssen der Frau ein Eichhörnchen und Hündchen befinden), und dass der schmale Bilderstreif unter beiden Gestalten ähnliche phantastische Darstellungen des Lebens zu enthalten scheint, statt deren unter den beiden Lübecker Bischöfen kleine legendarische Scenen vorgeführt sind.

Beide Hauptfiguren der Thorner Grabtafel erscheinen in reichem, sehr durchgebildetem Kostüm: der Mann mit blossem lockigem Haupthaar und ohne Bart, mit enganschliessender Unterkleidung und weitem, faltenreichem Mantel, der über der rechten Schulter zusammengeheftet ist; die Frau mit einer zierlich gestickten Schaube über dem langen Kleide, einem von beiden Schultern seitwärts niederhängenden Mantel und einer Art elegant gekrauster Haube. Der künstlerische Styl der ganzen Darstellung ist entschieden der germanische der angedeuteten Epoche und scheint, gleich dem der beiden Platten in Stralsund und Lübeck, ein Beispiel der vollendetsten Durchbildung desselben zu enthalten. Leider giebt die genannte Abbildung nicht hinreichende Gelegenheit, dies bis in die feineren Einzelheiten zu verfolgen, da der Zeichner offenbar nicht die Fähigkeit besass, die Eigenthümlichkeiten desselben in völlig charakteristischer Weise wiederzugeben und sich sogar, ohne allen Zweifel in durchaus willkürlicher Weise, veranlasst gesehen hat, der im Denkmal selbst nur im Umriss gra-

vierten Darstellung eine angezeigte mythologische Schattirung beizufügen. Noch ist zu bemerken, dass von der erläuternden Unterschrift der Grabtafel nur die Hälfte ausgeführt ist, diejenige nemlich, welche sich um die männliche Gestalt herumzieht. Diese lautet: *Hic . jacet . dominus . Johannes . de . Zanet . qui . obiit . anno . dni . M . CCCLXI . sequenti . die . post . Maurizii . anima . ejus . requiescat . in . pace.* Der entsprechende Inschriftstreif um die weibliche Gestalt hat die beabsichtigt gewesene Angabe nicht erhalten. Der Mann war also vor der Frau verstorben, und nach ihrem Tode hatte sich Niemand gefunden, der für die Ehre nach ihrer Gedächtnisse das Erforderliche zufügte.

Wie die Thorner Tafel mit denen zu Stralsund und Lübeck, so stimmen auch diese unter sich auffallend überein. Detail-Abbildungen der beiden letzteren, die mir vorliegen, lassen unzweifelhaft dieselbe Meisterhand erkennen. Da überdies auch die drei Denkmäler der Zeit nach so nahe zusammengehören, so ist wohl mit Zuversicht anzunehmen, dass sie aus einer und derselben Werkstätte hervorgegangen sind. Wo aber diese zu suchen, dies wagte ich nicht zu sagen. Mittheilungen, welche näher darauf hinführen könnten, dürften bei der künstlerischen Bedeutsamkeit dieser Arbeiten, der vaterländischen Kunstgeschichte so erwünscht wie förderlich sein. Auch wäre es gewiss ein sehr verdienstliches Unternehmen, ein umfassendes bildliches Werk über die genannten und andere Denkmäler derselben Art zur Herausgabe zu bringen. Die Ausführung eines solchen würde ungleich in der Beziehung keine grossen Schwierigkeiten haben, als in rein mechanischer Weise, mit Hülfe des Reibens und der Druckerschwärze auf weichem Papier, vollkommen getreue Abbildungen von den Originalen selbst zu nehmen und diese ebenso leicht mit mechanischen Hülfsmitteln zu verkleinern sind. Herr Hilde hat sogar von Einzeltheilen der Löberher Platte Abgüsse genommen und, durch Abdruck derselben in seinen Löberher Denkmälern, wirkliche Facsimile's einzelner Darstellungen gegeben. Mögen diese Worte geeignet sein, ein weiteres Interesse für diese schönen Denkmäler unserer Vorzeit und eine praktische Bethätigung derselben in der angedeuteten Weise hervorzurufen!

La Basilica di San Marco in Venezia, esposta nei suoi musaici storici, ornamenti scolpiti e vedute architettoniche etc.

Deutsch unter dem Titel:

Der Dom des heil. Markus in Venedig, dargestellt in seinen historischen Mosaiken, sculpirten Ornamenten und architektonischen Ansichten. Nach der Natur gezeichnet und auf eigene Kosten herausgegeben von Johann und Louise Kreutz. In Stein, Kupfer und Stahl ausgeführt von verschiedenen Künstlern. Mit erklärendem Text in drei Sprachen: italienisch, französisch und deutsch. Venedig, bei den Unternehmern; Wien, in Commission bei H. F. Müller.

(D. Kunstblatt 1850. No. 97.)

Eine wundersame Hieroglyphe, diese Stammveste des heiligen Markus, von der einst sein Scepter über das Meer und über drei Königreiche sich

hinaus erstreckte. Ein Werk des alten in sich versunkenen byzantinischen Gedankens, darauf das Stammhaus Venedigs gegründet ward, wie ein versteinertes Rätsel in das Leben der Jetztzeit hereinragend. Ein Bau, fast wie ein troglodytisches Werk, wo Wölbung an Wölbung sich schiebt und der dunkle Naturtrieb nach Gestaltung nur in den Säulen, welche der Tropfstein bildet, in den Nestern der Krystalle, in dem glitzernden Schein der eingesprengten Erze sich kund giebt, während erst in späterer Zeit (hier in der gothischen Zuthat über den schweren Grundleibern des Aeussern) ein vegetatives Leben darüber hingewachsen ist. Und Alles, zumal Wände und Wölbungen des Innern, wiederum nur dazu da, um in ausgedehnter Bilderschrift, wie jene Riesenhäuten Aegyptens, die Urkunde des alten Geschlechts, seiner Gedanken und Gesinnungen, aufzunehmen, sie der stets neuen Wechselfolge der Späteren hinzureichen und durch sie Vergangenheit und Zukunft miteinander zu knüpfen.

Aber die junge Zeit ist eine andre worden, als die alte war; sie sieht mit anderm Auge, sie wirft das Senkblei ihrer Gedanken nach anderem Grunde aus. Wenn du zur Abendstunde in die Markuskirche trittst und nur von einem Seitenaltar noch der murmelnde Schall einer späten Messe ertönt und der verlorene Schimmer der Kerzen über die geschwärzten Goldgründe an Wänden und Wölbungen hinirrt; wenn du Nachts, beim Gewitter, unter den Bogengängen des Hauptplatzes wandelst und das Bild der Kirche wie ein Mosaik im Blitzlicht aus dem Dunkel aufleuchtet und wieder verschwindet, dann fühlst du wohl das Märchen ihres Daseins und den phantastischen Reiz desselben, aber eben nur wie ein Märchen, wie ein Spiel der Phantasie. Wenn heller Sonnenschein auf dem Platze liegt, wenn drin in der Kirche ein lustiges Volk sich festlich drängt, bleibt der Bau mit all seinen Wundern dir fremd und unverstanden, und du hast auch wohl kaum Zeit, mit Forschbegier und emsigem Fleiss zur Lösung seiner Rätsel dich vorzuschicken. Tizian und Pordenone und Paul Veronese ziehen dich mit zu grosser Gewalt in ihre Kreise; das Beil der schwarzen Gondel, die dich durch die pfahligen Wasserstrassen und zu den Nachbarinseln führt, glänzt dir zu lockend entgegen.

Wir bedürfen eben eines Wegführers, eines freundlichen Vermittlers, wenn die Markuskirche uns mehr bieten soll als phantastischen Reiz, wenn wir eindringen wollen in die Grundsätze ihrer Gestaltung, in die Form ihrer Bilderschrift, in den Gedankenkreis, der dieser Schrift ihr Dasein gab, wenn wir über das Alles zum Verständnisse kommen, die alte Zeit in unsrer inneren Anschauung erneuen und, je nachdem wir dazu ein Bedürfniss haben, unser heutiges Streben zu ihr in ein Wechselverhältniss setzen wollen. Eine solche Vermittelung kann aber nicht durch das geschriebene Wort, sie kann nur durch bildliche Darstellung des Baues und all seiner Einzelheiten gegeben werden, und eine solche — wie sie bisher noch nicht gegeben war — bietet uns das schöne Werk, das in der Ueberschrift genannt ist.

Das Werk entsagt von vornherein mit Absicht aller Wiedergabe jener malerischen Wirkungen der Markuskirche, die einen so bestechenden Zauber auf uns auszuüben geeignet sind; es will eben nichts, als uns in klarer, verständlichster Weise vergegenwärtigen, wie das räumliche Gefüge ihres Baues beschaffen, mit welchen Zierden und Bildern derselbe versehen ist und in welcher Weise die letzteren gestaltet sind. Es will nur dies, aber dies vollständig, bis auf den letzten Punkt, und es erfüllt seine Absicht.

soviel uns bis jetzt von dem Werke vorliegt, in gediegenster Weise. Wir können die Blätter des Werkes in Musse lesen wie ein Buch, unsere Gedanken unzerstreut und unbeirrt durch alles Mitwirkende der räumlichen Gegenwart auf die ursprünglichen Absichten, aus denen der Bau hervorgegangen ist, sammeln und im ruhigen Nachsinnen zu den Schwellen des geschichtlichen Kreises, um den es sich hier handelt, hinabsteigen.

Das Werk besteht zunächst aus einer Folge von Blättern im grössten Folioformat; auf 17 Blätter bestimmt, sind deren gegenwärtig 9 vollendet. Ein Widmungsblatt in italienischer Sprache, mit dem Namen des Kaisers von Oesterreich (Ferdinand's I, unter dessen Auspicien das Werk begonnen ward), eröffnet die Folge. Eine künstlerische Wirkung hat dasselbe durch die Beigabe mannigfacher, den Dekorationen der Kirche entsprechender Arabesken erhalten. — Dann ein Grundriss der ganzen Kirche und der mit ihr verbundenen Bauten (namentlich der Sakristei), mit genauer Bezeichnung aller Einzeltheile der räumlichen Disposition und mit vollkommen durchgeführter schriftlicher Angabe des Inhaltes sämmtlicher, im Innern der Kirche, im Umgange vor derselben und in den Kapellen enthaltenen musivischen Bilder. Schon hiedurch empfängt man eine so klare wie belehrende Uebersicht der Vertheilung dieser Bilder, d. h. der Hauptanschauungen des alterthümlich christlichen Dogmas, nach Massgabe der symbolischen Form der Kirche, und der besondern Elemente, deren Hinzufügung hier durch den Lokal-Cultus bedingt ward. Vier Blätter werden die musivische Dekoration des Fussbodens der Kirche, die mit den reichsten Mustern des sogenannten „alexandrinischen Werkes" verziert ist, enthalten. Eins dieser Blätter liegt vor. Mit der ersinnlichsten Sorgfalt und Genauigkeit ist hier der hundertfach verschiedenartige Wechsel der Verzierungen, welche jeden Raumabschnitt ausfüllen, wiedergegeben, — eine Blumenwiese, über der das Heiligthum sich emporwölbt. — Ein Blatt ist für die Ansicht des Aeussern, und zwar der Schauseite, sechs Blätter sind für die Ansichten des Innern bestimmt. Von den letztern sind bis jetzt vier vollendet. Es sind streng geometrische Aufrisse in einfach linearer Zeichnung; aber gerade diese schlichte Strenge hat Gelegenheit gegeben, bei der Entwickelung des architektonischen Ganzen zugleich jedes Einzelne nach seiner Eigenthümlichkeit in Form und Verhältniss wiederzugeben, — alles Eingebaute an Ambonen und dergleichen, alles Säulenwerk, allen Zierrath, die gesammte bildliche Ausstattung. Nichts, und sei es die geringste Kleinigkeit und Zufälligkeit, ist übergangen; mit lebensvoller Empfindung, mit höchster Feinheit und Klarheit ist jeder Gegenstand ganz in der charakteristischen Weise seiner Erscheinung gezeichnet. Die Behandlung ist zum Theil so zart, dass das Auge an manchen Stellen ohne Hülfe des Vergrösserungsglases kaum zu folgen im Stande ist. Wie die Besonderheiten jedes Blattwerkes an Säulenknäufen oder Gesimsen beobachtet sind, so das Gefüge all der verschiedenartigen Marmortafeln, mit denen die Unterwände der Kirche, den künstlichen Fournituren der heutigen Schreinerei vergleichbar, bekleidet sind. So nicht minder der ganze Reichthum der figürlichen Darstellung an Sculpturen und Mosaiken, in dem feierlich starren Style der byzantinischen Kunst, in dem germanisch weichen Flusse der Trecentisten, in dem Ringen nach freierer Bewegung, in den Formen der vollendeten und der schon entartenden Kunst. Alles auch, was den Mosaiken an Inschriften beigefügt ist, findet sich auf Ge-

nauste wiedergegeben. Machten die in den Grundriss eingetragenen Angaben gewissermassen das Inhaltsverzeichniss der Darstellungen aus, so ist uns hier das Buch dieser Bilderschrift selbst wie in treuer Uebersetzung aufgeschlagen. — Vier Blätter endlich sollen ausgeführte Stiche nach den schönen mosivischen Darstellungen bringen, welche den viereckigen Vorraum zwischen dem äussern und innern Eingange der Kirche schmücken und davon drei Seiten der Glanzzeit der venetianischen Kunst im sechzehnten Jahrhundert angehören. Hievon sind zwei Blätter fertig, das eine mit dem Gekreuzigten und der Grablegung des Erlösers, das andre mit der Grablegung der Maria, Compositionen von jenem feierlichen Klange, der der venetianischen Kunst im Zeitalter ihrer Blüthe, wenn sie dem tiefsten Lebensernste sich zuwendet, eine so eindringliche Wirkung giebt, in diesen Stichen in einfach würdiger Classicität durchgeführt.

Eine Ergänzung dessen, was auf den 17 grossen Blättern nicht zu geben war, soll auf 70 kleineren Blättern, in gross Quart, nachfolgen, — alle diejenigen Mosaikbilder und Ornamente aus dem Innern der Kirche, welche die grossen Blätter nicht mit zur Anschauung bringen konnten, die Fülle der Darstellungen im Umgange vor der Kirche, in denen die Starrheit des byzantinischen Styles auf so bedeutungsvolle Weise zum Leben erwacht, die der Taufkapelle und der Kapellen des Kardinals Zeno, der Maria del Mascoli, des heil. Isidor. Alle diese Darstellungen werden ebenso, wie die auf den grossen Blättern enthaltenen, in einfachen Umrissen mitgetheilt werden. — Endlich wird dem Ganzen ein umfassender archäologisch und historisch erläuternder Text, ebenfalls im Quartformat, von dem ein einleitendes Probeheft vorliegt, beigegeben werden.

Wir bewundern die unermüdliche Ausdauer, mit welcher die Arbeit, den vorliegenden Blättern zufolge, durchgeführt ist; wir erkennen aber in noch höherem Masse die hingebende Treue und das sinnvolle Verständniss an, mit welchen uns die Fülle des Verschiedenartigsten an dem reichgegliederten Denkmal in übersichtlicher Darstellung vorgeführt wird. Wir verdanken es dieser Darstellung, dass wir jetzt uns zum ersten Mal dem rätheolvollen Werke in ungestörter Betrachtung zuwenden, für die Durchforschung desselben einen festen Anhaltepunkt gewinnen können. Die Herausgabe selbst ist ein Denkmal und Zeugniss des wissenschaftlichen Sinnes, des ernsten Fleisses, dessen der Deutsche zu Zeiten sich wohl rühmen mag. Die Stürme der letzten Jahre haben bedrohlich auch diesem Unternehmen gegenübergestanden; aber die Herausgeber sind bei allem Wechsel des Schicksals unbeirrt ihren Weg fortgegangen. So hoffen wir, bald die Vollendung des schönen Unternehmens begrüssen zu dürfen.

Lithographie.

(D. Kunstblatt 1850, No. 35.)

Die Tages-Interessen, mit ihren kleinen und ihren grossen Tendenzen, nehmen auch in der Kunst gelegentlich einen breiten Raum ein und lassen manch ein wunderliches Nebelgebilde in den Vorgrund treten; aber wer

Geduld hat, der weiss es, dass die Sterne der Schönheit ihren alten Stand behaupten und fester stehen, als alle Nebel. Auch die Wandlungen des ästhetischen Geschmacks ziehen der Schönheit oft ein absonderliches Gewand an; aber es dauert doch nicht allzu lange: sie wirft die Hülle ab, die ihr Manier und Doctrin und Dilettantismus übergehängt hatten, und „eilt den alten Göttern wieder zu."

Eine schlichte Lithographie nach einem einfachen Bilde aus alter klassischer Zeit, die mir eben vorliegt, rief mir solche und ähnliche Gedanken wach. Sie ist in diesem Jahre gearbeitet. Sie macht uns das gute Alte wieder jung und lebendig, und tausend sociale und ästhetische Schemen der Neuzeit zerflattern ihr gegenüber in Nebeldunst. Es ist die Darstellung eines leidenden Christus, nackt, an die Marterssäule gebunden, nach einem Bilde von Guido Reni, von Valentin Schertle auf Stein gezeichnet. — „Guido Reni? über den ist ja unsere Aesthetik längst hinweg!" — Vielleicht, um zu ihm, wie zu manchem Andern, zurückzukehren. Er steht freilich etwas mehr auf der Abend-, als auf der Morgenseite der Kunst. Er gehört nicht mehr zu denen, die da ringen und drängen und mühsam Stein zum Stein schleppen; er ist einer von denen, welche die Mittel zu ihrer Kunst beisammen haben und über sie mit königlicher Sicherheit schalten. Es ist etwas in dieser Sicherheit, das uns wohl thut; es erfrischt uns doch, zumal wenn wir von manchen ohnmächtigen Versuchen müde sind, der Gedanke, dass der Mensch zu solcher Herrschaft gelangen mag. Lasst uns das Unsre dazu thun!

Die Gestalt des Erlösers, nackt, nur einen leichten Schurz um die Lenden, die Hände auf den Rücken gebunden, steht etwas vornüber geneigt vor dem Marterpfahl. Es ist eine Aufgabe, die tausendfach vorgekommen ist, die befriedigend aber nur durch die volle künstlerische Klassicität gelöst werden kann. Hat die Form nicht dies geläuterte Ebenmaass, diese Würde und Zartheit zugleich, dies schwellende, überall pulsirende Leben, was soll dann die Aufgabe? Sie kann eben nur künstlerisch, im reinsten Sinne des Wortes, gelöst werden. Hier aber haben wir in der That ein höchst vollendetes Bild körperlicher Natur, schwer gedrückt, und doch nicht erliegend unter dem geistigen Leiden, das in den edeln Zügen des Antlitzes sich ergreifend ausspricht. Die Schönheit im Dienste des Schmerzes, — und Beides hier, Schönheit und Schmerz, in der Fülle männlicher Kraft. Das ist Kunst. Das giebt sich, sich ganz, — nicht geistreiche (oder geistlose) Nebenbezüge und Nebenabsichten, rechts und links, unter denen der Künstler gelegentlich wohl das vergisst, wovon er den Namen hat, nämlich die Kunst.

Das Original von Guido Reni scheint seiner besten Zeit anzugehören; mit der starken Kraft seiner früheren Werke verbindet sich hier schon der anmuthsvolle Fluss und Ton seiner späteren; es scheint im Uebergange zwischen beiden Richtungen zu stehen. Die lithographische Ausführung ist nur geeignet, dem Namen Schertle's neue Ehre zu bringen. Mit der glücklichen malerischen Breite des Tones, mit der er schon so manche treffliche Nachbildung klassischer Malerwerke durchgeführt hat, verbindet sich hier eine so zarte wie körnig markige Vortragweise.

Die Lithographie ist fast 18 Zoll hoch und über 10 Zoll breit. Das Original hat nach der Unterschrift eine Höhe von 7 Fuss bei 4 Fuss 2 Zoll Breite und befindet sich im Besitz des Herrn Trockert in Frankfurt a. M. Eine Titel-Unterschrift hat die Lithographie nicht; der Raum derselben

sind durch eine Widmung des Blattes an S. M. den König Friedrich Wilhelm IV. von Preussen eingenommen. Das Blatt ist Eigenthum und Verlag des Lithographen (Frankfort a. M., Seilerstrasse No. 27).

---

1. **Grabdenkmäler.** Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des Mittelalters. An Ort und Stelle gesammelt und gezeichnet von Leonard Dorst. Erster und zweiter Band (richtiger: Heft). Görlitz, 1846 und 1847.

2. **Reiseskizzen.** An Ort und Stelle gezeichnet und nebst einer kurzen Beschreibung in Tondruck herausgegeben von Leonard Dorst. Erstes Heft. Görlitz, 1847.

(D. Kunstblatt 1850, No. 40.)

Ich fasse hier eine Anzeige dieser beiden Unternehmungen zusammen, wozu der Umstand, dass beide von demselben Verfasser herrühren, beide aus derselben Sinnesrichtung hervorgegangen sind und dieselbe äussere Behandlung zeigen, Anlass giebt. Der Sturm des Jahres 1848 scheint die Fortsetzung beider unterbrochen zu haben; vielleicht ist jetzt zur Wiederaufnahme der Arbeit eine günstigere Zeit gekommen, — vielleicht auch ist es diesen flüchtigen Worten gegeben, dazu in vermittelnder Weise beizutragen.

Die zwei Hefte von No. 1 enthalten ausser dem Titel und der an den Freiherrn von Stillfried-Rattonitz gerichteten Widmung, die in sauberem Buntdruck ausgeführt ist, im Ganzen 24 Blätter mit bildlicher Darstellung in Quartformat, nebst 14 Seiten erläuternden Textes in deutscher und französischer Sprache. Es sind Abbildungen mittelalterlicher Grabsteine, aus verschiedenen Gegenden Deutschlands, — Sachsen, Schlesien, Franken, auch Württemberg, Bayern, der Schweiz u. s. w., leicht und einfach, aber mit sicherer künstlerischer Hand und mit völligem Verständniss der stylistischen Eigenthümlichkeiten, mit der Feder auf Stein gezeichnet und mit zwiefachen Schattentönen überdruckt. Die sorgliche Berücksichtigung jenes stylistischen Elements macht die Mittheilungen zu charakteristischen Beispielen der kunstgeschichtlichen Entwickelung, worauf der Titel der Hefte hindeutet; noch wichtiger vielleicht sind sie für die Personalgeschichte, für die Heraldik, für das Kostümwesen u. s. w. Ich bezeichne ein Paar einzelne Darstellungen näher. Tafel 7 enthält den Grabstein der Agnes Bernauer, der Gemahlin Herzog Albrechts von Bayern, der sich im Chor der Bernauer Kapelle auf dem Kirchhofe zu Straubing befindet. Die einfache, in schönen gothischen Lettern gehaltene Umschrift: — „A . D . M . CCCC . XXX . VI . in . die . octobris . obiit . agnes . Bernauerin . resquiescat . in . pace." — giebt keine Hindeutung auf den schönen Lebensfrühling und das tragische Ende, wodurch die Geschichte dieser Frau im Munde der deutschen Poesie lebendig geblieben ist. Sie ist auf dem Grabsteine in ganzer Figur dargestellt, in einen weiten fürstlichen Mantel gehüllt, das Haupt mit einem reichen Schleier umgeben, in der rechten Hand den Rosenkranz, zu ihren Füssen zwei Hündchen. Vielleicht

wäre es ein dankenswerthes Unternehmen, wenn man den Kopf behufs des Gypsabgusses abformen liesse; zahlreiche Freunde deutscher Kunst und deutscher Sage würden den Abguss ohne Zweifel sehr willkommen heissen. — Taf. 14 giebt das Grabdenkmal des Herzogs Boleslaus Altus von Schlesien, aus der Klosterkirche zu Leubus an der Oder. Die Umschrift bezeichnet den Herzog als im Jahre 1201 gestorben; die Arbeit des Denkmals ist aber unstreitig etwa hundert Jahre jünger. Die Bildnissgestalt des Herzogs, in reicher kriegerischer Tracht, das geschmackvolle gothische Tabernakel, unter dem er steht, und eine Anzahl kleiner Wappenschildchen bestehen, jedes Stück für sich, aus gravirten Bronzeplatten, die in die Platte des Grabsteins eingesenkt sind. Es ist also ganz die Weise der in England sehr häufigen Dekoration der Grabplatten, die ich in No. 17 des deutschen Kunstblattes (1850) besprochen hatte und für die ich damals in Deutschland ein namhaftes Beispiel nicht anzugeben wusste. — Mehrere Grabsteine enthalten nur die Darstellung von Wappenschilden und dekorativen Zierden, die aber zum Theil, wie auf dem Denkmal des Georg Grabner aus der Dominikanerkirche zu Rötz, Taf. 8, und besonders auf dem des Sebald Rothen aus der Münsterkirche zu Kloster Heilsbronn in Franken, Taf. 24, ungemein geschmackvoll durchgeführt ist.

Das Heft No. 2. mit 6 Blättern bildlicher Darstellung und 8 Seiten Text, ebenfalls in Quartformat, bringt zum grösseren Theil landschaftlich architektonische Skizzen, zumeist zwei auf einem Blatt, auch sie leicht und sicher mit der Feder auf Stein gezeichnet und gleichfalls mit zwei Tönen, ganz in der Weise leichter Tuschzeichnungen, überdruckt. Die Auswahl der Gegenstände gehört wiederum den verschiedensten Gegenden Deutschlands an; jedes einzelne Bildchen ist durch ein besonderes geschichtliches oder archäologisches Interesse bedeutend, wie sich z. B. in der Darstellung des Schlosses Poering am Lech die dazu gehörige Wallfahrtskapelle mit ihren wundersam gestalteten Fenstern als ein eigenthümliches Beispiel des Uebergangsstyles aus dem Romanischen in das Gothische bemerklich macht, — wie die Kirche zu Radoschau bei Gnadenfeld in Ober-Schlesien, ein aus Lerchenbaumstämmen zusammengeschrotener Bau mit pyramidal aufsteigendem Thurme, für das urthümliche Bauwesen unserer nordischen Gegenden bezeichnend sein dürfte, — wie das alte Schloss zu Nieder-Weigsdorf in der Ober-Lausitz ein charakteristisches Beispiel des alterthümlichen Fachwerkbaues giebt, u. s. w. Das Hauptverdienst dieser kleinen Bilder aber scheint mir darin zu beruhen, dass das naive Zusammenwachsen der dargestellten Gebäulichkeiten in sich und mit dem Terrain umher überall glücklich aufgefasst und, ob auch mit den leichtesten Mitteln, zur charakteristisch malerischen Wirkung gebracht ist. Es ist hierin dasjenige Element sehr glücklich getroffen, dessen vor Allem die Dekorationsmalerei unserer Schaubühne, will sie anders auf künstlerische und culturgeschichtlich bezeichnende Bedeutung Anspruch machen, bedarf. Das hübsche Unternehmen könnte so, abgesehen von den sonstigen Beziehungen, welche sich daran knüpfen, ein besonderes Interesse auch für die werkthätige Kunst gewinnen. Ich glaube also den lebhaften Wunsch seiner Fortsetzung wiederholt aussprechen zu dürfen. Auf noch weiteren Beifall möchte übrigens der Herausgeber rechnen können, wenn er es sich künftig zugleich angelegen sein liesse, auch dem, bisher nur etwas vernachlässigten Baumschlag in seinen Skizzen eine etwas mehr charakteristische Andeutung zu geben. Dann würden die Blätter auch zu

Zeichnungsvorlagen sehr geeignet sein, wozu sie jetzt eigentlich nur in Betreff der Skizzirung des Architektonischen, in dieser Beziehung zwar schon in vollem Maasse, zu empfehlen sind.

Geschichte der bildenden Künste von Dr. Carl Schnaase. Bd. 6. Abtheilung 1. (Auch unter dem besonderen Titel: Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter; Bd. 2: das eigentliche Mittelalter; Abth. 1.) Düsseldorf, Verlagshandlung von Julius Buddeus. 1850. 417 S. in 8.

(D. Kunstblatt 1850, No. 42 f.)

Nach einer Pause von sechs Jahren ist von dem umfassenden Werke, welches die Ueberschrift benennt und welches in seinen früheren Theilen sich bereits einer allgemeinen Anerkennung erfreut, ein neuer Band erschienen. Die Freunde der Kunst und ihrer Geschichte werden dem letzteren eine um so lebhaftere Aufmerksamkeit zuwenden, als der Verfasser gerade in denjenigen Epochen, welche dieser neue Band behandelt, — in denen des eigentlichen Mittelalters, — schon so Bedeutendes geleistet hat und es auch in den einleitenden Worten geradehin ausspricht, dass er an diesem Zeitraume mit Vorliebe hängt. Ich will versuchen, hier eine kurze Uebersicht des reichen Inhaltes zu geben und dabei zugleich das Eigenthümliche derjenigen Punkte, welche mir vorzugsweise bedeutend erscheinen, hervorzuheben. Ich werde hie und da freilich auch Punkte berühren, in denen meine Auffassung von der des Verfassers abweicht und ich der letzteren entgegenzutreten genöthigt bin. Die Verschiedenheit unserer beiden Standpunkte ist wohl schon früher, wenn einer von uns die Arbeit des Andern besprach, bemerklich geworden; es ist mir hier vielleicht verstattet, sie vorweg mit einigen Worten näher zu bezeichnen. Ich habe mich gewöhnt, und ich bin durch den fortgesetzten Verkehr mit der Kunst allerdings immer mehr dahin geführt worden, die künstlerische Erscheinung möglichst naiv und geradenaus aufzufassen, die Bedingung ihrer Existenz möglichst in ihr selbst zu suchen, ihre Eigenthümlichkeit möglichst einfach aus den zunächst liegenden Motiven zu erklären; während Herr Schnaase die individuelle Kunst-Erscheinung möglichst auf ihre allgemeinen Gründe und Bedingungen zurückführt, während er gern dem feineren geistigen Fluidum der Zeiten nachgeht, aus den geheimnissvollen Strömungen solcher Art den Gestaltungsprocess zu entwickeln und, soweit dies thunlich, zu rechtfertigen sucht. Der eine Standpunkt hat vielleicht etwas von dem des Praktikers, der andre von dem des Theoretikers. Ohne Zweifel haben beide ihr Recht und werden sich gegenseitig oft von gutem Nutzen sein. Ich bin also gewiss fern davon, dem letzteren Standpunkte seine Gültigkeit streitig zu machen, am wenigsten für das Mittelalter, wo jenes Bedingende nicht selten von wesentlicher Bedeutung ist (ein Umstand, der vielleicht dazu beiträgt, die besondre Vorliebe des Verfassers für das Mittelalter zu erklären). Nur sind eben Einseitigkeiten möglich. Und wenn ich zugebe, dass man auf dem ersten Standpunkte in Gefahr

kommen kann, zu derb zu sein und zu wenig zu geben, so darf auch die für den zweiten Standpunkt vorhandene Gefahr, — gelegentlich zu fein zu sein und zu viel zu geben, — nicht ausser Acht gelassen werden.

Der vierte Band des Schnaase'schen Werkes ist, wie angegeben, dem eigentlichen Mittelalter gewidmet. Die vorliegende erste Abtheilung hat es mit der Charakteristik der mittelalterlichen Kunst in ihren Grundzügen zu thun, indem die geschichtliche Durchführung des Einzelnen, nach Gattungen und Ländern, einer späteren Fortsetzung vorbehalten bleibt.

Ein einleitender Abschnitt (von 114 Seiten) giebt ein allgemeines Bild der mittelalterlichen Lebensbedingungen. Der Verfasser hat schon in den früheren Bänden seine volle Meisterschaft in der Ausführung von culturgeschichtlichen Rundgemälden solcher Art dargethan. Die Resultate gelehrter Forschung bringt er in diesen Aufsätzen zur flüssigst belebten Gestalt, die Zerstreutheit der einzelnen Theile zum innerlich bedingten, anschaulich klaren Ganzen. So vorzugsweise in der eben genannten Einleitung, die das ganze Planum vor uns aufrollt, auf welchem das Gebäude der mittelalterlichen Kunst, in seiner Grösse und seinen Eigenthümlichkeiten, emporwachsen sollte. Wir sehen aus dem (freilich widerspruchsvollen) Grundgedanken des Mittelalters, „das Reich Gottes sichtbar auf Erden herzustellen", aus dem Wachsen derselben in den Conflicten zwischen volksthümlichem Naturdasein, germanisch nationalem Streben, antiker Tradition und christlicher Offenbarung das Wesen der Gestaltungen in Kirche, Staat, Sitte, Wissenschaft und Volksglauben hervorgehen und zugleich das Bedürfniss zur thunlichen Realisirung jenes Grundgedankens durch die Schöpfungen der Kunst sich entwickeln. Wir sind aber auch auf dem Wege dahin mehrfach schon an den mannigfach eigenthümlichen Elementen vorübergeführt worden, welche dem künstlerischen Schaffen in Form und Gedanke ihr besondres Gepräge aufdrücken mussten. Ich könnte eine ausführliche Inhaltsangabe herschreiben und würde damit doch nur wenig Erschöpfendes über diesen gehaltreichen Aufsatz sagen. Ich weise den geneigten Leser einfach auf die Lectüre desselben hin.

Jenem Grundgedanken des Mittelalters und seinen Widersprüchen analog mussten nothwendig die allgemeinen Lebensformen ungleich mehr als die individuellen Verhältnisse durchgebildet werden und dasselbe sich auch in der Kunst wiederholen. Die Kunst der Formen von allgemeiner Bedeutung, die Architektur, musste zunächst die begünstigte werden, die, im engeren Sinne sogenannte bildende Kunst in ihrer wahrhaften Entwickelung grossen Theils gehemmt bleiben. Der Verfasser, dies näher charakterisirend, wendet sich daher zunächst und vorzugsweise der Architektur zu und widmet ihrer Betrachtung den grösseren Theil seines Buches (S. 117—334). Er weist es nach, wie und wesshalb dieselbe (und im Einzelnen nur wenig modificirte) Bauweise den verschiedenen christlichen Völkern des Mittelalters eigen ist und wie auch, im Vorwiegen des chronologischen Elementes vor dem geographischen (anders als im griechischen Alterthum), die Stylunterschiede bei ihnen gleichartig auf einander folgen. Ausgeschlossen bleibt hiebei jedoch die Rücksichtnahme auf die italienische Kunst, indem der Verf. sich vorbehält, die gesammte Kunstgeschichte Italiens im Mittelalter später gesondert zu betrachten. Ob dies durchaus wohlgethan ist, weiss ich nicht. Die italienische Architektur dieser Zeit hat allerdings, zwar nicht ganz, doch zum grösseren Theil, eine Ausnahme-

stellung; die eigenthümliche Stellung der dortigen bildenden Kunst ist aber doch wohl nur die, dass sie — vom dreizehnten Jahrhundert ab — eben eine mehr individuelle Kraft, eine grössere Selbständigkeit und Freiheit erstrebt, dass sie die architektonischen und sonstigen Bande, welche die bildende Kunst dieser Epoche im Norden noch umschlossen hatten, allerdings zeitiger zu durchbrechen bemüht ist und somit für ein System, welches die geschichtliche Nothwendigkeit dieser Bande darlegt, vielleicht etwas störend erscheint. Die italienische Architektur dieser Zeit kann man ohne grossen Schaden für die Gesammtbetrachtung bei Seite liegen lassen; die dortige bildende Kunst aber, die nicht eine nur lokale, die vielmehr die allgemeinere Bedeutung hat, dass sie die in den übrigen Gegenden zumeist noch schlummernden Elemente zum höheren Leben erwachend zeigt, gehört meines Erachtens nicht füglich in einen Anhang. — Wir müssen der näheren Gründe des Verfassers für sein Verfahren warten; aber schon der Schluss der Betrachtungen über den gegenwärtig vorliegenden Band dürfte mein Bedenken als nicht ganz ungerechtfertigt erscheinen lassen.

Der Verfasser deutet auf die Unterschiede des romanischen und gothischen Styles in der Architektur, bespricht zunächst das beiden Gemeinsame (in der Kirchen-Anlage) und geht dabei naturgemäss von der altchristlichen Basilika aus. Das architektonische Streben des Mittelalters sei auf eine „organische Basilika" gerichtet gewesen. Der Verfasser giebt dabei einige Andeutungen über den Begriff des Organischen, ohne aber gerade das Organische der Architektur, in seiner Wesenheit, in seiner Uebereinstimmung mit dem Organischen der Natur und seinem Gegensatze gegen dasselbe, hinreichend zu entwickeln, was bei der Festführung des Princips bis zur denkbar höchsten Ausbildung des architektonisch Organischen gerade in der gothischen Architektur wohl erwünscht gewesen wäre [1]). — Eine Uebersicht der Grundrissbildung, in der eigenthümlichen Rhythmik seines Planes, folgt. Hierauf (statt der Betrachtung des Inneren, die ich vorangeschickt haben würde, die Betrachtung des Aeusserbaues, zunächst der Façade. Auf die Bedeutung der letzteren, im Verhältniss zu andern Baustylen, legt der Verfasser vielleicht etwas zu viel Gewicht und erklärt das, was sich zum Theil aus den einfachsten structiven und ästhetischen Bedingnissen ergiebt, theilweise mit etwas zu tief herausgeholten Gründen. Wenn er aber sagt: „die griechische Architektur hatte keine Façaden", so ist das wohl nicht ganz richtig. Der griechische Tempel ist ursprünglich ein Tempel ohne Säulen oder mit so oder so viel Säulen in antis, also ganz entschieden ein Façaden-Bau, und verliert diese hervorstechende Bedeutung nur bei seiner Entwickelung zum Peripteros, bei welchem allerdings nur noch der Giebel die Façade als solche auszeichnet. (Der gleichfalls angezogene Vergleich mit dem griechischen Hause und dessen Hofeinrichtung gehört gar nicht hieher oder würde im mittelalterlichen Klosterkreuzgang sein völlig entsprechendes und in künstlerischem Betracht vielleicht noch gewichtigeres Gegenbild finden.) — Das Gruppenmässige des Aeusseren, mit seinem Aufsteigen in den Thurmbau — über der Chor-

[1]) Auch das an mich gerichtete Sendschreiben des Verfassers „über das Organische in der Baukunst", welches durch eine kleine Differenz in unsern Ansichten veranlasst und im Cotta'schen Kunstblatt, 1844, No. 58, abgedruckt war, genügt, meiner Auffassung nach, zu einer erschöpfenden Betrachtung der Sache nicht.

partie oder an der Façade — wird anschaulich entwickelt. Dann die Structur des Inneren, mit der von Anfang an erkennbaren Richtung desselben auf das Gewölbe und zwar speciell auf das Kreuzgewölbe. Der Verf. führt uns höchst einsichtig durch die verschiedenen Entwickelungsstadien dieser eigenthümlichen Bauform hindurch, bis dieselbe schliesslich aus innerem Bedürfniss auch die Form des Spitzbogens ergiebt. Der Verf. folgt hier der schon von Wiegmann gegebenen Auseinandersetzung über die Entstehung des spitzbogigen Gewölbes. Ohne derselben entgegen zu treten, wird aber doch auch das äussere Factum, welches dem inneren Bedürfniss die erstrebte Form (den Spitzbogen) als eine schon fertige traditionell zuführte, nicht zu übersehen und nicht zu vergessen sein. Man kann, und man muss meines Erachtens, an der Sache beide Beziehungen geltend machen.

Sodann folgt eine nähere Charakteristik der beiden mittelalterlichen Baustyle in ihren gesonderten Eigenthümlichkeiten, zunächst die des romanischen Styles. Ich kann hier nur bemerken, dass das Ganze in seiner Weise so geistvoll, wie umfassend und belehrend durchgeführt ist. Sehr treffend ist die innere Rhythmik des Raumes und das sich allmälig entwickelnde Gesetz der Pfeilerbildung gegeben; fast zu geistreich das Princip der Portalbildung und der an dem Aeusseren des Absis vorherrschenden Dekoration, — fast mehr wie eine Anweisung für den schaffenden Künstler, denn als eine Charakteristik einer, in so vielfacher Beziehung doch noch immer sehr befangenen Kunstepoche. Mit feinem ästhetischem Sinne wird die Eckverzierung an der Basis der romanischen Säule, die von der Plinthe zu dem unteren Wulste aufsteigt, oder sich von diesem auf jene niedersenkt, erklärt, während zur Erklärung der bekannten Form des abgestumpften Würfelkapitäles (deren Bedeutung mir nur in der Naivetät des Uebergangs aus der Säulenform in die des massigen Bogens zu beruhen scheint) vielleicht zuviel Scharfsinn aufgewandt ist. Der bekannte Bogenfries wird, wohl etwas einseitig, von antiken Wand-Arkaden abgeleitet und als eine Abbreviatur derselben bezeichnet; ebensoviel Anspruch, wenn auch bedingten, auf seine Vaterschaft könnte vielleicht das antike Consolengesims machen, das ihn bekanntlich auch an manchen südlichen, z. B. südfranzösischen Gebäuden romanischen Styles, vertritt. Das Gebiet der phantastischen Ornamentik des romanischen Styles wird — einigermaassen mit Rücksicht auf die, hierin sehr systematisch schematisirenden Franzosen und Engländer — ziemlich genau durchgenommen. Es fehlt dabei jedoch eine Besprechung der gleichzeitigen Farbenanwendung, die nach den Erfahrungen, welche ich bei der Untersuchung romanischer Gebäude gemacht habe, sehr umfassend und energisch gewesen sein muss, was auch der ganzen ästhetischen und culturgeschichtlichen Stellung dieses Styles entspricht. — Im Uebrigen hätte ich gewünscht, dass es dem Verf., bei seiner grossen Belesenheit in den Quellenschriftstellern des Mittelalters, gelungen wäre, über einige Eigenthümlichkeiten der romanischen Kirchen-Anlage erschöpfenderen Aufschluss zu geben, als wir bis jetzt besitzen. Namentlich rechne ich hieher die so ganz eigenthümliche Anlage der Krypten, gegen deren auffallende Erscheinung wir vielleicht desshalb etwas abgestumpft sind, weil wir sie in unsern alten Kirchen so oft angesehen haben, deren Zweck mir aber trotz Allem (zumeist freilich auch nur Hypothetischem), was bis jetzt darüber vorgebracht worden, keineswegs hin-

reichend erklärt scheint [1]). Dann wäre über den etwaigen Zweck der nicht ganz selten vorkommenden geräumigeren Gallerieen über den Seitenschiffen und die, mit ihnen zumeist in Verbindung stehende Loge an der Westseite (deren der Verf. in diesem Bande noch gar nicht erwähnt) wohl noch mancher Aufschluss erwünscht. So auch darüber, dass in manchen romanischen Säulenbasiliken die Säulen der einen Seite eine reiche Dekoration haben, während die des andern, offenbar mit entschiedenster Absicht, ganz schmucklos gehalten sind. — Der Schluss des Kapitels über den romanischen Styl ist ungemein schön. Mit dichterischer Energie, ganz aus der Sache heraus und ohne alles Nebenbezügliche, wird hier der Charakter des Styles zusammengefasst und dargelegt, wie der ganze Geist jener Zeit in ihm seine Verkörperung gewonnen hat.

Vorzüglich meisterhaft aber ist das Kapitel, welches der eigentlichen Glanzerscheinung des Mittelalters, dem gothischen Baustyle, gewidmet ist. Der Verf. giebt seiner ausgesprochenen Vorliebe für das Mittelalter eben durch diese Behandlung selbst die befriedigendste Rechtfertigung. Wie der gothische Baustyl ein durchweg ästhetisch bedingter ist, so hat der Verf. überall die ästhetischen Grundsätze desselben darzulegen und von ihnen hergus die Formen und den Zusammenklang derselben, in Pfeilerbildung, Bogen-, Fenster- und Wandgliederung des Inneren, in der davon abhängigen, so ganz eigenthümlichen Gestaltung des Aeusseren, in seinen Dekorationen und Ornamenten auch Klarheit zu entwickeln gewusst. Nach so vielem Dilettantistischen, von den verschiedensten Standpunkten auch, was die moderne Zeit über das gothische Bauwesen zu Tage gefördert hat, thut es ungemein wohl, hier die Sache nach dem ihr eigenen künstlerischen Massstabe gründlich bemessen zu sehen. Auch ist der Verfasser, bei aller Bewunderung des Styles, doch keineswegs so blind, dass er nicht auch den Uebelstand der „Zerklüftung" des Aeusseren, namentlich am Chore, wohin bei reichausgebildeten Gebäuden die einseitige Consequenz seines „organischen" Gefüges führen musste, nachwiese. (Ich würde diesem unschönen Elemente auch noch die zweite Unschönheit, die freilich mehr willkürliche der Dekoration der Portalbögen, mit ihren sehr unbequem hängenden Figuren und Baldachinen, angereiht haben.) Ein Paar ästhetische Differenzen zwischen meiner Auffassung und der des Verfassers sind im Uebrigen so geringfügig, dass ich sie übergehe. Nur in Betreff des Profils der Gewölbgurte, — dessen Form ich für besonders wichtig halte, — bemerke ich, dass ich ein noch etwas schärferes ästhetisches Eingehen, namentlich auch bei den leisen Wandlungen dieser Form nach den Zeiten, gewünscht hätte. — Den beim gothischen Style angewandten Farbenschmuck scheint der Verfasser für eine wesentliche Neuerung, im Gegensatz zu den Dekorationen des romanischen Styles zu halten, was nach meiner vorstehend gegebenen Andeutung dem Sachverhalte nicht entspricht. Der Verfasser rechtfertigt das ganze Princip der energischen farbigen Zuthat, namentlich im Verhältnisse der Architekturtheile zu der Buntfarbigkeit der Fenster (deren Princip an sich er wieder etwas zu gesucht zu ent-

[1]) Ich will jungen Kunstgelehrten, die ihr Doctor-Examen machen wollen und wegen der Wahl eines Themas zur Inaugural-Dissertation verlegen sind, das Kapitel von den Krypten freundschaftlichst empfohlen haben. Es lassen sich bei dessen Behandlung ohne Zweifel die Specimina der elegantesten Gelehrsamkeit vorlegen.

wickeln scheint). Er sieht eine sich gegenseitig bedingende und in solcher Art den harmonischen Organismus des Ganzen erst beendigende Nothwendigkeit darin. Ich will dem an sich nicht widersprechen; aber ich glaube, dass gerade im gothischen Baustyl, bei der lebensvollen Plastik seiner Architekturformen, die Schönheit des polychromatischen Elementes (und somit auch die des Total-Eindruckes) wesentlich von dem entschiedensten Massehalten in dieser farbigen Zuthat abhängig ist. Ob und inwieweit dies im gothischen Mittelalter der Fall gewesen, ob nicht übertriebene Consequenz möglicher Weise auch hiebei über das Ziel hinausgeschossen, dürfte zuvörderst noch festzustellen sein; wenigstens dürfte aus der Schönheit der Architekturformen an sich noch kein absoluter Schluss auf die Schönheit der Wirkung, welche etwa durch die Bemalung hervorgebracht war, zu ziehen sein. In der Ste. Chapelle zu Paris, bekanntlich einem Gebäude von sehr reinen Formen, fanden sich so viele Reste der alten polychromatischen Dekoration, dass man diese in einer anscheinend durchaus richtigen Weise erneuern konnte. Es ist darin aber eine solche Ueberfülle, und die gereinigten Fenstergemälde vermehren dieselbe in einer so vielfach erhöhten Potenz, dass das Auge in diesem Gewirre von Farben und bunten Lichtern all und jedes Gefühl für die architektonische Linie und Form verliert und sich schliesslich sehr zufrieden erklärt, wenn es dieser ästhetischen Tollheit wieder entführt worden [1]). In dieser Uebertreibung kann nun allerdings so gut nationelle Neigung wie persönliche Laune im Spiel gewesen sein; aber das Beispiel zeigt wenigstens auf sehr schreiende Weise, welche Unterschiede zwischen Harmonie der Formen und der Farben möglich waren. — Eine möglichst gründlich durchgeführte Untersuchung über die Polychromie der mittelalterlichen und ganz besonders der gothischen Architektur, mit genauem Eingehen auf die stylistischen Eigenthümlichkeiten der betreffenden Gebäude, dürfte übrigens noch ein verdienstliches Unternehmen sein.

Ein kurzes Kapitel, gewissermassen Anhangsweise, giebt eine Uebersicht über die abweichenden Formen kirchlicher und nichtkirchlicher Architektur [2]).

Ein andres, umfassenderes Kapitel, das von der Symbolik der mittelalterlichen Architektur handelt, muss ich ebenfalls als Anhang bezeichnen, — als Anhang deshalb, weil das Resultat desselben im Wesentlichen ein negatives ist, weil es von allerlei verkehrten Annahmen handelt und diese freilich mit einfach gesunder Kritik zu nichte macht. Aber diese Verkehrtheiten waren so vielgliedrig und bis auf heute in so mannigfache Schleier gehüllt, die Kritik, welche die letzteren zerreisst und die ersteren enthüllt, ist so entschieden, ihrer Gründe und ihres ganzen Verfahrens so sicher, dass der Verfasser sich gerade hiedurch bei allen denen, welchen es um sachliche Wahrheit zu thun ist, ein neues und sehr wesentliches Verdienst erworben hat. Der Dilettantismus der Men-

[1]) Ich schreibe nach dem Eindrucke, den ich im Jahre 1845 beim Besuche der in der Restauration begriffenen Ste. Chapelle empfing. Ob seitdem etwa Aenderungen darin vorgenommen, weiss ich nicht. — [2]) Der Verfasser erwähnt dabei der interessanten und wohlerhaltenen Schlossruine zu Reichenberg, in der Nähe des Rheins, unweit St. Goarshausen, und des ehemaligen Kaiserschlosses zu Goslar, deren beiderseitige Aufnahme und Herausgabe er dringend anräth. Der deutschen Kunst- und Culturgeschichte würde hiedurch in der That ein sehr schätzbarer Dienst geleistet werden.

schen hat es nemlich nicht begreifen können, dass die überwältigende Wirkung der mittelalterlichen Dome einfach in ihrer künstlerischen Eigenschaft und der besonderen Weise der Realisirung dieser Eigenschaft beruhe; sie haben absonderliche Geheimnisse darin erwartet, haben ein solch Geheimnisse auch wohl in dieser und jener Formel gesucht und gelegentlich gemeint, dass der Besitzer der Formel es dem alten Meister ohne Weiteres nachmachen könne. Der Verfasser spricht nun zunächst von den etwanigen symbolischen Beziehungen, die dem Bau zu Grunde liegen könnten, und weist aus den Schriftstellern des Mittelalters nach, dass allerdings davon auch zu jener Zeit die Rede gewesen ist, aber mit sehr unschuldig müssigen Gedankenspielen, die kaum nachträglich etwas von derartigen Beziehungen in die Grunddispositionen des Baues hineingelegt, geschweige denn auf die Formenbildung einen Einfluss ausgeübt haben. Dann kommt der Verfasser auf den Mittelpunkt dieser dilettantischen Phantasieen, auf die Bauhütten. Hier wird nun ausführlich dargethan, dass dies eben nichts als die Stätten einfachen zünftigen Beisammenseins waren, die nur, der Natur der Sache nach, unter Umständen eine etwas strengere Ordnung nöthig hatten. Die in moderner Zeit in diese Dinge hineingelegten freimaurerischen Träumereien und Phantasien werden ausgeschieden und das Wesen der Hüttengeheimnisse, abgesehen von denen, die auf polizeilichen Gründen beruhten, als Dinge dargestellt, die einer noch sehr unbeholfenen Geometrie eben nur eine leichtere praktische Handhabe gaben. Grundzahlen, Grundmaasse und Grundfiguren, Triangulatur und Quadratur erscheinen theils als ganz bedeutungslos, theils als äusserliche Schemata für den Handwerker, am wenigsten aber als Schlüssel für das, was nur durch den Geist erschlossen werden kann. Wir können hienach allen jenen wüsten Dilettantismus wohl als völlig beseitigt ansehen und sind dem Verfasser für das unerquickliche Geschäft solcher Wegereinigung zum aufrichtigsten Danke verpflichtet. Es wird kaum noch zu einer Nachlese Gelegenheit und hoffentlich noch weniger Bedürfniss geblieben sein.

Das umfassende Schlusskapitel endlich (S. 335—417) ist der Plastik und Malerei des Mittelalters gewidmet. Der Verfasser spricht zunächst von der Technik, der, als einer traditionell aus dem Alterthum überlieferten, vorerst die meiste Sorge zugewandt blieb. Nach einer Hindeutung auf das bekannte Lehrbuch des Theophilus presbyter wird der verschiedenen Gattungen der Technik, ihrer Ausübung und Verwendung gedacht und in den Anmerkungen manche schätzbare Einzelnotiz beigebracht. — Hierauf folgen Betrachtungen über den Styl der Darstellung. Der Verfasser unterscheidet drei Klassen: eines „rohen, strengen und freien" Styles, den letzteren als zusammenhängend mit der gothischen Architektur, wobei aber das Wort „frei" mir bei weitem zu vielsagend erscheint, da auch er entschieden noch unter der Botmässigkeit eines äusseren Gesetzes steht. Der rohe und der strenge Styl sollen, gleichzeitig mit dem romanischen Baustyl, nebeneinander hergehen. Ich möchte dem rohen nicht den Ehrennamen eines Styles geben; ich wüsste als hieher gehörig wenigstens nur verwilderte Nachklänge der verwilderten karolingischen Kunst, die hier und da, aber nur selten, einem gewissen unwillkürlichen Naturgefühl zu begegnen scheinen, und ausserdem nur einzelne, gänzlich ungehobelte und barbarische Handwerkerarbeiten zu nennen, was Alles aber nicht eben Ansprüche auf Stylgeltung hat. Vorherrschend kenne ich in der bildenden Kunst des Mittelalters nur die byzantinisirende Strenge der romanischen,

die mehr germanische Weichheit der gothischen Bauepoche, beide abhängig vom Architekturgesetz, beide aber auch, am Schluss ihrer Epochen, um 1200 und um 1400, einer mehr naturalistischen Freiheit sich zuneigend [1]), deren vollere Einführung jedoch erst mit der Auflösung der mittelalterlichen Kunst zusammenfällt. Sie sind beide architektonisch bedingt, beide durch diesen bedingten, unfreien Zustand der lebendigeren, natürlich organischen, individuellen Durchbildung fern gehalten. Der Verfasser verkennt diesen Mangel der bildenden Kunst des Mittelalters keineswegs, aber er begnügt sich nicht, den wesentlichen Grund desselben in der, aller primitiven Bildnerei eigenen Abhängigkeit von den geometrischen Gesetzen der Architektur (d. h. in einer, diesen Gesetzen entsprechenden Allgemeinheit der Formenbildung) zu erkennen; er glaubt, nicht etwa nur diese oder jene Modification in den alterthümlich gemessenen und beschränkten Styliformen durch den geistigen Grundcharakter der Zeit erklären, sondern das letztere unmittelbar als den eigenthümlichen Erzeuger dieser ganzen Erscheinung auffassen, jene Stylistik also als eine auch deshalb nothwendige, ja die damit verbundene Schwäche der Darstellung nur als eine scheinbare, den positiven Mangel an künstlerischer Vollendung als tieferen künstlerischen Zwecken dienend darlegen zu müssen. Ich gestehe, dass ich hier den Standpunkt, den der Verfasser eingenommen hat, in keiner Weise anerkennen kann. Schon, wenn er sagt, dass in der mittelalterlichen Kunst an Portraits im eigentlichen Sinne des Worts nicht zu denken sei, da unbestimmte Charaktere (wie er als solche die mittelalterlichen Persönlichkeiten überhaupt in der Einleitung des Buches bezeichnet) auch nur eine unbestimmte Darstellung hätten erhalten können; so ist hier ein sehr innerlicher und doch wohl nur sehr bedingt gültiger Grund hervorgesucht, während das auf der Hand Liegende, — dass eine architektonisch unfreie, dem Naturalismus noch nicht zugewendete Kunst eben noch gar die Mittel zur Portraitdarstellung nicht hat, — zur Erklärung der Sache (die sich ganz ebenso auch in der Antike verhält) völlig ausreicht. Wenn er aber gar damit schliesst, dass der Mangel an wahrhaft natürlicher Durchbildung den Gestalten der mittelalterlichen Kunst einen Ausdruck des Werdens gebe, der sie mehr belebe, als die erschöpfende Vollendung es vermöchte; dass sie nicht als körperliche Dinge wirkten, sondern wie eine himmlische Erscheinung, die nur komme und verschwinde, den Eindruck hinterlasse, aber sich der Prüfung gröberer Sinne entziehe; dass das steinerne Bild dadurch etwas von der luftigen Allgemeinheit des Gedankens habe u. s. w., so fühle ich hiebei den Boden für alle wahrhafte Kunstbetrachtung unter meinen Füssen entweichen. Wer das Mittelalter nur einigermassen kennt, wird ihm seine so erhabene wie rührende Idealistik nicht abläugnen wollen; aber die Kunstgebilde des Mittelalters haben diese Idealistik, obgleich ihre Körperlichkeit mangelhaft organisirt ist, nicht

[1]) Auf dies Doppelstadium der Entwickelung der mittelalterlichen Kunst kann man nicht Gewicht genug legen. Wie die romanische Architektur, am Schluss der Epoche, auch im Norden gelegentlich bis zur griechischen Feinheit der Profilirungen gelangt und wie dann der Geist der Zeit wieder ein neues Beginnen, mit neuen primitiven Ansätzen (denen des gothischen Styles) erheischt, so wird auch in der bildenden Kunst die schon auf dem Wege zur höheren Vollendung begriffene Thätigkeit (ich erinnere an die Wechselburger Kanzel-Sculpturen und an Nicolo Pisano) wieder bei Seite geschoben, um in der Kunst des germanischen Styles die Schule nochmals von vorn anzufangen.

weil dies der Fall ist. Es ist höchstens, wie in so manchen Fällen auch ausserhalb des Mittelalters, die naive Unbekümmertheit um die Form der Darstellung, aber wahrlich nicht die positive Einwirkung der mangelhaften Form auf eine höhere Durchbildung des geistigen Elementes. Wollte man an das, was der Verfasser, mit so geistvollen Wendungen, sagt, praktische Consequenzen knüpfen, — und man hätte das Recht dazu, wenn er Recht hätte, — so wäre es um die Kunst geschehen.

Den Bemerkungen über Styl und Naturauffassung schliessen sich Betrachtungen über die Gruppen-Anordnung der mittelalterlichen Kunst, und was damit in Verbindung steht, an. Auch hier Geistreiches in den Grundansichten, aber auch hier zu künstlich Gesuchtes, wo das Natürliche sich dem unbefangenen Beobachter von selbst ergiebt, und dadurch selbst, meiner Auffassung nach, manches Schiefe im vergleichenden oder selbständigen ästhetischen Urtheil. Der Raum des Kunstblattes verbietet mir, hierauf ausführlicher einzugehen; ich muss mich auf ein Paar Bemerkungen beschränken. Der Verfasser bezeichnet es als eine besondre Eigenthümlichkeit der mittelalterlichen Kunst, dass in ihr, z. B. im Schmuck der Portale durch Sculptur, das architektonische Gesetz und das der Bildnerei zu Grunde liegende geistige Bedürfniss auf gleiche Weise zu der gruppenweisen Anordnung geführt hätten. — Ich finde, dass dasselbe auch in der Antike der Fall war, und erinnere an die Giebel des Tempels von Aegina, an die des Parthenon, an die Niobidengruppe u. s. w. Dann findet er ein vorzügliches, ausführlich von ihm entwickeltes Verdienst in der Füllung des Spitzbogenfeldes der Kirchenportale durch Reliefs, in Reihen übereinander, was er zugleich als eine charakteristisch perspectivische Anordnung bezeichnet: — für mein Gefühl ist diese Un-Perspective gedrängter Figurenreihen, eine über der andern, die in ihrer horizontalen Richtung zu den Spitzbogenlinien einen schneidenden Contrast bilden, eins der hässlichsten Elemente der ganzen mittelalterlichen Kunst. Die Hauptsache ist, dass die reichere Gliederung des Raumes, besonders an und in der gothischen Kirche, das Gruppen-Element allerdings fördert und somit auf eine lebhaftere Gruppirung der Gedanken der künstlerischen Composition und auf die Gegenüberstellen derselben in mehr oder weniger symbolisch bedeutsamer Abtheilung Einfluss hat, oder etwa der Neigung dazu mehr entgegen kommt; der Unterschied von den entsprechenden Verhältnissen der antiken Kunst erscheint mir, ähnlich wie ich es oben von der beiderseitigen Façaden-Anordnung andeuten musste, ungleich mehr quantitativer, als qualitativer Art.

Ehe der Verfasser aber auf die eben angeführte Compositionsweise näher eingeht und ehe wir somit, ihm folgend, den künstlerischen Gewinn in dem Erreichten beurtheilen können, schaltet er noch eine Reihe sehr belehrender und ausführlicher Zwischenbemerkungen ein. Diese gelten den Darstellungsformen von speziell symbolischer Bedeutung; sie sind mit sorglicher Benutzung der darüber vorhandenen Materialien abgefasst und geben eine höchst schätzbare Uebersicht über den Gegenstand, der für das Verständniss der mittelalterlichen Kunst allerdings von wesentlicher Bedeutung ist. Es sind Bemerkungen über den Heiligenschein, über die gesammte Thiersymbolik, über die Darstellung der Personen der göttlichen Trinität, der heiligen Jungfrau, der Propheten und Apostel, der Engel und Teufel, über verschiedenartige Personificationen u. s. w.

Es folgen nun schliesslich einige Beispiele von umfassenden symbolisirenden, gedankenhaften Compositionen, wie sich dieselben, als Werke plastischer Kunst, an einzelnen Kirchen vorfinden. Besonders ausführlich schildert und erläutert der Verfasser den Sculpturen-Cyclus, welcher das Portal und die Wände der davor befindlichen Vorhalle am Freiburger Münster schmückt; er findet darin eine der sinnreichsten Compositionen der Art, die aus dem Mittelalter auf unsere Zeit gekommen sind. Ich muss es sehr bedauern, dass ich ihm auch hier wieder nicht folgen kann. Ich erkenne es wohl an, dass das symbolisch einander Gegenübergestellte dahin strebt, mit künstlerischen Mitteln Gedanken zu entwickeln; ich sehe aber auch, dass es eben nur sehr einfache, sehr allgemeine Gedanken sind und dass die Entwickelung nur ziemlich dürftig und von Willkürlichkeiten und Unklarheiten ebenfalls durchaus nicht frei ist. Ich will zur Rechtfertigung dessen hier die Inhaltsangabe der Darstellungen in aller Kürze hersetzen und dem geneigten Leser selbst die Schlussfolgerung überlassen. Es sind Statuen am Eingange, an den Seitenwänden der Halle, an den Seiten des Portales und an dem Mittelpfeiler desselben, Reliefs im Spitzbogen des Portales und in dem von dem Bogen umschlossenen Felde. Die Statuenfolge zur Rechten des Eintretenden wird unter dem Begriff der „Weltlichkeit" zusammengefasst. Sie sind, am Eingange: die heilige Margaretha und Katharina; an der Seitenwand: die sieben freien Künste und die fünf thörichten Jungfrauen; am Portal: das Heidenthum (oder die Synagoge), die Heimsuchung (Maria und Elisabeth), Maria, und der verkündigende Engel. Die Statuenfolge zur Linken soll sich auf die „Verheissung" beziehen. Sie sind, am Eingange: Wollust, Verstumdung, ein Engel; an der Seitenwand: Aaron, Maria Jacobi, Johannes der Täufer, Abraham, Maria Magdalena (als fünf Gestalten „des frommen, den Herrn erwartenden Judenthums"), die fünf klugen Jungfrauen und Christus als Bräutigam; am Portal: das Christenthum und die drei Magier. Am Mittelpfeiler befindet sich die heilige Jungfrau mit dem Kinde. Drüber, auf dem Spitzbogenfelde, in verschiednen Reihen übereinander, Momente aus Christi Lebens-Anfang und Ende, Auferstehung der Todten, der gekreuzigte Heiland mit Getreuen und Kriegsknechten, das jüngste Gericht. Dann, in vierfachen Reihen im Spitzbogen selbst aufsteigend, Chöre von Engeln, Propheten, alttestamentarischen Königen, Patriarchen; in der Mitte dieser Reihen die Personen der Trinität. Die Gegenüberstellung der thörichten und der klugen Jungfrauen, des alten und des neuen Bundes (oder Heidenthum und Christenthum) giebt in bekannter Weise den vorbereitenden Ton an in Betreff der Verhältnisse der Welt zu denen des christlichen Mysteriums; entsprechen sich aber auch die übrigen Theile der Gegenüberstellung in ähnlich prägnanter Weise? repräsentiren die ausgewählten Gestalten, soweit sie überhaupt erkennbar sind, den Gedanken und seine Folgen in genügend prägnanter und ausschliesslicher Weise? lassen sie nicht, für den Deutungslustigen, noch allerlei andre beliebige Deutungen zu? und sind die typisch doch vorzugsweise feststehenden Darstellungen des Mysteriums selbst auch im Gedankengange entschieden klar und frei von Zufälligkeiten? — Andre Beispiele der Art sind vom Strassburger Münster, vom Dome zu Amiens, von dem zu Chartres u. s. w. entnommen; einfach klar, wo dargestellte Historien schon an sich eine Gedankenfolge bedingen, werden auch sie ungenügend und unklar, wo eine freiere Gedankenfolge beabsichtigt erscheint.

Der Verfasser stellt diese Compositionen so hoch, dass nach seiner Schlussäusserung die Kunst des Mittelalters erst durch sie auf die Höhe ihrer Zeit gelangt sein soll. Ich kann ihm, wie gesagt, nicht folgen; ich finde das Gedankenhafte in Cyklen, wie denen des Freiburger Münsters, eben sehr allgemein, oft sehr unklar gehalten und das, was doch einmal das Spezielle an ihnen vorstellen soll, selten durch eine geistvolle Nothwendigkeit bedingt, abgesehen von so manchen, wohl durch äussere Veranlassung vorhandenen Willkürlichkeiten. Im Kleinen habe ich an sonstigen Werken der Art manches Tiefgedachte gesehen: im Grossen und Umfassenden ist mir dergleichen in der nordischen Kunst zumeist wie ein mehr oder weniger nebelhaftes Träumen des Gedankens erschienen. Ja, mich dünkt, das ganze Element dieser cyklisch symbolisirenden Bildnerei hat nicht gerade einen erheblich höheren Rang als jene, mit den gegebenen Architekturformen spielende Symbolik des Mittelalters, deren Leere der Verfasser selbst nachgewiesen hat. Auch ist dies Kunstgebiet für die Kunst selbst am Ende von zweifelhaftem Werth: der Symbolik an sich ist die Form, oder ihre Durchbildung, doch nur gleichgültig, und ob Leben, ob Hieroglyphe aus ihrem Schooose hervorgeht, kümmert sie nur wenig. Wollte man wieder auf praktische Consequenzen deuten, so würde auch dies Gebiet als ein sehr gefährliches erscheinen. Es ist eben ganz einfach, meiner Auffassung nach, bildnerische Schwäche, wo diese Symbolik so bedeutenden Vorschub geleistet hat. Bildnerische Kraft bedarf ihrer überhaupt wenig; will sie es aber, so hat sie zugleich auch die Kraft, dem symbolischen Elemente durch tieferes Leben zugleich festeren Inhalt zu geben. Die sinnvollste symbolisirende Darstellung des Mittelalters, der Triumph des Todes von Andrea Orcagna, gehört Italien an, wo der freiere Natursinn in der Kunst schon seine Schwingen regte. Das Vermögen hatte der Norden, zumal Deutschland, ebenfalls von früher Zeit an, zum Theil noch früher als Italien; aber er blieb in dieser Beziehung — in der Architektur freilich ungleich grösser als Italien — länger gebunden. —

Manch Einem, der den gegenwärtigen Stand der Dinge kennt, mag es vielleicht scheinen, als ob ich mich selbst mit diesen Widersprüchen gefährlichen Angriffen bloss gestellt habe. Es giebt heutiges Tages eine besondre Partei, die mit Macht und Leidenschaft, wohl verbollwerkt durch eine gründliche Gelehrsamkeit, für den mittelalterlichen Spiritualismus der Kunst ficht und ihr Anathem gegen die Andersgläubigen, die „Sensualisten", hinausschleudert. Indess wohnt der Kern der Partei doch etwas seitab, in Frankreich, wo alte und neue Kunstsünden, u. A. wohl das effektvoll Materialistische in der heutigen Kunst Frankreichs, zu einer solchen buseprädigenden Aesthetik, zu dieser viel ernsthafteren Reaction, als es unsere gutmüthige Romantik war, getrieben hat. Wir in Deutschland haben nur einzelne gesprengte Vorkämpfer dieser eifernden Schaar; ich glaube, dass diese mehr Worte machen, als sie sonst Inhalt haben, und wenn sie sich auch anderweit gar mit dem starrsten Ultramontanismus verbinden, — unsern Anfängern von unbefangener Kunst und unbefangenem Kunsturtheil, die beide, so Gott will, auf festem Boden stehen, droht durch sie keine Gefahr. Der Verfasser aber gehört zu ihnen nicht, wenn auch Manches von diesem einseitigen Spiritualismus ihm, meiner Auffassung nach, angeflogen sein mag. Dafür spricht zu voll, zu beredt, zu ergreifend das reine Gefühl, der tiefe ästhetische Ernst, der trotz einzelner Misstöne (meinem Ohre wenigstens erscheinen sie so) das Ganze seines Buches durchdringt und in

dem sich, wie ich meine, die verschiedenen Standpunkte für die künstlerische Auffassungsweise, der des Praktikers und der des Theoretikers, vereinen, also, dass jedenfalls das Gefühl freudiger Gemeinsamkeit des Wollens und des Schaffens zurückbleibt.

Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen. Abth. II. die Königl. Preuss. Provinz Sachsen enthaltend. Lief. 35—38. (Bd. II. Lief. 21—24.) — Auch unter dem besondern Titel: Mittelalterliche Bauwerke zu Mühlhausen, Nordhausen, Heiligenstadt und einigen andern Orten Thüringens und des Eichsfeldes. — Bearbeitet und herausgegeben von Dr. L. Puttrich, unter besondrer Mitwirkung von G. W. Geyser d. J. Leipzig 1850. 32 Seiten Text und 20 Blatt Abbildungen in Folio.

(D. Kunstblatt 1850, No. 46.)

Die vorstehend genannten vier Lieferungen des bekannten Puttrich'schen Werkes bringen den Schluss der zweiten Abtheilung desselben. Sie bilden wieder, wie dies schon früher durchgehend bei den einzelnen Serien der Fall war, ein, im Einschluss lokaler Bedingungen zusammenhängendes selbstständiges Ganzes und enthalten einen grossen Reichthum von Mittheilungen, die, je nach ihrer Eigenthümlichkeit, in mehr umfassender bildlicher Wiedergabe oder nach hervorstechenden charakteristischen Einzelheiten behandelt oder auch, ohne besondre bildliche Darstellung, nur im Text besprochen werden. Wir lassen eine flüchtige Uebersicht der besondern bezeichnenden Mittheilungen folgen. Vorwiegend erscheinen diesmal die Monumente des gothischen Baustyles in seiner Lösung aus dem romanischen und in seiner ersten schönen Durchbildung, — besonders anziehend zunächst die der alten blühenden Reichsstadt Mühlhausen. Nachdem uns auf der Titelvignette die anmuthige Popperoder Quelle mit ihrer malerischen Umgebung begrüsst hat, wird uns auf einer Reihe von Blättern, in Grundrissen, Aufrissen, zahlreichen Details und einigen schönen malerischen Ansichten des Inneren und Aeusseren die grossartige fünfschiffige Marienkirche, in dem würdevollen Ernst ihrer Formen, mit ihrem eigenthümlichen Giebelschmuck, ihrem reichen Südportal und der feierlich weiten Erhabenheit ihres Inneren vorgeführt. Dann die dortige St. Blasienkirche, die in ähnlichem Style, nur einfacher ausgeführt ist, während ihre Thürme, in reichen Formen des Uebergangstyles, eine besondre Aufmerksamkeit erfordern. Einzelnes von andern Kirchen zu Mühlhausen, wie der Jacobi- und der Georgen-Kirche, folgt. — Von den Kirchen zu Nordhausen wird besonders die Domkirche, und an dieser die alterthümliche Ostseite in den letzten, schon dem Gothischen sehr zugeneigten Formen des Uebergangstyles, — zugleich mit der merkwürdigen (ursprünglichen) Form des geradlinigen Chorabschlusses, — hervorgehoben. Mittheilungen über die dortige Marienkirche schliessen sich an. — Von der alten Kirche zu

Kloster Vessera (Vecera) wird verschiedenes Merkwürdige streng romanischen Styles vorgeführt. — In Heiligenstadt ist es die wiederum in ernstem gothischem Styl ausgeführte Marienkirche, besonders ihr kräftiger Thurmbau und ein eigenthümlich charakteristisches Seitenportal, sowie die neben dieser Kirche befindliche, überaus merkwürdige achteckige Annakapelle, die ganz dieselbe würdevolle Strenge der gothischen Formation zeigt, was vorzugsweise unsre Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt. — Von Schloss-Lohra sehen wir die, in ihrer unteren Hälfte erhaltene Doppelkapelle, der letzten Zeit des romanischen Styles angehörig, die, von Herrn Baurath von Quast entdeckt, unsre Kenntniss solcher Kapellen in willkommener Weise vermehrt. — von München-Lohra eine wenigstens in ihren Haupttheilen noch erhaltene Kirche streng romanischen Styles. — Eine kleine Kirche zu Steinbach, deren Details sorglichst wiedergegeben sind, erscheint als eins der geschmackvollsten Beispiele des Uebergangsstyles. — Von der Kirche zu Treffurt wird uns ein elegant romanisches Portal, — von der zu Goseck endlich andres, einfacher Romanische vorgeführt. — Wir haben über die Ausführung aller dieser Mittheilungen und über die Abfassung des begleitenden Textes nur hinzuzufügen, dass sie sich den früheren Abschnitten des Werkes auf's Würdigste anreihen.

Zur Beendigung des ganzen, allgemein anerkannten Unternehmens fehlt nunmehr nichts, als die letzte Serie der ersten Abtheilung und der umfassende, allgemein geschichtliche Schlusstext. Wir dürfen dem Erscheinen beider demnächst entgegensehen.

Die hölzerne Kapelle des H. Judocus zu Mühlhausen in Thüringen. Beitrag zur Geschichte der deutschen Kunst im XIII. Jahrhundert von Adolf Tilesius von Tilenau, kaiserl. russ. Hofrath. Leipzig, 1850.

(D. Kunstblatt 1850, No. 47.)

Ein bescheidenes, aber in seiner Bescheidenheit eigenthümlich interessantes Denkmal mittelalterlicher Kunst, dessen gebrechliches Material sechs Jahrhunderte hindurch der Zerstörung getrotzt hatte, unlängst aber gemeinnützigen Zwecken geopfert wurde und dessen Gedächtniss die vorstehend genannte Monographie, aus drei zum Theil kolorirten lithographirten Blättern und 18 Druckseiten Text in Folio bestehend, auf dankenswerthe Weise bewahrt. Die Kapelle stand auf dem Friedhofe der vorstädtischen St. Petrikirche zu Mühlhausen, war 20 Fuss lang, 12 Fuss breit und mit ihrem steilen Satteldache 19 Fuss hoch; sie diente in letzter Zeit, als „Barhäuschen", zur Aufbewahrung von Todtengräbergeräth. Es war ein einfach oblonger *Bretterraum*, mit Brettern spitzbogig überwölbt, die, in den vorragenden Giebel der Aussenseite vortretend und in demselben eine starke Nische bildend, dem Aeusseren ein charakteristisches Gepräge gaben. Man hatte den alterthümlichen Ueberrest schon niedergerissen, als der Herausgeber zufällig dazu kam, an den Brettern der ehemaligen Gewölb-

decke die Reste merkwürdiger Malereien fand und ihre angemessene Erhaltung veranlasste. Er giebt, ausser der Ansicht der Kapelle in ihrem ehemaligen Zustande, eine Abbildung dieser Malereien. Es sind Friese mit Darstellungen aus der Legende des h. Judocus und ornamentale Compositionen, in die historisch Figürliches, Symbolisches und Andres, was der blossen Künstlerlaune angehört, eingeschlossen ist. Die Arbeiten tragen das bestimmte Gepräge des germanischen Styles, wie sich derselbe im Laufe des dreizehnten Jahrhunderts ausbildete. Wir erkennen die treue Wiedergabe der charakteristischen Eigenthümlichkeiten desselben in den vorliegenden Abbildungen. Im Text hat der Verfasser die kunstgeschichtliche und legendarische Bedeutung der Malereien näher entwickelt und mit Scharfsinn, zugleich mit der Zugabe schätzbarer historischer Belege, den muthmaasslichen Ursprung und Zweck der kleinen Kapelle nachgewiesen. — Abgesehen von dem Interesse dieser Mittheilungen für die betreffende Lokalgeschichte haben sie in allgemeiner Beziehung das Verdienst, dass sie uns von Zuständen und künstlerischen Gestaltungen des Mittelalters, denen keine festere monumentale Dauer zu geben war und die somit vom Strome der Zeit allzu leicht überflutet wurden, ein einzelnes anschauliches Bild gewähren. Sie tragen wesentlich dazu bei, uns auch in das beschränktere Stillleben jener Zeit zurückzuführen.

Specimens of ornamental Art, selected from the best models of the classical epochs. Illustrated by eighty plates by L. Gruner with descriptive text by Emil Braun. London, Thomas M'Lean 1850. gr. R.-Fol. Preis: 60 Thlr.

(D. Kunstblatt 1850. No. 49.)

„Der Herausgeber und Ordner dieses Werkes ist der rühmlichst bekannte Kupferstecher Ludwig Gruner von Dresden, seit mehreren Jahren in London wohnend, von wo aus er unter eignen Arbeiten der Kunstwelt schon andres Schöne lieferte, wie z. B. das Prachtwerk über Freskomalereien verschiedener Kirchen und Paläste, ferner über den Pavillon im Garten von Buckinghamhouse u. s.

„Das unter obigem Titel uns jetzt vorgelegte kostbare Werk ist in kunstgeschichtlicher Hinsicht eben so belehrend als erfreuend für Auge und Gemüth, als andere dasselbe durch die verschiedenartige Auswahl der Gegenstände, für alle höhere Zweige des technisch industriellen Wirkens nutzreich genannt werden kann.

„Wir finden in den achtzig lithochromisch oder buntfarbig gedruckten lithographirten Tafeln die kostbarsten Architektur-, Sculptur- und Malereiornamente der früheren, mittleren und späteren Zeit, bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts in vier Abtheilungen, welche, beginnend mit Gefässen und mehreren der Plastik verwandten Gegenständen, von da an übergehen in Mosaiken und Malerei von Pompeji und einigen Römischen Antiquitäten, weiter uns in 26 Platten die merkwürdigsten Malereien der ältesten Kirchen in Italien zeigen und endlich in 18 Platten die bewundernswürdigsten Malereien der berühmtesten Paläste enthalten, wobei das Schlussblatt dieser Abtheilung Raphaels kostbare Decke aus der Segnatura in Vatican, zwar nicht in ganz grossem, aber deutlichem Massstab bildet.

„Das Ganze giebt ein treffliches Bild der älteren grossen Kunstepochen, indem wir daraus den reinen und wahren Sinn für Ornamentik, wie er in jenen Denkmälern, vom Tempel, Kirche und Palast an, bis zum kleinsten Vestibül angewendet wurde, erblicken. . . .

„Hierzu kommt die in diesem Werk angewendete vortreffliche englische Technik in der Chromolithographie, welche hierin Ausserordentliches und man dürfte sagen Wundervolles leistete, da Präcision, Nettigkeit und die glänzendsten Farben, so wie der Golddruck in ausserordentlicher Vollendung sich darstellen, endlich die Gesammtausstattung des Werkes glänzend ist.“ [1] . . .

Frenzel.

Nachträgliches über Gruner's Specimens etc. und bei Gelegenheit derselben.

Der vorstehende Artikel fasst zusammen, was in allgemeiner Beziehung über das schöne Gruner'sche Werk und dessen Verdienste zu sagen sein dürfte. Das deutsche Kunstblatt verstattet es mir, noch einige besondre Bemerkungen anzuschliessen.

Zunächst ist es die, bei einer grossen Folge von Blättern zur Anwendung gebrachte Technik der polychromen Lithographie, auf die ich noch einmal zurückkommen muss. Es ist hier in der That das denkbar Vollendetste geleistet. Es ist eine Fülle, Saftigkeit, Energie, — ein eigentlich markiger malerischer Vortrag, — eine Mannigfaltigkeit und zugleich Harmonie in diesen Farbentönen, die die höchste Anerkennung verdienen. Oefters ist gewiss mit zwanzig Platten gedruckt. Wie vorstehend schon bemerkt und wie mir auch anderweit aus guter Quelle zugekommen ist, sind diese Meisterarbeiten des Farbendruckes in Berlin gefertigt. Aber — — auf den Blättern selbst oder in dem begleitenden Texte ist davon Nichts gesagt! Das deutsche Verdienst ist in keiner Weise hervorgehoben, und das Werk wird von Seiten des englischen Nationalstolzes eben, wie es sich giebt, — als ein englisches hingenommen werden. Wir wollen indess unsern Antheil reclamiren.

Dann ist, neben der Fülle und Eleganz der ornamentistischen Darstellungen, auf die ungemein lebenvolle Charakteristik, in welcher dieselben wiedergegeben sind, aufmerksam zu machen. Dies Verdienst ist naturgemäss da vorzugsweise hervorzuheben, wo der mehr oder weniger geistreiche Grad der Wiedergabe für den Werth der Darstellung entscheidend sein musste, also besonders bei den schlichten Kreidezeichnungen, welche die Compositionen ornamentaler Sculptur vergegenwärtigen. Es dürfte schwer sein, eine grössere Meisterhaftigkeit in dieser Gattung nachzuweisen, als hier z. B. in den grossen Zeichnungen einiger antiken Terracotten, mit der vollen Beobachtung der Eigenthümlichkeiten des modellirten und gebrannten Thons, vorliegt.

Dies Charakteristische gilt aber nicht blos für das Stoffliche der Darstellungen, sondern in gleichem Grade auch für die Form derselben, d. h. für den feineren oder derber ausgesprochenen Wechsel in der Behandlung

[1] Bei den in Gruner's Werk so schön gegebenen buntfarbig gedruckten Lithographien ist noch zu gedenken, dass auch mehrere einzelne Blätter, wie z. B. die kostbaren, äusserst naturtreuen Blumenranken, in Berlin vollendet worden und den Künstlern und Technikern jener trefflichen Blätter das grösste Lob über die gehaltvolle Ausführung gezollt werden muss.

der Form, je nach den künstlerischen Epochen, welchen die Originale angehören. Das Werk enthält daher auch für die kunstgeschichtliche Betrachtung ein sehr schätzbares Material.

Doch hat es der Herausgeber vermieden, das allzu Heterogene, das dieser Wechsel der künstlerischen Behandlungsweise zur Folge haben könnte, nebeneinander zu stellen. Die dekorativen Compositionen, die sein Werk vorführt, gehören sehr verschiedenen Zeiten an, aber sie haben in der Grund-Conception mehr oder weniger etwas Gemeinsames, — durchgehend eine gewisse Classicität. Es sind fast ausschliesslich nur Darstellungen antiker Kunst oder solche, die dem italienischen Mittelalter oder der italienischen Renaissance angehören. Nur ausnahmsweise kommen ein Paar Blätter nordischer Verzierungskunst vor (ein Paar pfälzische Buchbinderarbeiten, jetzt im Vatikan, und eine Holbeinische Zeichnung zu einem Prachtpocale); aber auch diese tragen entschieden wiederum den Stempel der sogenannt classischen Richtung. Auch die oben angedeuteten Darstellungen aus dem italienischen Mittelalter verleugnen jene Classicität keineswegs. Dies zeigt sich sowohl bei den musivischen Ornamenten römischer Basiliken (aus S. Maria in Trastèvere und S. Maria Maggiore, besonders aber aus S. Clemente und S. Giovanni in Laterano), als auch bei den gemalten Dekorationen gothischer Kirchen, wie S. Francesco in Assisi, S. Andrea in Vercelli, S. Anastasia in Verona, S. Francesco in Lodi. Es ist bekannt, dass die Italiener auf kurze Frist wohl die allgemeinen Formen der dem Norden angehörigen gothischen Architektur nachzuahmen versucht hatten, im Detail aber von der ihnen angebornen mehr classischen Behandlung nicht sonderlich lassen konnten.

Dies führt mich auf eine, zunächst beiläufige Bemerkung. Das dekorative Element hängt bei diesen italienisch gothischen Gebäuden (zumal das durch Malerei hinzugefügte) mit der architektonischen Formenbildung nicht nothwendig zusammen, ist aus ihr nicht hervorgewachsen, läuft willkürlich über sie hin. Was die Blätter des Gruner'schen Werkes an solcher gemalten Ornamentik italienisch gothischer Gebäude geben, ist an sich zumeist überaus reiz- und geschmackvoll; aber es steht zu den Architekturformen nur im Verhältniss eines Spieles. So ist es bei all den angeführten Beispielen, wo man den Ernst des Ornamentes — als letzter Auflösung oder Anhauchung der architektonischen Bewegungen — vermisst, der Fall. Bei der farbigen Dekoration von S. Francesco zu Assisi, wo die Gewölbgurten eine völlig leblose und schwerfällige Form haben, gewinnt es, aller feinen Grazie des Einzelnen zum Trotz, sogar den Charakter eines halbbarbarischen Aufputzes [1]).

Ich muss aber noch eine zweite Bemerkung hinzufügen, die freilich nicht sowohl dem Gruner'schen Werke an sich, als vielmehr der ganzen Gattung, welcher dasselbe angehört, gilt und mit der ich es wage, mich selbst einer, vielleicht wenig günstigen Beurtheilung bloszustellen. Das Gruner'sche Werk vermeidet, wie gesagt, die Zusammenstellung des allzu Heterogenen, befolgt durchgehend eine gewisse gemeinsame Grundrichtung.

[1]) Ein allzu schneidender Beleg dafür, dass einzelne Beispiele der mittelalterlichen Polychromatik (namentlich im Gothischen) noch wenig für das ganze System entscheiden und dass es sehr wesentlich darauf ankommen wird, das Verhältniss der farbigen Zuthat zu dem Grade der inneren architektonischen Durchbildung des betreffenden Gebäudes vorerst festzustellen.

Aber — welche Verschiedenheiten sind dennoch innerhalb dieses Gemeinsamen vorhanden: — griechischer und römischer Geschmack; die verschiedenartig conventionelle Behandlung, der das classische Element im italienischen Mittelalter, je nach romanischen oder gothischen Influenzen, doch allerdings unterliegen musste; die verschiedenartigen Formen der Renaissance im Geiste eines Bramante und Luini, eines Raphael, eines Giulio Romano u. s. w.! Ich möchte, so interessant diese Blätter in kunstgeschichtlicher Beziehung sind, so unschätzbar sie dem grossen Meister, der berufen ist, der Kunst feste neue Bahnen vorzuzeichnen, für sein Studium sein müssen, — ich möchte doch meinen leisen Zweifel aussprechen, ob sie (wofür sie zunächst bestimmt sind) dem Schüler, dem Handwerker unbedingt als Muster und Vorlegeblätter dargeboten werden sollten. Es ist — in wie schöner Form auch, mit wie geistvollem Verständniss der Originale, — doch nur Electicismus.

Ich würde meinen Zweifel vielleicht unterdrückt haben, ginge ich nicht allerdings in meiner Ketzerei noch einen starken Schritt weiter. Ich meine, dass Werke der Art, auch wenn völlige Gleichartigkeit des Geschmackes in ihnen herrschte, uns vor der Hand noch gar nicht viel frochten können. Das Ornament ist die letzte Blüthe der räumlichen Kunst, aber sie hat erst Leben und Sinn, wenn sie aus einem lebendigen Stamm hervorgewachsen ist. Dieser Stamm ist und kann nur sein: ein festes architektonisches Bewusstsein. Ohne eine energische (von aller einseitigen Schultradition gelöste) Durchbildung und Entwickelung der architektonischen Formation, auf dem Grunde unseres heutigen gesammten technischen Vermögens und desjenigen geistigen Bedürfens, welches uns wahrhaft eigenthümlich ist, hängt alles, was zur Ausbildung der Ornamentik geschieht, in der Luft. Man wird mir erwidern: „Das Eine thun und das Andre nicht lassen." Ich antworte: Es kommt darauf an, wann das Eine gethan und das Andre nicht gelassen werden muss: es kommt darauf an, dass man das Zweite nicht eher beginne, ehe man mit dem Ersten nicht in der That den festen nachhaltigen Grund gelegt. Ja, die Bevorzugung des Ornamentistischen vor der Ausbildung des eigentlich Architektonischen, — wie sie in unsern Jahren vielfach stattgefunden, — scheint mir schliesslich von sehr verderblichen Folgen. Der schmückende Theil der Kunst wird dann nicht blos als ein zufälliger und willkürlicher behandelt: der künstlerische Geist verklingt dann auch und verflüchtigt sich in diesen Spielen einer nicht mehr wohlthätig gebundenen Phantasie, und statt dessen, was sie binden sollte, bleibt schliesslich nur ein kraftloser, zur weiteren Entwickelung unfähiger Bodensatz, — nur ein architektonischer Unorganismus zurück. Statt andrer Beispiele nenne ich hier nur, um mich einfach auf geschichtlich Abgeschlossenes zu beziehen, S. Francesco in Assisi.

Dies Alles, ich wiederhole es, gilt durchaus nicht dem Gruner'schen Werke an sich, welches gewiss den Vergleich mit einem jeden ähnlichen Unternehmen aushält, mit dem überhaupt nur wenige in Vergleich kommen können. Aber Werke der Art fördern zunächst nur die äussere künstlerische Cultur. Mich aber dünkt: es sei vor Allem Sorge zu tragen, dass eine glänzende äussere Cultur nicht innerer Leere oder Barbarei zur Hülle diene. Mich dünkt: ungleich entschiedener sei für das Innere, — das Erste, zu sorgen.

Metallene Grabplatten mit eingegrabener Umrissdarstellung.

(D. Kunstblatt 1851, No. 4.)

Herr Dr. Lisch zu Schwerin hat über diesen Gegenstand in der vorigen Nummer des deutschen Kunstblattes, unter der Ueberschrift „Messingschnitt und Kupferstich des Mittelalters", neue Mittheilungen gemacht und darin einige schätzbare Notizen zur Bereicherung unserer Denkmälerkunde beigebracht. Es kann mich nur freuen, dass meine, schon in der ersten Auflage des Handbuches der Kunstgeschichte und später mehrfach (namentlich auch in No. 26 des deutschen Kunstblattes v. v. J.) gegebenen Anregungen nicht erfolglos geblieben sind. Der Aufsatz des Hrn. Dr. Lisch ist jedoch vorwiegend kritischer Art und wesentlich gegen mich gerichtet; so wird mir vielleicht, zumal bei dem hohen Gewicht, welches er auf seine Ausführung legt, eine Erwiderung nicht versagt sein.

Hr. Lisch tadelt mich, dass ich früher von „bronzenen" Grabplatten gesprochen und die Darstellungen derselben als „gravirte" bezeichnet habe. Was das Material betrifft, so bestehe dasselbe aus Messing oder Kupfer, nicht aus Bronze. Ich nehme diese Belehrung, wenn sie auf Grund genauer Untersuchung der einzelnen Denkmäler näher festgestellt sein wird, bereitwillig an; ich bin mit meinem Ausdruck vielleicht nicht genau, oder vielmehr nicht allgemein genug gewesen. Aber, wie gesagt: es dürfte vorerst noch auf nähere Untersuchung des Einzelnen ankommen, denn bekanntlich ist es nicht immer ganz leicht, zu entscheiden, wo Messing aufhört und wo Bronze anfängt. Was die Technik anbetrifft, so befinde ich mich, nach Hrn. Dr. Lisch's Auseinandersetzung, in einem gröblicheren Irrthum. Bei den von ihm sogenannten Messingschnitten (d. h. bei den Prachtarbeiten der in Rede stehenden Kunstgattung) sei nemlich von einer Darstellung durch eingegrabene Umrisse gar nicht zu sprechen; hier sei umgekehrt die darzustellende Gestalt, durch Vertiefung des Grundes um ihren äusseren Contour, in gleichmässig erhabener Fläche stehen geblieben, der Art: dass diese Behandlungsweise die erste Veranlassung zum Holzschnittdruck und zur Erfindung der Buchdruckerkunst gegeben habe. Ich weiss nicht, ob irgendwo Kunstarbeiten des in Rede stehenden Faches von so toller Beschaffenheit vorkommen, dass ein von ihnen unmittelbar zu nehmender Abdruck (denn darauf einzig und allein müsste es doch ankommen) eine naturgemässe Darstellung des Gegenstandes in Schwarz und Weiss und nicht das absolute Gegentheil gäbe. So weit meine Kenntniss reicht, besteht die Darstellung überall auch hier aus einer Zeichnung, deren Linien, wie im äusseren Umriss, so namentlich auch im Inneren der Darstellung selbst vertieft eingegraben sind, — also überall aus dem diametral Entgegengesetzten der Holzschnitttechnik. Es ist möglich, dass Beispiele vorkommen, bei denen gleichzeitig der gesammte Grund um den äusseren Contour herum vertieft ist: bei den mir bekannten und von mir genannten Beispielen des von Hrn. Lisch sogenannten Messingschnittes (die er gleichfalls namhaft macht) ist aber auch dies keineswegs der Fall. Bei diesen ist der Grund überall mit einem reichen Teppichmuster geschmückt, dessen Linien ebenso eingegraben sind, wie die der Hauptdarstellung, und bei

dem die Zwischenräume ebenso in derselben gleichen Fläche erhaben daliegen. Natürlich zählt ein solches Teppichmuster mehr Vertiefungen als die Hauptdarstellung, und so mochte ein in künstlerischen Dingen unerfahrenes und unklares Auge zu Voraussetzungen Anlass geben, die eben lediglich — in der Luft hängen. So fehlt denn auch für den gesammten, nach Hrn. Lisch's Behauptung so überaus gewichtigen Unterschied zwischen Messingschnitt und Kupferstich alles schärfere Kriterium. In Betreff des Materials hat er den Unterschied selbst schon sehr zweideutig gemacht, indem er sagt, dass das Metall seiner Kupferstich-Grabplatten zum guten Theil gleichfalls aus Messing bestehe; in Betreff der Technik verschwindet der wesentliche Unterschied dadurch von selbst, dass die Darstellungen in beiden Gattungen eben doch nur aus vertieften Umrissen bestehen, mag man dieselben als geschnitten, gestochen, gravirt oder eingegraben bezeichnen. Das Lange und das Breite der Sache ist in der That nichts weiter, als dass, wie schon angedeutet, die sogenannten Messingschnitte die kunstreicheren, die sogenannten Kupferstiche die minder kunstreichen Arbeiten umfassen. Auch ihr gesammter Einfluss auf die Erfindungen der Druckkünste — abgesehen von dem positiven Nicht-Einfluss auf den Holzschnitt — bleibt eine müssige Annahme. Wie nemlich die Grabtafeln im sogenannten Messingschnitt auf den Holzschnitt und in Folge dessen auf den Buchdruck, so sollen die Grabtafeln im sogenannten Kupferstich auf das, was unser heutiger Sprachgebrauch unter „Kupferstich" versteht, geführt haben. Jedenfalls lag aber für diesen letzteren Kunstzweig, wie allgemein angenommen ist, die Vorbereitung in den kleinen Gravirungen und Nielleh der Goldschmiedekunst und ähnlichen Tehniken ungleich näher, und bedurfte es der Einwirkung jener völlig unhandlichen Grabplatten in keiner Weise. Auch bestätigt es sich nicht immer, dass diese oder jene Kunsttechnik die oder die verwandte erzeugt haben müsse. Da sind vorerst die thatsächlichen Zwischen-Instanzen nachzuweisen. Die Welt geht nicht nach der Theorie; sonst hätten z. B. die Etrusker ihre kleinen Metallgravirungen einfach abdrucken und dadurch ohne alles Weitere und in grösster Bequemlichkeit den Kupferstich erfinden müssen.

Hr. Dr. Lisch bemerkt ferner, die Arbeiten des von ihm sogenannten Kupferstiches, und namentlich diejenigen, bei welchen die einzelnen Theile der Darstellung aus einzelnen Metallplatten bestehen und solchergestalt in eine grosse steinerne Grabplatte eingelassen sind, seien in Norddeutschland sehr häufig; allein in den deutschen Ostseeländern fänden sich deren mehr, als in England. Ich muss diese Behauptung in ihrer Allgemeinheit dahingestellt sein lassen. Doch kann ich in Betreff eines sehr ansehnlichen Theiles dieser Ostseeländer, in Betreff Pommerns, — und zwar nicht aus dunkelm „Entsinnen" (wie er mein unbefangenes Wort zur Folie seines Selbstbewusstseins citirt), sondern auf Grund ziemlich genauer örtlicher Untersuchungen, — die Gegenbemerkung hinzufügen, dass ich dort kein Denkmal der Art vorgefunden habe, auch in Stralsund nicht, wo ich, wie aus meiner pommerschen Kunstgeschichte zu ersehen, nur die Prachtplatte des sogenannten Messingschnittes in der Nikolaikirche aufzuführen weiss. Wenn also Hr. Dr. Lisch behauptet, dass in Stralsund deren viele vorhanden seien, so muss ich ihn vorerst um den genauen Nachweis des Einzelnen bitten.

In Betreff bestimmter Einzelnachweisungen hat Hr. Lisch die schätzbaren Notizen über die im Dome zu Schwerin vorhandenen Prachtplatten

Grabmal in der Kirche zu Alberga in Upland.

XVIII SUM REMORE
HAMMOND MDCCCXXXVI
TURQUAS SUM PSALME

Univ. Bibl.
München

des sogenannten Messingschnittes, die bisher der kunstgeschichtlichen Uebersicht nicht eingereiht waren, beigebracht. Noch mehr Dank würde er sich dabei erworben haben, wenn er sich, statt jener haltlosen und unfruchtbaren Behauptungen über Messingschnitt und Kupferstich, auch über Dasjenige, was diesen Platten ihre höhere künstlerische Bedeutung geben dürfte, über ihre stylistische Beschaffenheit geäussert oder (da dergleichen nicht einem Jeden gegeben ist) einen dortigen Kunstkenner zu einer derartigen Mittheilung veranlasst hätte. Ausserdem nennt er noch die zu Ringsted in Dänemark befindliche Grabplatte des Königs Erich Menved vom Jahre 1319 und meint, dass hiemit, nächst den schon bekannten Platten des sogenannten Messingschnittes, die im Norden befindliche Zahl derselben erschöpft sei. Ich freue mich, dass ich diesen Notizen doch wieder noch ein Paar neue hinzufügen kann, welche ich den gefälligen Mittheilungen des schwedischen Malers Herrn Mandelgren, zunächst auf Grund der von ihm ausgeführten genauen Untersuchungen der Kunstdenkmäler seiner Heimat, verdanke [1].

In Schweden befindet sich eine metallne Grabplatte in der Kirche zu Åker in Upland. Sie schmückt das Grab der Frau Ramborg von Wik, aus der früheren Zeit des vierzehnten Jahrhunderts. Die Kirche ist eine gewöhnliche kleine Pfarrkirche im Spitzbogenstyl, das Schiff grösser als der Chor. Im Chor, zwischen der Thür der Sakristei und der östlichen Mauer, ist eine spitzbogige Nische, welche das Grabdenkmal einschliesst; dies gewissermaassen als eine einfache Tumba, deren Vorderseite durch eine einfache Steinplatte von 1¼ Ellen Höhe mit einer Inschrift gebildet wird und die durch die Metallplatte mit der eingegrabenen Darstellung bedeckt ist. Die letztere enthält die Gestalt der Bestatteten in weiter Gewandung — langem ungegürtetem Unterkleid, Kopftuch und Mantel, — mit vor der Brust zusammengelegten Händen, unter einer schwerfällig gothischen Architektur stehend; oben, zu den Seiten der letzteren, zwei kleinere Engel mit Rauchfässern; der Grund überall ein einfaches Teppichmuster; zu den Seiten der Hauptfigur zwei Familienwappen. Umher ein breiter Inschriftstreif mit vier Rosetten in den Ecken, welche die Symbole der Evangelisten enthalten. Die Inschrift der Tafel (und somit ohne Zweifel das ganze Werk) ist noch bei Lebzeiten der Bestatteten ausgeführt; sie lautet in eigenthümlicher Fassung: *Anno Do. MCCCXXVII. sunn Ramborg de Wik hic, cui pater Israhel. Alme Christe conniste m(ihi), tu requies, vis palma.* Mir liegt eine Zeichnung der Platte von der Hand des Herrn Mandelgren vor [2], die das Gepräge einer durchaus zuverlässigen Wiedergabe der Eigenthümlichkeiten des Originals hat. Hienach lässt die ganze Linienführung der Gestalten den völlig ausgebildeten weich germanischen Styl erkennen. Die Lust an der Fülle weichen Gefältes führt bei der Hauptfigur zu einer gleichmässigen Aufnahme des Mantels unter beide Ellenbogen, was freilich nicht von sehr schöner Wirkung ist. Die Linien haben etwas Grosses, aber zugleich schwer Conventionelles; die beiden Engelgestalten befriedigen in dieser Schwere am Wenigsten. Jedenfalls ist hierin, wie in der dargestellten Architektur, eine sehr wesentliche Ver-

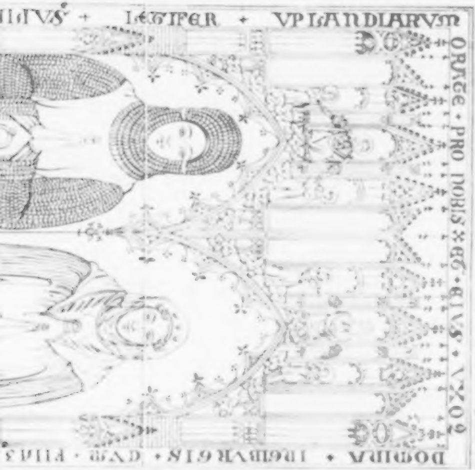
[1] Vergl. die Nachricht über Hrn. Mandelgren und dessen Unternehmungen im deutschen Kunstblatt v. v. J., No. 29, S. 231. — [2] Vergl. die anliegende Abbildung derselben.

schiedenheit von den schönen deutschen Arbeiten des vierzehnten Jahrhunderts zu Lübeck, Stralsund und Thorn; vor der Hand möchte ich das Werk für die Arbeit eines Eingebornen halten. — Die Inschrift des Steins an der Vorderseite der Tumba ist ebenfalls eigenthümlich interessant, da Frau Ramborg hierin die Bitte wegen Schonung der Metallplatte ausspricht und die Rache Gottes über etwanige Frevler an ihrem Grabe anruft. Sie lautet: *Ego Ramburghis de Vik, que hic occumbo, rogo nobilitatem omnium discretorum, quatinus tabulam cupream super me positam nemunem michi deamare permittant. Si quis me mortuam spoliaverit, vindicet deus. Orate pro me.* — In der neuerlich übertünchten Nische über der Tumba waren Wappen, Heiligenfiguren und Verzierungen gemalt, wovon eine in der Bibliothek zu Stockholm erhaltene ältere Zeichnung noch eine Anschauung giebt. Ueber der Nische endlich befindet sich noch eine grosse Steintafel mit einer Inschrift, in welcher Frau Ramborg im Jahre 1331 (also vier Jahre nach Anfertigung der Metallplatte) kund giebt, dass sie die Kirche aus Steinen habe neu bauen lassen und dass sie dieselbe mit Gütern beschenkt habe, damit wöchentlich eine Messe für ihre Seele gelesen und während der Messe mit den Glocken geläutet werde.

Das ebengenannte Denkmal ist nach Herr Mandelgren's Angabe das einzige der Art, welches Schweden besitzt. Doch befindet sich im Dome von Upsala, in der Kapelle der hh. Nicolaus und Katharina, ein merkwürdiges Grabdenkmal von sehr ähnlicher Beschaffenheit, nur dass die gravirte Zeichnung nicht auf einer Metallplatte, sondern auf einer schwarzen Marmorplatte von drei Zoll Dicke ausgeführt ist. Es ist das Monument des Vaters der heiligen Brigitta, des Ritters und Richters (Lagmanns) Birger Persson, Ahnherrn der Familie Brahe, der hier im J. 1328 bestattet wurde, und seiner zweiten Gemahlin, Frau Ingeborg, aus dem alten Königsgeschlechte des Landes. Beide Gatten sind nebeneinanderstehend, mit auf der Brust gefalteten Händen dargestellt; Herr Birger im Kettenpanzer, der als Haube auch den Kopf umhüllt, aber von den Händen zurückgeschlagen ist; über dem Panzer eine lange Tunika; umgürtet mit dem Schlachtschwert und vor sich den kleinen Schild, auf dem zwei Flügel enthalten sind. Frau Ingeborg mit weitfaltigem ungegürtetem Obergewande, dessen Aermel bis auf den Boden niederhängen, durch die aber die Arme am Ellenbogen hindurchgesteckt sind, und mit zierlichem Kopftuch. Sie hat in üblicher Weise ein Hündchen zu den Füssen, während der Mann auf einem Löwen steht. Ueber ihnen wölben sich zierliche Spitzbögen, gekrönt mit Tabernakel-Architekturen und kleinen Figürchen, welche die Aufnahme der Seelen jener Beiden zu den Seligen darstellen. Diese Anordnung entspricht sehr entschieden der auf jenem deutschhanseatischen Prachtplatten in Metall. Dasselbe ist mit der Zeichnung der Seitenpfeiler der Fall, auf denen das architektonische Bogenwerk ruht. In diesen Pfeilern sind Nischen, ebenfalls mit kleinen Figuren, enthalten, die aber hier nicht, wie gewöhnlich, Heilige, sondern auf der einen Seite die Söhne, auf der andern die Töchter des Paares, mit beigeschriebenen Namen, (unter den Töchtern die heilige Brigitta) darstellen. Die Umschrift lautet: *Hic iacet nobilis miles dominus Birgerus Petri filius, legifer Uplandiarum. Orate pro nobis. Et ejus uxor domina Ingiburgis, cum filis eorum. Quorum anime requiescant in pace.*

Eine Abbildung des Denkmals findet sich bei Peringskjöld, Monumenta Ullerâkerensia. Herr Mandelgren hält dasselbe für gleichzeitig mit dem

Birger Petersons Grabplatte im Dom zu Upsala.


LEGIFER • VPLANDIARVM
ORATE • PRO NOBIS
DOMINA • INGEBVRGIS • QVE • FILIA

Univ. Bibl.
München

cheroca, welches sich zu Åker befindet, und wahrscheinlich von derselben Hand gefertigt. Nach der mir freundlichst mitgetheilten Zeichnung [1]) muss ich dies jedoch bezweifeln. Schon die ganze architektonische Umfassung, wie eben angedeutet, entspricht ungleich mehr jenen deutschen Denkmälern, wenn auch die Behandlung mehr nur den Charakter einer flott spielenden Wiederholung hat. So ist auch in der Linienführung der Gestalten, allerdings neben einigen leisen Anklängen an das Conventionelle des Denkmales von Åker, und bei grosser Einfachheit doch eine ungleich freiere Grazie unverkennbar. Ich möchte hiernach annehmen, dass die Arbeit, wenn auch ebenfalls wohl von einem nationalen Künstler, doch unter Einwirkung von Werken, wie jene deutsch-hanseatischen Metallplatten, und in Nachahmung derselben angefertigt sei. Ihre Anfertigung würde dann freilich, da die letzteren der Zeit um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts angehören, erst um einige Jahrzehnte nach dem Tode des Herrn Birger anzunehmen sein. Dies würde aber auch um so weniger bedenklich erscheinen, als in der Inschrift des Denkmals eine Jahreszahl nicht befindlich ist und die ausdrückliche Erwähnung der Kinder in derselben und deren Mitaufnahme in die bildliche Darstellung des Denkmals einen wesentlichen Antheil an dessen Ausführung auch von ihrer Seite wohl annehmen lässt. Es darf, mit Bezug hierauf, hinzugefügt werden, dass die drei Söhne Birgers an derselben Stelle bestattet sein sollen und dass der jüngste von diesen, Israel, der 1383 starb, eine so bedeutende politische Rolle spielte, dass ihm nach König Magnus' Entsetzung im Jahre 1361 selbst die Krone angeboten wurde. Es konnte also hinlängliche Veranlassung zur späteren Ausführung des Denkmals vorhanden sein.

In Finnland findet sich, nach Herrn Mandelgren's Mittheilung, eine wiederum sehr bedeutende metallene Grabplatte in der Kirche zu Nousis, zwei Meilen von Abo, auf dem Grabe des heiligen Henrich (?). Sie enthält das Bild des Gefeierten, eine grosse bischöfliche Gestalt, mit reicher Architektur und vielen kleinen figürlichen Darstellungen umgeben. Eine Abbildung bei Peringskiöld, Ullerakerensia Upsalia nova. Nach der mir vorgelegten flüchtigen Skizze dürfte hier wieder eine Verwandtschaft mit den deutsch-hanseatischen Denkmälern zu muthmassen sein. — Auch des dänischen Denkmals zu Ringsted, welches Herr Lisch schon genannt hatte, gedenkt Herr Mandelgren und bemerkt dabei, dass Dänemark früher noch drei Denkmäler der Art besessen habe, diese aber zerstört worden seien [2]).

[1]) Vergl. die anliegende Abbildung. — [2]) Nachträglich. Ueber die vortrefflichen Grabplatten, welche sich im Dome zu Schwerin befinden (und ebenfalls „ein der Holzschnitt-Technik diametral entgegengesetztes Verfahren" bezeugen) hat W. Lübke im D. Kunstblatt 1852, No. 35, einen ausführlichen sonstverständigen Bericht gegeben. Ebendaselbst, No. 43, ist von Hrn. Lisch ein zweiter Aufsatz über die Angelegenheit derartiger Platten enthalten. Seine Ansicht ist darin der Hauptsache nach dieselbe geblieben; doch hat er sich zugleich das Verdienst erworben, durch Aufführung einer sehr grossen Zahl bisher gehöriger Kunstarbeiten weiterer Forschung die Wege vorbereitet zu haben. Die „vielen" Arbeiten in Stralsund reduziren sich dabei freilich immer der von mir besprochenen Prachtplatte in der Nikolaikirche auf einige Metallstücke mit Wappen und Inschriften, welche nach seiner Angabe auf zwei Grabsteine, im Chore derselben Kirche, eingelassen sind.

Carl I. Gemalt von Van-Dyck. Gestochen von Mandel. Imprimé à Paris par Chardon aîné et Aze. Verlag von Ernst Arnold in Dresden. Preis: 7 Thlr.

(D. Kunstblatt 1851, No. 17.)

Es ist das Bild der Dresdener Gemälde-Gallerie mit der Halbfigur König Carls I. von England, welches uns der neue Kupferstich unseres deutschen Meisters vorführt. Das Gemälde hat 4 Fuss und einige Zoll Höhe, der Stich eine Höhe von 14½ Zoll bei 11 Zoll Breite. Der König steht dem Beschauer gegenüber, im schwarzen Seidenmantel, den der linke Arm an sich zieht, die rechte Hand auf die Krempe des Hutes gestützt, der auf einem teppichbehangenen Tische liegt. Das Haar ist seitwärts aus der hohen, von dämmernden Gedanken durchspielten Stirn gestrichen und fällt zur Rechten, neben der grossen Perle des Ohrrings, weit über den reichen Spitzenbesatz des Halskragens hinab. Das Gesicht ist dem Beschauer zugewandt; der Blick geht aber, fast wie mit einer unsicheren Scheu, am Auge des Beschauers vorüber. Die höchst gestaltvolle Stirn, das müde Auge, das fast Haltlose in der unteren Hälfte des Gesichts bilden eigenthümliche Gegensätze; wir glauben das tragische Geschick des Monarchen in diesen Zügen vorgebildet zu sehen. Auf dem Grunde der Darstellung, oben in der Ecke, bemerken wir die Buchstaben C. R. (Carolus Rex), mit der königlichen Krone darüber, und drunter die Jahrzahl 1637. Van-Dyck hat seinen hohen Gönner also kurz vor dem Ausbruch der Stürme gemalt, die, stets aufs Neue heraufbeschworen, ihn nach zwölf Jahren auf das Blutgerüst führten. — Julius Mosen, der Dichter, hat in seiner schönen Beschreibung der Dresdener Gemälde-Gallerie eine tief empfundene Schilderung des Bildes gegeben.

Mandel hatte mit dem Stich des Bildes eine schwierige, aber um so mehr eine des Meisters würdige Aufgabe übernommen. Wir finden sie in jeder Beziehung gelöst, dem Besten gleich, was in ähnlicher Richtung die Kunst des Kupferstiches geleistet hat. Uns spricht in diesem Kopfe eine durchaus lebensvolle Auffassung an, sowohl was das allgemeine organische Gefüge, als was jene feineren Elemente der Bildung, in denen sich der besondre Ausdruck des Seelenlebens kundgiebt, betrifft. Die Wirkung ist völlig die der zarten, meisterlich berechneten malerischen Behandlung, die das Eigenthum eines Van-Dyck ist. Sehen wir näher zu, so finden wir diese erreicht durch die so kunstvolle wie freie und ihres Zweckes sichere Verwendung der verschiedenartigen Mittel, welche der Grabstichel zur Gewinnung derartiger Effekte verstattet; die leisesten Wandlungen und Stimmungen des malerischen Tones treten uns hier ganz im Charakter der Farbe selbst entgegen. Dieselben Vorzüge gelten von der feinen Hand, welche auf die Hutkrempe gestreckt ist. Es bedarf der näheren Anführung kaum, dass alles Gesagte auch auf die Behandlung des Stofflichen in der Gewandung, soweit es davon überhaupt gilt, seine Anwendung findet. Die Seide des Mantels mit ihren kleinbrüchigen Falten und der zierlichen Nadelstickerei des Saumes, in verhältnissmässig feineren Strichlagen behandelt, steht zu der ruhigen volleren Breite des sammtenen Aufschlages des Mantels und der entsprechenden Ausführung desselben im wirksamen

Gegensatz; ebenso sind für die eigenthümliche Arbeit des Spitzenbesatzes an Kragen und Manschetten, für den grossen Silberstern auf dem Mantel, dessen schillernde Lichter und Schatten im Original mit feinstigstem Pinsel angegeben sind, für den derberen Stoff der Teppiche des Tisches und vor einem Theile des Grundes etc. überall die eigenthümlich bezeichnenden Mittel angewandt, so dass alles Einzelne durchweg in seiner charakteristischen Besonderheit erscheint. Dies Alles aber ist zugleich in der ruhigsten und vollsten Harmonie, der auch die klare Ruhe des Grundes entspricht, zusammengehalten, und wir glauben, vornehmlich diese sichere Totalität des Werkes, neben dem geistigen Verständniss, als eines der Hauptkriterien seiner Meisterschaft bezeichnen zu müssen. Wir dürfen das Blatt mit freudigem Stolz als einen der Triumphe der heimischen Kunst bezeichnen, — haben aber zugleich mit Beschämung hinzuzufügen, dass der (allerdings vortreffliche) Druck in Paris ausgeführt werden musste, ein Meister wie Mandel also in dem Masse vereinzelt und so wenig gefördert dasteht, dass ihm selbst die nothwendigste Unterlage einer Druckerei, der er seine Arbeiten anvertrauen darf, fehlt.

Zur deutschen Kunstgeschichte.

(D. Kunstblatt 1851. No. 97.)

Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen. Abth. I. Lief. 19—20 (oder Lief. 10—11 des zweiten Bandes von Abth. I.) — Auch unter dem Separat-Titel: Mittelalterliche Bauwerke in den Fürstenthümern Reuss. Nebst einigen alterthümlichen Gebäuden in Dresden, Leipzig, Altenzelle, Zwickau, Bautzen, Oybin etc. Bearbeitet und herausgegeben von Dr. L. Puttrich. Leipzig, 1850. Fol.

Mit dieser Lieferung schliesst der zweite Band der ersten Abtheilung des Puttrich'schen Werkes ab; sie enthält daher auch den Gesammttitel dieses zweiten Bandes. Sie besteht aus 44 Seiten Text und, mit Einschluss der beiden Titelblätter und ihrer zierlich gestochenen Vignetten, aus 21 Blatt Abbildungen. Unter den letzteren befinden sich nur 3 Blätter mit der Darstellung von Grundrissen und mannigfacher Details; alle übrigen Blätter enthalten völlig ausgeführte malerische Darstellungen. Unter diesen ist, eben in malerischer Beziehung, eine Reihe vortrefflich gearbeiteter Ansichten von alten Schlössern interessant, wie der von Burgk, Nossen, Scharfenberg, Rochlitz und der in ein schlossartiges Gebäude umgewandelten Theile der Kirche von Mildenfurt. Auch bei den Darstellungen kirchlicher Gebäude, wie der reizvollen Ruine der Klosterkirche des Oybin bei Zittau, ist dies malerische Interesse vorherrschend, während sich bei andern, namentlich bei der Marienkirche zu Grimma, der Restauration der Kirche zu Mildenfurt, dem jetzt zu Nossen befindlichen Portale aus Kloster Alten-Zelle. — Alles Bauwerke spitzbogig romanischen Styles. —

und bei der elegant spätgothischen Kirche zu Zwickau mehr das Element der kunstgeschichtlichen Belehrung geltend macht. Spätgothischer Zeit gehören u. A. auch die eigenthümlichen Giebelhäuser des Marktplatzes zu Zwickau an. Aus Leipzig und Dresden dagegen sind einige merkwürdige Architekturen mitgetheilt, die, schon über den eigentlichen Zweck des Werkes hinausgehend, den Zeiten der Renaissance und des Barockstyles angehören. — Es fehlt nunmehr zur Beendigung des ganzen grossen Werkes nur noch der Schluss der zweiten Abtheilung, welcher, neben einigen Supplement-Blättern, eine „Geschichte der ganzen mittelalterlichen Baukunst in Sachsen" bringen soll.

Archiv für Niedersachsens Kunstgeschichte, herausgegeben von H. Wilh. H. Mithoff. Abth. I. Lief. 4. Gross Fol.

Ueber die ersten drei Lieferungen dieses Werkes ist in No. 15 und 18 des vorjährigen Kunstblattes berichtet worden. Die vierte macht den Schluss der ersten Serie des Archivs, welche die „mittelalterlichen Kunstwerke in Hannover" umfasst. Zwei der Blätter dieses Heftes sind der Privat-Architektur gewidmet und enthalten beachtenswerthe Beispiele für das zierlich dekorative Schnitzwerk, mit welchem der Fachwerkbau des späteren Mittelalters gern versehen wurde. Ein besonders brillantes Beispiel solcher Bauweise, schon im Styl der Renaissance, war der vor einigen Jahren abgerissene, sogenannte Apotheken-Flügel des Rathhauses zu Hannover, dessen Aufriss ein drittes Blatt enthält. Drei andre Blätter sind den noch stehenden, aber ebenfalls zum Abbruch bestimmten Theilen des Rathhauses gewidmet, die aus dem funfzehnten Jahrhundert herrühren, in gebrannten Ziegeln ausgeführt sind und in ihren Giebeln und Friesen reichverzierte Beispiele dieser Bauweise widmen. Eins der Blätter ist ganz mit der Darstellung von derartigen Details angefüllt. — Wenn Gebäude, wie das ebengenannte, den drängenden Anforderungen der Gegenwart weichen müssen, so erwirbt sich das Archiv durch ihre angemessene Erhaltung wenigstens im Bilde nur ein um so höheres Verdienst.

Jahreshefte des Wirtembergischen Alterthums-Vereins. Fünftes Heft. Stuttgart, 1848. Gross Fol.

Das gegenwärtig ausgegebene fünfte Heft dieser höchst schätzbaren Publikationen zeichnet sich wiederum durch die gediegensten Mittheilungen aus. Das erste Blatt enthält eine geometrische, aber in Schattenwirkung ausgeführte Ansicht der Chorseite der St. Walderichs-Kapelle in Merchandt, einem kleinen, aber äusserst reich geschmückten Bauwerk des voll entwickelten romanischen Styles, etwa aus der Spätzeit des zwölften Jahrhunderts, das zugleich durch seine völlige Erhaltung ausgezeichnet ist. Eine grosse Vignette in dem erläuternden Texte enthält ausserdem eine perspektivische Ansicht dieses Gebäudes. — Blatt 2 bringt, in durchgeführter Lithographie, einen Theil der prächtigen, spätgothisch dekorativen Theile des heil. Grabes zu Reutlingen. — Blatt 3: Urnen und andre merkwürdige Geräthschaften aus heidnischen Grabstätten bei Mergelstetten. — Blatt 4 und 5: eine Fortsetzung der schon in den früheren Heften begonnenen Reihenfolge der Standbilder der Württembergischen Grafen in der Stuttgarter Stiftskirche, in der phantastisch barocken Weise vom Ende des

sechzehnten Jahrhunderts. — Blatt 6 enthält einen besonders wichtigen Beitrag für die Geschichte der deutschen Kunst: die Darstellung eines Holzschnitzwerkes von **Albrecht Dürer**, welches vor einigen Jahren auf dem Schlosse des Herrn v. Palm zu Möhlhausen am Neckar aufgefunden wurde. Der Gegenstand der Darstellung ist ein in mehreren Schalen übereinander, mit reich barocker Dekoration sich aufbauender Brunnen, auf dessen Gipfel die Figur eines Amor mit Pfeil und Bogen steht. Im Vorgrund sitzt auf der einen Seite ein ritterlicher Herr, die Geige spielend; ihm gegenüber und zu ihm hinblickend, eine üppig geschmückte Frau, die einen nackten Knaben vor sich hat. Hinter dem Brunnen, an seiner ersten grossen Schale, steht rechts ein Narr, mit der officiellen Kappe auf dem Kopf, der, wie es scheint, Lust hat emporzuklettern; rechts einer, vermuthlich ein Gelehrter, der eingeschlafen auf den Rand der Schale lehnt, während über ihm, auf einem dürren Weidenbaum, ein Bauer mit verbundenen Augen sitzt und nach der Schale hinuntertappt. Am Fuss des Brunnens ist Dürer's Monogramm und die Jahrzahl 1511. Die Abbildung des Schnitzwerkes ist, nach einer Zeichnung des Malers C. Kurtz, von dem Xylographen C. Deis ganz im Charakter der Dürer'schen Holzschnitte gestochen. Soweit hienach irgend zu urtheilen ist, finde ich in dem ganzen Werke die Eigenthümlichkeit des grossen Meisters sehr entschieden ausgesprochen und sehe — so nöthig es überall sein wird, bei den ihm zugeschriebenen Schnitzwerken die grösste Vorsicht zu beobachten, — doch durchaus keinen Grund, die Aechtheit des Monogramms anzuzweifeln. Die Veröffentlichung des Blattes schliesst somit gewiss eine sehr dankenswerthe Bereicherung unserer kunstgeschichtlichen Kunde ein. Der erklärende Text giebt dem Schnitzwerk den Titel des „Liebesbrunnens", der ohne Zweifel richtig ist, ohne doch zugleich zur Erklärung der einzelnen Gestalten das Genügende auszudrücken. Es ist ohne Zweifel eben ein Stückchen aus der phantastischen Romantik jener Zeit, der gelegentlich auch Meister Albrecht huldigte und deren unbefangene Erläuterung noch nicht überall vorliegt.

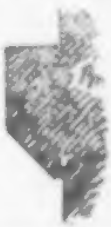
Bremen.

Kunstgeschichtliche Notizen vom Juni 1851.

Bremen besitzt eine Anzahl von kirchlich mittelalterlichen Gebäuden, die in mehrfacher Beziehung interessant sind und zu einigen eigenthümlichen Beobachtungen Gelegenheit geben. Vornehmlich lassen sie eine ungemein lebhafte und auch im künstlerischen Sinne erfolgreiche Bauthätigkeit erkennen, welche hier in der letzten Zeit des sogenannten Uebergangsstyles stattfand und sich, wie es scheint, in das zweite Viertel des dreizehnten Jahrhunderts zusammendrängt. Sie zeigen dann, am Schlusse des Mittelalters, ein nicht minder durchgehendes und allem Anscheine nach sich ebenfalls gleichzeitig äusserndes Bedürfniss nach einer Umwandlung der überkommenen kirchlichen Lokalitäten, das ohne Zweifel auf triftigen

äusseren Gründen beruhte, das aber durchaus nicht mit einer ähnlich künstlerischen Durchbildung Hand in Hand ging. In der That gehört der Hauptbau oder die ursprüngliche Anlage fast sämmtlicher Kirchen jener Epoche des Uebergangsstyles an, und hat bei der Mehrzahl von ihnen in spätmittelalterlicher Zeit eine im künstlerischen Interesse nicht gar erbauliche Umwandelung stattgefunden. — In materieller Beziehung unterscheiden sich die Hauptbauperioden des Mittelalters dadurch, dass zur Zeit des romanischen und des Uebergangs-Styles an den bremischen Gebäuden durchgehend Sandstein, zur Zeit des gothischen Styles durchgehend gebrannter Stein angewandt erscheint.

Am meisten Eigenthümliches, in den eben angedeuteten wie in andern Beziehungen, hat der Dom. Zunächst darin, dass er, was bei keinem andern der bremischen Gebäude der Fall ist, bedeutende Stücke einer älteren, noch streng romanischen Anlage, — einer massigen Pfeilerbasilika mit hohem Chor, unter dem letzteren eine ausgedehnte Krypta, — bewahrt. Ohne Zweifel gehören die hievon erhaltenen Theile jenem Neubau des Domes an, welcher im Jahre 1043 begonnen wurde und dessen festes Quaderwerk die Bewunderung der Zeitgenossen ausmachte [1]). Zu diesen Theilen sind zunächst die Arkaden des Mittelschiffes zu zählen, deren Pfeiler in ihrer ursprünglichen Anlage, wie dies deutlich erkennbar ist, eine einfach viereckige Form hatten, mit allereinfachsten schweren Kämpfer- und Fussgesimsen, welche nur aus einer grossen Platte und einer kleineren Schmiege bestehen. Sodann die untere Anlage der Pfeiler in der Durchschneidung des Kreuzes, von denen die gen Westen belegenen nach der Schiffseite zu mit einem vortretenden Pilaster, die gen Osten belegenen mit einer Halbsäule versehen sind. Die Basis dieser Halbsäulen hat eine schwere attische Form, durchaus noch streng romanischer Art. — Die Krypta ist durch eine reiche Säulenstellung ausgezeichnet, die Säulen mit Würfelkapitälen. Die Deckglieder über den Kapitälen der ersten Säulenpaare bestehen aus der Platte und schrägen Schmiege, diese mit starkem verseiztem Stabwerk geschmückt. Die Deckglieder der übrigen Kapitäle haben eine bewegtere Profilirung. Leider ist diese Krypta, ein so ehrwürdiges und in seiner Art eigenthümliches Baudenkmal sie ausmacht, zum gemeinen Frohndienst herabgewürdigt. Sie dient als Weinkeller; die Säulen sind mit Brettern verschlagen, und das Ganze ist wenig zugänglich und noch weniger übersichtlich.



Hauptprofile der Pfeiler.

Basis der alten Halbsäulen (Ostseite d. Krypta).

Deckglieder der Säulenkapitäl in der Krypta.

Mit dieser alten Anlage ist ein umfassender Umbau vorgenommen, der

[1]) Vergl. hierüber, wie über die weiter unten angeführten Daten, besonders Fiorillo, Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland, II., S. 107 ff.

entschieden den Charakter der letzten Entwickelungszeit des Uebergangsstyles, mit durchaus vorherrschendem Spitzbogen, trägt und, den später bei andern Kirchen auszuführenden Dotzo analog, jener Epoche des zweiten Viertels des dreizehnten Jahrhunderts angehört. Doch hat dieser Umbau zugleich sehr räthselhafte Eigenthümlichkeiten, an deren vollbefriedigender Erläuterung spezielle lokalgeschichtliche Forschungen unternehmenswerth sein dürften; auch ist er, wenn gleich seinen Hauptbestandtheilen nach der obengenannten Epoche durchaus angehörig, doch in derselben, wie es scheint, nicht ganz zu Ende gebracht worden; wenigstens sind die Gewölbe zum Theil jünger, sowie offenbar auch wiederum einige spätere Veränderungen dabei statt gehabt haben.

Fussgliederung der Pfeiler (Uebergangsepoche.)

Die alte, im elften Jahrhundert begonnene Anlage, hatte, wie gesagt, die Basiliken-Disposition oder, was jedenfalls auf eine solche berechnet, — d. h. auf ein hohes Mittelschiff mit niederen und schmalen Seitenschiffen. Die erhaltenen alten Pfeilerbasen entsprechen der Höhe der letzteren. Diesen Arkaden wurden nunmehr, in der Uebergangsepoche, hinzugefügt: der Oberbau des Mittelschiffes (wenigstens was die Gesammt-Erscheinung seiner Seitenwände betrifft); ein den früheren Verhältnissen entsprechendes schmales und niedriges Seitenschiff auf der Südseite; vermuthlich ein ähnliches Seitenschiff auf der Nordseite, das aber, gegenwärtig, in höchst auffallender Weise, wiederum anders disponirt erscheint, indem es ebenso hoch und auch sonstige so hoch ist wie das Mittelschiff [1]); sodann der Umbau des Chores. Die alten Arkadenpfeiler wurden dabei, an ihrer Vorder- und Hinterseite, mehrfach mit Halbsäulen und Pfeilervorlagen besetzt, welche an der Wand des Mittelschiffes, das alte rohe Kämpfergesims durchschneidend, als Hauptgewölbeträger zum Gewölbe emporstiegen. Zugleich erhielten diese Zusätze der Pfeiler, wesentlich abweichend von der alten Basis der letzteren, eine reiche, zum Theil in weichgeschwungenen Profilen gebildete Fussgliederung, und die Halbsäulen, über dieser Gliederung, eine geschmackvoll profilirte attische Basis mit dem bekannten Eckblatt über dem unteren Pfuhl, während die Kapitäle dieser Halbsäulen mit einem Blattwerk theils von spätromanischer, theils von frühgermanischer Form geschmückt

[1]) Nach A. Storch, „Ansichten der freien Hansestadt Bremen", gehört diese Einrichtung einer um das J. 1502 stattgefundenen Bauveränderung an; jedenfalls wurden hiebei die alten Baustücke wesentlich mitbenutzt.

werden. Gleichzeitig wurden über dem alten Mauerwerk der Pfeilerschaden Friese von kleinen Rundbögen und Gesimse, und wurde über diesen, zu den Seiten jener Hauptgurtträger eine reiche Säulen- und Bogengliederung (im Spitzbogen) angeordnet, welche an der Südseite des Mittelschiffes den Rücschluss der Fensterwandungen, an der Nordseite dagegen, nach dem hohen nördlichen Seitenschiffe hin, ein offnes oberes Arkadengeschoss von höchst eigenthümlicher Erscheinung bildet. — Von den Gewölben gehört nur das des südlichen Seitenschiffes der Uebergangsperiode an, das, schon spitzbogig, doch noch mit starken Bogenwulsten und mit Rippen in der Form des Rundstabes versehen ist. Die Gewölbe des Mittelschiffes lassen dagegen bereits die Epoche des entwickelt gothischen Styles erkennen, während die des nördlichen Seitenschiffes die späte Form eines zierlichen Netzgewölbes haben. Andres, besonders die Fenster des nördlichen Seitenschiffes betreffend, ist in spätmittelalterlicher Zeit verändert worden. In Betreff des Chorschlusses ist noch zu bemerken, dass schon die ursprüngliche Anlage desselben der Uebergangsperiode angehört; er schliesst geradlinig ab und ist unterwärts mit drei flachen Nischen versehen.

Im Aeusseren des Domes ist besonders die Westseite von Bedeutung. Sie hat zwei Thürme, von denen aber der südliche gegenwärtig nur noch die Dachhöhe erreicht. Dieser ganze Bau ist spätromanisch, in seinen oberen Theilen bestimmt wiederum in der Form des Uebergangstyles. Das Erdgeschoss ist in einer neueren Zeit mit einer vorspringenden Sandstein-Architektur verblendet; hierin befindet sich, unter dem nördlichen Thurme, ein dekorirtes Säulenportal von rundbogig romanischer Anlage, das sich zum grössten Theil als Restauration eines älteren erkennen lässt und wirklich alte Reste nur etwa in den romanisch ornamentirten Bogenwulsten zeigt. (Ein einfacheres rundbogiges Säulenportal auf der Nordseite der Kirche scheint im Wesentlichen ebenfalls aus restaurirten Einzelheiten zu bestehen.) Die nächsten Geschosse des nördlichen Thurmes, über diesem Unterbau, sind mit rundbogigen, die oberen Geschosse desselben mit schmal spitzbogigen Fensterblenden, zum Theil auf Säulen, versehen. An dem Zwischenbau zwischen den Thürmen sieht man oberwärts Wandarkaden mit gebrochenen Spitzbögen, in der Form des Uebergangstyles. Darin befinden sich fünf kleine Statuen der klugen und thörichten Jungfrauen, die eine sehr charakteristische, feinfaltige Behandlungsweise des frühgermanischen Sculpturstyles zeigen, nicht ohne Gefühl gearbeitet und die ältere, romanische Grundlage schon mit Leben erfüllend. Es ist möglich, dass jene Wandarkaden ursprünglich offen waren und die Statuen eine andre Bestimmung hatten.

Der Kreuzgang neben dem Dome ist eine Anlage aus gothischer Zeit, in der einfachen Weise, wie solche in den Landen des Backsteinbaues sich häufig findet. Doch ist zu bemerken, dass die in den Bogenöffnungen enthaltenen Säulchen, hievon abweichend, noch einen schlicht romanischen Charakter tragen, mit schweren Basen und Kugelsierden an den unteren Ecken derselben. Sie scheinen von einer älteren Anlage herzurühren.

An Denkmälern im Inneren des Domes sind die folgenden zu bemerken: — Die auf der Westseite befindliche Orgelbühne mit zierlich sculptirter Brüstung: eine elegant spätgothische Architektur mit Heiligengestalten in Hautrelief, in der Mitte Karl der Grosse und der h. Anscharius mit dem Dome, eine gute Arbeit der Zeit um 1500. — Eine Gedächtnisstafel vom Jahre 1529 mit der figurenreichen Darstellung des Christus

vor Pilatus in flachem Relief, eine gute, wenn auch handwerkliche Arbeit, etwa im Charakter der damaligen westphälischen Kunst, wobei sich aber, in dem Architektonischen wie im Einzelnen und in der Geberdung, das Element der Renaissance schon geltend macht. — Eine gute Kopie von Raphaels Kreuztragung über dem Hochaltar.

Zunächst dem Dome steht die Liebfrauenkirche, eine sehr hohe Anlage im spätromanischen Uebergangsstyl. Ursprünglich drei gleich hohe Schiffe mit zweimal zwei Pfeilern, die, in der Grundform viereckig, mit starken Halbsäulen und mit kleinen, in die Ecken eingelassenen Säulchen versehen sind; die Kapitäle der Halbsäulen von schöner Bildung. Die Gewölbe sind spitzbogig, mit Wulstbögen und Rippen. An der Nordseite zwei rundbogige Portale mit weich profilirter Gliederung, das eine derselben verbaut. An der Westseite zwei Thürme mit einfachen Rundbogenfriesen. — Der Chor ist gothisch, geradgeschlossen. Die Gewölbgurte hier im Birnenprofil, das auch in den Gurtträgerbündeln wiederkehrt. In der Ostwand des Chores ein reichgothisches Fenster. — An der Südseite ist in spätgothischer Zeit ein viertes Schiff, gleich hoch mit den andern, angebaut.

Anscharikirche, 1229 bis 1243 gebaut. Ursprünglich im reinen Uebergangsstyl. Das Querschiff und das (nicht lange) Langschiff noch mit den alten spitzbogigen Wulstrippen-Gewölben, die zum Theil kuppelartig gebildet sind und deren Gurte dabei eine sternförmige Anordnung haben. Die Pfeiler in der Durchschneidung des Kreuzes mit Pilastern und Ecksäulchen. Die Seitenschiffe waren ursprünglich, wie aus bestimmten Spuren noch zu erkennen ist, niedrig (und hatten somit auch die entsprechende geringere Breite). Dies ist aber in spätgothischer Zeit verändert worden, indem — augenscheinlich, um weiteren Raum und mehr Licht zu gewinnen — andre Seitenschiffe von der Höhe und Breite des Mittelschiffes an- und hinausgebaut wurden; wobei dann auch die ganze Pfeilerstellung des Mittelschiffes, doch mit Beibehaltung der dazu nöthigen Theile, einer wesentlichen und rohen Veränderung unterworfen ward. — Auf der Westseite ein Thurm mit einfach spitzbogigen Fensterblenden.

Stephanikirche. Ganz derselbe Fall, wie bei der Anscharikirche. Eine alte Anlage im spitzbogigen Uebergangsstyle, mit erhöhten und verbreiteten Seitenschiffen, wobei auch im Detail rohe Umwandlungen zu Tage gekommen. An den alten Theilen zu bemerken, dass die gerade Ostwand des Chores und die beiden Giebelwände des Querschiffes mit je drei ursprünglich ganz einfachen spitzbogigen Fenstern versehen sind. An dem, sehr verbauten Thurme noch Rundbogenfriese.

Martinikirche, begonnen 1229. Auch hier völlig derselbe Fall. Zu bemerken ist, dass die Kirche, schon in ihrer ursprünglichen Anlage, länger ist, als die vorigen. Im Schiff wiederum die alten, eocheligen Wulstrippengewölbe, die (wie meist überall die hier vorkommenden Gewölbe an Gebäuden der Uebergangszeit) eine Art Kuppeln mit gewölbten Kappen, nicht eigentliche Kreuzgewölbe, bilden. — Der Chor dieser Kirche rührt aus guter, ausgebildet gothischer Zeit her und gewährt für das Innere einen erfreulichen Eindruck. Er ist fünfseitig (in den fünf Seiten eines Zwölfecks) geschlossen, mit schmalen Fenstern versehen und mit Gurtträgersäulchen zwischen den letzteren, die ein zierlich gebildetes Gurtengewölbe tragen. — Die mit der Kirche in spätgothischer Zeit vorgenommenen Ver-

Änderungen sind roh, die Fenster der Seitenschiffe z. B. von charakterlos flacher Profilirung.

Die Johanniskirche ist jünger als die vorgenannten Gebäude. Sie ist ein Bau aus einem Guss, der mittleren gothischen Epoche angehörig, in guten Verhältnissen aufgeführt, doch ohne ein feineres Gefühl in der Durchbildung zu verrathen. Sie trägt den allgemeinen Charakter der Kirchen des Backsteinbaues, ehe dieser seiner Verwüchterung unterlag. Die Schiffe sind gleich hoch, die Pfeiler mit Gurtträgersäulchen versehen, die zum Theil einfache Kelchkapitäle haben.

Das Rathhaus, 1405—1410 gebaut, trägt dieser Bauzeit entsprechend an seinen alten Theilen, den auf den Seiten erhaltenen Thüren und Fenstern, den später gothischen Charakter. Es ist aber nicht sowohl hiedurch, als vielmehr durch den zu Anfange des siebzehnten Jahrhunderts vorgenommenen Umbau, der alle Pracht des späteren Renaissancestyles über dies Gebäude ergoss, für die deutsche Baugeschichte von vorzüglich ausgezeichneter Bedeutung. Die volle plastische Wirkung dieser ganzen Renaissancedecoration ist es besonders, was auf das Entschiedenste anerkannt werden muss; dies gilt namentlich auch von dem phantastisch-dekorativen Element des daran enthaltenen Figürlichen, z. B. von der Nixen- und Tritonen-Wirthschaft auf beiden Seiten der Galleriebrüstung, während die selbständiger allegorischen Sculpturen allerdings weniger genügen. — Eigenthümlichen Eindruck gewährt auch die weite Diele im Obergeschoss des Inneren, von Giebel zu Giebel reichend und nur auf der einen Langseite durch schmale Gemächer beschränkt. Das Täfelwerk der Decke war reich bemalt. Den Fenstern gegenüber prangten ein Paar grosse Wandgemälde — das eine davon, Karl der Grosse und St. Anschar mit dem Modelle des Domes, ein ganz gutes Werk noch aus der früheren Zeit des sechzehnten Jahrhunderts, das jedoch später renovirt ist. Der breite Erker, der nach aussen in der Pracht der Renaissanceformen vortritt, ist im Inneren unterwärts durch einen verschlossenen Raum und darüber durch eine Tribüne ausgefüllt; hier und namentlich an der seitwärts zur letzteren emporführenden Treppe, ist Alles mit brillantem Schnitzwerk derselben Epoche versehen.

Im Aeusseren des Rathhauses sind noch die zwischen den Fenstern desselben befindlichen, von dem alten Bau herrührenden Statuen anzumerken, die in herkömmlich germanischer Weise mit wirkungsreicher, ob auch nicht minder handwerklicher Anordnung des Faltenwurfes behandelt sind.

Die mächtige Kolossalstatue des grossen Roland vor dem Rathhause trägt nur das roh handwerkliche Gepräge des germanischen Styles.

L'architecture du Vme au XVIme siècle et les arts, qui en dépendent: la sculpture, la peinture murale, la peinture sur verre, la mosaïque, la ferronnerie etc., publiés d'après des documents inédits des principaux architectes français et étrangers par Jules Gailhabaud. Paris, Gide et Baudry. 1851. (4°) Für Deutschland durch F. A. Brockhaus und T. O. Weigel in Leipzig zu beziehen.

(D. Kunstbl. 1851, No. 31.)

Ein höchst umfassendes Unternehmen von Jules Gailhabaud ist kaum geschlossen, und schon liegt ein zweites, auf dieselbe Ausdehnung berechnet, in einer Reihe von Lieferungen vor uns. Jenes führte den Titel: „*Monuments anciens et modernes ou, collection, formant une histoire de l'architecture des différents peuples à toutes les époques*" und erschien gleichzeitig, als „Denkmäler der Baukunst aller Zeiten und Länder" auch in deutscher Ausgabe, bis Lieferung 34 von dem Unterzeichneten, von da ab bis zum Schlusse, an dem in dieser Ausgabe nur noch Lief. 199 und 200 fehlen, von L. Lohde herausgegeben. Das beste Zeugniss von dem Beifall, den das erste Unternehmen gefunden hat, liegt in dem Erscheinen des zweiten. Es führt den in der Ueberschrift angegebenen Titel und schliesst sich hienach, wenn auch in etwas modificirter Richtung, dem ersten nahe an. Es beschränkt sich, statt der dort befolgten allgemein geschichtlichen Tendenz, auf die Denkmäler des Mittelalters und der Renaissance, wendet gleichzeitig aber eine gesteigerte Aufmerksamkeit den Denkmälern auch derjenigen Künste zu, welche mit der Architektur in näherer Verbindung stehen. Die äussere Einrichtung ist zunächst völlig die des ersten Unternehmens: dasselbe Format, dasselbe Lieferungs-Verhältniss (je zwei Kupfertafeln mit erläuterndem Text), dieselbe geschmackvolle, einem möglichst klaren Verständniss gewidmete Sauberkeit des Stiches, dieselbe Weise der beigefügten Erläuterungen; nur tritt gelegentlich, zur mehr charakteristischen Veranschaulichung, eleganter Farbendruck an die Stelle des Stiches.

Sechzehn Lieferungen liegen uns von dem neuen Unternehmen vor. Was sie an architektonischen Mittheilungen bringen, entspricht, im Einschluss der eben angedeuteten Bedingungen, dem des ersten Werkes. Vorzüglich reich ist diesmal Spanien bedacht. In Granada lernen wir ein bisher unbekannt gebliebenes maurisches Gebäude, ein Hospital, als Hof mit einem Wasserbecken und Hallen umher angelegt, kennen. Aus Girona, aus Segovia, aus Burgos werden uns interessante Denkmäler vorgeführt, im streng romanischen, maurisirend gothischen und italienisch modernen Style. Die Beispiele aus Frankreich reichen ebenso von alterthümlich romanischer Zeit bis in die des eleganten spätgothischen Fachwerkbaues. Den Bauweisen andrer Länder sind bis jetzt nur ein Paar Blätter gewidmet.

Für die Denkmäler dekorativer Kunst ist zunächst ein frühmittelalterliches Gitterthor der Basilika zu Bethlehem, schwerfällig und in schweren Formen in Bronze gearbeitet, zu bemerken. In leicht spielenden Formen stehen demselben ein Paar andre, spätmittelalterliche Gitterthore zu Rouen gegenüber. Aus dem Regensburger Dome sehen wir den noch immer unerschöpften geweihten Brunnen, der im Innern der Kirche befindlich ist,

dargestellt. Aus Assisi die in der Oberkirche von S. Francesco befindliche Steinkanzel, die, selber bunt, sammt der ganzen, den architektonischen Formen nicht allzu günstigen Buntfarbigkeit ihrer Umgebung, in farbigem Drucke dargestellt ist. Mehrere italienische Kandelaber und der Taufstein der Kathedrale von Girona bringen eine Anschauung üppiger Renaissance-Dekoration, während England bunte (und zwar ebenfalls bunt gedruckte) Fliesen, vom Fussboden der Abteikirche von Malvern, beigesteuert hat.

Die der Sculptur gewidmeten Blätter enthalten Gegenstände, welche für die nähere kunstgeschichtliche Betrachtung nicht unwichtig sind. So zunächst den, an seiner Vorderseite mit Reliefs versehenen Altar des Baptisteriums zu Asti, in Ober-Italien: eine grosse sitzende Christusfigur in der Mitte und acht kleine Heiligenfiguren zu den Seiten. Die Arbeit scheint der Zeit zunächst vor Nicola Pisano anzugehören und dürfte, falls die Motive derselben im Stich nicht feiner ausgefallen sein sollten als beim Original, selbst schon einen Zeitgenossen dieses Meisters bezeichnen. Bei einem noch wenig entwickelten Gesammtgefühl für Form und Körper-Verhältniss und bei grösserem Festhalten an dem Ueberlieferten machen sich hier nemlich doch schon feingefühlte Einzelmotive bemerklich. — Eine Darstellung der Kanzel von S. Giovanni zu Pistoja, deren Sculpturen der Nachfolge des N. Pisano angehören, giebt vorzugsweise das Bild der dekorativen Gesammt-Anordnung und gestattet über die Sculpturen noch kein sonderliches Urtheil. — Die Reliefsculptur des Altares der Kirche zu Avenas in Frankreich bewegt sich noch ganz in den alten roh romanischen Elementen. — Als höchst interessant dagegen und als eine wesentliche Bereicherung unsres kunsthistorischen Materials müssen die Darstellungen einiger der Sculpturen bezeichnet werden, die sich an dem Nordportal der Kathedrale von Chartres befinden und von denen wir bis jetzt nur erst ungenügende Nachbildungen bei Willemin besassen. Der germanische Sculpturstyl zeigt sich hier allerdings (den architektonischen Elementen der Kathedrale entsprechend) noch ganz in seiner primitiven Strenge; es ist noch eine gewisse fast starre Würde in diesen Gestalten; aber die feinfaltige Gewandung ist dabei gleichwohl bereits mit gutem Verständniss geordnet und auch, wie es scheint, bis auf einen gewissen Grad durchgebildet; der Ausdruck feierlicher Stille in den, zwar etwas conventionell gebildeten Köpfen bezeichnet nicht minder eine selbständig thätige künstlerische Richtung. Die Baldachine über den Köpfen der Statuen sind ganz denen der frühgermanischen Statuen an den Domen zu Bamberg und Naumburg ähnlich, als deren Vorgänger jene zu betrachten sind [1].

[1] Das conventionelle Element in den Gesichtsbildungen der Statuen von Chartres erscheint charakteristisch französisch und entspricht selbst der eigenthümlichen Bildungsweise, die man in später-französischen, unter dem Einfluss der flandrischen Kunst gefertigten Miniaturen wahrnimmt. Einige andre Köpfe an der Kathedrale von Chartres hat Hr. Mérimée, der General-Inspector der historischen Denkmäler in Frankreich, formen lassen. Von diesen besitze ich einen Abguss. Daran befindliches Ornament deutet hier noch bestimmt auf den Charakter der Uebergangsperiode. Dabei aber ist in dem Kopfe bereits, bis auf einen gewissen Grad, eine so lebensvolle Weichheit, eine so edle, von dem Conventionellen zugleich schon so gereinigte Individualität, dass man weit eher geneigt sein würde, die Arbeit etwa der griechisch-asiatischen Kunst des klassischen Alterthums, als — nach den bisherigen Erfahrungen — der angedeuteten Periode des Mittelalters zuzuschreiben. Und doch ist sie ein Werk der letzteren.

Zwei Blätter endlich, farbig gedruckt, [illegible] Glasmalereien vor: das eine eine unerquickliche, zum Theil [illegible] Darstellung aus der Kathedrale von Chartres; das andre eine [illegible] barbarische byzantinische Madonnenfigur aus der Kirche der Trinité zu Vendôme. Es hat sich in Frankreich neuer eine gewisse mittelalterliche Architektonik entwickelt, der wir das Vergnügen an diesen Darstellungen, aber wir auch geschichtlich gern so schnell wie möglich hinwegeilen, bereitwilligst überlassen.

Im Uebrigen wird es eben Sache des hiemit in sechzigen Umrissen charakterisirten neuen Unternehmens sein, sich denselben Beifall zu sichern, der dem ersten zu Theil geworden.

Kloster Veuve, im Hennebergischen.

Reisenotiz vom August 1851.

Kirche romanischen Styles. Pfeiler-Basilika von bedeutenden Verhältnissen. Hohe viereckige Pfeiler; die Deckgesimse derselben meist aus den Gliedern der umgekehrten attischen Basis oder ähnlich componirten Gliedern bestehend, oder aus einer grossen schrägen Schmiege mit versetztem Stabwerk; die Basis in gewöhnlicher Weise roh attisch. — Das vom Querschiff Oestliche, Absiden u. dergl., ist abgerissen; die Oeffnungen sind zugebaut. — An der Westseite zwei viereckige Thürme, zwischen denen eine offene Vorhalle befindlich. In der Tiefe der letzteren ein rundbogiges Portal, reich mit Säulen und ornamentirten Bögen. Die Vorhalle selbst minder tief als breit; die Seitenwände, dem entsprechend, mit spitzen Stirnbögen; die Kreuzgewölbe der Halle mit dicken Wulstrippen, an denen schon eine leise Neigung zum Birnenprofil ersichtlich wird. Oberwärts am Zwischenbau eine rundbogige Wandarkade. An den beiden unteren Geschossen der Thürme Rundbogenfriese; im dritten Geschoss spitzbogige Fensterblenden, in deren Spitzbögen sich eine Art Rundbogenfriese ungeschickt hinaufziehen. Der Eindruck des Ganzen ist etwas barbarisirt, wie mehrfach bei Architekturen der Zeit, die in Gegenden befindlich sind, welche von den allgemeinen Culturbewegungen mehr abgetrennt sein mochten.

Das Kloster, eine königlich preussische Domaine, dient gegenwärtig als Hof einer Landwirthschaft, die Kirche als Scheune. Die zum letzteren Behuf getroffenen Einrichtungen sind jedoch der Art, dass, wie es scheint, dem alten Bau und seinen Einzeltheilen daraus keine Gefahr erwächst. Der Eingang der Vorhalle ist halb verbaut.

Ueber die Bronzen von Römhild und ihre Beziehung zu Peter Vischer.

(D. Kunstbl. 1851, No. 51.)

Römhild liegt am Fuss der beiden Gleichberge, der Doppelwarte zwischen Thüringen und Franken, in lachend fruchtbarer Gegend, die sie die Kornkammer des Meiningischen Landes nennen. Noch hat es seine stattlichen Zeugnisse aus den Glanzzeiten der alten Henneberger, das Schloss, das die Glücksburg genannt ward, mit Erkern, Thürmen, Wendeltreppen, Giebelzinnen u. s. w., und die schöne gothische Stiftskirche. Die letztere ist von 1450 bis 1470 durch einen Meister Albertus erbaut; sie gehört somit der späteren Zeit des gothischen Styles an, aber sie zeigt die Formen desselben durchweg noch, im Ganzen wie im Einzelnen, wohlgebildet und in ansprechender Fassung. Eigenthümlich ist die Einrichtung im westlichen Theil der Kirche; dieser ist, dem gewöhnlichen und auch hier vorhandenen östlichen Chorschlusse entsprechend, ebenfalls in der Weise eines Chores behandelt und durch eine, von sechs zierlichen Pfeilern und gothischen Kreuzgewölben getragene Tribüne ausgefüllt. Vermuthlich war die letztere, auf der sich gegenwärtig die Orgel befindet, ursprünglich für die Familie und den Hofstaat der Landesherrschaft bestimmt. Dem Innern der Kirche wäre eine maassvolle Erneuung im Sinne der alten Anlage wohl zu wünschen.

Die Kirche besitzt eine Anzahl von Grabsteinen des Hennebergischen Hauses, deren Bildnissgestalten, wenn sie auch in künstlerischer Beziehung nicht eben eine ausgezeichnete Bedeutung haben, doch für Kostüm- und Personalgeschichte gewiss nicht unwichtig sind. Von höchster künstlerischer Bedeutung aber sind zwei bronzene Grabdenkmäler, demselben fürstlichen Geschlechte angehörig, die sich in der Taufkapelle an der Südseite der Kirche befinden. Sie haben in jüngster Zeit schon mehrfach die Aufmerksamkeit der Freunde der vaterländischen Kunstgeschichte in Anspruch genommen. Ich erlaube mir, einige Bemerkungen über sie, wie sich mir dieselben kürzlich bei einem Besuche in Römhild und bei sorglicher Betrachtung dieser Werke ergeben haben, zur weiteren Prüfung vorzulegen.

Das Verdienst, uns zuerst näher mit diesen Denkmälern bekannt gemacht zu haben, gebührt A. W. Döbner. Er hat ihnen ein besondres Werk gewidmet, welches, mit Abbildungen versehen, eine Beschreibung ihrer ganzen Beschaffenheit, die Erläuterung ihres Inhaltes und Alles, was von geschichtlichen Nachweisen beizubringen war, enthält:

„Die ehernen Denkmale Hennebergischer Grafen von Peter Vischer in der Stiftskirche zu Römhild. Gezeichnet und beschrieben von A. W. Döbner, herzogl. Sächs. Landbaumeister. Herausgegeben von dem Hennebergischen alterthumsforschenden Verein zu Meiningen. München 1840". (16 Seiten Text und 5 Blatt Umrisstafeln in Fol.)

Döbner entscheidet sich mit Zuversicht dafür, beide Arbeiten, wie bereits der Titel seiner Schrift angiebt, für Werke Peter Vischer's zu erklären. C. Heideloff, im ersten Bande seiner Ornamentik des Mittelalters, S. 29 ff., hat sodann die Behauptung aufgestellt, in einem grossen Theile von P.

Vischer's Kunstthätigkeit komme das eigentlich künstlerische Verdienst dem Veit Stoss zu; dieser habe jenem eine erhebliche Anzahl von Modellen geliefert und P. Vischer habe mithin bei der Ausführung derselben nur das handwerkliche Verdienst des Gusses. Zu den hieher bezüglichen Werken rechnet Heideloff namentlich auch die Römhilder Denkmäler, in denen er Veit Stossens Geist und Manier unwiderleglich erkannt haben will. Dagegen ist Döbner im Kunstblatt 1846, No. 11, aufgetreten, indem er nachweist, auf wie willkürlichen Annahmen die Behauptung des Gegners beruhe. Andrerseits hat wiederum G. K. Nagler, im Kunstblatt 1847, No. 38, Heideloff's Auffassung, wenigstens in allgemeiner Beziehung, vertreten und dies auch in den Artikeln seines Künstler-Lexikons über V. Stoss und P. Vischer gethan.

Wenden wir uns nunmehr zu den Denkmälern selbst. Das vorzüglichst bedeutende ist dasjenige, welches dem Grafen Hermann VIII. (gest. 1535) und seiner Gemahlin Elisabeth, einer Tochter des Kurfürsten Albrecht Achilles von Brandenburg (gest. 1507) errichtet ist. Döbner hat aus positiven äusseren Gründen, die vollkommen triftig sind, nachgewiesen, dass dasselbe nicht erst nach dem Tode des Grafen, sondern zwischen den Jahren 1507 und 1510 gefertigt ist. Es hat die gewöhnliche sarkophagartige Form, auf sechs Füssen ruhend, die von eben so viel liegenden Löwen getragen werden. Auf dem Deckel sind die grossen Gestalten des fürstlichen Ehepaares in starkem Relief enthalten; über den Ecken desselben die freistehenden kleinen Gestalten der Evangelistensymbole. An den Seitenwänden rundbogig gothische Nischen mit den Ahnenwappen des Fürstenpaares; dazwischen und an den Ecken Statuetten von Heiligen unter kleinen Tabernakeln, im Ganzen reich.

Zunächst ist zu bemerken, dass alles Architektonische und Ornamentistische an diesem Denkmal ganz vortrefflich ist; namentlich auch sind die Darstellungen sämmtlicher Wappenschilder im besten Styl. Nur die sechs Löwen, auf denen das Ganze ruht, sind von roher Behandlung. — Eine vorzüglich gediegene Bildnerhand ist an den beiden Hauptgestalten des Deckels wahrzunehmen. Beide erscheinen im Gepräge edelster Naivetät. Bei der Dame zeigt sich eine Auffassung etwa nach Nürnbergischer Art, namentlich auch in der Anlage des Faltenwurfes; doch ist der letztere durchaus fern von all und jedem manierirt Eckigen. Ihr Gesicht, fein durchgebildet, hat eine wahrhaft klassische Reinheit und Grazie, und zwar der Art, dass man sieht, es war dem Meister viel weniger um ein scharfes Individualisiren (geschweige denn in der schneidenden Manier, wie es die Nürnberger jener Zeit lieben), als um ein gewisses Generalisiren der Form zu thun. Dies ist auch bei den Händen der Dame ersichtlich. Der Graf ist völlig gepanzert, so dass als Nacktes nur der Theil des Gesichtes, den das aufgeschlagene Helmvisir enthüllt hat, sichtbar wird. Die Behandlung desselben ist dem Gesicht der Dame ähnlich; aber bei dem Bestreben, hier doch etwas mehr zu individualisiren, hat sein Gesicht ein wenig mehr Herbigkeit und Starrheit erhalten. Die ganze Rüstung des Grafen ist mit sorglichstem Fleiss und Verständniss gearbeitet. In seiner Linken hält er eine Lanze mit langem Fahnentuch, das sich durch einen spielend leicht bewegten Faltenwurf, ebenfalls frei von allen eckig geknitterten Brüchen, auszeichnet. Er steht, nach altüblicher Weise, auf einem Löwen, die Gräfin auf einem Hunde; beide Thiere erscheinen mit Absicht conventionell behandelt. Jedenfalls ist das Relief des Deckels nach alledem als eine der

schätzbarsten Arbeiten deutsch-mittelalterlicher Bildnerei zu betrachten. Auffallend ist dabei nur Eins. Die Gestalten stehen unter einem gebrochenen Bogen, in dessen Füllungen auf jeder Seite zwei sehr kleine nackte Kindergestalten, in verschiedenartigsten Stellungen, angebracht sind. Dies sind widerwärtige, zwergartige Wesen; sie bilden einen schneidenden Contrast gegen den Adel des Hauptwerkes; aber sie haben andrerseits eine gewisse ferne Aehnlichkeit mit den Kinderfiguren, die sich an Vischer's Sebaldusgrab zu Nürnberg befinden und in denen freilich, wie viel bedeutender diese auch sind, doch ebenfalls nicht die Hauptschönheit des letzteren Werkes beruht. — Noch ist, in Betreff der Figuren der Evangelistensymbole auf den Ecken des Deckels, zu erwähnen, dass sich bei dem Ochsen, dem Symbole des Lucas, ein gewisser Grad von Naturbeobachtung kundgiebt, während der Adler ziemlich entschieden conventionell gehalten ist und der Engel als eine leidlich gute Dekorationsfigur, im Style etwas minder streng als die Arbeiten des Adam Kraft, gelten kann.

Die Statuetten an den Seiten des Sarkophages sind ebenfalls nicht von erheblichem Kunstwerthe, dabei indess merkwürdig durch mancherlei Stylverschiedenheit, die an ihnen wahrzunehmen ist und die, rücksichtlich der Modelle, nach welchen der Guss gefertigt wurde, auf verschiedene Hände schliessen lässt. Vorherrschend ist ein eigenthümlicher Styl, in dem sich einige Aehnlichkeiten mit dem Styl der Apostelfiguren an dem Nürnberger Sebaldusgrabe kundgeben; die Gewänder der Figuren sind langfaltig behandelt, doch zugleich mehr oder weniger fest um den Körper gelegt, die einzelnen Gewandpartieen rundlich gezogen und stumpf wulstig gebildet. Die Gesichter und die sonstigen kleinen nackten Theile der Figuren sind unlebendig starr. Unter den hieher gehörigen Statuetten entspricht denen des Sebaldusgrabes am meisten die des h. Christophorus; das Christkind, welches er auf der Schulter trägt, erinnert dabei wieder an jene kleinen Kobolde in den obern Eckfüllungen des Deckels. — Völlig entgegengesetzt hiervon ist eine andre Statuette behandelt, die des Jacobus major, der in der gewöhnlichen Nürnbergischen Manier jener Zeit, mit eckigem Faltenbruch, nach der Weise des A. Kraft, erscheint. An den Statuetten der Maria mit dem Kinde, des h. Melchior und Balthasar (die Anbetung der Könige ist in einzelnen Figuren dem Cyclus der Statuetten eingereiht) zeigt sich diese selbe Weise, doch um Einiges ermässigt.

Am unteren Rande des Deckels findet sich an einer Stelle mit kleinen Buchstaben leicht eingravirt: MF, und an einer andern: W S 15 C. Döbner hält dafür, dass diese Zeichen (mit Auflösung des W in zwei V) zu lesen seien: „Meister Fischer, und V Söhne, 15 Centner". Abgesehen von dem Allzugewagten in dieser Erklärung des W S, halte ich indess auch das M F nicht für ein Vischer'sches Monogramm, überhaupt nicht für die Bezeichnung des Meisters. P. Vischer würde bestimmt die Bezeichnung des Vornamens mit aufgenommen und ganz entschieden würde der Meister — wie überall in jener Zeit und überall bei P. Vischer's namhaften Werken — sein Monogramm, wenn vielleicht auch an bescheidener Stelle, doch in derjenigen charakteristischen und entschiedenen Weise hingesetzt haben, die dem künstlerischen Selbstbewusstsein entsprechend gewesen wäre. Jene Buchstaben, wenn auch wohl alt, sind zu leicht, mit zu geringer Ausbildung an den Rand gravirt, als dass es mir irgend statthaft erschiene, sie für ein Künstlerzeichen zu nehmen. Ein solches ist also, nach meinem Dafürhalten, nicht vorhanden.

Die Gründe, die Döbner sonst für den Vischer'schen Ursprung des Werkes geltend macht, sind ebenfalls unsere; die Sache erscheint hienach eben nur als möglich. Die Hauptsache bleibt, in diesem Betracht, der grosse Ruf der Vischer'schen Giesshütte, die ihre Werke zum Theil in ansehnliche Ferne sandte, also bei der nicht sehr erheblichen Entfernung Römhilds von Nürnberg jedenfalls wohl zunächst in Betracht kommen musste. — Die Gründe, die Heideloff für den Stoss'schen Ursprung der Modelle, wie zu andern Vischer'schen Güssen, so zu den Römhilder Denkmälern beibringt, sind eben auch sehr allgemeine; mit den paar apodiktischen Worten von „Geist und Manier" reicht man indess, in einem Fall wie dieser, nicht wohl aus, vielmehr hätte dabei vorerst die Stylverwandtschaft mit genauem Eingehen auf das Einzelne und in wirklich überzeugender Weise dargelegt werden sollen. Und auch über ein Andres noch hätte man sich zu erklären: wie es nämlich gekommen, dass P. Vischer auf so vielen Werken sich fremder Ehren angemasst und dass seine Zeitgenossen dies dreissig Jahre lang sonder alle Rüge hingenommen? Denn so schreibt er auf das Grabdenkmal des Erzbischofes Ernst zu Magdeburg vom Jahre 1495 und auf das des Bischofes Johann zu Breslau vom Jahre 1496: „Gemacht zu Nürnberg von mir Peter Fischer". So nennt er sich am Nürnberger Sebaldusgrabe schon im Jahre 1508 und 1509 als den, der das Werk gemacht und gegossen habe, und fügt 1519, am Schlusse der Arbeit hinzu: „Peter Vischer, Bürger zu Nürnberg, machet das Werk mit seinen Söhnen". So setzt er auf die Tucher'sche Gedächtnistafel im Regensburger Dome vom Jahre 1521, so auf das Relief der Kreuzabnahme in der Aegydienkirche zu Nürnberg vom Jahre 1522 sein P. V. So bezeichnet er das Denkmal des Kardinals Albrecht von Brandenburg in der Stiftskirche zu Aschaffenburg vom Jahre 1525, so das des Kurfürsten Friedrich des Weisen in der Schlosskirche zu Wittenberg vom Jahre 1527 als „Opus M. Petri Fischer". Oder wäre er wirklich so albern eitel gewesen, zu meinen, dass bei einem Kunstwerke der Erfinder und Bildner nichts, und der, welcher demselben mit rein handwerklichen Mitteln die Dauer gegeben, Alles sei? Und wären seine Zeitgenossen, die Erfinder seiner Werke mit eingeschlossen, soviel alberner gewesen, ihm das zu glauben? — Ich glaube dies nicht und halte vielmehr dafür: dass, solange nicht in vollständig actenmässiger Weise das Gegentheil dargethan ist, die Ehre seiner monumentalen Inschriften nicht angetastet werde und dass die Werke, die seinen Namen als den des Urhebers tragen, sein unverkümmertes Eigenthum bleiben. Heideloff freilich sagt, dass man nur, wenn man seine Behauptung annehme, die Stylverschiedenheit in P. Vischer's Werken zu begreifen im Stande sei. Meines Erachtens giebt es dazu einen viel klareren und viel mehr im inneren Wesen der Kunst beruhenden Weg, den nämlich, dass man der Entwickelung des künstlerischen Geistes folge. Bei Peter Vischer wiederholt sich eben nur, was bei vielen andern Künstlern, zumal jener bewegten Zeit, stattgefunden hat; er entwickelt sich von befangenen zu freieren, von überkommenen zu selbständigeren Darstellungsformen. In den Werken, die dem Sebaldusgrabe vorausgehen, folgt er dem zeitüblichen Style, wie dieser besonders bei Adam Kraft ausgebildet war. In der Zeit des Sebaldusgrabes, das er „mit seinen Söhnen" arbeitete, macht sich die grosse Umwandlung der künstlerischen Richtung geltend, in welcher dem mehr modernen Bewusstsein durch Elemente, die das alteinheimische und noch in der Mitte des funfzehnten Jahrhunderts in der Vischer'schen Giesshütte

gültige Element wieder aufnehmen und darin den angemessensten Boden für das classische Anforderniss der Zeit gewinnen, zu genügen gestrebt wird [1]). In den späteren Werken endlich erblicken wir einen vollständig entwickelten Adel des Styles, welcher in so merkwürdiger Weise auf der Verbindung freier Classicität und ungebrochener heimischer Gefühlsweise beruht.

Wie sehr ich indess Peter Vischer's künstlerische Selbständigkeit zu vertreten geneigt bin, so verkenne ich dabei doch keineswegs die handwerkliche Seite seines Betriebes. Es liegt auf der Hand, dass seine, schon von den Vorfahren her bestehende und gesuchte Giesshütte sich zunächst als solche erhalten musste, dass Fälle genug eintreten konnten, wo man doch Anforderungen von mehr handwerklicher Natur an ihn stellte, dass man ihm Entwürfe, Modelle und dergl. brachte und dann — nicht von ihm persönlich, dem erfindenden Künstler, — sondern von dem Meister der Giesshütte die Herstellung derselben in Metall forderte. Wie leicht denkbar z. B. ist es, dass ihm für Bildnissdarstellungen auswärtiger, entfernt wohnender Personen (etwa für deren Denkmal) das Bildniss in der Zeichnung oder im ausgeführten Modell, geliefert und ihm allenfalls nur überlassen wurde, das erforderliche dekorative Arrangement beschaffen zu lassen! Mochte nun durch ihn selbst oder durch die Gehülfen in seiner Hütte des Eigenen zur vollendeten Einrichtung des Werkes weniger oder mehr hinzugefügt sein, so entstanden in solcher Weise wohl Werke, die es sich nicht ziemte mit dem Namen oder dem Monogramm des Meisters der Hütte zu versehen; und so in der That denke ich mir den Ursprung jener Werke, die man sonst wohl der Vischer'schen Werkstatt zuschreibt. Von dem Grabdenkmal des Bischofes Georg II. im Bamberger Dome, das die Reliefgur des geistlichen Herrn enthält, wissen wir urkundlich, dass dasselbe durch P. Vischer geliefert wurde, indem ihm um die Zeit von 1505—1506 die Zahlung zu Theil ward; aber eben so urkundlich wissen wir, dass die Zeichnung dazu von dem Bamberger Maler Wolfgang Katzheimer herrührte. (Vergl. Heller, Beschreibung der bischöflichen Grabdenkmäler in der Domkirche zu Bamberg, S. 32.) Und der Meister hat es nicht für thunlich gehalten, seinen Namen oder sein Zeichen darauf anzubringen [2]).

[1]) Vergl. darüber meinen Aufsatz im Museum, 1837, No. 5. (Kl. Schr., I, S. 455, f.) — Heideloff hat in seiner Ornamentik des Mittelalters einen älteren, dem V. Stoss zugeschriebenen Riss zum Sebaldusgrabe beigebracht. Dieser beweist aber für P. Vischer's Abhängigkeit von ihm gar nichts, da das ausgeführte Sebaldusgrab des letzteren eben ein ganz andres Werk ist.

[2]) Aehnlich erscheint auch das Verhältniss bei Beschaffung der Bronzetafel, welche sich im Dom zu Schwerin, an der Rückwand des Altares, befindet und das Epitaphium der im J. 1524 verstorbenen Herzogin Helene bildet, übrigens aber nur Wappen und Inschrift nebst architektonischer und dekorativer Umgebung enthält. Lisch hat dieser Arbeit im dritten Jahrgang der „Jahrbücher des Vereins für mehlenburgische Geschichte und Alterthumskunde", Schwerin 1838, S. 159, erwähnt und durch Beibringung eines Briefes von Peter Vischer vom J. 1529 ziemlich ausser Zweifel gestellt, dass sie von diesem geliefert wurde. Aber er selbst bemerkt, dass trotz der Vollkommenheit des Gusses die Modellirung in manchen Theilen minder edel sei als sonst bei P. Vischer's Werken und dass auch Künstler, die das Werk besichtigt, die strenge Reinheit seines Styles nicht überall darin wieder gefunden hätten. Der entspricht zugleich die ganze Fassung jenes, an den Herzog Heinrich von Mecklenburg gerichteten Briefes, in

In ähnlicher Weise nun ist meiner Ansicht nach das besprochene Römhilder Denkmal entstanden. Ein Produkt der Vischer'schen Giesshütte ist es höchst wahrscheinlich; dafür spricht der schon angedeutete Umstand, dass es schwer sein dürfte, zu jener Zeit eine andre technische Werkstatt nachzuweisen, in der dasselbe zu beschaffen gewesen wäre; darauf deuten ebenso die stylistischen Anklänge hin, die, in den untergeordneten Theilen des Denkmales, an die Einzelheiten des Sebaldusgrabes, mit dessen Beginn jenes gleichzeitig ist, wahrzunehmen sind. Ich glaube aber nicht, dass Peter Vischer das Modell zu dem Hauptheile des Denkmales, zu den Bildnissgestalten des fürstlichen Paares, selbst gefertigt hatte; wäre dies der Fall gewesen, so würde er, zumal bei einer so vorzüglich gediegenen Arbeit, gewiss seinen Namen nicht verschwiegen, würde er auch das Uebrige ohne Zweifel mehr in Einklang damit gesetzt haben; abgesehen davon, dass gerade in den Hauptgestalten eine Verwandtschaft mit den stylistischen Elementen des Sebaldusgrabes nicht bemerklich ist, wäre bei der Gleichzeitigkeit der Arbeiten nicht wohl hätte ausbleiben können, und dass die conventionelle Behandlung der beiden Thiere zu den Füssen der Hauptfiguren, die ihnen doch einen etwas wunderlichen Charakter giebt, der ganzen Richtung P. Vischer's nicht sonderlich entspricht. Ebenso kann ich darin aber auch keine Arbeit von V. Stoss erkennen; es hat, soweit mir dessen Werke bekannt sind, zu wenig überzeugende Anklänge an die stylistischen Eigenthümlichkeiten auch dieses Meisters, die sich doch, besonders in seiner Gewandung, durchaus nicht verleugnen; und auch von V. Stoss, der mit dem Giesser an demselben Orte lebte, kann gewiss nicht vorausgesetzt werden, dass er das Modell nicht ganz gegeben, oder dass er Hinzufügungen, die nicht zum Vortheil desselben dienen, gestattet hätte. Ich muss im Gegentheil annehmen, dass das Modell zu den beiden Bildnissgestalten von einem auswärtigen Bildner gefertigt und dem P. Vischer, als Vorstand seiner Hütte, zur Beschaffung des ganzen Denkmales geliefert worden sei. Wer jener fremde Meister gewesen, wage ich vor der Hand nicht zu bestimmen. Ich habe zuerst an den Würzburger Tilman Riemenschneider gedacht, in dessen Leistungen sich wohl einige entsprechende Elemente finden; aber auch er hat sich, meines Wissens, nicht zu einer solchen Freiheit und Reinheit entwickelt, wie an diesen Gestalten ersichtlich ist. Wir kennen also einstweilen den ursprünglichen Meister nicht. Dem Kunstwerthe des Werkes geschieht hiermit indess wahrlich kein Abbruch; finden wir doch in Deutschland aus jener Zeit so manch ein namenloses Bildwerk, das des höchsten Preises werth ist! kennen wir doch auch nicht einmal den Meister jener höchst vollendeten betenden Madonnenstatue, die gegenwärtig in der Nürnberger Kunstschule bewahrt wird und im Gypsabguss, in der vortrefflichen kleinen Copie von Afinger, bei allen Kunstfreunden verbreitet ist! — Das Modell des Hauptstückes also wurde meiner Ansicht nach dem P. Vischer geliefert, und man mag

welchem P. Vischer auf ziemlich derbe Weise sein Befremden darüber ausspricht, dass man ihm die fertig gegossene Arbeit seit Jahr und Tag auf dem Halse lasse und sie weder abhole noch ihm Geld schicke, und in dem von irgend einer persönlich künstlerischen Theilnahme für das Werk gar nichts durchklingt.

Auch bei dem grossen Denkmal des Kurfürsten Johann Cicero in der Domkirche zu Berlin ist ein Verhältniss der Art anzunehmen. Hierüber behalte ich mir den näheren Nachweis vor.

es nicht für angemessen erachtet haben, ihm dabei die Bedingung zu stellen, dass er das Uebrige mit eigner Hand hinzufüge. So setze ich voraus, dass dies von untergeordneten Kräften seiner Werkstatt geschehen ist und dass von den letzteren — ausser dem gesammten architektonischen und dekorativen Arrangement — namentlich auch die Modelle zu jenen unschönen Kinderfiguren in den oberen Eckfeilungen des Deckels und zu den Statuetten an den Seiten hinzugefügt sind. Die hiebei bemerkbaren Aehnlichkeiten mit einzelnen Theilen des Sebaldusgrabes, welches den Meister zu jener Frist beschäftigte, lassen aber die unter solchen Umständen sehr begreifliche und fast nothwendige Einwirkung seiner Thätigkeit auf die der Gesellen deutlich erkennen. —

Das zweite Denkmal, welches sich in der Taufkapelle, der Stiftskirche zu Römhild befindet, ist das des Grafen Otto IV., gest. 1502. Döbner weist triftig nach, dass dasselbe ebenfalls nicht nach dem Tode des Grafen, sondern früher gefertigt sei, und macht es wahrscheinlich, dass dies schon am Schluss der achtziger Jahre des fünfzehnten Jahrhunderts geschehen. Es ist, in sehr merkwürdiger und eigenthümlicher Anordnung, eine lebensgrosse Bronzestatue, auf einem Löwen und vor einer, in der Wand befindlichen Steinplatte stehend, in welche letztere die ehernen Inschriftstreifen und acht Wappenschilder eingelassen sind. Die Wappenschilder sind roher behandelt, als die des andern Denkmales. Die Statue des Grafen zeichnet sich in ihrer Gesammtheit wiederum durch eine treffliche Naivetät aus; er ist ebenfalls völlig gepanzert dargestellt und alles Panzerdetail sorgfältig behandelt. Der Helm ist vom Kopfe ab- und der Kopf aus dem Halsberg, der die untere Hälfte des Gesichtes verdeckt, herauszunehmen. Dem Kopfe fehlt der Obertheil des Schädels; Haare und Ohren sind nur leicht angedeutet. In den Gesichtsformen zeigt sich ein vortrefflich individuelles, schon ziemlich weiches Gefühl und eine verhältnissmässig bedeutende Durchbildung, ebenfalls nicht allzu entschieden nach Nürnbergischer Art. Name oder Zeichen des Künstlers sind nicht vorhanden.

Döbner hält auch dies Werk ganz und gar für eine Arbeit von Peter Vischer; Heideloff sieht auch hierin einen Guss nach einem Stoss'schen Modell. Beides ist wiederum problematisch, da es an den specielleren Kriterien fehlt; auch war V. Stoss in jener Zeit (wie neuerlich durch Nagler nachgewiesen) doch nur erst besuchsweise in Nürnberg anwesend. Der Guss mag allerdings, aus den schon bei dem vorigen Denkmal angeführten allgemeinen Gründen, in der Vischer'schen Giesshütte erfolgt sein; über den Verfertiger des Modells wird sich schwer etwas Bestimmtes sagen lassen. Ganz unwahrscheinlich ist es indess nicht, dass das Modell von demselben Künstler geliefert wurde, welcher die Bildnissgestalten des vorigen Denkmales modellirt hat. Es ist wenigstens eine äussere Aehnlichkeit in der Erscheinung der beiden fürstlichen Herren vorhanden; und es kann angenommen werden, dass, wenn ein Künstler einmal der fürstlichen Familie genügt hatte, man sich mit ähnlicher Bestellung demselben auch zum zweiten Male zuwandte. Doch bleibt das einstweilen freilich nur Hypothese.

La Vierge aux Langes.

Sendschreiben an Herrn Kupferstecher Fr. Wagner zu Nürnberg.

(D. Kunstblatt 1851, No. 45.)

Sie haben, verehrter Herr, in dem an mich gerichteten Sendschreiben, das in No. 18 des deutschen Kunstblattes vom J. 1850 enthalten war, die schätzenswerthesten Bemerkungen über jenes neu entdeckte Gemälde raphaelischer Composition, welches sich im Besitz des Hrn. Wuyts zu Antwerpen befindet, und über das Verhältniss dieses Gemäldes zu einigen andern derjenigen Bilder, welche dieselbe Composition behandeln, gegeben. Empfangen Sie meinen Dank für die darin enthaltenen Belehrungen und zugleich für das Exemplar Ihres nunmehr vollendeten Kupferstiches nach diesem Gemälde, welches Sie mir so eben freundlichst übersandt haben und über welches Sie eine öffentliche Aeusserung meinerseits verlangen. Eine Aeusserung der Art ist leicht oder schwer, je nachdem man es nimmt: doppelt schwer, wenn man, wie ich, das Original nicht kennt. Indess trägt das neuste Werk Ihres Grabstichels das Gepräge einer solchen Gediegenheit, spricht aus demselben, von jenem Originale unbedenklich und in voller Bestimmtheit auf Ihr Werk übergetragen, ein so charakteristisch eigenthümlicher, in der ganzen Arbeit sich gleich bleibender künstlerischer Geist, dass es mich dennoch reizt, mich gegen Sie auszusprechen, wenn auch zunächst weniger über Ihre Arbeit, als über das darin so lebendig vorgeführte, mir fremde Original.

Denn in mehrfacher Beziehung gewährt schon an sich diese raphaelische Composition das lebhafteste Interesse. Es ist eine der liebenswürdigsten Variationen jenes einfachen, doch auf dem Grunde des reinsten Gemüthes und der ächtesten Sittlichkeit beruhenden Gegenstandes, darin Raphael nimmer ermüdet und dessen seelenvolle Einfalt dem hastigen Suchen und Nimmerfinden der heutigen Kunstwelt gegenüber so unendlich beruhigend wirkt. Die jungfräuliche Mutter in der sabbathstillen Landschaft, niederknieend zur Seite des schlafenden Christuskindes, von dem sie mit der Rechten den zarten Schleier abhebt, während ihre Linke an dem Rücken des Johannesknaben ruht, der, an sie geschmiegt und auf den Gespielen deutend, zum Beschauer des Bildes hinausblickt, als fordre er diesen mit auf zur Freude und zur Verehrung, — welch ein klarer Wohllaut ist in diesen Formen und Linien, welch ein edles Mass überall in dem Verhältniss derselben, welch eine Zartheit der Motive, welche reine Stimmung in allen Elementen des geistigen Ausdrucks! Nichts giebt vielleicht einen deutlicheren Aufschluss über die durchherrschend feine Empfindung, als wenn wir diese Composition mit einer nächstverwandten vergleichen. Das kleine raphaelische Bild der *Vierge au diadème* im Pariser Museum enthält fast vollständig dieselben Compositions-Elemente; aber während jenes Werk überall von der zartesten Jungfräulichkeit durchhaucht ist, tritt uns hier in jedem Zuge eine markige, fast möchte ich sagen: heroische Energie entgegen. Der schlafende Christusknabe hat sich mehr seitwärts geworfen; die über der Stirn ruhende Hand scheint es anzudeuten, dass es drinnen sich schon wie Träume kräftiger Gedanken bewegt. Die jungfräuliche Mutter ist eine königlich erhabene Gestalt ge-

worden, der das Diadem auf ihrem Haupte wohl ziemt; sie sitzt kniend, einer Königin des Orientes gleich, in entschieden ausgesprochener Stellung vor dem Kinde, hebt den Schleier mit starker, gerader Bewegung empor und hält den Johannesknaben ebenso bestimmt umfasst. Auch dieser hat alles Spieles in seiner Stellung und aller Wechselbezüge vergessen; auch er liegt bestimmt auf die Kniee geworfen da, nur zur Anbetung des Genossen hingewandt. Aeusserlich ist fast völlig derselbe Inhalt in beiden Compositionen; innerlich sind die wesentlichsten Unterschiede wahrzunehmen: — in dem einen Bilde Alles noch erst wie von ahnungsvollen Gefühlen umspielt, in dem andern Alles mit dem Stempel bewusster Ueberzeugung versehen.

Dann hat die von Ihnen gestochene Composition ein andres Interesse dadurch, dass sie zu dem Kreise derjenigen Erfindungen Raphaels gehört, welche vielfach, zur Zeit des Meisters oder bald nach ihm, von verschiedenen Künstlerhänden wiederholt worden sind. Dies Interesse verknüpft mit dem Kunstgeschichtlichen das Culturgeschichtliche; man fühlt es deutlich, wie die Werke, bei denen dies geschah, die Gemüther der Zeitgenossen angeregt hatten, wie schon von vornherein der Trieb da war, das vorzüglichst Anregende nach Möglichkeit zu einem Gemeingut zu machen. Doppelt interessant wird es in solchem Fall — und auch der in Rede stehende gehört dahin, — wenn eine charakteristisch eigenthümliche, vielleicht nicht blos einer fremden Schule, vielleicht selbst einem fremden Lande angehörige Individualität mit in den Reigen dieser vervielfältigenden Kräfte tritt, wenn man in solcher Weise die Wirkung des originalen Meisters in weitere und weitere Kreise augenscheinlich hinausgetragen, seine befruchtende Schöpferkraft im fernen Boden neue Blüthen hervorbringen, seinen Geist in der charakteristischen Umbildung seines Werkes neu verkörpert sieht. Ich glaube, dass solche Verpflanzungen und Uebertragungen künstlerischer Ideen nicht minder interessant und nicht minder folgenreich sind, als ähnliche Verhältnisse in den Dingen der Naturhistorie.

Sie hatten in Ihrem Sendschreiben bereits verschiedener andrer Exemplare der Composition, welche Sie nach dem Antwerpener Bilde gestochen, gedacht; Sie werden inzwischen vielleicht bemerkt haben, dass Passavant, in seinem Werke über Raphael (II, S. 82) deren, ausser dem Original-Carton, eine doppelt grosse Anzahl aufführt. Den acht von Passavant genannten Gemälden reiht sich das von Ihnen bekannt gemachte Antwerpener Bild als ein neuntes an. Es müsste im höchsten Grade belehrend und unterhaltend sein, wenn es möglich wäre, diese Reihenfolge gleichartiger Gemälde in einem und demselben Raume zusammenzustellen und sie einer ausführlichen vergleichenden Kritik zu unterwerfen. Das geht freilich nicht, und wir müssen uns daher, wollen wir zu einem derartigen Vergleiche gelangen, einstweilen an den Kupferstichen nach diesen Bildern, so viel wir davon auftreiben können, genügen lassen. Ich habe zu diesem letzteren Behufe das Thunliche versucht, aber Ihrem Stiche doch nur den von Longhi und Toschi nach dem bei Brocca in Mailand befindlichen Bilde und den von Frey nach dem Bilde in der Gallerie Esterhazy zu Wien zur Seite stellen können. Der Stich von Gio. Folo nach dem Bilde, welches aus der Sammlung Lucian Bonaparte's in das Hanger Museum übergegangen, ist mir leider unbekannt geblieben; doch konnte ich dies allenfalls verschmerzen, da Sie von dem letzteren Bilde in Ihrem Sendschreiben eine so genaue Charakteristik gegeben und namentlich be-

merkt haben, dass dasselbe, abgesehen von seiner eigenthümlichen, doch nur äusserlichen Gefälligkeit in der Behandlung, mit dem Bilde bei Brocca bis in die kleinsten Theile übereinstimme.

Das Bild bei Brocca ist, wie nach Ihrem Urtheil, so nach dem noch andrer zuverlässiger Kenner, z. B. Rumohr's, nicht als ein Originalwerk von Raphael's eigner Hand zu betrachten; auch das Bild in der Esterhazy-Gallerie bezeichnet Passavant nur als ein gutes Schulbild. Der Zweifel gegen die Originalität beider dürfte sich nicht minder schon aus der Ansicht der genannten Kupferstiche ergeben. Dennoch waltet in der ganzen Darstellung, wie sie diese beiden Stiche in einander ziemlich entsprechender Weise bringen, und namentlich in dem von Longhi und Toschi, ein Element, welches mit charakteristischer Entschiedenheit den raphaelischen Ursprung erkennen lässt und sich noch verhältnissmässig eng an denselben anschliesst. Es ist hier überall auf grössere ruhigere Massen, auf deren freiere Entwickelung, auf das entschiedenere Hervorheben des Körperlichen bestimmte Rücksicht genommen, während in der Gewandung, dem Adel des Körperlichen entsprechend, die Hauptmotive des Faltenwurfes gross und bedeutend, die andern wesentlich untergeordnet behandelt sind, — Alles dies, wie es Raphael so durchaus eigenthümlich ist. Der Stich von Frey, im Ganzen zwar flauer erscheinend als jener, hat gleichwohl einzelne Motive, die darauf hindeuten, dass das Bild der Gallerie Esterhazy in einem noch näheren Verhältniss zu dem raphaelischen Originale stand. Beide Kinder sind hier völlig nackt dargestellt, ohne vereinzelte Gewandflicken, denen man anderweit die spätere Zuthat nur allzu deutlich ansieht. Ferner hat hier — was besonders zu beachten sein dürfte — der Körper des Christusknaben, namentlich in seiner Brustpartie, die Andeutung einer vollkommen feinen und leichten kindlichen Behandlung, während das Gesicht des Johannes eine glücklich lebhafte Ausbildung desselben Ausdruckes, der in dem Toschi'schen Stiche zwar vorhanden ist, aber matt manierirt erscheint, erkennen lässt.

Stelle ich diesen beiden Stichen nunmehr das von Ihnen nachgebildete Werk gegenüber, suche ich das Verhältniss zu erkennen, in welchem dieses zu Raphael steht, so finde ich in allen eben angedeuteten Punkten wesentliche und charakteristische Unterschiede, — und zwar solche, die meines Erachtens in dem Antwerpener Bilde ein namhaftes Abweichen von Raphael's künstlerischer Eigenthümlichkeit erkennen lassen. Es fehlen eben jene feineren Beziehungen des ganzen, für ihn so sehr bezeichnenden stylistischen Gesetzes. Ich bedaure daher, dass ich Ihrer Angabe über die Originalität des Antwerpener Bildes nicht beistimmen kann, und ich bedaure dies um so mehr, als hienach die Originalarbeit unter der ganzen Reihenfolge der hieher gehörigen Gemälde noch immer unbekannt bleibt. Dabei bin ich aber durchaus fern, die Schönheit des Antwerpener Bildes überhaupt in Frage stellen zu wollen; im Gegentheil leuchtet schon aus Ihrem Stiche die Feinheit der geistigen Empfindung, wie sie der Inhalt der Darstellung unter allen Umständen erfordert, hervor, und wird zugleich eine sehr interessante Eigenthümlichkeit in der ganzen Auffassung und Behandlung ersichtlich, die dem Gemälde seine besonders bemerkenswerthe Stellung einräumen dürfte. Bei geringerem Sinn für plastische Fülle und für Grösse des Styles überhaupt, bei einer mehr den Einzelheiten zugewandten Sorge erscheint darin ein gewisses jugendliches, — ich

möchte sagen: aus Schüchternheit und Unbefangenheit zugleich gemischtes Gefühl, welches, je mehr man sich in die Darstellung hineinlebt, einen nur um so grösseren Reiz gewinnt. Vor Allem tritt mir dies in dem Kopfe der Madonna entgegen. Es sind die raphaelischen Grundzüge; aber doch sind sie leise in der Art umgebildet, doch ist ein fremdartiger, fast dämmernder Hauch darüber hingezogen, dass man geneigt sein möchte, auf das Uebertragen in die Gefühlsweise selbst einer fremden Nationalität zu rathen, während gleichzeitig das allerdings unverkennbare raphaelische Gepräge in dem Johanneskopfe einen gewissen ecstatischen Zug erhalten hat, der auch in fast fremdartiger Weise in die naive Composition hineinklingt. Für die Arbeit eines Künstlers, der ursprünglich nicht zur römischen Schule gehörte, glaube ich das Bild jedenfalls halten zu müssen; dahin deutet nach meinem Dafürhalten u. A. schon der zierlich gestickte durchsichtige Kopfschleier, der über der Stirn der Madonna, unter dem darüber gelegten Mantel, sichtbar wird. Der Maler gehört ohne Zweifel einer fernerstehenden Schule an, vielleicht seinem Ursprunge nach, wie schon angedeutet, einer ausseritalienischen. Manches will mich wie ein Nachklang älterer spanischer Weise gemahnen; oder es mag ein, solcher Richtung entsprechender Niederländer gewesen sein, der das Bild ausgeführt hat, womit sich dann der von Ihnen angeführte Umstand, dass dasselbe ein Paar Jahrhunderte hindurch unberührt an seiner bisherigen Stelle in der Nähe von Antwerpen geblieben zu sein scheint, auf das Einfachste verbinden würde. Doch wäre es verwegen, auf einen Kupferstich, auch einen so gediegen durchgeführten wie den Ihrigen, irgend nähere Hypothesen der Art begründen zu wollen.

Nomineil verliert das besprochene Gemälde, wenn es nicht von Raphael selbst gemalt ist, wohl den Ruhm, der ihm seit kurzer Frist bereitet worden: — für denjenigen, der mehr als eine blos nominelle Werthschätzung verlangt, wird es ohne Zweifel ein sehr schätzbares Werk und seine Entdeckung ein erfreuliches kunstgeschichtliches Ereigniss bleiben. So wird man auch Ihnen für die Mühe und den hingebenden Fleiss, welchen Sie der Reproduktion dieses schönen Bildes gewidmet haben, unter allen Umständen dankbar verpflichtet sein. In der That haben Sie in diesem Blatte die Mittel Ihrer schönen Kunst mit so feinem und innigem Verständniss und zugleich so fern von aller fremdländischen eiteln Virtuosenmanier zur Anwendung gebracht, haben Sie damit ein künstlerisches Ganzes von so wohlthuender, klarer und warmer Harmonie geschaffen, dass die deutsche Kunst Ihnen nur aufs Neue alle Anerkennung zu zollen hat [1]).

Schliesslich kann ich Ihnen auch über das neue Unternehmen, von dem Sie mir Mittheilung gemacht, nur meine Freude und den aufrichtigen Wunsch des gedeihlichsten Gelingens aussprechen. Dass Sie von der mächtigen Kreuzabnahme von Rubens zu Antwerpen, während dies Bild im Restaurationslokal ein so viel gründlicheres Studium verstattete als früher an der Kirchenwand, eine durchgeführte Zeichnung gefertigt haben, dass Sie dieselbe demnächst im grössten Massstabe in Stahl stechen werden, wird gewiss das lebhafte Interesse aller Kunstfreunde erwecken.

Berlin, im October 1851.

[1]) Das Blatt von Hrn. Fr. Wagner ist im Stich etwa 13½ Zoll hoch und gegen 10⅝ Zoll breit. Es wird mit der Unterschrift *La Vierge aux Langes* ausgegeben werden. Der König der Belgier hat die Widmung desselben angenommen.

Ueber das eherne Denkmal des Kurfürsten Johann Cicero in der Domkirche zu Berlin und dessen Beziehung zu Peter Vischer.

(D. Kunstblatt 1851, No. 66.)

Wie die Bronzen zu Römhild, über deren kunstgeschichtliche Stellung ich kürzlich meine Ansicht in diesen Blättern niedergelegt habe, so hat auch das in der Ueberschrift genannte Werk ein sehr eigenthümliches Verhältniss zu Peter Vischers künstlerischer Thätigkeit. Auch über dies besitzen wir eine verdienstliche Schrift, welche die dabei zur Sprache kommenden äusseren Beziehungen in erfreulicher Weise feststellt: — „Forschungen im Gebiete der Vorzeit. Heft I.: Das Grabmal des Kurfürsten Johannes Cicero von Brandenburg in der Domkirche zu Berlin, ein Kunstwerk von Peter Vischer dem Aeltern in Nürnberg, beendigt von seinem Sohne Johannes Vischer. Von M. F. Rabe, Professor und Mitglied des Senats der königl. Akademie der Künste und königl. Schlossbaumeister. Berlin, 1843." (39 S. und 4 Kupfertafeln in Quart.) — Auch hier aber macht sich, bei näherer Betrachtung des Denkmales und in Berücksichtigung der urkundlichen Daten über dasselbe, die künstlerische Beschaffung und ihre Geschichte als ein Problem geltend, welches diese Schrift meiner Ansicht nach nicht genügend löst. Ich gebe im Folgenden das Resultat meiner Beobachtungen und Schlüsse.

Das Werk ist ein Doppeldenkmal, eines über dem andern. Dass beide combinirte Denkmäler aber nicht verschiedenen fürstlichen Personen (wie bisher zumeist angenommen wurde), sondern beide dem Kurfürsten Johann Cicero, der im Jahre 1499 gestorben war, gewidmet sind, hat Hr. Rabe überzeugend nachgewiesen. Ebenso, dass wir es hier (höchst wahrscheinlich wenigstens) nur mit Produkten der Vischer'schen Giesshütte zu thun haben und dass der Antheil eines in Berlin ansässigen burgundischen Stückgiessers Matthias Dietrich an seiner Ausführung und die spätere Zeit dieser seiner Betheiligung an der Arbeit abgemessen werden muss. Die Rabe'sche Schrift, in der auch die äusseren Schicksale des Denkmales, das früher im Kloster Lehnin stand, berichtet werden, enthält die nähere Darlegung aller hierher bezüglichen Verhältnisse.

Beide Denkmäler, aus denen das Ganze zusammengesetzt ist, sind im künstlerischen Style wesentlich von einander verschieden, der Art, dass die verschiedene Zeit ihrer Ausführung sofort ersichtlich wird. Das untere Denkmal ist eine grosse, aus fünf Stücken zusammengesetzte Platte in sehr flachem Relief. In der Mitte derselben, als isolirtes und auf das Uebrige aufgeheftetes Stück, ist die Gestalt des Kurfürsten enthalten, in Kurhut und Kurmantel, Scepter und Schwert in seinen Händen. (Das Obertheil des Scepters ist abgebrochen.) Die Figur ist sehr einfach gearbeitet, aber durchweg schlicht natürlich und mit gutem künstlerischem Gefühl. Die ganz flache Modellirung des von vorn gesehenen Gesichtes ist meisterlich durchgeführt, wenn schon Augen und Haare sehr scharf ciselirt sind; auch die Hände sind, bei sehr natürlicher Haltung der einzelnen Finger, mit gutem Verständniss modellirt. Der Faltenwurf hat eine höchst

einfache, aber wiederum mit ebensoviel Haltung wie lebendigem Gefühl durchgeführte Behandlung; von ganz vortrefflicher Zeichnung ist das perspektivisch zurückgeschobene Aermelgewand des mit dem Scepter erhobenen rechten Armes. Der Styl des Faltenwurfes zeigt eine, auf der Grundlage des conventionelleren Zeitgeschmackes sich schon entschieden geltend machende freiere Bewegung. Vor den Füssen der Gestalt steht ein kleiner Schild mit dem Bilde des Kurscepters; der letztere hat eine geschmackvoll gothische Blumenkrone. Die (durch den Mantel verdeckten) Füsse des Kurfürsten ruhen auf einer architektonischen Basis, welche mit einfach angegebenen Ornamentformen — doch nicht mehr gothischen, sondern schon antikisirenden Styles — versehen ist. — Der übrige Theil der unteren Platte ist, wie bereits angedeutet, aus vier Stücken zusammengesetzt, die Fugen derselben laufen quer durch, so dass überall der Rahmen, nebst Allem, was dazu gehört, mit dem Grunde aus einem Stücke besteht. Ein breiter flacher Rahmen bildet die Hauptumfassung der Gestalt; er ist an seinen äusseren und besonders an den inneren Seiten mit einfach sauberen gothisirenden Profilen versehen. In den oberen Ecken des Grundes laufen diese Profile in geschmackvoll gothische Bogenfüllungen zusammen, bei denen Blattwerk angebracht ist, dessen Styl der obenerwähnten Scepterkrönung entspricht. In den Füllungen sind zwei kleine Medaillonköpfe, vermuthlich die Eltern des Joh. Cicero darstellend, enthalten; die Behandlung dieser sehr charakteristisch gebildeten Köpfe ist ganz der des seinigen ähnlich. Nach aussen treten an den vier Ecken der Gesammtplatte und in der Mitte ihrer beiden Langseiten Rosettenfelder in einer, im gothischen Style sehr üblichen Form hervor. Auf sie sind die Träger des oberen Werkes aufgesetzt; sie mögen ursprünglich etwa flache Wappenschilder enthalten haben. — Rücksichtlich der Beschaffung der unteren Platte ist, wie sich aus dem Folgenden ergeben wird, sehr wahrscheinlich, dass sie durch die Vischer'sche Hütte geliefert wurde. Ihre Trefflichkeit im Allgemeinen würde es nicht unthunlich machen, an Peter Vischer's eigne Hand zu denken; doch liegt dafür keine bestimmtere Gewähr vor und ein besondrer Umstand (von dem unten) spricht eher dagegen. Ueber die Zeit der Anfertigung giebt der Styl des Werkes wenigstens eine annähernde Bestimmung; das etwas freiere Element in der Behandlung des Faltenwurfes, die Einführung antikisirenden Ornamentes in die sonst noch gothischen Formen deuten auf eine Zeit des künstlerischen Ueberganges, die bei Peter Vischer selbst in den Beginn der Arbeiten zum Sebaldusgrabe, also in das erste Jahrzehent (wohl zweite Hälfte desselben) des sechzehnten Jahrhunderts fällt.

Das obere Denkmal hat die Gestalt eines etwas flachen Sarkophages, der von sechs viereckigen Pfeilern, an welche sitzende Löwen anlehnen, getragen wird; die Pfeiler stehen auf den entsprechenden Stellen des breiten flachen Rahmens des unteren Denkmales, die Löwen sind über jenen Rosettenfeldern angebracht. Der Sarkophag, sargähnlich und in verhältnissmässig leichter Form gebildet, hat den Charakter des vollkommen entwickelten Renaissancestyles, der sich ebenso in den leicht geschwungenen Profilen nach antiker Art, wie in den Ornamenten, in den Verzierungen der am Rande umherlaufenden zehn Wappenschilde, auch in der etwas mehr dekorativen Behandlung der Löwen ausspricht. Oben auf dem Sarkophage ruht die Hautreliefgestalt des Kurfürsten, die in der allgemeinen Anordnung der des unteren Denkmales entspricht, aber, während

sie einerseits eine imposantere Wirkung erstrebt, andrerseits dennoch, sowohl in der Würde des Styles als im feineren Lebensgefühl, erheblich gegen jene zurücksteht. Das Gesicht hat allerdings das Gepräge einer gewissen, natürlich derben Wackerheit, aber wie die Hände starr und unlebendig erscheinen, so ist die ganze Haltung der Figur ohne eigentlichen Adel. Der Kurmantel (wie auch das Kissen, darauf hier der Kopf liegt,) ist mit einem ciselirten Teppichmuster versehen, zugleich jedoch die ruhige Würde des Faltenwurfes einem äusserlichen Kunstgriff, der eine grössere Mannigfaltigkeit hervorbringen sollte, geopfert. Das Gewand des Kurmantels wird nemlich, indem die linke Hand das gesenkte Schwert hält, durch den linken Unterarm emporgeschoben und legt sich somit in einige Querfalten, — ein Motiv, das vielleicht nicht unangemessen durchzubilden gewesen wäre, hier indess in der Absicht nur kleinlich und in der Wirkung nur schwerfällig erscheint. Unendlich verschieden hievon ist die ebenfalls im einfachen Kurmantel erscheinende Gestalt Friedrichs des Weisen, auf dessen Denkmal in der Wittenberger Schlosskirche, welches Peter Vischer im Jahre 1527 gearbeitet hat, und wo mächtigste Würde und vollste Belebung über das ganze Werk verbreitet sind.

Ueber das Berliner Denkmal sprechen zwei Urkunden. Die erste ist die auf der Dicke der Platten des unteren Denkmales, am Fussende, eingegrabene Inschrift: „*Johannes Vischer Noric. facieb.* 1530." — Die zweite ist ein Brief von Peter Vischer aus dem Jahre 1524 an Kurfürst Joachim I., den Hr. Rabe in seiner Schrift mitgetheilt hat, und in welchem es also heisst: „*Genedigster Herr ich hab empfangen von Lorenz Villani Zwey hundert gulden von wegen eur Churfurstlich gnaden, auch einen brief dar in ist gemelt die begrebtnus (und andere) zu verfertigen, Verstee ich die taffell, von der eur Churfurstliche genad mit mir redet in meiner giesshutten, des ich eurer Churfurstlichen genaden zuvue Visirung auff bapier gemacht uber antwurtet, Nun seyt der Zeyt her, ist mir die form und stellung derselben taffel aus der acht kumen, und hab etlich geschicklykeit dar an vergessen Darum ist mein beger ist eur Churfurstl. genad des willens das mir derselben Visirung eine werd zu geschickt, so will ich als dan die arbeit sambt dem grab auff das furderlichst mir muglich ist aus machen*" U. s. w.

Dieser Brief enthält zunächst also die Notiz über eine Summe von 200 Gulden, die Peter Vischer von dem Kurfürsten Johchim I., dem Sohne und Nachfolger Joh. Cicero's, empfangen hatte, woran sich sofort Bemerkungen über die Arbeiten zu einem Grabdenkmal anschliessen. Hr. Rabe weist in vollkommen überzeugender Weise nach, dass diese Summe, im Verhältniss zu andern Preisen und namentlich zu solchen, die P. Vischer selbst empfangen hatte, so bedeutend war, dass sie nur auf grosse Arbeiten, wie das ganze in Rede stehende Denkmal, bezogen werden kann. Hr. Rabe betrachtet die Summe also, gewiss der vollsten Wahrscheinlichkeit entsprechend, als eine Abschlagszahlung auf das auszuführende grosse Denkmal und nimmt, mit nicht geringerer Wahrscheinlichkeit, an, dass P. Vischer den Auftrag zu dessen Ausführung erhalten und übernommen habe. Aber er schliesst daraus meiner Ansicht nach zu viel, wenn er hinzufügt, dass auch die Ausführung durch ihn erfolgt und durch Peters Sohn Johann, den die Inschrift nennt, nach dem 1529 oder 1530 erfolgten Tode des Vaters, beendigt sei. Schon diese letztere Annahme hat ihre Schwierigkeiten. Worin hätte die Beendigung des Werkes bestanden? im Guss des fertig

modellirten Werkes? oder in Theilen des Modelles selbst? und in welchen Theilen? Die Fragen möchten kaum zu beantworten sein. Noch bedenklicher aber scheint es mir, die Inschrift ohne Weiteres anzufechten. Peter Vischer soll der eigentliche Meister sein und Johann also nur ein sehr sekundäres Verdienst um das Werk haben; und doch nennt der letztere sich ohne Weiteres als den, der das Werk gemacht hat, nennt sich so an einem Werke, welches der Hauptsache nach von seinem hochgefeierten Vater herrühren soll, nennt sich so unmittelbar nach des letzteren Tode, nennt sich so dem fürstlichen Hofe gegenüber, der das Werk bei dem Vater bestellt hatte. Wir müssten erst sehr unverdächtige Zeugnisse über Johann Vischer's moralische Unwürdigkeit und über die Beschränktheit seines Verstandes haben, wenn uns das einleuchtend werden sollte. Endlich, was das noch ungleich Wesentlichere anbetrifft: die Hauptsache an dem oberen Denkmal, die Gestalt des Kurfürsten, ist von so untergeordnetem Kunstwerth im Verhältniss zu Peter Vischer's unzweifelhaften Arbeiten, dass sie auch ohne die Inschrift, die uns den Sohn als Urheber nennt, nicht als sein Werk gelten könnte. — Uns bleibt nach alledem, in Betreff des grossen (oberen) Denkmals, nur die Annahme: dass P. Vischer den Antrag zur Ausführung desselben allerdings erhalten und angenommen hatte, den letztere aber vielleicht von vornherein nicht als erfindender Künstler, sondern als Leiter seiner Giesshütte (eine Annahme, die durch die Schlusswendung des Briefes vom Jahre 1524 doch nicht unbedingt ausgeschlossen wird), dass er die eigentliche Arbeit, zu der er immerhin einen tüchtigen Entwurf geliefert haben mochte, von vornherein seinem Sohne Johann überliess, dass dieser sie durchführte und daher schliesslich auch seinen Namen, ohne Kränkung der Ehre seines Vaters und ohne anmassliche Verwegenheit gegen den brandenburgischen Fürstenhof, darauf setzen durfte.

Dabei hatte die Arbeit von vornherein ihre eigenthümliche Schwierigkeit, indem ein schon vorhandenes einfacheres Denkmal mit dem neu auszuführenden grösseren combinirt werden sollte. Jenes war ohne Zweifel bald nach dem Tode Joh Cicero's, während Joachim I. noch minderjährig war, gefertigt worden und vielleicht erst zwanzig Jahre später scheint das Begehren nach reicherer Ausstattung desselben entstanden zu sein. Herr Rabe hält nur die (isolirte) Figur des Kurfürsten auf dem unteren Denkmal für den Rest dessen, was von dem Vorhandenen beibehalten wurde, eine Ansicht, mit der ich wieder nicht übereinstimmen kann, indem, meiner obigen Darstellung zufolge, das *ganze* untere Denkmal in sich zu übereinstimmend und von dem Style des oberen zu verschieden ist; auch kommt hinzu, dass die Basen der Pfeiler, welche das obere Denkmal tragen, mit den Linien der unteren Platte nicht genau correspondiren, auch jene gothischen Rosetten keine ganz angemessenen Plinthen für die Löwen abgeben. Ich muss also das ganze untere Denkmal als das ältere und schon vorhanden gewesene betrachten und finde dies auch in dem Briefe Peter Vischer's vollkommen bestätigt, indem hierin dem „Grab" oder „Begräbniss" (dem anzufertigenden oberen Denkmal) die „Tafel" (das untere) entgegengesetzt wird, von deren „Form", „Stellung" und „Geschicklichkeit" P. V. dies oder das vergessen habe und darum die Rücksendung einer der Zeichnungen, die er darüber entworfen, erbittet. Sich so einem gegebenen Werke mit dem neuen zu accomodiren mochte aber schon den Künstler

wenig trizen und mit ein Grund sein, weshalb er der eignen Ausführung sich nicht hingab [1]).

Die Inschrift des Joh. Vischer vom Jahre 1530 steht nun freilich am Rande der unteren Platte, die jedenfalls, und mindestens doch um zwanzig Jahre, älter ist. Wir werden eben annehmen müssen, dass er es für bescheidner hielt, sich am Fuss des Werkes, als an einem der oberen Theile zu nennen, und dass durch die Hinzufügung des grossen oberen Denkmales die selbständige Bedeutung des unteren aufgehoben schien. Wir werden aber, wie ich glaube, hieraus auch schliessen dürfen, dass das untere Denkmal nicht eine vollkommen eigenhändige Arbeit P. Vischer's war; denn wäre dies der Fall gewesen, so würde der Sohn sich diese Stelle für seinen Namen doch wohl gewiss nicht ausgesucht haben, ohne auch in diesem Fall eine Hindeutung auf die frühere Betheiligung des Vaters hinzuzufügen. Dass das untere Denkmal aber doch aus P. Vischer's Hütte hervorgegangen war, scheint mir, abgesehen von den Eigenthümlichkeiten seiner Behandlung, aus dem Briefe P. Vischer's zu erhellen, indem derselbe eine alte Bekanntschaft mit dem Werke verräth. Dass P. Vischer einen näheren Einfluss auf die Beschaffung des Modells, als auf die des Modells zu dem oberen Denkmal, ausgeübt, geht dann aus der ungleich grösseren künstlerischen Gediegenheit des unteren hervor; und hieraus scheint auch zu folgen, dass Joh. Vischer nicht etwa schon das untere Denkmal gefertigt hatte, eine Voraussetzung, die allerdings durch die Inschrift begünstigt scheinen könnte, — man müsste denn annehmen wollen, dass er im Laufe jener zwanzig Jahre, nach ausgezeichneten jugendlichen Anfängen, erheblich zurückgeschritten sei.

Die Baukunst in Deutschland in der Zeit vom Jahr 900 bis zum Jahr 1600 n. Chr. (Feudalzeit des Mittelalters.) Chronographische Tafeln begleitet von einem erläuternden Text von Franz Mertens. Berlin. Verlag des Verfassers. 1851.

(D. Kunstblatt, 1851, No. 48.)

Der Name des Hrn. F. Mertens wird denen unter uns, welche sich in den letzten beiden Jahrzehnten mit der Baugeschichte des Mittelalters beschäftigt haben, nicht unbekannt geblieben sein. Man hörte zeitig, dass er diesem Studium seine ganze Kraft, sein ganzes Interesse gewidmet habe; man erwartete von seinen gründlichen und unermüdlichen Forschungen die wichtigsten Aufschlüsse über diese schwierige Disciplin. Doch waren bisher nur vereinzelte Mittheilungen von ihm in die Oeffentlichkeit gelangt;

[1]) Ist die Annahme, dass die Zahlung der 200 Gulden eine Abschlagszahlung auf das, noch gar nicht begonnene grosse Denkmal gewesen sei, richtig (wie sie es in der That zu sein scheint), so kann man auch darauf die nicht ganz unwahrscheinliche Vermuthung gründen, dass der Kurfürst mehr auf die Ausführung des Werkes drängte, als P. Vischer selbst Trieb und Lust dazu fühlte.

nach mancher vergeblich genährten Hoffnung hatte man sich mit dem Gedanken, dass man auch ohne seine Anleitung sich in den weiten Räumen jener Disciplin thunlichst werde einrichten müssen, schon einigermassen vertraut gemacht. Diese Voraussetzung ist aber eine voreilige gewesen; wenigstens liegen uns jetzt, unter dem in der Ueberschrift angeführten Titel, die Anfänge der von ihm in Aussicht gestellten grossen Publikationen in der That vor.

Es sind Bruchstücke eines grösseren Unternehmens, welches letztere, dem Prospectus zufolge, den Titel führen wird: „Die Baukunst des Mittelalters vom Jahr 250 bis zum Jahr 1550 n. Chr.[1]) Chronographische Tafeln begleitet von einem erläuternden Text von F. M. (21 Tafeln. Cartographische Darstellungen mit farbiger Schrift. Format 15½ und 23½ Zoll. 18 Bogen Text. Lex. 8.)“ Diese Tafeln werden aus zwei verschiedenen Abtheilungen bestehen, aus 14 „Schrift-Tafeln“, auf welchen die Gebäude der verschiedenen Länder, provinzenweise zusammengeordnet, in ihrer historischen Folge verzeichnet sind, und aus 7 „Zeichen-Tafeln“, deren eigenthümliche Einzeltitel der Prospectus angiebt. Der unter dem Titel der „Baukunst in Deutschland“ erschienene Einzel-Abschnitt enthält 4 Schrifttafeln (die letzte davon eine „Halb-Tafel“) und an Text: das „Vorwort“ für diesen Abschnitt (½ Bogen), — zwei für das Gesammt-Unternehmen bestimmte Abschnitte, zur „Einleitung in die Baukunst des Mittelalters“ und „die technische Einrichtung der Tafeln zur Darstellung der Geschichte der Baukunst“ betreffend (1½ Bogen. Seite 1 bis 23), — sodann die eigentliche Erläuterung zu den vier auf Deutschland bezüglichen Tafeln (2 Bogen. Seite 113 bis 144, — welche unvermittelt eintretende höhere Seitenzahl sich dadurch erklärt, dass dies ein aus dem bezüglichen Gesammttexte herausgenommenes Fragment ist).

Jenes Gesammt-Unternehmen stellt aber, was ebenfalls voraus bemerkt werden muss, wiederum nur den Anfang der von dem Verf. beabsichtigten Publikationen dar. Er will hiemit vorerst nur „ein geographisch-chronologisches Verzeichniss sämmtlicher Bauwerke des Mittelalters“ geben. Es sollen in weiterer Folge erscheinen: 1. eine „Baugeschichte des Mittelalters“ (etwa 33 Kapitel auf etwa ebensoviel Druckbogen); 2. eine „Auswahl der Denkmäler“ in Abbildungen); 3. eine „Chronologie der Baukunst des Mittelalters“. „Es werden hierin (so sagt der Verf.) die Zeitstellungen der einzelnen Gebäude des Mittelalters im Einzelnen nach den herbeigezogenen Stellen der Chroniken und Urkunden erläutert. Das ist der Beweis für diese Sachen oder die Begründung der Chronologie der Bauwerke des Mittelalters“; endlich 4. ein „Lexicon der Baugeschichte des Mittelalters“.

Für jetzt haben wir es indess nicht mit diesen angekündigten grossen Werken, sondern mit dem vorliegenden Einzel-Abschnitt zu thun. Wir wenden uns zu dessen Betrachtung.

Tabellarische Uebersichten, wie die vier „Schrifttafeln“ zur deutschen Baugeschichte, — falls sich in ihrer Zusammenstellung überhaupt nur ein etwas näher eingehendes Verständniss und Urtheil kund giebt, — sind

[1]) Der Prospectus, welcher die Jahrzahl 1550 als Schlussbezeichnung des Gesammt-Unternehmens enthält, steht auf der Innenseite des Vorheftblattes, auf dessen äusserer Seite als Schlussbezeichnung des Einzelabschnittes die Jahrzahl 1600 angegeben ist.

überall geeignet, unser lebhaftes Interesse in Anspruch zu nehmen. Das Gesammtbild, welches wir uns von den betreffenden Entwickelungsverhältnissen zu machen im Stande waren, erhält durch dergleichen Arbeiten insgemein ein frischeres Gepräge; das Verhältniss der Einzelheiten zum Ganzen berührt uns bei deren Anschauung ungleich schärfer; auch die etwanige Opposition gegen das bei diesen Zusammenstellungen befolgte Princip giebt uns unter Umständen gute Gelegenheit, unsere eigne Auffassung der Dinge mit strengerer Kritik zu prüfen und genauer zuzusehen, wo sie mangelhaft, wo vielleicht aber auch nicht unbegründet ist.

Dass wir es bei dem Verfasser dieser Tabellen mit einem Manne zu thun haben, der in Mitten der Wissenschaft der mittelalterlichen Baugeschichte steht, ergiebt, auch wenn wir es nicht schon gewusst hätten, der erste Blick; die Anordnung lässt durchweg eine entschiedene und umfassende Erwägung der betreffenden Verhältnisse erkennen; die Fülle der Einzelnamen deutet auf eine Detailkenntniss, die nur Wenigen beschieden sein möchte*). Die allgemeine Disposition der Tabellen ist sehr verständig und sinnreich. Die provinzielle und lokale Gruppirung der Denkmäler ist in der Richtung von oben nach unten durchgeführt. Die Hauptabtheilungen in dieser Beziehung sind: die baltischen Länder nebst Skandinavien, die Rheinlande, Inner-Deutschland (Westphalen, Nieder- und Obersachsen, Franken, Schwaben, Bayern) und die österreichischen Lande; wie diese Hauptabtheilungen, so laufen auch die Unterabtheilungen gleichmässig durch, und kehren nicht minder die bedeutendsten Lokalitäten in bestimmter räumlicher Richtung wieder. Die Gruppirung nach den Zeiten ist in den von rechts nach links laufenden Abschnitten der Tafel enthalten. Die einzelnen Monumente sind solchergestalt an der betreffenden Stelle verzeichnet, die Hauptkirchen stets einfach mit dem Namen des Orts, dem sie angehören, (je nach den Umständen zugleich mit Hinzufügung des betreffenden Gebäudetheiles, Chor, Schiff u. drgl.), andre Gebäude mit andrer Bezeichnung. Die im früheren Mittelalter untergegangenen Gebäude sind mit rother Farbe, die noch vorhandenen mit schwarzer geschrieben; die Gebäude romanischen Styles mit lateinischer, die gothischen mit gothischer Schrift, wobei der Uebergangsstyl und die verschiedenen Modificationen desselben durch entsprechende Uebergänge zwischen lateinischer und gothischer Schrift versinnbildlicht sind. Die Renaissancegebäude haben lateinische Uncialschrift, ebenfalls mit einigen Uebergangsformen aus dem Mittelalterlichen in das Moderne. Die verschiedene Grösse der Denkmäler ist durch verschiedene Grösse der Schrift bezeichnet. Besondere Zeichen deuten auf Gründung oder Einweihung der Gebäude, auf den Wechselbezug zwischen mehrfach wiederholter Anführung derselben, u. drgl. m. — Eingestreut ist endlich, vornehmlich im Anfange, eine Anzahl von „Mobiliar-Denkmälern", worunter der Verf. bewegliche Denkmäler bildender Kunst versteht. Diese sind mit blauer Farbe geschrieben.

Wir können dieser allgemeinen Anlage der Tabellen nur unsern Beifall schenken. Doch war es keineswegs die Absicht des Verfassers, mit den also zusammengestellten Tafeln nur Uebersichten zu geben; sie sollen die eigentliche Grundlage seiner Wissenschaft ausmachen und den Gegenstand in ihrer Art erschöpfen. Es ist eine Menge feiner Beziehungen darin,

*) Der Verfasser selbst giebt die Zahl der auf seinen sämmtlichen Tafeln verzeichneten Bauwerke zu 4000 an.

die schwer aufzufassen sind und über die es noch schwerer ist, einen klar verständlichen Bericht zu geben. Die Masse des chronographischen Notizen, in welchen die Namen der Denkmäler hineingeschrieben, sind überaus künstlich berechnet und durch besondre Figuren und Ziffern auf dem Aeussern jeder Tafel vorgezeichnet; ich getraue mir nicht, über diesen combinirten Calcül in der Kürze eine Rechenschaft abzulegen. Die Nüancen der Schriftformen haben überall die specielste Bedeutung. Ebenso ist auch die Grösse der Buchstaben durchweg das Resultat genauster Berechnung: die Fläche der Buchstaben entspricht nemlich, wie der Verfasser erläuternd bemerkt, als Zahl genommen jedesmal „der Quadratwurzel aus dem kubischen Inhalt“(?) des bezüglichen Gebäudes. Das tiefere Verständniss dieser Tabellen wird also schon in äusserer Beziehung ein umfassendes gelehrtes Studium nöthig machen. Ob der Verf. zu solchem Studium Schüler finden wird, lasse ich dahingestellt; auch mag es einem Jeden füglich freistehen, in den Schematismus seines Werkes einzudringen, so weit er dazu Muth und Vermögen hat. Dass aber der Verf. sich, mit all der Fülle seiner Studien, in einen so vorwiegenden Schematismus hineinarbeiten konnte, scheint von vornherein die ihm eigenthümliche Richtung charakteristisch zu bezeichnen.

So viel über die Form und die formale Behandlung dieser Tabellen. Werfen wir nun einen Blick auf ihren *Inhalt*.

Es liegt in der Natur der Sache und liegt zugleich in der Art und Weise, wie uns der Verfasser sein Werk dargeboten hat, dass hiebei auf die tausendfältigen Einzelheiten desselben nicht näher eingegangen werden kann, dass es vielmehr nur auf die Frage ankommt, wie sich die allgemeine historische Disposition des Werkes zu der bisher als zumeist gültig angenommenen Auffassung der Baugeschichte des deutschen Mittelalters verhält. Wesentliche Theile des Werkes stehen im Einklange mit der letzteren, andre ebenso wesentliche mit ihr in einigem Widerspruch; das erstere betrifft besonders die Denkmäler des gothischen Styles (doch zum Theil mit Ausschluss der deutschen Aussenländer), das zweite die Denkmäler des romanischen Styles. Der Verfasser setzt unter den vorhandenen mittelalterlichen Gebäuden nur äusserst wenige in das elfte Jahrhundert und lässt die Entwickelung des romanischen Baustyles sehr allmählig erst im Laufe des zwölften Jahrhunderts beginnen. Er drängt somit die Geschichte dieses Styles mehr zusammen, führt ihn zum Theil auch in das dreizehnte Jahrhundert etwas tiefer hinab, als wir bis jetzt zumeist angenommen hatten. Wir können zwar nicht sagen, dass die etwas gründlicheren Forscher neuerdings noch ein besondres Uebermaass vorhandener Gebäude dem elften Jahrhundert zugeschrieben hätten; auch sind wir, wo wir eine Bestimmung dieser letztern Art getroffen, überall mit thunlichster Vorsicht zu Werke gegangen; gleichwohl verrückt der Verfasser bei seinem Verfahren eine immerhin bemerkbare Zahl unserer Daten. Ausserdem setzt er die in den deutschen Aussenländern, in den österreichischen und besonders in den baltischen Ländern, befindlichen Baudenkmale zum Theil erheblich später, als wir seither angenommen hatten; er führt den romanischen Baustyl hier bis an das vierzehnte Jahrhundert hinab und lässt dann in kürzester Frist Uebergangsstyl und primitives und entwickeltes Gothisch auf einander folgen.

Die zwei Bogen des erläuternden Textes zu dem Inhalt der vier Tabellen geben eine übersichtliche Schilderung dessen, was auf den Tafeln

selbst durch die eingeschriebenen Namen vorgezeichnet war, mit einzelnen Zwischenbemerkungen. Die eigentlichen Gründe und Grenzen für das von dem Verfasser befolgte System und dessen Durchführung im Einzelnen sind hierin begreiflicher Weise noch nicht enthalten. Dagegen haben wir diese, nach den oben angeführten eignen Worten des Verfassers erst in dem dritten grossen Werke, welches demjenigen folgen soll, von dem uns gegenwärtig ein erster Abschnitt vorliegt, in der „Chronologie der Baukunst des Mittelalters", zu erwarten. Wir sind also, zu unserm aufrichtigen Leidwesen, genöthigt, der eigentlichen Prüfung seines Verfahrens bis dahin, dass dies dritte grosse Werk erschienen sein wird, Anstand zu geben. Es liegt hierin seinerseits übrigens eine ganz bestimmte Absicht. Das Tabellenwerk soll, wie schon bemerkt, die Grundlage, das Fundament seiner Disciplin ausmachen; „wir müssen (so sagt er in seinem einleitenden Texte) erst Landkarten haben, ehe wir Geographie lehren können". Dies letztere ist freilich richtig; die Schlussfolgerung von der Geographie auf die Baugeschichte dürfte nicht ganz unbedenklich sein. Die Richtigkeit der Landkarten hängt einfach von der Richtigkeit der materiellen Aufnahme ab; die Richtigkeit der baugeschichtlichen Tabellen von der darauf verwandten wissenschaftlichen Kritik, was ein ander Ding ist. Nach einer Stelle in der Mitte von S. 5 der Einleitung scheint es aber, so sonderbar es klingt, dass der Verfasser auf sein System durch einen Act einer gewissen mystischen Offenbarung gekommen ist.

Wie dem indess sei, jedenfalls erkennen wir auch aus dem Inhalt der Tabellen, dass eine vielseitige und umfassende Beschäftigung mit dem Gegenstande vorausgegangen war. Nur Eins erlaube ich mir davon auszunehmen: — jene blau geschriebenen „Mobilar-Denkmäler". Sie verrathen eine zu geringe und oberflächliche Bekanntschaft mit dem betreffenden Gegenstande; es sind in ihnen, auch wenn sie nur eine beiläufige Bedeutung für das Ganze haben sollten, die vorzüglichst bezeichnenden Spitzen zu wenig wahrgenommen; und überhaupt erscheint dies fragmentarische Einstreuen zufälliger Einzelheiten, dem für das Architektonische befolgten strengen System gegenüber, einigermaassen principlos. Ich habe nicht nöthig, dies im Einzelnen nachzuweisen; wer unsere neuere kunstgeschichtliche Literatur nicht ganz vernachlässigt hat, wird dafür mannigfache Belege beizubringen können.

Ich komme noch einmal auf den erläuternden Text der Tabellen zurück. Er enthält einige geistvolle culturgeschichtliche Aperçu's, an die Behandlungsweise des kunstgeschichtlichen Stoffes erinnernd, in der vor Allen Schnaase — freilich in ganz ungleich ausgedehnterem Maasse — so Ausgezeichnetes geleistet hat. Anders aber giebt wiederum zu Bedenken Anlass, und da der Verfasser (wovon nachher) mit so eigenthümlichen Ansprüchen auftritt, so wird es verstattet sein, hier ein Paar Punkte näher hervorzuheben.

Die Architektur des elften Jahrhunderts ist nach seiner Darstellung noch kein Denkmalsbau, noch sogenannter „Untergangsbau", die darin zur Anwendung gekommene Technik noch die „des gewöhnlichsten und kunstlosesten Mauerwerks der wohlfeilsten Art". Doch fährt er fort: „Die Dome zu Mainz, zu Worms, zu Speier, welche im elften Jahrhundert errichtet wurden, können bestenfalls nur Säulenbasiliken gewesen sein, so wie der Dom zu Bremen eine solche Säulenbasilika war, und welche alle im zwölften und dreizehnten Jahrhundert neu gebaut wurden". Säulen gehören

eine nach seiner Auffassung mit zu dem gewöhnlichsten und kunstlosesten Mauerwerk der wohlfeilsten Art. Seine Quelle über die Bremische Säulenbasilika ist mir unbekannt; doch stecken in dem Bremer Dome (der zur Zeit des Uebergangsstyles umgebaut wurde und den er in seinen Tabellen nur unter den Bauten dieser spätern Zeit aufführt) noch die alten schweren, der ursprünglichen Anlage angehörigen Pfeilerarkaden von allereinfachster Form[1]), ganz ähnlich denen des Domes von Augsburg und des Domes von Mainz, die beide nach seiner Angabe freilich erst in die Mitte des zwölften Jahrhunderts fallen, ob sie auch zu dem massig Primitivsten gehören, was Deutschland an Architektur besitzt. Das sind alles Dinge, bei denen, eben so wie bei dem vorausgesetzten Mangel alles monumentalen Sinnes bis zum Schluss des elften Jahrhunderts, mit einem apodiktischen Ab- oder Zusprechen eben noch Nichts gethan ist[2]).

Bei Gelegenheit des ersten Auftretens der gothischen Architektur bemerkt der Verfasser: „die Baukunst der Liebfrauenkirche zu Trier sei nach Hessen (in dem Bau der Marburger Elisabethkirche) versetzt worden, denn ein solches Verpflanzungs- oder Colonial-Verhältniss

[1]) Die von Fiorillo angeführten Chronisten sprechen sich mehrfach über das solide Material-Werk des Neubaues des Bremer Domes, nach dem Brande desselben im J. 1042, aus. — [2]) Mit der Kirche St. Maria auf dem Kapitol zu Köln steht sich der Verfasser, seinem Systeme gemäss, zu einer ganz eignen Manipulation veranlasst. Wir besitzen das gute Datum ihrer Weihung vom J. 1049, wie für die Säulenbasiliken St. Georg zu Köln das Datum der Vollendung, 1067. Eine simple Säulenbasilika mochte hingehen; eine so imposante Anlage, wie die Kapitolskirche, musste aber für das elfte Jahrhundert und gar für dessen erste Hälfte das Vorhandensein einer wirklichen Denkmalsbaukunst bezeugen, die das System denn doch allzu empfindlich verrückt hätte. Der Verfasser hat sich in der Art geholfen, dass er St. Georg an entsprechender Stelle in die Tabelle einrückt, bei der Kapitolskirche im J. 1049 die Weihung eines nicht mehr vorhandenen Chorbaues annimmt, das Schiff der letzteren in die spätere Zeit des elften und die drei Absiden als einen neuen Chorbau in die frühere Zeit des zwölften Jahrhunderts setzt. Vielleicht hat ihn dabei der Umstand geleitet, dass der Oberbau der Absiden-Anlage von dem Uebrigen abweicht; er gehört nämlich der spätromanischen Zeit an, was in den Tabellen nicht verzeichnet ist. Der Unterbau der Absiden aber entspricht im Style vollständigst dem Schiff, wie dieser Styl dem in der Kirche St. Georg und zugleich auch dem in der Krypta der Kirche von Brauweiler befolgten durchaus nahe steht. (Die Einweihung eines älteren Kirchenbaues zu Brauweiler war 1061 erfolgt; der Verfasser rückt nichtsdestoweniger die vorhandene Krypta in die Zeit um 1120 hinab.) Dies Alles sind Proben eines Systematisirens, das eben durch keinen besonderen Scharfblick für das künstlerisch Stylistische unterstützt wird.

Die Lang-Chöre von St. Gereon zu Köln und vom Bonner Münster, mit Ausnahme ihrer späteren Absiden, hat der Verfasser richtig in die sechziger Jahre des elften Jahrhunderts gesetzt. Unbekannt ist ihm geblieben, dass die alte Chor-Anlage der Kirche zu Zülpich mit jenen übereinstimmt und somit ohne Zweifel gleichfalls dieser Periode angehört. — Den Chor der Pfarrkirche zu Andernach setzt er um 1120 (was, beiläufig bemerkt, wieder ganz irrthümlich ist, da derselbe, zwar dem Schiffe der Zeit nach vorangehend, doch schon entschieden, und nicht blos in seinem Aeusseren, spätromanischen Charakter trägt). Uebersehen hat er dabei, dass der nordöstliche Thurm dieser Kirche sehr bedeutend älter und vielleicht auch noch der Rest einer Anlage des elften Jahrhunderts ist.

So liesse sich noch allerlei anführen, was der Wegebaule des elften Jahrhunderts schliesslich doch ein nicht ganz unerhebliches Gewicht geben dürfte.

zwischen diesen beiden Bauten habe „wirklich Statt gefunden". Hier ist mit oberflächlichsten Worten bei Weitem mehr gesagt, als ein, für die Entwickelung der architektonischen Formen und deren gegenseitiges Verhältniss nur irgend empfängliches Auge wahrnehmen und ein gewissenhafter Forscher irgend vertreten kann. Wer beide Kirchen vergleicht, wird allerdings in der von Trier eine Vorgängerin der von Marburg erkennen und insofern auch ein näheres Verhältniss zwischen beiden, als der Chorschluss und dessen Fensteranordnung bei der Trierer Kirche auf die Anordnung der andern in der That eingewirkt hat; alles Uebrige, von der Gesammtdisposition an bis zur Behandlung der Profile der Gliederungen, zeigt dagegen in der Marburger Kirche lauter neue und zum Theil sehr selbständige Elemente. — Noch bedenklicher ist die Behauptung, dass die Kirche von Altenberg ein Werk des ersten Kölner Dombaumeisters sei. Diese Phrase, nebst ihren Netzanwendungen, läuft zwar ziemlich durch alle Reisehandbücher; sie entbehrt aber nichtsdestoweniger alles inneren Begründung. Beides sind, ihrer Anlage nach, frühgothische Kirchen, im Chor von der reicheren Form des Kapellenkranzes, beide aber in allem Uebrigen, in den Massenverhältnissen, in der inneren organischen Entwickelung, in den Profilen der Glieder wesentlich von einander abweichend, keineswegs blos in der bei der Altenberger Kirche, und hier auch nur in bedingtem Maasse stattfindenden Vereinfachung der Formen. — Noch willkürlicher (freilich hier nicht zur eigentlichen Sache gehörig) ist die daneben stehende Behauptung, dass der Styl der Bronzefigur des Conrad von Hochstaden, auf seinem Grabdenkmal im Kölner Dome, mit den Statuen des West-Chores am Naumburger Dome übereinstimme[1]). Der Verfasser hätte besser gethan, sein spezielles Gebiet nicht zu verlassen.

Wenn der Verfasser so wenig feinentwickelten Sinn für das Charakteristische architektonischer Formen und ihrer Verhältnisse hat, wie sich schon aus diesen Beispielen ergiebt, so wird es schliesslich auch nicht befremden, dass er in den spätgothischen Bauwerken (um 1500) nur Verkümmertes, Ueberbildetes, Zwitterhaftes sieht und für die ganz eigenthümliche Schönheit der inneren Disposition jener Gebäude, die — wie die Pfarrkirche zu Landshut in Baiern, wie die, von ihm im Text ausdrücklich genannte Marienkirche zu Halle, u. a. m. — schlank aufschiessende achteckige Pfeiler, gelegentlich mit etwas concaven Seitenflächen, und über diesen ein leicht hingeschwungenes Gurtennetzgewölbe haben, gar kein Organ besitzt. Auch dass er das Bremer Rathhaus, das bekanntlich zu Anfange des funfzehnten Jahrhunderts gebaut wurde und die moderne Dekoration seiner Langseite im zweiten Decennium des siebzehnten Jahrhunderts empfing, als ein Hauptbeispiel des deutschen Renaissancestyles in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts hinstellen kann, bezeichnet die mangelhafte Schärfe seines kritischen Blickes. U. s. w.

Dem, was sich hiernach über die Form und den Inhalt des vorliegenden Abschnittes ergiebt, muss sodann noch Einiges über die Persönlichkeit des Verfassers angereiht werden.

[1]) Das Grabmal des C. von Hochstaden (gest. 1261), das der Verfasser an dieser Stelle auch in den Tabellen aufführt, ist jedenfalls, aus positiven äusseren Gründen, nicht gleichzeitig und kann, wie ich mich überzeugt habe, an hundert Jahre jünger sein.

Für Erste über den Styl, den er schreibt. Wenn das französische Sprichwort: *Le style c'est l'homme*, wahr ist, so giebt derselbe hier zu keinem günstigen Vorurtheil Anlass. Es herrscht zumeist, besonders wo der Verfasser irgend Begriffliches entwickeln will, eine Verworrenheit und Unklarheit in seinen Worten und in seiner Satzbildung, die in der That keinen allzu günstigen Rückschluss auf die Klarheit seiner Gedanken verstattet. Will man das Urtheil milder ausdrücken, so kann man sagen, sein Vortrag klinge, als ob er etwa aus dem Dänischen von einem Dänen mit Hülfe des Wörterbuches in das Deutsche übersetzt sei (wie dergleichen in Kopenhagen für die Herzogthümer gelegentlich geschieht). Eigenthümlich macht es sich, wenn der Verfasser vorn, bei den „Berichtigungen", zwei Zeilen anführt, in denen „eine, dem deutschen Sprachgebrauch nach unrichtige Wortstellung gebraucht worden". Er hätte dem Freunde, der ihn hierauf aufmerksam gemacht, das vollständige Manuscript vor dem Druck zur Ueberarbeitung anvertrauen sollen. — Die Verworrenheit des Ausdruckes zu erhöhen, ist zugleich in dem ganzen Text eine Ueberfülle von (nicht berichtigten) Druckfehlern enthalten.

Dann macht sich eine bemerkenswerthe Originalität des Charakters geltend. Der Verfasser verbindet mit einer Werthschätzung seiner selbst eine Herabsetzung *aller* Mitstrebenden, die in der That nicht selten ausgesprochen werden kann. Er sagt mit schlichten Worten, dass, wenn er einleitungsweise von andern Archäologen und von bisheriger Wissenschaft gesprochen habe, dies nicht ernsthaft zu nehmen sei. Ueber die Art und Natur der geschichtlichen Entwickelung der baulichen Formen des Mittelalters, wie der griechischen Baukunst, seien die irrigsten Vorstellungen herrschend. Er sei (wie er im Vorwort äussert) der Einzige, welcher diese Wissenschaft — die der Baugeschichte — vertrete. Auch hat er den eigenthümlichen Glauben, dass alle gute Gedanken über mittelalterliche Baugeschichte, die in den letzten zwanzig Jahren ausgesprochen, ursprünglich von ihm ausgegangen seien. „Wir haben" (so bemerkt er in seinem eigenthümlichen Style) „wohl nöthig hinzuzufügen, dass mit diesen wesentlichsten und ihrem eigentlichen Wesen nach zu bezeichnen, in jenem so eben genannten Gange der Studien, auch selbst nach den früheren und zugleich doch schon so eingreifend gewesenen Entdeckungen in diesem Gebiete der Wissenschaft, über Erwartung hinausgehenden Ergebnissen, betreffend die Baukunst des Mittelalters, die bisherige Ansicht von der Kunstgeschichte des Mittelalters für immer über den Haufen geworfen ist". Sein Werk werde „dazu beitragen, die Geschichte überhaupt auf eine ganz neue Weise zu betrachten". U. s. w. — Es ist übrigens doch keine ganz seltene Erscheinung, dass emsiges Studiren bei beschränktem Gesichtskreise zur Selbstüberschätzung führt, während es die Andern immer bescheidener zu machen pflegt.

Namentlich nennt der Verfasser unter denen, auf die er verächtlich herabblickt, im Vorwort und sonst nur Einen, — mich. Ich muss ihm, wie jedem Andern, sein Urtheil über meine Arbeiten und Studien lassen. Er ist freilich überhaupt bitterböse auf mich, u. A. auch deshalb, dass ich mich über seine vor ein Paar Jahren erschienene Schrift, „Die Baukunst des Mittelalters", welche, so viel mir erinnerlich, eine Geschichte der Geschichte der mittelalterlichen Baukunst, oder vielmehr der Studien des Verfassers über diese Geschichte, enthielt, nicht öffentlich geäussert habe. Hierauf kann ich nur erwidern, dass ich keinem Menschen unter der Sonne

ur Abfassung einer Kritik verpflichtet bin, dass dergleichen [illegible] ediglich Sache meiner Neigung und meiner Stimmung ist[1]). Er verdächtigt m Uebrigen zugleich mein amtliches Wirken, — eine Sache, worüber ich eulich in diesen Blättern schon gesagt habe, was darauf einzig mit Ehren u sagen war.

Bei alledem komme ich schliesslich aber darauf zurück, dass die Herausgabe der chronographischen Tafeln, wie wenig ich dem Verfasser auch eine exclusive Stellung zugestehe, dennoch durchaus schätzbar und mit Dank aufzunehmen ist. Ich habe den aufrichtigen Wunsch — einen wahrhaft aufrichtigen, da er zugleich sehr egoistisch ist, — dass ihm zur Fortsetzung der Herausgabe alle thunlichste Förderung zu Theil werden und dass möglichst bald auch das Erscheinen der übrigen verheissenen Werke, und namentlich jener Chronologie der Baukunst des Mittelalters, auf die ich sehr begierig bin, sicher gestellt und ins Werk gerichtet werden möge. Wer die mühevolle Arbeit eines „Handbuches der Kunstgeschichte" durchgemacht hat, weiss den Nutzen solcher Publikationen wohl mit am Besten zu würdigen. Der Verfasser kann versichert sein, dass ich bei der bevorstehenden dritten Auflage meines Handbuches seine Publikationen, so viel davon erschienen sein werden, redlich zur Hand nehmen, dass ich mein Erworbenes (dessen abermalige Durcharbeitung ich am Meisten herbeischnet an dem Gegenbilde seiner Leistungen sorgfältig prüfen, dass ich davon das für meine Auffassung der Dinge Geeignete mit Freuden aufnehmen und ihm so für seine Arbeiten denjenigen thatsächlichen Dank bezeugen werde, der in den Augen des Mannes der Wissenschaft allein einen Werth hat.

Lucas Cranach des Aelteren Leben und Werke. Nach urkundlichen Quellen bearbeitet von Christian Schuchardt, Secretair bei der Oberaufsicht für Wissenschaft und Kunst und Custos grossherzoglicher Kunstsammlungen zu Weimar. Theil I: 311 S. in 8., nebst einer Monogrammentafel; Theil II: 364 S. in 8. Leipzig, F. A. Brockhaus, 1851.

(D. Kunstblatt 1852, No. 6 ff.)

In der deutschen Kunstgeschichte giebt es, wie Jedermann bekannt, noch ungemein viel aufzuräumen, zu klären, zu sichten und zu lichten. Meister Lucas Cranach und seine Gesellenzunft, die Werke, die von ihm herrühren und die den Stempel seiner Richtung tragen, gehören wesentlich hieher. Der ehrliche Meister Lucas ist bisher ein wahres Kreuz für den Kunsthistoriker gewesen. Wir — und besonders wir Leute in Norddeutschland, wo die Bilder seines Gepräges so häufig verbreitet sind, meinen ihn

[1]) Es ist möglich, dass ich über seine Schrift über die Baukunst des Mittelalters doch vielleicht, wie über so manches Andre, eine Kritik geschrieben hätte. Wenigstens lag sie eine Zeit lang unter sonstigen literarischen Novitäten auf meinem Büchertische, ist dann aber durch irgend einen Freund, dessen Name mir entfallen, von mir entliehen und mir nicht zurückgestellt worden.

ganz wohl zu nennen. Nichts spricht sich leichter aus, als der allgemeine Charakter dieser Bilder, und nirgend fast entschwindet uns, wenn wir die persönlich individuelle Eigenthümlichkeit des Künstlers festhalten wollen, der Faden leichter, als vor ihnen. Wollen wir aufrichtig sein, so müssen wir es bekennen, dass bisher für uns der Name Lucas Cranach zumeist noch die Bezeichnung eines Collectivbegriffes war. Dies liegt vorerst einfach darin, dass es bisher noch an einer gründlich kritischen Arbeit über Meister Lucas und die grosse Zunft, die sich um ihn reiht, fehlte. Aber jenes verwirrende Verhältniss und der seitherige Mangel der erforderlichen kritischen Arbeit hat zugleich seinen tieferen Grund darin, dass die ganze künstlerische Richtung und Wirksamkeit, welche der Collectivname Cranach bezeichnet, bei all ihren, oft so anziehenden Eigenthümlichkeiten eine vorherrschend zunftmässige ist und dass es somit umfassender Vorbereitungen und sorglich durchgeführter Specialstudien bedarf, um allmählig die ganz selbstthätige Meisterhand von der seiner Mitarbeiter, seiner Gesellen, seiner stereotypen Nachahmer unterscheiden zu lernen.

Mit um so grösserem Danke haben wir das in der Ueberschrift genannte Werk aufzunehmen, welches uns hiezu endlich die Wege bahnt. Der Titel desselben ist freilich nicht ganz genau; er sagt ein wenig zu viel. Der Verfasser giebt uns nicht Cranach's Leben, sondern die Materialien zu dessen Schilderung; er giebt uns nicht eine Beschreibung seiner Werke überhaupt, sondern nur derer, welche ihm durch eigne Ansicht bekannt geworden, also z. B. nichts Näheres über die zum Theil doch sehr wichtigen Bilder von Cranach's Hand, die sich ausserhalb Deutschlands befinden. Dies beeinträchtigt indess den Werth des Werkes an sich in keiner Weise; im Gegentheil bestimmt sich dasselbe von vornherein dadurch, dass uns überall das strengste kritische Bestreben entgegen tritt und es somit überall ein möglichst gesicherter Boden ist, den wir an der Hand des Verfassers betreten.

Wir wenden uns, in näherer Betrachtung des Werkes, zunächst zu der „Lebensbeschreibung Cranach's", welche den Hauptbestandtheil des ersten Theiles ausmacht. Die allgemeinen Züge von Cranach's Leben sind uns aus früheren Werken bekannt; aber diese Darstellungen sind mehr oder weniger getrübt, wie durch unverbürgte Ueberlieferungen, die zum Theil den deutlichen Stempel späterer Erfindung tragen, so durch ungenügende, nicht selten auch fehlerhafte Benutzung der vorhandenen literarischen Quellen. Br. Schuchardt ist überall mit grösster Sorgfalt und Umsicht auf diese Quellen zurückgegangen und hat von ihnen an den entsprechenden Stellen stets den charakteristischen Gebrauch zu machen gewusst. Ebenso hat er Manches der Art, was bisher ganz übersehen, aber von wesentlicher Bedeutung für Cranach's Leben war, eingereiht, vor Allem aber eine grosse Menge archivarischer Notizen und Urkunden, besonders aus den weimarischen Archiven, beigebracht, aus denen sich zum Theil höchst charakteristische und bezeichnende Beiträge für das Leben und die Wirksamkeit des alten Meisters ergeben. So dürfte der Verfasser mit gutem Rechte sagen, dass der grösste Theil seines Buches, schon in dieser Beziehung, neu ist; wer von Cranach's Leben eine Anschauung gewinnen will, wird in der That fortan nur dieses Buch als gültige Quelle betrachten können.

Wie schon angedeutet, enthält der genannte Abschnitt, — obgleich auch er den ausdrücklichen Titel führt, — keine wirkliche Beschreibung

oder Schilderung von Cranach's Leben. Es sind die Mittheilungen der festen Punkte über dasselbe, die kritischen Untersuchungen über Dunkles oder Zweifelhaftes, die Widerlegungen irrthümlicher Ansichten, und überall an den betreffenden Stellen eingereiht die Berichte von Zeitgenossen im Original und, wo es nöthig war, in der Uebersetzung, die Briefe, die Dokumente, die Masse alter Quittungen, deren unscheinbare Form so oft den schätzbarsten Inhalt hat. Das Werk erscheint hiernach mehr zum Spezialstudium als zur Lectüre geeignet und bestimmt. Es kommt uns, zumal bei diesen äusserst dankenswerthen Gaben, nicht zu, mit dem Verfasser darüber zu rechten, dass er eben nur Materialien gab und sie nicht zugleich in höherem Sinne biographisch bearbeitete; es wird um so besser vielleicht in Zukunft auf diesem Grunde, im Hinblick auf die allgemeinen, so mächtig bewegten geschichtlichen Verhältnisse jener Zeit und durch das Vermögen einer künstlerisch geschichtlichen Darstellung getragen, ein Lebensbild ausgeführt werden können, das in Wahrheit zu den interessantesten, wie für die Kunstgeschichte, so für die culturgeschichtlichen Verhältnisse der Reformationsepoche gehören dürfte [1]). Das aber wäre allerdings vom Verfasser zu fordern gewesen, dass er seine Mittheilungen — etwa durch Unter-Abschnitte und deren Bezeichnungen — etwas übersichtlicher gegliedert hätte, dass er Alles, auch das Verschiedenartigste, nicht in durchaus ununterbrochener Folge aneinandergereiht, dass er dabei jedem Vorkommniss seine bestimmte Stelle gegeben und Wiederholungen vermieden hätte, dass er Text und Anmerkung nicht gelegentlich miteinander in Widerspruch gesetzt und dass er, da er doch keine biographische Arbeit im höheren Sinne beabsichtigte, und da keine Anforderung eigner dichterischer Befähigung an ihn gestellt war, die Massen lateinischer Verse, die er als urkundliche Zeugnisse mit angeführt, nicht in unlesbare deutsche Verse, sondern in eine einfach natürliche deutsche Prosa übersetzt hätte [2]). Es ist zu wünschen, dass der Verfasser, wenn es zur zweiten Auflage seines Werkes kommt, diesen, nur die bessere Benutzbarkeit des letzteren bezweckenden Bemerkungen freundlich Rechnung tragen möge [3]). —

[1]) Um Missverständnissen vorzubeugen, bemerke ich, dass ich mit einer solchen Darstellung in keiner Weise jenen ausgeschmückten blumenreichen Vortrag meine, gegen den sich der Verfasser aus guten Gründen im Vorworte verwahrt. Vielmehr halte ich auch zur eigentlichen Geschichtsdarstellung volle Naivetät des Vortrages für unbedingt erforderlich. Nur ist sie eben etwas ganz Anderes, als das Zusammenhäufen von Materialien und kritischen Vorstudien, wie häufig es auch heutiges Tages von den Historikern beliebt werden mag, Arbeiten solcher Art den Titel der Geschichtschreibung zu geben.

[2]) Unter den hunderten hieher gehöriger Beispiele nur eins. Den lateinischen Pentameter:

Credibile est pingi se voluisse Deum

übersetzt der Verfasser, S. 104:

„Malen dass Gott sich gewollt, glaube ich gerne, von Dir."

[3]) Wäre dem Verfasser für den Gesammtplan seiner biographischen Mittheilungen ein abweichender Vorschlag zu machen gewesen, so würde ich die Zusammenstellung sämmtlicher urkundlichen Anführungen zu einem besondern Urkundenbuche für wünschenswerth gehalten haben. Dann hätte vielleicht auch eine ziemlich beiläufige, aber eigenthümlich wichtige Mittheilung (in der Anmerkung, I, S. 87) vielleicht eine ihrer Bedeutung mehr zusagende Stelle erhalten können. Dies ist die urkundliche Angabe der Kosten, welche das von Herr-

Es wird dem Interesse der Leser entsprechen, wenn ich hier eine gedrängte Uebersicht der Lebensverhältnisse Cranach's, wie sie sich nach diesen Mittheilungen herausstellen, folgen lasse.

Lucas Cranach ist, wie bekannt, im J. 1472 zu Kronach in Franken geboren. Dass sein ursprünglicher Familienname „Sunder" geheissen habe, ist nicht hinlänglich verbürgt. (Dass der angebliche Familienname „Müller" auf einer völlig willkürlichen Annahme beruht, ist längst erwiesen.) Die Familie übte schon in früheren Gliedern die Kunst der Malerei; er lernte dieselbe bei seinem Vater. Dass er, wie neuerlich vermuthet worden, ein Schüler des Matthäus Grünewald gewesen, ist unwahrscheinlich; näher liegt die Vermuthung, dass der letztere sein Mitschüler war. Bis zu seinem zwei und dreissigsten Lebensjahre ist nichts Näheres über ihn bekannt; doch ist es, aus Gründen, wahrscheinlich, dass er schon vor dieser Zeit u. A. Wien besucht und dort gemalt hat. Dass er, wie überall behauptet worden, den Kurfürsten Friedrich den Weisen im J. 1493 auf dessen Wallfahrt nach dem gelobten Lande begleitet habe, ist nicht zu erweisen und völlig unwahrscheinlich.

Im J. 1504 trat er in die Dienste dieses Kurfürsten und liess sich in Wittenberg häuslich nieder; er empfing in diesem Verhältniss sofort ein Jahrgeld von 100 Gulden, während die andern Maler, die in Diensten des Kurfürsten standen, nur 60 Gulden empfangen hatten. Er war also ohne Zweifel ein Künstler von bereits anerkanntem Rufe [1]. Wenige Jahre später, in einem Sendschreiben, womit ihm Dr. Scheurl im J. 1509 eine akademische Rede widmete, wird er als der erste deutsche Maler nächst Dürer bezeichnet; besonders wird hiebei die Natürlichkeit seiner Bilder gerühmt, womit er Menschen und Thiere täusche und wird ihm die, durch steten Fleiss erworbene, „bewunderungswürdige Schnelligkeit", mit welcher er seine Bilder ausführe, zum besonderen Verdienst angerechnet, ebenso, wie er vier und vierzig Jahre später, auf der Inschrift seines Grabsteines, als der grösste Schnellmaler *(pictor celerrimus)* gerühmt wird [2]. Ausserdem wird in dem genannten Sendschreiben die Liebenswürdigkeit seines persönlichen Verhaltens hervorgehoben. Im J. 1508 empfing er durch den Kurfürsten einen Wappenbrief und mit diesem das Wappen einer geflügelten Schlange, die er übrigens schon vorher als Künstlerzeichen geführt hatte. Vielleicht ist diese persönliche Auszeichnung mit der Reise in die Niederlande, die

mann Vischer gearbeitete bronzene Denkmal des Kurfürsten Johann des Beständigen in der Schlosskirche zu Wittenberg erfordert hatte und welche sich auf 897 Gulden 4 Gr. 2 Pf. beliefen.

[1]) Das Datum 1504, das früheste bisher bekannte auf Gemälden Cranachs, trägt jenes, auch von dem Verfasser beiläufig erwähnte Gemälde in der Galleria Sciarra zu Rom, welches eine heilige Familie und eine Masse Engelchen in einer Landschaft darstellt. Dies zierliche und schon ganz in Cranachs eigenthümlicher Weise behandelte Bildchen ist, wie ich hier beifügend bemerke, ausser der Jahreszahl mit einem verschlungenen LC bezeichnet, völlig in der Weise und nur feiner gebildet, wie das Monogramm No. 6 (vom Jahre 1508) auf Schuchardt's Monogrammentafel. — [2]) Man hat früher geglaubt, dem Steinmetzen, der den Grabstein gearbeitet, einen Schreibfehler zur Last legen und den *Celerrimus* in einen *Celeberrimus* verwandeln zu müssen. Die anderweitigen Zeugnisse für Cranachs in der That ungewöhnliche Schnellmalerei beweisen aber, dass diese philologische Emendation, wie so häufig die aus ungenügender Sachkenntniss hervorgegangenen Textverbesserungen, eine völlig willkürliche war.

Cranach im J. 1509 im Auftrage des Kurfürsten, — mit einer diplomatischen Mission, wie es den Anschein hat, unternahm, in Verbindung zu bringen. Er malte auf dieser Reise den damals achtjährigen Karl (nachmals Karl V.), dem Kaiser Maximilian von den Niederländern huldigen liess. Zu Friedrich dem Weisen und zu dessen beiden Nachfolgern, Johann dem Beständigen und Johann Friedrich, stand er unausgesetzt in nahem persönlichem Verhältniss. Bei dem Leichenbegängnisse Friedrichs des Weisen, 1525, war er, nebst einem Zweiten, beauftragt, die Sterbegroschen unter die Armen zu vertheilen.

Ausser diesem sächsischen Fürstenhause waren es besonders Personen des brandenburgischen Kurhauses, die seine Dienste in Anspruch nahmen. Den bekannten Kardinal Albrecht, den Bruder des brandenburgischen Kurfürsten Joachim I., hat er häufig gemalt. Auf Erfordern des kunstliebenden Kurfürsten Joachim II befand er sich 1541 in der brandenburgischen Mark. Besonders aber war ihm ein andrer Bruder Joachims I., der Markgraf Albrecht, früher Hochmeister des deutschen Ordens und seit 1525 Herzog in Preussen, zugethan [1]). Dann wird, zum J. 1519, bemerkt, dass Cranach's Bilder auch in Frankreich Beifall fanden; die Mutter des Königs Franz I. erbot sich, dem Kurfürsten Friedrich dem Weisen für die Uebersendung solcher — Reliquien zuzuschicken.

Wichtiger noch erscheint Cranach's persönliches Verhältniss zu den grossen kirchlichen Reformatoren. Sein inniges Freundschaftsverhältniss zu Luther ist bekannt. Sie waren gegenseitig Pathen ihrer Kinder; als Cranach's ältester Sohn gestorben war, ging Luther zu ihm und sprach ihm mit schönen festen Worten, die uns aufbehalten sind, Trost zu. Ebenso stand er zu Melanchthon in nächster freundschaftlicher Beziehung. Sehr ergötzlich ist es, zu finden, dass Melanchthon gelegentlich biblische Bilder entwarf und Meister Lucas dieselben berichtigte und ausführte. So nahm er auch mit den ihm verliehenen Waffen an dem gröbern reformatorischen Kampfe Theil, wie u. A. sein in Holz geschnittenes Passional Christi und Antichristi vom J. 1521, in welchem die Thaten Christi und die des Papstes einander gegenübergestellt sind, bezeugt. Ebendahin gehört sein Holzschnittwerkchen, das Papstthum, vom J. 1545, das freilich, wie der Kampf wilder geworden war, auch in wilderen Darstellungen sich erging, also dass selbst Luther von einem der Blätter desselben sagen musste: „*sed meester Lucas ist ein grober maler.*"

Zahlreiche Dokumente, zumeist Quittungen über empfangene Zahlung, enthalten die Nachricht über künstlerische Arbeiten, die Cranach für seine fürstlichen Herren ausführte; doch lässt sich nur in den seltensten Fällen aus diesen ein Bezug auf vorhandene Werke seiner Hand entnehmen. Die Fülle der erhaltenen und die Fülle dieser nur urkundlich aufgeführten Werke giebt solchergestalt schon das Bild einer fortlaufenden höchst bedeutenden Thätigkeit. Aber damit war sein Thun keineswegs abgeschlossen. Auch alles Handwerkliche, was in sein Fach einschlug, lieferte er, ein wahres Factotum, für seine Herrschaft, und es ist völlig wahrscheinlich, dass er auch Jedermann sonst, gegen die erforderliche Zahlung, als guter

[1]) Dem sonst so kritischen Verfasser ist, S. 151 ff., das wunderliche Versehen begegnet, den Herzog von Preussen mit dem Kurfürsten von Brandenburg zu verwechseln und die preussischen mit den brandenburgischen Verhältnissen durcheinander zu werfen.

Handwerksmeister zu Diensten gewesen sei. Und noch manchen andern einträglichen Handel, seinem Berufsfache selbst ziemlich fern liegend, wusste er damit zu verbinden. So lieferte er, 1513, für ein fürstliches Hochzeitsfest elf Renndecken, dreizehn Stechdecken und zehn Helmzeichen (zum Turnier), sowie eine Anzahl grosser und kleiner Wappen, mit denen die Teppiche versehen wurden. 1517 malte er u. A. zwei Schlitten. 1520 kaufte er die Apotheke zu Wittenberg, sie „mit seinen Knechten" zu bestellen, und empfing zu deren Betrieb ein ausführliches Privilegium vom Kurfürsten. 1521 malte er die Orgel im Schloss zu Weimar. 1525 wird seines Buchladens, mit welchem zugleich ein Papierhandel verbunden war, erwähnt. In demselben Jahre malte er (oder liess er malen) im Rathhause zu Wittenberg die Decke der neuen Weinstube und die Treppe, und liess die Fenster der oberen Stube grün anstreichen. 1533 hatte er ein und dieselbe Kunstarbeit schockweise, also wiederum in völlig handwerklichem Betriebe, zu liefern, nemlich 60 kleine Tafeln mit den Bildnissen Friedrichs des Weisen und Johanns des Beständigen, wofür er 109 Gulden und 14 Groschen empfing. 1534 gab es viel Arbeit am Schloss zu Torgau; Cranach lieferte dazu Kunstarbeiten, wie Entwürfe zu Fenstermalereien, besorgte aber auch den grünen Anstrich des „Hauses im Garten." 1537, wie auch früher und später, lieferte er zahlreiche grosse Malereien auf Leinwand zu geringen Preisen, ohne Zweifel in Leimfarbe ausgeführte Teppichdekorationen, davon übrigens nichts auf unsre Zeit gekommen ist. Wahrscheinlich im J. 1542, zum Wolfenbüttler Kriegszuge, hatte er allerlei zur Ausrüstung Gehöriges zu beschaffen, eine ungeheure Masse gedruckter Wappen, Heerbanner, Fahnen und Fähnlein; auch liess er 40 Stück Hellebarden roth anstreichen und firnissen. Im J. 1543 wieder Renndecken zur Fastnacht. 1545 wieder allerlei Handwerksarbeit zu Torgau. U. dgl. m. — Nicht minder wurde er gründlich für Zwecke der städtischen Verwaltung in Anspruch genommen. Bereits 1519 kommt er in den Kämmereirechnungen als Rathsmann und Kämmerer vor. 1537 wurde er zum ersten Mal und 1540 zum zweiten Mal zum Bürgermeister erwählt, welches Amt er dann bis 1544 verwaltete. Es ist, auch zum Verständniss von Cranach's künstlerischer Richtung, nicht ganz unwichtig, auf alle diese Dinge einen Blick zu werfen.

Sonst kommen für ein etwaiges Hinaustreten Cranach's in das öffentliche Leben keine sonderlichen Züge vor. Bei einem tollen Studenten-Krawall im J. 1520 wird er von den Studenten von Adel darüber verklagt, dass er sammt seinen Gesellen Waffen trage, was ihnen zum grossen Hohn gereiche. Der Krawall scheint arg genug gewesen zu sein, besonders durch Schuld der akademischen Behörde, was u. A. Luthers lebhaftesten Unwillen erregte. Cranach empfand es sehr übel, dass die Studenten ihn bei dieser Gelegenheit duzten.

Seine häuslichen Verhältnisse erscheinen als die eines tüchtigen deutschen Bürgers. Er lebte in glücklicher Ehe und verlor seine Gattin, eine geborne Brengbier aus Gotha, im J. 1541. Zwei Söhne waren geschätzte Maler. Der ältere, Johann, starb auf einer italienischen Reise zu Bologna, 1538; der zweite, Lucas, 1515 geboren und 1586 gestorben, ist der unter dem Namen des „jüngeren Cranach" bekannte Künstler. Ich komme auf beide im Folgenden zurück. Die Töchter Cranach's, drei oder vier, waren an angesehene Männer verheirathet; die eine wird als ausgezeichnet schön erwähnt. Das Erbtheil der einzelnen Tochter betrug 5000 Gulden, was

nach dem damaligen Geldwerthe, auf ein sehr ansehnliches und wohl verwaltetes Vermögen Cranach's schliessen lässt. In Gotha besass Cranach ein eigenes Haus.

Eigenthümlich bedeutungsvoll, wie im Allgemeinen bekannt, sind endlich Cranach's letzte Lebensjahre. Wenn die ersten Jahrzehnte seines Lebens dem Biographen nichts Bestimmtes bieten, so geben diese zu einer um so reicheren Schlussdarstellung Gelegenheit. Der schmalkaldische Krieg war ausgebrochen, die unglückliche Schlacht bei Mühlberg (24. April 1547) führte den Kurfürsten Johann Friedrich in die Gefangenschaft des Kaisers und nöthigte ihn zur Verzichtleistung auf die Kurwürde. Karl V. stand mit seinem Heere vor Wittenberg. Hier liess er den alten, bereits fünfundsiebzigjährigen Meister zu sich in das Lager entbieten und empfing ihn, seiner künstlerischen Leistungen gedenkend, sehr gnädig. Cranach legte eine dringliche Fürsprache für seinen unglücklichen Herrn ein. Die gewöhnliche Annahme ist, dass sich Cranach sofort zu Johann Friedrich begeben habe, das Gefängniss desselben zu theilen; Hr. Schuchardt weist indess nach, dass er die nächsten Jahre noch in Wittenberg blieb, auch für diese Frist, als nicht in den Diensten des Fürsten, kein Gehalt empfing. Doch gab es viel zur Ordnung der Besitzthümer des letzteren, namentlich der Kunstsachen, zu thun, wobei Cranach, bei dem sich Mancherlei der Art im Verwahrsam befand, lebhaft mit in Anspruch genommen wurde. Interessant ist es, hiebei die ungemeine Sorge zu ersehen, die einem Gemälde Dürer's, seiner Darstellung der zehntausend Märtyrer, das sich früher in der Schlosskirche zu Wittenberg befunden hatte, gewidmet wurde. Der Fürst liess sich das Bild als einen kostbaren Schatz zuschicken und machte damit, wie es scheint, dem Kaiser ein Geschenk; es ist ohne Zweifel das jetzt im Wiener Belvedere befindliche berühmte Gemälde Dürer's. Johann Friedrich konnte aber den Verkehr mit Cranach und die Theilnahme an dessen künstlerischer Thätigkeit auf die Dauer nicht entbehren; er liess den alten Meister wiederholt zu sich einladen, und dieser kam endlich, im Jahre 1550, zu ihm und blieb bis zum Ende seiner Gefangenschaft, zwei Jahre und zwei Monate, in Augsburg und in Innsbruck bei ihm. Wieder eine überaus grosse Fülle von Arbeiten, darüber die Notizen vorliegen, fertigte er während dieser Zeit, u. A. ein Bildniss Tizian's, der sich 1550 in Augsburg aufhielt, auch jenes Bild von Diana und Actäon, das er in seinen naiven Notizen mit den ergötzlichen, schon sonst bekannt gemachten Worten bezeichnet: „*Ihe awss die den geyer bejeust das ein Hirs aus im ward.*" — Gegen Ende 1552 kehrte er mit dem Fürsten heim und nahm, wie dieser, seinen Aufenthalt in Weimar. In sehr ehrenhafter Anerkennung seiner Dienste empfing er ein förmliches Anstellungsdekret, in welchem ihm seine bisherige Besoldung nebst Hofkleidung für Winter und Sommer und Kost bei Hofe auf Lebenszeit bestätigt wurde. Er starb am 16. October 1553, 81 Jahre alt.

Es geht ebenso aus dem Leben Cranach's, wie aus der Beschaffenheit der unter seinem Namen cursirenden Werke hervor, dass er mit einer Menge von Schülern und Gesellen arbeitete. Die vorzüglichste Bedeutung unter diesen haben seine beiden Söhne. Hr. Schuchardt hat das Verdienst, die bisher gänzlich übersehene künstlerische Bedeutung des älteren derselben, Johanns (der 1536 starb), hervorgehoben zu haben. Dass dieser im J. 1517 auf der Wittenberger Universität immatrikulirt wurde, (ohne dabei jedoch, als noch zu jung, den Studenteneid leisten zu können,) ist

völlig ungewiss, da Derjenige, auf den sich diese Angabe bezieht, im Album der Universität „Johannes Sonder" genannt wird (was bisher die ebenso ungewisse Hauptstütze für Cranach's ursprünglichen Familiennamen bildete). Dagegen liegen, namentlich in einem langen lateinischen Klagegedicht auf seinen Tod, die bestimmtesten Zeugnisse für seine künstlerische Wirksamkeit und die Bedeutung derselben vor. Es werden darin, neben einigen kirchlichen Bildern, besonders Darstellungen mythologischen Inhaltes gerühmt; es wird gesagt, dass er Luthers Bildnisse zu Tausenden gemalt habe; es wird ihm, was besonders wichtig ist, der schärfere Geist, dem Vater das grössere künstlerische Vermögen zugeschrieben: —

Tu plus ingenii, genitor plus artis habebat.

Hr. Schuchardt hat (S. 118. ff.) sehr sinnreich eine Reihe von Bildern zusammengestellt, die sich, namentlich in den weiblichen Gestalten, durch einen zarten bläulichen Silberton und das geringere Hervortreten der dem Vater eigenen scharfen Umrisslinien auszeichnen und die von Johann herrühren dürften.

Der zweite Sohn, Lucas, ist der bekannte „jüngere Cranach", den der Verfasser als trefflichen Coloristen und als ausgezeichnet im Portraitfach bezeichnet und für den er (S. 243. f.) ebenfalls einige charakteristische Werke aufführt. Der Verfasser hat sich die Herausgabe einer besondern literarischen Arbeit über ihn vorbehalten. Ich erlaube mir, eine Bemerkung in Bezug auf ihn und sein künstlerisches Verhältniss zum Vater hinzuzufügen. Wir besitzen eine wichtige, vom Verfasser in sorgfältiger Uebersetzung mitgetheilte Denkschrift über den ältern Cranach, abgefasst von M. Mathias Gunderam aus Cronach, der von 1546 bis 1556 Hauslehrer in der Familie des jüngern Cranach war und der diese Urkunde 1556 in den Thurmknopf der Wittenberger Stadtkirche niedergelegt hatte. In derselben wird u. A. jenes Gespräch Karl's V. mit Cranach im Lager vor Wittenberg, 1547, ausführlich mitgetheilt. Bei dieser Gelegenheit sagt der Kaiser zu ihm: „Dein Fürst hat mir zu Speyer, beim Reichstage, eine trefflich gemalte Tafel geschenkt, die Einige von Deiner Hand, Einige von der Deines Sohnes hielten" etc. Aus diesen Worten geht meines Erachtens bestimmt hervor, dass man schon bei Lebzeiten des ältern Cranach unter Umständen nicht zu sagen wusste, was von dem Einen und was von dem Andern gemalt sei, dass also ihre künstlerische Behandlungsweise unter Umständen sehr ähnlich sein musste. Dem Verfasser scheint aber diese Schlussfolgerung nicht genehm gewesen zu sein; er bemerkt kurzweg, Gunderam habe mit jener Aeusserung dem jüngeren Cranach wahrscheinlich ein Compliment machen wollen. Mir scheint eine Auslegung solcher Art, die dem Magister an der einen Stelle eine unwürdige und in jeder Beziehung unschickliche Schmeichelei zuschiebt, während an der andern seine Autorität als unumstösslich gepriesen wird und während er selbst sich mit der Versicherung seiner Gewissenhaftigkeit nur an die Nachkommen wendet, völlig willkürlich. Ich halte vielmehr dafür, dass Kaiser Karl's Ausspruch über die beiden Cranache, mögen die Urtheilgeber, auf die er sich bezieht, auch keine vorzüglich ausgezeichneten Kunstkenner gewesen sein, doch immer sehr berücksichtigungswerth bleiben muss.

Als andre Cranach'sche Schüler nennt der Verfasser: Vischer (Peter?), Martin, Mathias und Wolfgang Krodel, Gottfried Leigel, Peter Gottland, Johann Kreuter, Georg Böhm, und führt das Wenige

an, was in Betreff vorhandener Werke mit ihnen in Verbindung zu bringen ist. —

Der zweite Theil enthält die „Beschreibung von Cranach's Werken". Dieselbe zerfällt in folgende Abschnitte: Oelgemälde, Aquarellmalereien und Zeichnungen, 467 Nummern; — Kupferstiche, 10 Nummern; — Holzschnitte, 193 Nummern. Eingereiht ist ein Verzeichniss der Bildnisse Cranach's, 27 Nummern, und der Kupferstiche, Lithographieen und Holzschnitte nach Cranach, 77 Nummern. Wie schon bemerkt, giebt der Verfasser die Beschreibung, besonders der im ersten Abschnitt genannten Werke, nur, soweit ihm diese bekannt geworden. Wenn hiemit eine absolute Vollständigkeit nicht erreicht ist, so ist doch jedenfalls auch hier eine Fülle neuer Mittheilungen enthalten, und jedenfalls verbindet sich mit dem Verfahren des Verfassers das grosse und seltene Verdienst, dass uns überall nur ein auf eigner genauer Prüfung beruhendes Urtheil vorgelegt wird. Es ist für den Referenten überaus schwer oder vielmehr unmöglich, dies Verdienst in derjenigen Weise zu würdigen, auf welche der strenge Fleiss des Verfassers ohne Zweifel den gerechtesten Anspruch hat; es würde dazu eine ebenso umfassende Detailkenntniss, wie sie eben nur er in Bezug auf Cranach besitzt, gehören. Unbedenklich liegt in dieser Beschreibung ein Buch vor, das der Kunstfreund fortan um so weniger wird entbehren können, als es bei seiner Reichhaltigkeit nicht nur materiell die umfassendste Belehrung zu gewähren im Stande ist, sondern auch, bei dem festen, auf einer bestimmten Basis beruhenden Urtheile, selbst für etwaige abweichende Ansichten einen sichern Regulator wird bilden können.

Ich füge nur einige Einzelbemerkungen, besonders in Betreff des ersten Abschnittes und mit gelegentlicher Bezugnahme auf entsprechende Dinge, die schon im ersten, historischen Theile des Werkes abgehandelt waren, hinzu. Der erste Abschnitt, das Verzeichniss der Malereien und Zeichnungen, ist nach den Orten, an welchen die letzteren sich befinden, und zwar in alphabetarischer Folge der Lokale, geordnet. Dies gewährt eine, in mehrfacher Beziehung nützliche und zweckmässige Uebersicht, macht das Buch besonders auch als Reisehandbuch für den speziellen Zweck brauchbar. In der Einleitung dazu sagt der Verfasser, dass er am Schluss Verzeichnisse, die nach den Jahren und nach den Gegenständen geordnet sein sollten, hinzufügen wolle; wir finden aber nur Register, welche die von Cranach behandelten Gegenstände und welche die im Buche vorkommenden Personal-Namen betreffen. Ein historisches Verzeichniss von Cranach's Werken hat der Verfasser nicht gegeben. Dies halte ich aber, in Bezug auf den ganzen historischen Zweck seiner Arbeit, für ein unbedingt nöthiges Erforderniss. Ich kann daher nur sehr lebhaft wünschen, dass er ein solches noch nachträglich und zwar in möglichst umfassender Weise liefern möge, der Art, dass darin nicht blos die bestimmt datirten Originalwerke Cranach's, sondern auch, an den Stellen, wo sie nach Ansicht des Verfassers am sichersten hingehören dürften, die undatirten und ebenso die nur urkundlich genannten aufgenommen würden. Auch würde ich es, der ganzen Sachlage entsprechend, für äusserst zweckmässig halten, wenn in dasselbe Verzeichniss ebenso die Atelierwerke, sowie die der Söhne und Schüler, überall an den bestimmten oder ihnen nach Wahrscheinlichkeit einzuräumenden Stellen aufgenommen würden, welches Alles durch eine Anzahl von Rubriken und etwaige mässige Schriftverschiedenheit zur genügend klaren Uebersicht zu bringen wäre.

Eine solche tabellarische Arbeit würde unstreitig für diesen schwierigen Gegenstand vom grössten Nutzen sein und zu dessen schliesslicher Aufklärung in schätzbarster Weise beitragen.

Der Verfasser giebt ferner sein Urtheil darüber ab, inwiefern er die aufgeführten Werke als Originalarbeiten Cranach's anerkennt, oder in ihnen nur eine bedingte Mitwirkung seiner Hand findet, sie als Atelierwerke, oder als solche, die bestimmt nur von Schülern oder Nachahmern des Meisters herrühren, zu bezeichnen sich veranlasst findet. Das für die Ausdehnung des Verzeichnisses befolgte Princip ist nicht völlig klar; es scheint, dass der Verfasser in dieser Beziehung der gangbaren Meinung, insoweit diese von Arbeiten des älteren Cranach sprach, gefolgt ist. So nennt er in der Stadtkirche zu Wittenberg nur das grosse, seinem Inhalte nach jedenfalls so bedeutende Altarbild, erkennt darin aber fast durchaus Nichts, was an Cranach's eigne Hand erinnere. So im Dome zu Merseburg nur das Bild der Kreuzigung, dem er kaum den Werth eines Atelierbildes zugesteht. So im Dome zu Naumburg nur die beiden Altarflügel mit einzelnen Heiligenfiguren, die er ebenfalls dem Meister abspricht. Alle übrigen Werke Cranachischer Schule, die z. B. in diesen Kirchen vorhanden sind, werden nicht etwa auch mit angeführt.

Das grosse Altarwerk in der Liebfrauenkirche zu Halle hält er, der Annahme Passavant's und Anderer folgend, für ein Werk, das Math. Grünewald mit Gehülfen ausgeführt habe; von Cranach, wie angenommen worden, findet er darin aber keine Mitwirkung. Von dem grossen Altarwerke zu Schneeberg, darauf wir besonders durch Wangen aufmerksam gemacht sind und das dieser für Cranach's Hauptwerk erklärt, bemerkt er, dass Cranach an dessen Ausführung überhaupt keinen sonderlichen Antheil habe und dass es wohl nur unter seiner Aufsicht von seinen Schülern gemalt sei.

Besonders ausführlich spricht der Verfasser, an verschiedenen Stellen, über das merkwürdige, in der Stadtkirche zu Weimar befindliche Altarbild. Das Endergebniss seiner Untersuchungen ist: dass der ältere Cranach die Hauptfiguren des Mittelbildes — also den bei Weitem wesentlichsten Theil desselben — in seinem letzten Lebensjahre gemalt habe und dass Mittelgrund und Hintergrund von dem jüngeren Cranach und dessen Schülern herrühren; dass die Innenseiten der Flügel mit den fürstlichen Bildnissen von dem Sohne nach vorliegender Zeichnung und begonnener Ausführung des Vaters, die Aussenseiten der Flügel von Gehülfen des Sohnes nach dessen Erfindung und unter geringer Mitwirkung von seiner Seite gemalt seien. Ich bin sehr entfernt davon, der künstlerischen Analyse, welche der Verfasser von diesem Werke giebt, irgendwie entgegenzutreten; ich kenne auch das Werk nur aus flüchtiger Anschauung, die ich somit, zumal bei der erdenklichst ungünstigen Beleuchtung, welche das Bild hat, gar nicht mit in Anschlag bringen darf; ich muss aber gestehen, dass mir auch nach den Auseinandersetzungen des Verfassers Manches in Betreff der Beschaffung dieses Bildes noch räthselhaft bleibt. Wenn Cranach sich selbst lebensgross auf dem Hauptbilde darstellt, und insofern geradezu als Hauptperson, als der Blutquell aus der Wunde des gekreuzigten Erlösers auf sein, des Stehenden, Haupt fällt, während die Glieder der fürstlichen Familie knieend auf den Seitenbildern erscheinen, so liegt in solcher Zusammenstellung, falls sie ursprünglich war, etwas fast allzu stolz Bewusstes und Anmassliches, das auch die Verhältnisse jener Zeit keineswegs be-

greiflich machen, zumal wenn man damit die ganze Fassung jenes gleichzeitigen erneuten Anstellungsdekretes vom Jahre 1552 vergleicht, das, bei aller ehrenhaftesten Anerkennung von Cranach's Verdiensten, doch den Unterschied von Herrn und Diener in keiner Art aus den Augen lässt. Dann trägt das Mittelbild nicht blos das spätere Datum 1555, welches als das der Vollendung, zwei Jahre nach des alten Meisters Tode angenommen wird, sondern zugleich diejenige Form des Künstlerzeichens, die der Verfasser ganz bestimmt, auch in Beziehung auf diesen Fall, als die des jüngeren Cranach bezeichnet. Ich muss gestehen, dass ich hierin (nicht in der Zahl, wohl aber in dem Zeichen), an einem Werke, welches im Wesentlichen von dem hochgefeierten Vater herrührt, eine Anmaasslichkeit von Seiten des Sohnes würde erkennen müssen, die so wenig mit der kindlichen Pietät in Einklang zu bringen sein möchte, wie noch weniger mit der Sorge, durch solches Verfahren den doch vielleicht sehr bedenklichen Unwillen der fürstlichen Herrschaft, welche den alten Meister jedenfalls sehr werth hielt, zu erwecken. Ich wiederhole: ich bin völlig ausser Stande, hiemit in eine artistisch kritische Streitfrage einzugehen; dennoch aber scheinen mir die angeregten Bedenken keineswegs ihrem Gewichte entsprechend erwogen zu sein und somit noch einer anderweitigen Lösung zu bedürfen.

Bei Gelegenheit des schönen Gemäldes von Cranach im Dome zu Erfurt, welches die Vermählung der h. Katharina darstellt, citirt der Verfasser die in der zweiten (von J. Burckhardt bearbeiteten) Auflage meines Handbuches der Geschichte der Malerei etc. enthaltene Angabe, dass dasselbe vom Jahre 1509 herrühre. Er bemerkt (I. S. 297), er könne nicht vermuthen, wo diese Notiz herrühre. Die Angabe gehört meinem verewigten Freunde L. v. Schorn an. Leider kann ich augenblicklich nicht bestimmt ermitteln, wo sie sich bei ihm befindet; vermuthlich habe ich sie aus gedruckten Arbeiten seiner Hand, dergleichen mir freundlich mitgetheilt waren, entnommen. In die erste Auflage meines Handbuches hatte ich das Folgende, als Aeusserung v. Schorn's über jenes Bild von Cranach, eingetragen: „Hier ist er ganz der deutsche Francia! Welche Lieblichkeit in den Köpfen der Maria, des Kindes, der Katharina und der beiden Engel! Welche Innigkeit der Empfindung, welche Zartheit des Gefühls, welche Glut der Liebe spricht aus ihnen! Und die Farbe athmet doch den wärmsten Hauch des Fleisches, die tiefste gesättigste Pracht der Gewänder. Das Bild ist von 1509, gehört also in die erste Zeit von Cranach's Aufenthalt in Sachsen, der nicht über 1504 zurückzugehen scheint." Ich hatte hinzugefügt, v. Schorn sei geneigt, Cranach zu Francia in die Schule zu schicken. Ohne Zweifel wird sich zu Weimar die angeführte Stelle leicht in v. Schorn's Schriften auffinden lassen.

Die Darstellung eines in einer Landschaft sitzenden Ritters, dem ein älterer Ritter drei nackte Mädchen vorführt, die in einer ganzen Anzahl von Exemplaren vorkommt und meistens als „das Urtheil des Paris", gelegentlich auch als „der Ritter am Scheidewege" bezeichnet wird, erklärt der Verfasser, nach Rathgeber's Vorgang, als Gegenstand einer brittischen Sage, den König Alfred vorstellend, der auf einem Besuche bei seinem Vasallen Albonah ein bedenkliches Wohlgefallen an dessen Töchtern gefunden hatte und dem der Vater zur Morgenstunde, im Beisein der Mutter und eines Sohnes, die Töchter entkleidet zuführt, mit der ernstlichen Versicherung, er werde sie alle drei tödten, wenn sein Argwohn begründet

sei; worauf dann der König eine von ihnen zum Weibe nimmt. Der Verfasser berichtigt hienach u. A. (I, S. 301) die Bemerkungen, die ich in Bezug auf das Wörlitzer Exemplar dieser Darstellung gemacht hatte, dass es mich nemlich an die Sage vom Tannhäuser und vom Venusberge erinnert habe und dass es ein charakteristischer Beleg für das Phantastische in Cranach's Richtung sei. Wenn jene Erklärung den Inhalt der Darstellung giebt, so muss ich bemerken, dass dennoch die Auffassung überall, und namentlich auch in dem Wörlitzer Bilde, dem dramatisch-historischen Erfordernisse des Vorganges völlig abgewandt, völlig ins Phantastische übertragen und um so mehr als ein Zeugniss für dies Element erscheint, als eben eine bestimmte historische Grundlage vorausgesetzt wird. Dass die Scene überall von den Nebenumständen und den zu dem Vorgange gehörigen Nebenpersonen absieht, dass sie in einer felsigen Landschaft vor sich geht, giebt ihr schon einen unbedingt mährchenhaften Charakter; in dem genannten Bilde kommt dann noch die wunderliche Goldrüstung des alten Ritters, sein mit Schnäbeln und Flügeln verzierter Helm, seine auf ganz seltsame Weise vom Knie ab entblößten Füsse, das Diabolische im Ausdruck seines Gesichtes, die Geberde des einen Mädchens, das mit seinem Fusse des Ritters Knie berührt, hinzu. Das Alles lässt eben ein launiges, dem ächten Geiste der Volkspoesie entsprechendes Spiel der Phantasie erkennen, zu dessen Verständniss durch jene brittische Sage doch noch erst sehr wenig gewonnen sein würde. — In der That aber finde ich nicht, dass die Erklärung Rathgeber's [1]), dem der Verfasser einfach folgt, sich auf irgend eine Autorität stützt. An sich wird es mit der Sage von Alfred und Albonak ohne Zweifel seine Richtigkeit haben. Es war aber nachzuweisen, dass sie zu Cranach's Zeit der Art beliebt und zugleich soweit volksthümlich umgebildet war, um den Meister und seine Gesellen zu so häufiger Wiederholung und zu einer, das Wesentliche des Inhaltes so bedeutend umwandelnden Darstellung zu veranlassen. Dies ist nicht geschehen. So kann die seltsame Darstellung einstweilen mit eben so gutem Rechte — mag dies der Gewährsmann des Verfassers auch „lächerlich" finden, — den bisher beliebten Titel „das Urtheil des Paris" beibehalten und würde dann nur eine Uebertragung des Stoffes im Sinne des deutschen Volksmährchens sein, ganz in der Weise, wie dies zu jener Zeit so oft mit antiken Dingen geschehen ist. (Der junge Ritter wäre dann Paris, der alte Merkur, wobei auch des letzteren Flügelhelm eine Erklärung fände.) Und wenn Rathgeber von einem zu Gotha befindlichen Exemplare dieser Darstellung, welches Schuchardt nicht erwähnt, berichtet, dass der alte Ritter den verhängnissvollen Apfel in der Hand trägt, während ein über dem jüngeren Ritter fliegender Liebesgott seinen Pfeil auf die Mädchen abschiesst, so dürfte dies für den antiken Stoff noch ein sehr ansehnliches Gewicht in die Schale werfen.

Zum Verständniss eines andern Cranach'schen Bildes erscheint das Zurückgehen auf den ursprünglichen Inhalt ungleich wichtiger. Dies ist das zu Schleissheim befindliche Gemälde, welches der Verfasser (II, S. 111) unter dem ganz richtigen Titel, den der Katalog der Schleissheimer Gallerie enthält, — „der Mund der Wahrheit". — anführt. Es ist die Darstellung einer weiblichen Person, die, im Beisein mehrerer Männer, von denen einer ein ausgezeichnetes Kostüm trägt, ihre Hand in den Rachen

[1]) Beschreibung der herzogl. Gemäldegallerie zu Gotha, 1835. S. 179 ff.

einen, auf einem Postamente stehenden Löwen sticht, während ein Narr, der sie umfasst, von ihr zurückgestossen wird. Der Verfasser führt zur Erläuterung, aus dunkler Erinnerung, eine Erzählung an, die aber jedenfalls nicht das Genügende zur Aufklärung des Bildes bringt (was auch in seiner anderweit, I. S. 263, f., gegebenen Exposition desselben nicht der Fall ist.) Ohne Zweifel ist es die Darstellung einer mehrfach vorkommenden Sage, die ursprünglich, wie es scheint, der Kirche S. Maria in Cosmedin zu Rom angehört. Die letztere führt von einer kolossalen antiken Brunnenmaske, welche sich seitwärts in der Vorhalle befindet, in der Volkssprache den Namen *Bocca della verità* (Mund der Wahrheit). Das Volk erzählt nemlich, die Personen, die vor Gericht einen Eid abzulegen hatten, seien vor Zeiten genöthigt worden, ihre Hand in den Mund der Maske zu stecken; ein falscher Schwur habe den Verlust der Hand zur Folge gehabt. Einst ward eine Frau von ihrem Manne wegen Ehebruchs verklagt und sollte ihre Unschuld beschwören. Der Liebhaber, mit dem sie sich vergangen, erhielt davon Nachricht, stellte sich wahnsinnig und umarmte die Beschuldigte, als diese eben zur Eidleistung ging; sie schwur nun, ihre Hand in den Mund der Maske legend, es habe sie, mit Ausnahme ihres Mannes, keiner je berührt als dieser Wahnwitzige. Die Maske verlor fortan ihre Kraft. Die Geschichte ist in der „Beschreibung der Stadt Rom" etc., III., I., S. 379 ff., nachzulesen. Etwas verändert kommt die Sage in den Geschichten des Zauberers Virgil vor. Im deutschen Volksbuch von Virgil ist es, unter den andern wunderbaren Kunstwerken, die er für Rom arbeitet, eine eherne Schlange, in deren Rachen die Hand zur Eidleistung gelegt wird. Der Liebhaber der Frau tritt hier nicht als Wahnwitziger, sondern, wie bei Cranach, direkt als Narr auf; auch ist Virgil selbst bei dem Vorgange gegenwärtig. Ich zweifle nicht, dass sich auch noch Abfassungen der Sage vorfinden werden, in denen, statt der ehernen Schlange, wie in dem Cranach'schen Bilde die Figur eines Löwen erscheint.

Indem ich von weiteren Einzelbemerkungen absehe, führe ich nur noch an, dass der Abschnitt über Cranach's Kupferstiche und Holzschnitte mit einer Einleitung versehen ist, in welcher sich der Verfasser sehr entschieden auf die Seite Derjenigen stellt, die in dem grossen Kampfe über die Eigenhändigkeit oder Nichteigenhändigkeit der Holzschnitte das Banner der ersteren tragen. Der Verfasser behauptet von einigen vorzüglichen Cranach'schen Holzschnitten unbedingt, dass er selbst sie geschnitten habe. Er bemerkt, „das Derjenige keinen grossen Anspruch auf Kunstkennerschaft machen dürfte, der es für wahrscheinlich hält, dass ein handwerksmässiger, wenn auch vorzüglich geübter Holzschneider diese Blätter habe schneiden können." Ich bin unendlich fern davon, in diesen gefahrvollen Kampf mit einzutreten, und ich darf mich dess um so weniger gelüsten lassen, als meine kunsthistorischen Studien in keiner Weise so weit reichen. Aber ich kann es nicht bergen, dass mir die armen Holzschneider von heute leid thun, denen, nach solcher Lage der Dinge, natürlich auch keine Aussicht auf sonderlich würdigen Erfolg oder — Ehre bleibt. Es wird hienach auch wohl in Frage stehen, ob etliche der merkwürdigen (nicht sowohl technisch eleganten als künstlerisch frei und naiv gearbeiteten) Holzschnitte in der neuen Prachtausgabe der Werke Friedrichs des Grossen, die auf Befehl des Königs von Preussen veranstaltet wird, von Adolph Menzel, dem Maler, oder, wie man hier in Berlin annimmt,

nach seinen Zeichnungen von Holzschneidern, wie Unzelmann und die beiden Vogel, geschnitten sind. —

Ich habe schliesslich noch von Cranach's künstlerischem Charakter im Allgemeinen und von der Bedeutung desselben zu sprechen. Was der Verfasser hievon meint, muss aus verschiedenen, zum Theil etwas zerstreuten Stellen des Werkes entnommen werden. Die Einleitung zum zweiten Theile enthält einige Bemerkungen über Cranach's Technik. Sehr wichtig und für Cranach's ganzes Kunstwesen charakteristisch bezeichnend erscheint mir die Bemerkung: dass er seine, nur mit dünner Farbe gemachten Bilder in letzter Hand stets mit scharfen Umrissen beendete, — also das Gepräge der Zeichnung entschieden vorwalten liess. Der Verfasser hat sich durch vielfache sorgfältige Untersuchung überzeugt, dass, wo diese scharfen Conture gegenwärtig fehlen, sie stets durch unverständiges Putzen verloren gegangen sind. Dann fügt er noch einige äusserliche Merkzeichen in Betreff eigenhändiger Cranach'scher Bilder hinzu: — Das Zeichen der geflügelten Schlange stets mit aufrecht stehenden Flügeln (Fledermausflügeln), während auf den Atelierbildern, auf denen der Söhne, Schüler und Nachahmer die Flügel der Schlange stets mehr oder weniger liegend (in der Form von Vogelflügeln) erscheinen. Keine Anwendung von Metallgold. Keine runden Heiligenscheine. In den Fleischpartieen und selbst in den Gewändern keine scharf aufgesetzten Lichter.

In der Einleitung zum ersten Theil bezeichnet der Verfasser Cranach als einen Naturalisten, der durch Talent und natürliches Gefühl überall sehr glücklich geleitet werde, wo es nicht auf umfassendere Kunstforderungen ankomme. Vorzüglich ausgezeichnet sei er in einfachen Gestalten und besonders als Portraitmaler. In Gestalten ernsterer Bedeutung, besonders in seinen Madonnen und Christusfiguren, habe er einen höheren Adel glücklich zu erreichen gewusst. Jedermann wird diesen, freilich noch ziemlich allgemeinen Bemerkungen gern beistimmen. Der Verfasser stellt Cranach ausserdem mit Dürer und Holbein zusammen, wie es scheint: als die drei Häupter der deutschen Kunst; Dürer sei von ihnen der gründlichste, ernsteste, umfassendste und gelehrteste, — Holbein der beste Maler und derjenige, welcher den meisten Geschmack hatte, — Cranach der naivste und der beste Colorist. Hiegegen möchte sich Einiges einwenden lassen. Wenn Dürer und Holbein auch wohl die grössten der deutschen Meister der Zeit sind, so dürfte Cranach gegenüber denn doch noch manch Einer, besonders von den Süddeutschen, zu nennen sein. Dann bezeichnen jene Drei nicht verschiedene Grundrichtungen; Cranach gehört zur Richtung Dürer's (der der fränkisch-sächsischen Schule), ziemlich in der Art, wie Nicolaus Manuel sich Holbein anreiht, wenn Manuel auch nicht so gleichartig ist, wie Cranach, und nicht so viel geschaffen hat, wie dieser. Und wenn der beste Maler dem besten Coloristen entgegengesetzt wird, so wäre doch eine nähere Definition des allerdings wohl etwas delikaten Unterschiedes zu wünschen gewesen.

Wegen der weiteren Auseinandersetzungen über Cranach's Kunstcharakter verweist der Verfasser auf den Schlussabschnitt des ersten Theiles, der eine kritische Zusammenstellung der Urtheile verschiedener Schriftsteller über den alten Meister enthält. Der Verfasser überlässt es dem Leser, sich danach schliesslich selbst sein Urtheil zu bilden; doch ist das Resultat dieses Verfahrens, bei der grösseren oder geringeren, nicht immer ganz unbefangenen Opposition des Verfassers gegen seine Collegen, im

Ganzen mehr negativ als positiv. Ein wesentlicher Theil seiner Entgegnungen beruht darin, dass, seiner Darlegung zufolge, bisher die eigentlichen Originalwerke Cranach's von den übrigen nicht hinreichend gesondert sind, dass man also aus Werken, die in der Auffassung roher und in der Behandlung abweichend sind, einen nicht ganz geeigneten Rückschluss auf den Meister gemacht habe. Wir haben diese Belehrungen, in der Erwartung, dass das Ergebniss der Specialforschung des Verfassers sich bestätigen wird, nur mit Dank entgegen zu nehmen. Ueber andres Einzelne mögen noch einige flüchtige Andeutungen folgen.

Der Verfasser beginnt in seiner Autorenschau mit dem alten Sandrart. Natürlich war von diesem, seiner ganzen Zeitstellung nach, nichts sonderlich Erschöpfendes über Cranach zu erwarten. Eine beiläufige Aeusserung Sandrart's veranlasst den Verfasser zu der Anmerkung, die für das Allgemeine seiner (des Verfassers) kunsthistorischen Anschauung bezeichnend sein dürfte: dass das naturgemässe Wachsthum der deutschen Kunst gestört, dass ihr Verfall dagewesen sei, als sie nach der Antike, nach Italien geschaut habe. Hierauf ist zu erwidern: dass der deutsche Geist in jener geschichtlichen Epoche, vom funfzehnten Jahrhundert ab, eine andre Nationalaufgabe zu lösen hatte als die der Kunst; dass die deutsche Kunst, trotz des Tiefsinnigen, des Gedanken- und Gemüthvollen einzelner Meister, sich, aus ihrer spiessbürgerlichen Enge heraus, nicht zur vollkommenen Freiheit und Grösse zu entwickeln vermochte, dass der Grund der deutschen Kunst jener Zeit schwach geblieben war und sie vor dem Strahle der italienischen, der antiken Kunst naturnothwendig hinwelken musste. Peter Vischer bezeugt es, dass das Studium der letzteren auch die deutsche Kunst mächtig hätte fördern können, wäre in ihr selbst die Fähigkeit mehr verbreitet gewesen, lautere Grösse zu ertragen.

Dann folgt v. Mannlich mit kurzer Bemerkung über Technisches. Dann H. Meyer, von dem Ausführliches, zumeist ebenfalls die Behandlung betreffend, mitgetheilt und ausführlich besprochen wird. Es sind Stellen der Schrift Meyer's über das Altargemälde in der Stadtkirche zu Weimar. Ueber das letztere hat sich der Verfasser schon vorher geäussert und dabei (I, S. 216) den mystisch-symbolischen Theil des Inhalts gegen Meyer zu rechtfertigen gesucht. In culturgeschichtlicher Beziehung ist dies Symbolische allerdings von wesentlicher Bedeutung: für die Kunst bezeichnet es wiederum nur einen noch unfreien, primitiven Zustand. — Es folgen ferner J. G. Schadow und A. Hirt, bei denen einzelnes, in allgemeinerer Beziehung Unkritische gerügt und ihrer Aeusserung über einzelne Bilder, aus Gründen, widersprochen wird. Auch den Angaben G. F. Waagen's in Betreff einzelner Bilder, namentlich des grossen Altarwerkes von Schneeberg, tritt der Verfasser entgegen.

Den Beschluss macht Ausführliches über die betreffenden Stellen der zweiten Auflage meines Handbuches der Geschichte der Malerei etc. Der Verfasser lässt diese Bemerkungen, 18 Seiten hindurch, unter der Seitenüberschrift „Franz Kugler“ hinlaufen, obgleich er selbst den vollständigen Titel des Werkes, mit der Angabe: „unter Mitwirkung des Verfassers umgearbeitet und vermehrt von Dr. Jacob Burckhardt“, anführt; bei einem so kritischen Autor, wie es der Verfasser ist, hätte somit ein derartig unkritisches Verfahren nicht füglich vorkommen sollen. Dann macht er es mir, ebenso unkritischer Weise, zum Vorwurf, dass ich bei der Besprechung von Cranach's künstlerischer Richtung das Element des

Ernstes ganz aufgeschlossen habe. In meinem Handbuch heisst es aber: Cranach habe Vieles mit Dürer gemein; doch trete bei ihm an die Stelle jenes tiefsinnigen Ernstes etc. mehr eine naive, kindliche Heiterkeit etc. Ich wüsste wahrlich nicht, dass hiemit etwas Andres gesagt ist, als in den oben angeführten eignen Worten des Verfassers, in denen er Dürer als den Ernstesten und Cranach als den Naivsten bezeichnet. Einzelnes unter den Bemerkungen meines Handbuches lässt der Verfasser gelten; in Betreff einzelner Bilder (sofern dieselben dort als Originale genommen) hat er dagegen wiederum viel zu rügen. Ich nehme diese Belehrungen, wie schon bemerkt, willig an und gebe demnach zu, dass hienach das Urtheil über Cranach, — d. h. soweit es seine eigenhändigen Leistungen, nicht aber die von ihm sehr wesentlich mitvertretene Gesammtrichtung betrifft, — ab und zu ein wenig zu modificiren sein wird. Schnaase hat, in einer Recension der zweiten Auflage meines Handbuches, diese Gesammtrichtung, das Volksthümliche derselben, das an Volksbücher und Volkslieder Erinnernde, was den Cranach zum Hans Sachs der Malerei macht, in ihren naturgemäss gegebenen Gegensätzen sehr geistvoll näher entwickelt. Der Verfasser sagt, dass ihm dies Räthsel seien: — freilich wird es nöthig sein, den Sinn für deren Lösung mitzubringen.

Ich aber kann schliesslich das ganze Wesen von Cranach's künstlerischer Richtung hierin, — in dem zünftig Volksthümlichen und Volksmässigen, — wiederum nur zusammenfassen. Wir wissen so viel wie Nichts aus seinen ersten zwei und dreissig Lebensjahren; wir müssen annehmen, dass er in dieser Zeit seine Kunst sehr fleissig erlernt habe, und wir können aus allerbestem Grunde (da eben kein Werk seiner Hand aus dieser Zeit bekannt ist) annehmen, dass er sie so lange fast völlig handwerklich betrieben habe. Wir sehen ihn aber auch die ganze übrige Zeit seines Lebens hindurch als Handwerksmeister thätig, der die gemeinsten Arbeiten mit übernimmt, der Kunstarbeiten schockweise liefert und der durchaus keinen Anstand nimmt, auch Gesellenarbeiten aus seiner Werkstatt hinauszuwenden. Wir sehen in ihm selbst einen Schnellmaler, der in der Schnelligkeit noch einen „Luca fa presto" übertrifft, und wir sehen ein solches Verfahren möglich gemacht dadurch, dass er das Charakteristische der Arbeit, wie fein immerhin, wesentlich auf den Umriss reducirt, ähnlich wie durch dasselbe Verfahren die Maler im Klosterstaate des Berges Athos noch heute Tausende von Figuren in wenigen Wochen ausführen und dabei in ihrer Art doch auch Styl und Adel bewahren. Wir sehen (was solcher Schnellmalerei ebenfalls förderlichst entgegenkommt) seinen künstlerischen Styl bei seinem ersten, uns bekannten Auftreten fertig und ein halbes Jahrhundert hindurch als ein im Wesentlichen Feststehendes immer und immer wieder zur Anwendung gebracht. Wir sehen endlich in seinen Bildern Stimmung, Innigkeit, Gemüth, Laune, Derbheit, Humor, bunte Phantasie, ganz der Weise entsprechend, wie diese sich in dem allgemeinen Volksgeiste äussern, und nur erst in sehr bedingtem Masse vom persönlichen Künstlergeiste so erfasst und durchdrungen, dass hiedurch sich eine tiefere Erfüllung des Daseins ankündigt. Seine Richtung und seine Werke und die sich ihnen mit einiger Würde anreihen, müssen daher für uns, als ächter Abdruck des deutschen Volksgeistes jener Tage, stets den allergrössten Werth haben, wenn wir dabei auch nicht zu den Höhen des künstlerischen Strebens geführt werden. Dies allgemein Volksthümliche macht es natürlich schwerer, als in andern

ähnlichen Fällen, die Arbeiten des originalen Meisters von den übrigen zu unterscheiden, oder es lag das dringende Erforderniss hiezu ungleich weniger nahe; dieser Umstand wird es auch natürlich erscheinen lassen und gelegentlich entschuldigen, wenn darin, wie der Verfasser nachgewiesen hat, seither so viele Missgriffe geschehen sind. Nichtsdestoweniger bleibt es in mehrfacher Beziehung durchaus wünschenswerth, die verschiedenen bedeutenderen Hände, die in dieser Richtung gearbeitet, thunlichst auseinanderzuhalten und vor Allem die von dem klaren und glücklichen Talente getragenen Originalwerke Cranach's, in denen jene Quelle nothwendig am Lautersten fliessen muss, aus den übrigen zu sondern. Darum kann dem Verfasser, auch wenn man ab und zu einer abweichenden Ansicht folgt, der volle, aufrichtigste Dank nicht fehlen, und es bleibt nur der Wunsch, dass er die Aufgabe, in die er einmal mit so nachhaltiger Gründlichkeit eingedrungen ist, bei den noch vorbehaltenen Mittheilungen vollständig zu Ende führen möge.

Die Deckengemälde in der Alhambra.

(D. Kunstblatt 1852, No. 13 f.)

Unter der Fülle meisterlich vollendeter Aquarelle mit der Darstellung spanischer und besonders maurischer Architekturen, welche der Maler, Hr. Eduard Gerhardt, als eine Ausbeute seines längern Aufenthaltes in Spanien heimgebracht hat, sind zugleich sechs Blätter mit kleinen Copien der öfters besprochenen Deckengemälde enthalten, die sich in dem maurischen Königsschloss der Alhambra zu Granada befinden. Sie tragen, in ihrer ganzen Behandlung, das Gepräge zuverlässigster Treue. Da aber die kunstgeschichtliche Stellung der Originale bisher noch wenig Genügendes veröffentlicht ist, auch die Kupferstiche, die nach ihnen vorhanden (bei A. de Laborde u. A.), hiezu keine hinreichende Vermittelung gewähren, so glaube ich, dass die folgenden Notizen, zu denen mich jene Copien veranlasst, nicht ganz ohne Interesse sein dürften.

Die Deckengemälde befinden sich in dem sogenannten „Justiz-Saale", der sich, mehr ein breiter Corridor als ein Saal, an der einen Schmalseite des Löwenhofes der Alhambra hinzieht. Doch nicht an der Wölbung des Saales selbst, die sich in jenem zelligen, stalactitenartigen Wesen, welches der maurischen Architektur eigenthümlich ist, emporedrängt, sondern in den Wölbungen dreier Nischen von flach-oblongem Grundriss, welche an der Längenwand des Saales angeordnet sind, den drei Zugängen, die vom Hofe hereinführen, gegenüber. Die Wölbungen bilden, jener Grundrissform gemäss, ein erheblich in die Länge gezogenes Oval. Sie bestehen aus Holzwerk, mit Pergament überzogen, auf welchem letzteren die Malereien ausgeführt sind.

Die mittlere Nische, aus der man auf den vielbesungenen Löwenbrunnen in Mitten des Hofes hinausblickt, ist die Hauptnische und enthält

Die Hauptdarstellung. Auf goldnem Grunde mit eingepressten Mustern sieht man hier an jeder Seite der ovalen Wölbung fünf maurische Fürsten, alle über lebensgross, alle in die nationell eigenthümlichen weiten Gewänder gekleidet und die Häupter umhüllt, mit Ausnahme einer Gestalt, welche nur einen einfachen Turban trägt und das über die Stirn gescheitelte Haupthaar frei hinabwallen lässt. Sie sitzen nebeneinander, auf gestickten Polstern. Jeder hat das, in der Scheide befindliche Schwert, dessen Gurt er über der Schulter trägt, vor sich; ein höchst würdiger Greis, die mittlere Gestalt der Hauptseite, die man eintretend zuerst ins Auge fasst, ist im Begriff, sein Schwert völlig in die Scheide zu stossen. Unter jeder Figur, in einem fortlaufenden zierlichen Blätterfriese, befindet sich ein kleiner Wappenschild, roth mit goldnen Schrägbalken, — dasselbe Wappen, welches häufig auch sonst in der Alhambra wiederkehrt. In grossem Massstabe, jedesmal von zwei Löwen getragen, trennt eben derselbe Schild, an der einen und der andern Seite, die beiden Reihen der Fürsten. Ob in diesen Gestalten etwa die Glieder eines bestimmten Herrschergeschlechts dargestellt sind oder welchen historischen Bezug sie sonst haben, bin ich ausser Stande nachzuweisen. Soviel mir aus anderweiter Lectüre erinnerlich, hat man das Bild auch als Darstellung einer richterlichen Rathsversammlung aufgefasst und giebt an, dass der Saal davon den Namen habe.

Der künstlerische Styl, der der ganzen Darstellung zu Grunde liegt, ist der germanische in dem letzten Stadium seiner Entwickelung: ein schon lebhafter und feiner Sinn für die natürliche Form und für edles Verhältniss verbindet sich hier auf das Glücklichste mit jener Feier und Würde, wozu der germanische Styl so vortheilhafte Gelegenheit giebt. Es geht ein grossartiger Adel durch alle diese Gestalten; bei einzelnen vereinen sich alle Grundelemente einer wirklich erhabenen Schönheit. Bei der einfach ruhigen Haltung jeder Gestalt zeigt sich doch zugleich in Geberde und Bewegung des Oberkörpers die grösste Mannigfaltigkeit. Die Gesichter sind durchweg edel gebildet; die nationellen Züge der Physiognomie, am meisten charakteristisch bei einem, ins Profil gestellten Kopfe, erscheinen in sehr massvoll gehaltener Andeutung. An Haar und Bart herrscht durchweg lichte Färbung vor. Nicht minder fein, wie die Bildung der Gesichter, erscheint die der Hände. Ueberall erkennt man hier eine künstlerische Meisterhand, die ihrer Absicht ebenso sicher war, wie der Mittel, welche dazu führten. Aber dies ganze künstlerische Streben, wie glücklich auch seine Erfolge sind, bewegt sich doch noch bestimmt innerhalb der Grenzen des Germanismus. Die Naivetät der Geberde, die feine Bezeichnung der Einzelform ist doch noch mit einer Gesammtfassung der Gestalten verbunden, welche in dem typisch conventionellen Gesetze dieses Styles ihre Begründung findet; jene tiefere Naivetät der künstlerischen Darstellung, welche auf der Beobachtung des Unwillkürlichen in der natürlichen Erscheinung beruht und hiedurch erst eine selbständig freie Individualität schafft, ist noch nicht vorhanden. Am Entschiedensten zeigt sich dies in der Anordnung der Gewandungen an der unteren Hälfte der Gestalten. Die Falten entbehren hier zwar nicht ganz des auf der körperlichen Haltung beruhenden Motivs; aber in noch höherem Grade macht sich der herkömmliche breite, zum Theil selbst schwere Zug der Linien (der in solcher Art keinesweges allein durch den etwa dargestellten schwer wollenen Stoff der Gewandung zu erklären ist) geltend; und die völlig con-

ventionelle, kunstreich geschlängelte Windung, welche den unteren Saum des betreffenden Gewandstückes bildet und für den germanischen Typus so bezeichnend ist, erscheint überall in regelmässiger Wiederkehr. So geht, abgesehen von der Linienführung, auch die Modellirung der Gestalten noch wenig über das allgemeine conventionelle Gesetz hinaus. Doch muss wiederholt darauf hingedeutet werden, dass dies Alles, in seiner Weise, mit feinstem Geschmacke und bewusster Sorgfalt durchgebildet erscheint.

Die Malereien an den Wölbungen der beiden andern Nischen enthalten Scenen des Lebens, im romantischen Geiste der späteren Zeit der Maurenherrschaft, wo maurisches und christliches Ritterthum in lebendigster Wechselbeziehung standen. Jagd, Minne, Abenteuer sind die Gegenstände der Darstellungen. Diese sind landschaftlich gefasst; die Gründe überall blau, mit verschiedenartigen Bäumen und mit Architekturen; der pflanzenreiche Boden, wie die Bäume und selbst die Luft, vom mannigfachsten Gethier belebt. Die menschlichen Figuren in den Scenen des Vorgrundes sind unter lebensgross.

Wir betrachten zunächst die Nische zur Rechten des vom Löwenhof eintretenden Beschauers. Hier sieht man, an der einen Seite der Wölbung, eine Dame, deren Haupt mit Blumen geschmückt ist und die einen Löwen an einer Kette führt. Ein wilder Mann, ganz mit Haaren bedeckt und nur mit einem kurzen Rosenschurz bekleidet, hat sie an beiden Händen ergriffen, wird aber von einem seitwärts daher sprengenden Ritter mit der Lanze verwundet. Der letztere, ohne Zweifel ein Christ, trägt einen schwarzen Harnisch, einen kurzen, eng anschliessenden weissen Waffenrock und einen rothen Schild mit drei Vögeln. Dann sieht man eine reiche, mit Mauern und Thürmen umgebene Schlossarchitektur, aus deren Mitte ein hoher Söller emporragt. Dieselbe Dame (wie es scheint) blickt von letzterem flehend nach der andern Seite hinaus. Hier wird ein christlicher Ritter — wohl ebenfalls der vorher dargestellte, doch trägt er einen rothen Waffenrock, — von einem daher sprengenden maurischen Ritter durchbohrt und ist im Begriff vom Pferde zu sinken. An der andern Seite der Wölbung sieht man zunächst einen christlichen Ritter zu Pferde, ohne Harnisch, der einen Bären erlegt, und einen christlichen Ritter zu Fuss, der mit grösster Anstrengung gegen einen Löwen kämpft. Dann wieder eine Schlossarchitektur, aus deren Erkern ein Herr und eine Dame hinausschauen. Die Fenster an der Vorderseite dieser Erker entsprechen, wie es scheint, der christlich gothischen Bauweise, ebenso, wie es bei den mit hohen Spitzen versehenen Thürmen wohl angenommen werden darf. Zu den Seiten des Schlosses sind, im Blattwerk völlig deutlich, Eichenbäume und Finken auf denselben dargestellt. Vor dem Schlosse sitzen ein Herr und eine Dame beim Schachspiel (die Figur der Dame leider fast zerstört). Die Beschaffenheit des Kostüms lässt es zweifelhaft, ob hierin christliche oder maurische Personen dargestellt sind; wenn das erstere, wie es fast den Anschein hat, der Fall ist, so würde das lange Obergewand, welches der Ritter trägt, doch auf einen Einfluss maurischer Sitte deuten. Es folgt schliesslich ein maurischer Ritter zu Pferde, der eine Hindin jagt.

Die Wölbung der Nische zur Linken ist fast ganz den Angelegenheiten der Jagd gewidmet. Zu Anfang der einen Seite sieht man eine Löwenjagd. Ein christlicher Ritter, in rother Kaputze, die in einen sehr langen Zopf ausgeht, sprengt zu Pferde mit der Lanze gegen einen Löwen an,

gegen den zugleich ein Zweiter, zu Fusse, mit dem Schwerte ausholt. Ein dritter christlicher Ritter, wiederum zu Pferde, erlegt einen Bären. Dann folgt eine zierliche Brunnenarchitektur; das Wasser des Brunnens schäumt nach vorn aus und ist von allerlei Wassergeflügel belebt. Hinter dem Rande des Brunnens steht ein Ritter mit rother Kapuze, vielleicht der erstgenannte, und eine Dame, beide miteinander im Gespräche begriffen, das wohl nur Dinge der Minne betrifft. Dann ein maurischer Ritter zu Pferde, der einen Eber erlegt. Hierauf, an der andern Seite der Wölbung, eine Anzahl von Dienern, die den riesigen Eber auf ein Maulthier laden. Dann derselbe Maure zu Fuss und das Pferd am Zügel führend, mit Gefolge; vor ihm der getödtete Eber, den er einer mit ihren Frauen erscheinenden Dame als Jagdbeute zu bringen scheint. Die Dame ist aus einem prächtigen, von Mauern und Thürmen umgebenen Schlosse, vor dem ein zierlicher Springbrunnen steht und das in seinen gebrochen-bogigen Säulenfenstern, in dem weitausladenden Schattendach, in den kleinen Kuppeln und dem Halbmonde auf einer derselben entschieden maurischen Charakter trägt, hervorgetreten. Auf der andern Seite des Schlosses der eine der eben erwähnten christlichen Ritter (dessen Kopf leider zerstört ist), kniend vor einer Dame, die einen Papagei auf der Hand trägt und der er den erlegten Bären als Jagdbeute bringt. Das südliche Lokal wird in diesen Darstellungen, wie durch die Architektur, so auch durch einen Orangenbaum mit Affen und durch mehrere Palmbäume bezeichnet.

Ob die näheren Bezüge der Darstellungen in diesen beiden Nischen zu ermitteln sein werden, muss ich den Kennern der spanisch-maurischen Geschichte und Romanze überlassen. Das Allgemeine ihres Inhalts, das romantisch abenteuerliche Leben jener Tage schon hinlänglich charakterisirend, ergiebt sich durch die Anschauung von selbst. Auch glaube ich, den gegebenen Andeutungen gemäss, nicht völlig zu irren, wenn ich bei den Darstellungen der Nische zur Rechten ein Lokal christlicher Gefangenden, wo ein maurischer Ritter, etwa in der Besiegung eines Nebenbuhlers, ein glückliches Abenteuer besteht, — bei den Darstellungen der Nische zur Linken dagegen ein maurisches Lokal erkenne, wo christliche Ritter sich den einheimischen Jägern zugesellen und ihnen vergönnt wird, auch ihren Theil an Beute und Gunst zu gewinnen.

Styl und Behandlung dieser Darstellungen scheinen, beim ersten Anblick, mit denen der Mittelnische nicht sonderlich übereinzustimmen. Sieht man aber näher zu, so beruhen die Unterschiede im Wesentlichen doch nur in der Verschiedenheit der äusseren Bedingungen und sind im Gegentheil die Grundelemente der künstlerischen Conception, ist das künstlerische Vermögen und die ganze Richtung desselben beiderseits einander ziemlich entsprechend. Die feierlich statuarische Ruhe der Gestalten der Mittelnische, der hievon abhängige und durch die weiten Gewandungen begünstigte rhythmische Linienfluss und das in Letzterem sich gleichsetzend machende conventionelle Gesetz mussten hier freilich mehr zurücktreten. Aber dasselbe Gepräge des germanischen Styles im letzten Stadium seiner Entwickelung, der leichte Adel der körperlichen Verhältnisse bei einem schon guten Verständnisse der Form im Allgemeinen, der besondre Typus der Gewandlinien, wo zu deren Ausbildung die Gelegenheit vorhanden war, die feine Bezeichnung namentlich der Köpfe, ohne doch zur wirklich freien Individualität zu führen, — mit einem Wort: der überall rege künstlerische Sinn innerhalb eines noch gebundenen Kreises, ist hier

wie dort vorherrschend. Alles in diesen Vorgängen ist deutlich erzählt, alle Motive sind klar und bestimmt gegeben, aber mehr oder weniger fehlt ihnen in der Durchbildung doch noch die freie reale Kraft; die Köpfe haben zumeist eine grosse Liebenswürdigkeit des Ausdruckes, aber doch nur das Allgemeine desselben, ohne das Charakteristische des Momentes irgend zu erschöpfen. Die Modellirung verhält sich, wie bei jenen grossen Gestalten, auch nur mehr andeutend; die Haare sind, wie dort, von lichter Farbe, meist blond. Die Thiere, die auf diesen Darstellungen in grosser Anzahl vorkommen, sind genau nach den Eigenthümlichkeiten der Gattung aufgefasst, oft mit sehr guter Beobachtung des momentanen Motivs, aber auch sie noch ohne die freie Lebendigkeit der wirklich realen Kunst. Noch conventioneller, obgleich bei ebenfalls sorgfältiger Unterscheidung der einzelnen Gattungen und Arten, sind die Bäume und Pflanzen behandelt. Die Architekturen sind mit einer gewissen conventionellen Perspective, der wiederum noch die eigentliche Abschauung und das Bewusstsein ihrer Gesetze fehlt, gegeben.

Das allgemeine kunstgeschichtliche Verhältniss dieser Arbeiten spricht sich, meines Bedünkens, nach alledem ziemlich entschieden aus. Die letzte Entwickelung des germanischen Elements in der bildenden Kunst, noch die ganze Würde desselben bewahrend und zugleich bereits verbunden mit einer schönen und edeln Natürlichkeit, die aber zur individuellen Freiheit noch nicht durchgedrungen ist und dadurch eben das Eigenthümlichste jenes Styles noch unverletzt lässt, gehört in solcher Art — ohne die Jahre oder Jahrzehnte zu ängstlich zu zählen —, nach den bisherigen Ermittelungen über den allgemeinen Gang der künstlerischen Entwickelung, der Zeit um 1400, und mehr der Frühzeit des funfzehnten als der Spätzeit des vierzehnten Jahrhunderts, an. Eine grössere Reihe von Jahrzehnten früher oder später würde der gleichmässige Adel beider Elemente bestimmt nicht mehr in so klarer Verbindung erscheinen. Ich kann mich daher vor Allem der von Viardot (in den „Musées d'Espagne") ausgesprochenen Ansicht, indem er die Gemälde in die Zeit nach der spanischen Eroberung Granada's (1492) hinabrückt, nicht anschliessen. Wenn die Gemälde etwa um 1508 fallen sollten, wenn so spät noch eine alterthümliche (germanische) Reminiscenz, aus irgend welcher lokal-schulmässigen Tradition, bei ihnen sich geltend machen dürfte, so konnte die letztere jedenfalls, wie alles Alterthümelnde, eben nur in der trockneren Weise der Reminiscenz erscheinen, unter keiner Bedingung aber das so unendlich abweichende Moderne dieser späteren Zeit (um 1500) völlig verläugnet werden. Der einzig triftig scheinende Grund für diese spätere Zeitstellung der Gemälde, der Umstand, dass der Islam im Allgemeinen keine figürlich darstellende Malerei verstattete, ist eben so wenig zureichend. Wie die spanischen Mauren, im regsten wechselseitigen Verkehr mit den Christen der Halbinsel, Mancherlei von der Art und Sitte der letzteren aufnahmen, was nicht überall mit ihren religiösen Geboten im Einklang stand, so konnten sie sehr füglich im einzelnen Fall sich veranlasst sehen, auch ein Stückchen des bildlichen Kunstgenusses von jenen sich anzueignen; ebenso, wie Sultan Mohammed II., in der späteren Zeit des funfzehnten Jahrhunderts, den venetianischen Maler und Medailleur Gentile Bellini nach Constantinopel berief und durch diesen u. A. sein Bildniss auf einer Medaille fertigen liess. (Dass ausserdem namentlich die Perser die ganze Fülle bildlicher Darstellung besitzen und in ihrer Weise verwenden, ist bekannt.)

Es kommt hinzu, dass die, die Gemälde der Alhambra umgebenden Ornamente völlig maurisch sind, dass nach der Eroberung schwerlich eine Veranlassung zur Ausführung solcher Darstellungen vorliegen konnte und dass man, bei der heftigen Eifersucht gegen alles Maurische, jedenfalls nicht Darstellungen gewählt haben würde, die u. A. den Sieg des Mauren über Christen, zumal ohne die Andeutung irgend einer Rache, zum Gegenstande haben.

Die Epoche, welcher die Gemälde der Alhambra nach Massgabe ihrer ganzen stylistischen Eigenthümlichkeit am sichersten zuzuschreiben sind, erscheint auch in Berücksichtigung der äusseren geschichtlichen Verhältnisse als diejenige, die zur Ausführung derartiger Kunstwerke vor allen die Gelegenheit zur Hand geben musste. Es war die Regierungszeit des friedliebenden Königs Jussuf von Granada, der zu Anfange des funfzehnten Jahrhunderts zur Regierung gekommen war. Von ihm wird in Conde's, nach arabischen Quellen gearbeiteter „Geschichte der Herrschaft der Mauren in Spanien" (Uebersetzung von Rutschmann, III. S. 191) u. A. das Folgende erzählt: — „König Juzef von Granada scheute den Krieg wegen seiner Folgen und unterhandelte im Jahre 1417 zu Anfang des Jahrs einen Waffenstillstand mit dem Könige von Castilien; er liess ihm die Freigebung von hundert gefangenen Christen ohne Lösegeld anbieten und schickte sie auch in die Heimat; den Gesandten und Ministern, welche mit dem Abschlusse dieses auf zwei Jahre festgesetzten Waffenstillstandes zu thun hatten, gab er noch überdies kostbare Kleinodien, wie dies die Könige von Granada zu thun pflegten. So lange König Juzef lebte, unterhielt er nun fortwährenden Frieden mit den Christen, und sein Hof war gleichsam der Zufluchtsort aller beleidigten oder verfolgten Ritter aus Castilien und Arragon; dorthin begaben sie sich, um ihre Zwistigkeiten zu schlichten, wobei sie ihn zu ihrem Schiedsrichter ernannten; er räumte ihnen freie Plätze ein zu ihren Zweikämpfen und Gefechten in Ehrensachen; dennoch war er bemüht, wenn es anders sein konnte, Frieden zu stiften; er liess ihnen die Schranken öffnen, erklärte sie, wenn der Kampf kaum erst begonnen, für wackre Ritter, und brachte die Versöhnung zu Stande, worauf sie als Freunde heimkehrten und mit einander in allen Ehren seinen Hof verliessen. Daher kam es, dass König Juzef von Eingebornen und Fremden sehr geliebt wurde, besonders aber von der Königin Mutter von Castilien, mit welcher König Juzef einen sehr vertrauten Briefwechsel führte; auch machten sie sich alle Jahre wechselseitig Geschenke, und als der König von Castilien das gehörige Alter erreicht hatte, um in eigner Person die Regierung zu führen, geschah es auf Anrathen seiner Mutter, dass er den mit König Juzef bestehenden Waffenstillstand verlängerte und ihm seine Freundschaft versichern liess. So erhielt sich der Staat bei den Wohlthaten und der Ruhe des Friedens in voller Blüthe; die Bewohner des Königreiches Granada genossen in dieser gesegneten Zeit in ihren reizenden Gärten und lieblichen Landhäusern den Vorgeschmack paradiesischer Herrlichkeiten. Als König Juzef endlich jenen Augenblick des Lebens erreicht hatte, der auf den Tafeln des unwandelbaren Geschickes verzeichnet stand, starb er unversehens, ohne die geringste Uebelkeit zuvor empfunden zu haben."

So glückliche Verhältnisse, ein so unausgesetzter freundschaftlicher Verkehr mit den Christen, so nahe Beziehungen zu dem castilianischen Königshofe rücken jedenfalls die Möglichkeit sehr nahe, dass damals im maurischen Königsschlosse eine künstlerische Ausstattung der Art, wie

solche sonst nur bei den Christen gebräuchlich war, zur Ausführung gekommen sei. Sie werfen zugleich aber auch ein näheres Licht auf den Inhalt dieser Gemälde. Durch die letzteren, und namentlich durch die Darstellung der Jagden auf maurischem Gebiet, in der Nische zur Linken, geht in der That eine Freudigkeit des Lebens, ein ritterliches Nebeneinander von Mauren und Christen bei glücklichster Bethätigung des Daseins, wie dies nur bei Zuständen, den eben geschilderten entsprechend, wirklich in die Erscheinung getreten war. Und wenn, unter den kolossalen Fürstenbildern der Mittelnische, jener würdevolle Greis, der das Schwert in die Scheide stösst, sich als die Hauptfigur kundgiebt, so dürfen wir in ihm wohl nur das Bild Jussuf's, des gesegneten Friedensfürsten, erkennen.

Es bleibt noch zu erörtern, wer diese Malereien ausgeführt haben dürfte. Es sollen sich in Spanien, wie mich Herr Gerhardt versichert, wenig alte Wandmalereien, deren Charakter dem der Gemälde der Alhambra entspräche, vorfinden. Dies mag mit ein Grund gewesen sein, weshalb man in Spanien, wie es scheint, vorzugsweise geneigt ist, ihre Ausführung fremden, und zwar italienischen Meisterhänden zuzuschreiben, — ebenso, wie es bei uns in Deutschland in ähnlichen Fällen geschah, ehe wir auf die selbständige Fülle unserer eignen alten Kunst näher aufmerksam geworden. Das Element des germanischen Styles und die ersichtliche freiere Entfaltung desselben leitete dabei folgerecht auf die Zeit der späteren Giottisten. Man fand bei Vasari, dass nicht bloss der Florentiner Gherardo Starnina, in der späteren Zeit des vierzehnten Jahrhunderts, sondern dass namentlich auch Dello, gleichfalls aus Florenz, in der früheren Zeit des funfzehnten Jahrhunderts, und dieser letztere bei wiederholtem Besuch, mit Ruhm und Ehren gekrönt in Spanien gemalt habe. Ihn glaubt man mithin als den Meister dieser Werke nennen zu dürfen, indem man zugleich eine Bestätigung dieser Ansicht darin findet, dass das Kostüm der christlichen Ritter in den Malereien der beiden Seitennischen zum Theil sehr entschieden an toskanische Sitte erinnert. Das Letztere ist in der That der Fall. Doch kennen wir dies Kostüm eben aus vorhandenen toskanischen Bildern, während für gleichzeitiges spanisches Kostüm die Belege minder bekannt sind. Die Elemente desselben gehen aber, mit diesen oder jenen Modificationen, durch das Gesammtkostüm der Zeit; sie finden sich bei Franzosen und Deutschen und werden somit ähnlich auch bei den Spaniern Verbreitung und Durchbildung gefunden haben. Der Beweis aus dem Kostüm scheint mir also nur dann gültig, wenn dargethan ist, nicht, dass es an italienische Sitte erinnere, sondern dass es mit spanischer Sitte im Widerspruch stehe, was seine Schwierigkeiten haben dürfte. Das Wesentliche, worauf es im ungleich höheren Grade ankommen muss, ist die künstlerische Behandlung, der künstlerische Styl. Was Dello selbst — abgesehen von dem wohl noch minder in Betracht zu ziehenden Starnina — hierin geleistet, dürfte wiederum schwer festzustellen sein. Wenn seine Betheiligung an den monochromen Wandmalereien im Kreuzgange von S. Maria Novella zu Florenz, deren Vasari gedenkt, näher nachgewiesen werden kann, so dürfte hieraus eben kein allzugünstiges Vorurtheil für ihn als Urheber der Malereien in der Alhambra zu entnehmen sein. Aber die Richtung der Giottisten im Allgemeinen und ihre Art und Weise zur Zeit des Dello, unmittelbar vor der reformatorischen Einwirkung Masaccio's, ist hinlänglich bekannt, und hieraus glaube ich sehr entschiedene Gegengründe gegen die Annahme, dass jene Gemälde von einem Künstler dieser italie-

nischen Schule ausgeführt seien, entnehmen zu müssen. Giotto ist es, der das Element des germanischen Styles in die bildende Kunst Italiens einführte und dort verbreitete. Aber wie sich die italienische Kunst von vornherein der architektonischen Strenge und Majestät und zugleich den conventionellen Einschränkungen dieses Styles minder fügt, als dies z. B. in Deutschland und Frankreich der Fall war, wie sich dort von vornherein das Streben nach dem Individuellen, welches die grosse Zukunft der italienischen Kunst in sich barg, geltend macht, so ist Giotto's Germanismus und der der Giottisten überall ein mehr bedingter, auch wenn sich damit, wie bei Taddeo Gaddi, ein stylmässiges Gefühl von grösserer Feinheit verbindet. Die Nachahmer verfallen wohl in Schematismus, aber sie bleiben fern von jenem Gesetz, das in der mehr architektonischen Richtung des Nordens bei aller Einseitigkeit doch so eigenthümlich anerkennenswerthe Erfolge hat. Nur Fiesole zuletzt nähert sich demselben in Etwas; aber auch bei ihm steht das (subjectiv-) individuelle Gefühl als ein Element da, welches ihn in so mächtiger Weise wiederum nach einer persönlich eigenthümlichen Richtung fortführt.

Mit allen diesen Beziehungen steht aber meines Erachtens die fein durchgebildete, noch so charakteristisch conventionelle Behandlung der Malereien, zunächst in der Mittelnische der Alhambra in entschiedenem Widerspruch. Soll ich eine Vergleichung ziehen, so finde ich hier, neben jener eigenthümlichen Grösse des künstlerischen Sinnes, eine bei Weitem grössere Verwandtschaft mit deutschen und französischen Malereien, etwa wie diese in den ausgezeichnetsten Handschriftbildern der Zeit auf uns gekommen sind — abgesehen natürlich von so selbständig entwickelten Schulen, wie es damals z. B. die kölnische war. Auch hier sind die Schönheiten und die einschränkenden Bedingungen des Styles in derselben Weise hervorstechend. Ich glaube also bei den Bildern der Mittelnische die Hand eines italienischen Künstlers bestimmt nicht annehmen zu dürfen. Mehr geneigt könnte man sein, eine solche in den Malereien der Seitennischen zu finden. Aber für's Erste dürfte es, sofern es sich wenigstens um einen Dello handeln soll, befremdlich sein, den hochgefeierten und, wie Vasari erzählt, zugleich leidlich stolzen fremden Meister hier in zweiter Linie zu erblicken. Und dann, was wichtiger ist, erkennen wir doch auch hier, wie oben bereits dargethan, bei näherer Prüfung denselben künstlerischen Grundcharakter, wie bei den Hauptbildern der Mittelnische, so dass auch hier die vorausgesetzte Thätigkeit des Italieners wenigstens sehr unwahrscheinlich wird.

Nach alledem dürfte durchaus kein entscheidender Grund vorliegen, eine auswärtige Hülfe für die Beschaffung dieser Malereien in Anspruch zu nehmen, und es wird jedenfalls das Naturgemässeste sein, wenn wir sie als die Arbeit eines aus spanisch-christlicher Schule hervorgegangenen Künstlers betrachten, eine Annahme, die bei Erwägung jener allgemeinen geschichtlichen Verhältnisse der Zeit ihre wiederum sehr einfache Erklärung findet. Ich freue mich, dass ich hiemit, nach näherer Kenntniss dieser Werke, nur die Ansicht bestätigen kann, die ich über sie bereits in der ersten Auflage meiner Geschichte der Malerei ausgesprochen hatte. Wir müssen damit aber sofort zugleich einen weiteren Schluss machen und der spanischen Kunst jener Zeit überhaupt, die solche Werke hervorbringen konnte, eine verhältnissmässig bedeutende Stelle einräumen, wozu wir aber auch, z. B. in Berücksichtigung ihrer schönen und reichen Architekturen,

ein ganz gutes Recht haben. Und wenn bisher in Spanien noch nichts Aehnliches von Werken der Malerei bekannt geworden ist, so fragt es sich, ob eine sorgfältige, auf diesen Punkt gerichtete Forschung nicht doch einen andern Sachverhalt herausstellen könnte und ob nicht vielleicht, wie bei uns, unter Tünche und Verschlägen und Teppichen noch manches sehr Schätzbare seiner Auferstehung entgegenharrt. Die grosse Menge von Malern, welche in jener Epoche in Spanien thätig war, — nach Cean Bermudez' Berichten war besonders Castilien gerade zur Zeit des Königs Jussef von Granada reich an Künstlern — lässt doch erwarten, dass noch manche Spuren ihrer vielseitigen Thätigkeit aufzufinden sein werden.

Danzig und seine Bauwerke in malerischen Original-Radirungen mit geometrischen Details und Text von Joh. Carl Schultz, Kgl. Preuss. Professor, Direktor der Kgl. Prov. Kunst-Schule zu Danzig, ordentl. Mitglied der Kgl. Akad. der Künste zu Berlin etc. III. Lieferung. Danzig, im Selbst-Verlage des Autors. 1852. (6 Bl. in gross Fol.)

(D. Kunstblatt 1852. No. 78.)

Das schöne Werk, mit dessen Bearbeitung und Herausgabe Hr. Schultz sich, in mehrfacher Beziehung, ein so anerkennenswerthes Verdienst erworben, geht ruhigen und sicheren Schrittes seiner Vollendung entgegen. Die folgenden Blätter machen den Inhalt des vorliegenden Heftes aus:

1. Das hohe Thor, — ein aus Sandsteinen aufgeführter Bau vom Jahr 1588, in jenem phantastisch barocken, doch zugleich eigenthümlich mächtigen Baustyle, der unseren älteren Festungsthoren zumeist ganz wohl ansteht; mit einer hohen Attika, die reich mit Wappen und ihren verschiedenartigen Schildhaltern geschmückt ist und dadurch dem Ganzen eine höchst wirkungsreiche Bekrönung giebt. Drüber emporragend der mit dem Hauptgebäude im unmittelbaren Zusammenhange stehende Stockthurm, der in mittelalterlicher Zeit das eigentliche Thor bildete. Zu beiden Seiten der grasbewachsene Festungswall, über dem sich zur Linken der Thurm und die Thürmchen von St. Marien erheben. Das Ganze, obgleich in voller malerischer Kraft behandelt, ist im Risse doch streng symmetrisch angeordnet. Hiezu stimmt es in passlicher Weise, dass der Künstler den vorderen Theil der wenig malerischen Holzbrücke, diesseits des Thores, abgeschnitten und das so gewonnene Feld zur Dedicationstafel — mit der Widmung des Gesammtwerkes an König Friedrich Wilhelm IV. — benutzt hat. Auch ist es durch diese Anordnung zugleich möglich gewesen, die unteren Ecken der architektonischen Anlage des Thores vollständig genau darzustellen.

2. Der Lange-Markt. Ein sehr glücklich aufgefasster, mit buntem Volksleben erfüllter Prospekt, durchaus charakteristisch für das, was Danzig unter unseren norddeutschen Städten sein Sondergepräge giebt. Das Hauptgebäude, im Grunde des Marktes, ist das Rathhaus, das bei seinen einfach mittelalterlichen Formen in kühn geschlossener Haltung

aufsteigt und dessen Thurmspitze sich in fast verwegen barockem Style bunt emporgipfelt. Unter den Häusern, alle mit ihren Vor-Terrassen und Beischlägen versehen, zeichnet sich der vielgefeierte Artushof aus, dem der Künstler hier noch die breite beischlagähnliche Prachttreppe erhalten hat, welche in der Wirklichkeit vor einer kurzen Reihe von Jahren einem schmalen, ungleich dürftigeren Treppenbau weichen musste.

3. Südliches Seitenschiff von St. Marien, Innen-Ansicht. Achteckige Pfeiler, mit leichten Eckprofilen versehen, massig und in erheblicher Höhe emporsteigend, und über dem Seitenschiff eines jener seltsamen, aus kleinen Kappen zellenförmig zusammengesetzten Gewölbe tragend, die fast nur in Preussen vorkommen, während das Mittelschiff ein sternförmiges Gartengewölbe zeigt. Malerisch bunt durch die Altäre, die eingebauten Betstühle und Kapellen, und besonders durch die Menge alter, zum Theil schon sehr vermorschter Fahnen, die an den Pfeilern ausgehängt sind.

4. Der Stadthof, wo weiland die Pferde und Karossen des wohlweisen Rathes gefüttert und aufbewahrt wurden, ein trefflich gruppirtes Bild einfacher, und doch wiederum so eigenthümlich bezeichnender Architekturen. Der Stadthof bildete die südwestliche Abgrenzung der Rechtstadt Danzig und ist hier vom Wall aus aufgenommen.

5. Thurm am Stadthofe, erbaut 1343, abgetragen 1846. Ebenfalls ein bezeichnendes, ob auch schlichtes Beispiel unsers eigenthümlichen norddeutschen Wesens. Ein enger Hof mit fast rohen Wirthschaftsgebäuden zu den Seiten; im Grunde ein Paar ältere Gebäude, die durch Giebelzierden ein charakteristisches Ansehen gewinnen und drüber emporsteigend der einfach derbe Bau des Thurmes, ebenfalls mit eigenthümlichen, mittelalterlich gestalteten Erkergiebeln. Als Staffage ein alter Gaul, dessen Zähne untersucht werden, — vielleicht als Anspielung auf das Alter des Thurms, dessen Verlust von den Alterthumsfreunden lebhaft beklagt wurde.

6. Detailblatt. Aufrisse der Façaden von St. Marien, St. Katharinen und St. Peter und Paul, nebst besonderen Einzeltheilen vom Aeusseren dieser Kirchen. Schätzbare Beiträge für die Formenweise des nordischen Backsteinbaues in seiner zumeist einfacheren und derberen Behandlung, sowie für das malerische Element, welches dabei zugleich, mehr oder weniger, in der Gruppirung hervortritt.

Es dürfte fast überflüssig sein, zu erwähnen, dass die Blätter durchweg mit klarem Verständniss der dargestellten Gegenstände gefertigt sind. Sie geben, wie die der früheren Hefte, mannigfache Belehrung über jene alterthümlichen Architekturformen und ihre Erscheinung, nachdem Jahrhunderte darüber hingegangen sind. Sie werden somit auch diese Erinnerungen auf eine folgende Zeit hinübertragen und manch ein Werk wenigstens im Bilde erhalten, wie es schon jetzt bei ihnen mit verschiedenen, in jüngster Zeit verschwundenen Denkmalen alter Macht und Pracht der Fall ist. In der künstlerischen Behandlung strebt Hr. Schultz mehr und mehr nach einer vollen malerischen Wirkung, und er erreicht hierin Erfolge, die in solchem Grade bei der Technik der Radirung überhaupt, zumal aber in neuerer Zeit, selten sind. Als ein besonders ansprechendes Meisterwerk in dieser Beziehung erscheint mir das Blatt mit der Darstellung des Langen-Marktes; die bestimmte detaillirende Feinheit in der Angabe der wechselnden Architekturformen, verbunden mit allem Reiz einer energischen Licht- und Schattenwirkung dürfte mit andern Darstellungsmitteln schwerlich in solcher Weise zu erreichen sein. Auch jene

Aussenansicht des Stadthofes, wo der sorglich schlichten Behandlung in den Architekturen ein maelerisch energischer Vorgrund entgegengesetzt ist, scheint mir auf entschiedene Beachtung Anspruch zu haben. Ich glaube aber, dass es wohlgethan sein möchte, die Grenze ins Auge zu fassen, welche dieser Technik — als solcher — in Betreff des Malerischen gesteckt und die etwa nur für so unbegrenzt malerische Genies wie Rembrandt nicht vorhanden ist. Oder es dürfte wenigstens darauf hinzudeuten sein, dass für das überwiegend Malerische andre Darstellungsmittel sich vielleicht zweckmässiger eignen. Jene Hof-Ansicht, mit dem alten „Thurm am Stadthofe", scheint mir hiebei in Betracht zu kommen. Das Blatt ist allerdings sehr merkwürdig in Betreff des erreichten malerischen Effektes, aber zugleich der Art, dass dieser das Alterthümliche, Bedeutende des Gegenstandes wesentlich überwiegt; ich kann dabei die Frage nicht ganz unterdrücken, warum dies Blatt radirt sein musste, da es doch ungleich einfacher und vielleicht in noch stärkerer, noch mehr gehaltener Wirkung durch die Mittel der Lithographie herzustellen gewesen wäre.

Eins der Blätter, die Innen-Ansicht des südlichen Seitenschiffes von St. Marien, ist in jener sogenannt „stylographischen" Manier radirt, die vor einigen Jahren zur angeblich bequemeren Verwendung statt der alten erprobten Technik empfohlen wurde. Hr. Schultz scheint mir in diesem Blatte das Mögliche, dessen die Stylographie fähig ist, geleistet zu haben. Auch hier, und besonders in den Schattenpartieen der vorderen Theile des Bildes, ist eine Fülle malerischer Wirkung erreicht, die alle Anerkennung verdient. Aber der weichere Schmelz, der sonst in den Tönen der Radirung hervorgebracht werden kann, war bei dieser trocknen Methode doch nicht wiederzugeben, und besonders die Darstellung der bunten Gewölbformen, im oberen Theil des Bildes, hat jenen rauhen, starren Ton behalten, der den Eindruck lebendiger Luftwirkung in uns nicht wohl aufkommen lässt.

Schon im zweiten Heft hatte Hr. Schultz ein stylographisch radirtes Blatt, eine Innen-Ansicht des Artushofes, geliefert, bei der ich mich zu ähnlichen Ausstellungen veranlasst sah [1]). Er hat die, bei jener Arbeit gewonnene Kupferplatte dieses Blattes gegenwärtig behufs der Ueberarbeitung unter das Scheidewasser genommen und die Gewölbe des Vorgrundes nachgeätzt, auch mit kalter Nadel und dem Grabstichel darin nachgearbeitet. Ein mir vorliegender neuer Abdruck zeigt, welche ungleich grössere Fülle malerischen Flusses, so weich wie energisch, dadurch über die schöne Darstellung ausgegossen ist. Für Liebhaber und Sammler dürfte es von erheblicher Wichtigkeit sein, beide Abdrücke nebeneinander ihren Mappen einzuverleiben.

Es fehlt nun noch die vierte Lieferung zum Schlusse des Werkes. Möge dem wackeren Meister alle Freudigkeit und Rüstigkeit zur gründlichen Vollendung desselben erhalten bleiben!

[1]) Vergl. oben, S. 590.

Alterthümer und Kunstdenkmale des Erlauchten Hauses Hohenzollern. Herausgegeben von Rudolph Freiherrn von Stillfried. Fünftes Heft. Berlin, 1852. Gross Fol.

(D. Kunstblatt 1852, No. 42.)

Nach längerer Pause ist von diesem schönen Werke, welches seine, auf strenger wissenschaftlicher Forschung beruhenden Mittheilungen zugleich stets in geschmackvollster künstlerischer Form zu geben weiss, ein neues Heft erschienen. Es bringt zunächst zwei, für die Geschichte des Hauses Hohenzollern wichtige Urkunden vom J. 1226 mit ihren Siegeln. — Facsimile's, die, wie schon ähnliche Arbeiten in früheren Heften, das Mögliche in solcher Technik zu leisten scheinen; man meint eben, das wirkliche alte Pergamentblatt vor sich zu sehen. Dann eine charakteristische Ansicht der Burg Abenberg und ihrer landschaftlichen Umgebung, in Franken, und eine Innen-Ansicht des Schlosshofes zu Cadolzburg. Eigenthümlich interessant ist die im bunten Farbendruck vortrefflich ausgeführte Darstellung eines reichen Wandgemäldes, welches sich in der Münsterkirche zu Heilsbronn in Franken, die Stifter derselben darstellend, befindet und welches erst neuerlich von der verhüllenden Tünche wieder befreit ist. Es scheint, vielleicht nach einer älteren Darstellung des zwölften Jahrhunderts, im dreizehnten Jahrhundert gemalt, später aber öfters übermalt und verändert zu sein, und hat deshalb, was Auffassung, Styl, Behandlung anbetrifft, denjenigen allerdings schwankenden Charakter, der unser Urtheil beim ersten Anblick mittelalterlicher Wandmalereien öfters irre führen möchte, der uns aber — auch abgesehen von dem, hier z. B. gewichtigen geschichtlichen Inhalt — ein eigenthümliches kritisches Interesse gewährt, indem wir uns zum geistigen Zurückführen solcher Palimpsesten auf ihren mehr und mehr ursprünglichen Zustand genöthigt sehen.

Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen. Bearbeitet und herausgegeben von I. Puttrich, Doctor der Rechte, unter Mitwirkung von G. W. Geyser d. j., Maler. — Schluss des Werkes und Anhang.

(D. Kunstblatt 1852, No. 45.)

Im Jahre 1835 erschien die erste Lieferung des Puttrich'schen Werkes, die in ihren so schönen wie belehrenden Mittheilungen die Aufmerksamkeit der Freunde der heimischen Vorzeit und der mittelalterlichen Kunst auf ungewöhnliche Weise in Anspruch nahm. Der Herausgeber ist diese siebzehn Jahre hindurch unverdrossen und unbeirrt, — ungestört auch durch die Wirrnisse der Zeit und die schwereren Opfer, welche die letzteren zur Durchführung eines so umfassenden Unternehmens erforderten, auf seinem Pfade fortgeschritten. Sein Werk ist zu vier starken Folio-

bänden herangewachsen und steht nunmehr als ein in sich geschlossenes Ganzes da, welches die Denkmäler eines der wichtigsten Theile des deutschen Vaterlandes, von der Frühzeit des Mittelalters bis zu dessen spätesten Ausläufern, in mannigfaltigen Abbildungen und gründlicher schriftlicher Darlegung umfasst, welches dem Beschauer den reichhaltigsten Genuss gewährt und für die Entwickelungsgeschichte der Kunst und der Cultur bereits eine folgenreiche Bedeutung gewonnen hat. Es wird diese Bedeutung für alle Folgezeit beibehalten und dem Namen des Herausgebers das ehrenvollste Gedächtniss sichern.

Wir haben noch über die letzten Lieferungen des Werkes und über den, das Ganze in systematischer Uebersicht zusammenfassenden Anhang, den der unermüdliche Fleiss des Herausgebers als eigentlichen Schlussstein hinzugefügt hat, näher zu berichten. Mit Lieferung 25 und 26 endet der zweite Band der zweiten Abtheilung des Werkes, die bekanntlich der preussischen Provinz Sachsen gewidmet ist. Diese Lieferungen führen den Separattitel

Mittelalterliche Bauwerke zu Wittenberg, Mühlberg, Zeitz etc.

und enthalten, — ausser der Titelvignette mit der Ansicht des alten Schlosses Ranis, von Witthöft nach Patzschke meisterhaft gestochen, und der Vignette zum Gesammttitel des zweiten Bandes der genannten Abtheilung mit einer Ansicht des ehemaligen Rathhauses zu Erfurt, welches vor funfzig Jahren abgerissen wurde und durch die malerische Erscheinung einfacher spätmittelalterlicher Formen anziehend war, — 7 Tafeln in Fol. und 20 Seiten erläuternden Text.

Von den Denkmälern zu Zeitz ist besonders die Crypta der Stiftskirche interessant, die einen früh mittelalterlichen Charakter trägt: — die Basis der Säulen mit den beiden attischen Pfühlen und rohen, zumeist bandartigen Gliedern zwischen denselben; die Kapitäle sämmtlich in einfachst roher Würfelform, eins mit ionisirenden Voluten, die auf die Seitenflächen eingeritzt sind. Der Verfasser bemerkt, dass diese Crypta „ohne Zweifel" dem zehnten Jahrhundert angehöre; ein entscheidender Grund für diese Annahme ist indess nicht angegeben. Es dürfte minder gewagt sein, sie als einen Bau des elften Jahrhunderts zu betrachten, ausgeführt nach den Wirrnissen, welche die Verlegung des Bisthums von Zeitz nach Naumburg (1030) und die Einrichtung eines Collegiatstiftes am ersteren Orte zur Folge hatten. — Ausserdem wird das nicht sonderlich bedeutende Rathhaus zu Zeitz, aus dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts, vorgeführt.

Die Denkmäler Wittenberg's gehören der spätmittelalterlichen Zeit an. Der Text giebt die Uebersicht der Verhältnisse. Bildlich vorgeführt wird zunächst das Hauptportal der Stadtkirche, aus dem Anfange des funfzehnten Jahrhunderts, das in einer gewissen dekorativen Eleganz, — in der durchgearbeiteten Verbindung horizontaler Stürze mit Spitzgiebeln — ein Beispiel der mehr schematisirenden Behandlungsweise des gothischen Baustyles giebt, welche die Steinmetzen dieser späteren Zeit ebenso liebten, wie sie von der Classe der schematisirenden Gothiker unsrer Tage vorgezogen wird. — Dann eine Darstellung des merkwürdigen, ornamentistisch und figürlich geschmückten bronzenen Taufbeckens von Herrmann

Vischer von Nürnberg, das als einer der früheren Belege der Kunstthätigkeit der Vischer'schen Giesshütte bekannt ist. Der Herausgeber hat leider die Inschrift des Taufbeckens — ohne auf die abweichende und richtige Angabe seiner Vorgänger Bezug zu nehmen, — falsch gelesen, indem er die darin enthaltene Jahrzahl als 1557 angiebt, während sie 1457 heisst[1]). So kann die ganze Behandlungsweise des Werkes natürlich auch nicht — obgleich der Herausgeber hierauf Gewicht legt — für diese spätere Zeit des sechzehnten Jahrhunderts massgebend sein, der sie in der That so wenig entspricht, wie sie völlig mit der des funfzehnten Jahrhunderts übereinstimmt[2]). — Es folgt ausserdem noch eine Ansicht von Luther's bekanntem Wohnzimmer im Augusteum, welche das Bild der einfachen häuslichen Einrichtung am Ende des Mittelalters giebt.

Ein eigenthümlich merkwürdiger Beitrag zur Baugeschichte sind die Mittheilungen über das Kloster Güldenstern bei Mühlberg. Es ist entschiedener Backsteinbau. Von der um 1230 geweihten Kirche werden uns zwei Ansichten und die Abbildung mehrerer Details gegeben. Sie gehört — noch mit leichten romanischen Reminiscenzen — der primitiven Entwickelung des gothischen Baustyles an, die überall, besonders aber im Ziegelbau, ein so lebhaftes Interesse hervorzurufen geeignet ist. Es ist eine einfache Kreuzkirche, ohne Seitenschiffe, mit drei Absiden, von denen die am Chor und der südöstlichen Kreuzvorlage fünfeckig sind, während die an der nordöstlichen Kreuzvorlage im Grundbau noch halbrund ist. Die Fenster sind überall schmal und einfach spitzbogig eingewölbt, in spitzbogigen Nischen liegend, die ihnen ein etwas reicheres Ansehen geben; an der Absis des Chores sind diese Fensternischen doppelt und die inneren im Halbkreise, die äusseren wieder im Spitzbogen überwölbt. Die Friese unter den Dächern bestehen zumeist aus sich durchschneidenden Halbkreisbögen. Die Westfaçade hat eine Dekoration von ähnlich schlanken spitzbogigen Fensterblenden, arkadenartig nebeneinander stehend. Auch am Giebel ist eine ähnliche Dekoration, doch mit Hinzufügung reicheren Schmuckes aus Formsteinen, angeordnet; er steigt stufenförmig empor, überall an den Stufen mit einfach geschmückten, gedoppelten Spitzthürmchen versehen. Auch dies Alles hat durchaus noch ein frühgothisches Gepräge und erscheint, nach den Abbildungen zu urtheilen, jedenfalls noch in Uebereinstimmung mit dem Styl der Gesammtanlage, wenn deren Vollendung auch wohl mit dem Datum der Weihung nicht abgeschlossen war. Von den mässigen Details des Innern wird u. A. eine Kapitälform mitgetheilt, die wiederum entschieden den primitiv gothischen Charakter hat. — Auf der einen Hauptansicht und auf einem besondern Blatte sind Giebel von verschiedenen Klostergebäuden dargestellt, bunt geschmückt durch vorstehendes, sich verschlingendes Stabwerk, ganz in dem reichen Charakter der letztmittelalterlichen Zeit.

Den Schluss macht ein, nach den Lokalitäten alphabetarisch geordnetes Verzeichniss der Abbildungen, welche in der zweiten Abtheilung des

[1]) Die Inschrift beginnt, mit vollkommen lesbaren Schriftzeichen: Do . man . zalt . von . cristi . gepurt . m . cccc . vnd . dar . nach . im . lvii . jar . etc. — [2]) Die Mittheilung andrer in Wittenberg befindlicher Bildwerke hat der Herausgeber für ein später zu veröffentlichendes Werk: „Die vorzüglichsten plastischen Kunstwerke des Mittelalters etc. in Sachsen, Preussen und den angrenzenden Ländern etc." aufgespart.

Werkes enthalten sind, sowie ausserdem ein, 14 Seiten umfassendes Hauptregister für das gesammte Werk beigegeben ist.

Der schon erwähnte Anhang des Werkes führt den Titel:

Systematische Darstellung der Entwickelung der Baukunst in den obersächsischen Ländern, vom zehnten bis funfzehnten Jahrhundert. Bearbeitet und herausgegeben von L. Puttrich, Dr. etc., unter besonderer Mitwirkung von G. W. Geyser d. j., in Vereinigung mit Dr. C. A. Zestermann, etc.

Er besteht aus 13 Tafeln bildlicher Darstellung und 80 Seiten Text (mit 4 eingedruckten Vignetten), von demselben Folioformat wie das Hauptwerk. Der Anhang hat zunächst den Zweck, Dasjenige, was in den vier Bänden des Hauptwerkes monographisch zerstreut auseinanderliegt, in gedrängter Uebersicht zusammenzufassen, das historisch Gleichartige zusammenzuordnen und durch näheren Nachweis der Eigenthümlichkeiten, der Uebergänge und der Entwickelungen desselben, für die baulichen Gesammt-Anlagen wie für deren Einzeltheile, ein umfassendes Bild der mittelalterlichen Baugeschichte in den betreffenden Ländern zu gewähren. Dies wird einerseits durch die Bildtafeln erreicht, welche in sinnreicher Zusammenstellung und sparsamer Raumbenutzung eine Anzahl von 654 Abbildungen vorführen. Bei den letzteren, und insbesondere bei der mathematischen Zeichnung in Grund- und Aufrissen, ist thunlichst derselbe Massstab angenommen, wodurch das vergleichende Urtheil noch einen weiteren schätzbaren Anhaltspunkt gewinnt. So stellt sich uns zunächst in der Aufeinanderfolge der Grundrisse und der Aufrisse der beim Innenbau befolgten Systeme schon ein sehr klares Bild der geschichtlichen Entwickelung dar; weiter fortgeführt wird dasselbe durch die Zusammenstellung kleiner Aussenansichten der Gebäude, ihrer wichtigsten Details an Säulen und Pfeilern, ihrer Fenster, Thüren und Portale, ihrer Gesimse, Friese und eigentlich architektonischen Dekorationen, ihrer Bogenfüllungen und symbolischen Ornamentik, ihrer der freien Phantasie angehörigen Verzierungen. Zusammenstellungen so durchgeführter Art und so belehrenden Inhalts sind meines Wissens sonst nicht vorhanden. Andererseits ist es der erläuternde Text, der mit genauster Sorgfalt, überall auf die Eigenthümlichkeiten des einzelnen Gebäudes und dessen verwandtschaftlichen Zusammenhang mit anderen eingehend, das ganze Bild des Entwickelungsganges klar macht.

Der Text zerfällt, je nach den Hauptstadien, welche dieser Entwickelungsgang im Laufe der Jahrhunderte durchgemacht hat, in verschiedene Abschnitte. Den einzelnen Abschnitten sind die dahin gehörigen Gebäude und Gebäudetheile eingereiht. Hierbei sind wir genöthigt, an die noch schwebenden Kriegszustände der Chronologie der mittelalterlichen Baukunst zu erinnern, die, wenn sie neuerlich auch schon in engere Grenzen eingeschränkt sind, dennoch gelegentlich in nicht minder verzehrenden Flammen aufschlagen. Der Verfasser äussert sich über dieselben und über sein etwaiges Verhältniss zu diesen Streitfragen nicht geradehin, doch erscheinen hier manche seiner, in früheren Lieferungen des Hauptwerkes enthaltenen Ansichten, über Punkte, welche seitdem der Gegenstand weiterer Verhandlung gewesen, auf eine oder die andre Weise modificirt. In manchen kritischen Punkten, rücksichtlich der Anfänge des romanischen Styles

und seiner Ausläufer und Uebergänge in das gothische Bausystem, möchte auch gegenwärtig seine chronologische Feststellung noch nicht so durchaus gesichert sein, um jedem Angriff bei neuausbrechender Fehde widerstehen zu können *).

Sehr schätzbar sind die dem Texte eingereihten erläuternden Bemerkungen über die, an einzelnen Baulichkeiten vorkommenden symbolischen Zeichen und Darstellungen, welche, nach Angabe des Vorworts von Herrn Dr. Zestermann herrühren. Für die Frühzeit des romanischen Styles, in welcher das erst aufkeimende Vermögen bildnerischer Gestaltung dem lebendigen Gedanken noch nicht genügen konnte, — für das eilfte Jahrhundert namentlich, sind sie von grossem Werth. Herr Zestermann ist diesem stammelnden Versuchen, dem Gedanken eine körperliche, monumentale Form zu geben, mit einigem Verständniss nachgegangen und legt uns ihren Inhalt in einer Weise dar, die unser Interesse sehr lebhaft in Anspruch nimmt. Ungemein anziehend wirkt nach solcher Erläuterung namentlich die Relief-Umfassung des Denkmales der Aebtissin Hedwig in Gernrode, wenn es auch immer gerathen bleiben möchte, dieser Arbeit, deren Form trotz ihres Inhalts doch nur völlig barbarisch ist, nicht das Epitheton „schön" zu geben. In der späteren, höher künstlerischen Ausbildung der mittelalterlichen Kunst, schon in der Spätzeit des Romanischen, verschwindet diese Symbolik mehr und mehr und ein selbständig künstlerisches Ornament oder bildnerisch lebendige Gestalten treten an ihre Stelle. Der Verfasser erkennt dies (was sonst der Symboliker Sache nicht ist) völlig an und weist für diese spätere Zeit die Gedankenverbindungen, die in den bildnerischen Darstellungen obwalten, nach. Hiebei kommt er u. A. auf jenes schöne romanische Altarwerk zu sprechen, welches die Kirche von Werbelberg schmückt. Er stellt die Vermuthung auf, dass dies merkwürdige Werk ursprünglich (den neugriechischen Ikonostasien ähnlich) vor dem Altar gestanden habe und dass es vielleicht ein Lectorium (Lettner) am Eingange des Chorraumes gewesen sei, — eine Ansicht, die in der That viel für sich zu haben scheint. Die grosse Schönheit und die ungewöhnliche Stellung dieses Altarwerkes, das für die vaterländische Kunstgeschichte von so seltner Bedeutung ist, machen es meines Erachtens sehr wünschenswerth, dass über seine ursprüngliche Aufstellung die genauste Untersuchung an Ort und Stelle vorgenommen und das Ergebniss derselben veröffentlicht werde. — Es wäre übrigens vielleicht nicht unvortheil-

*) Die Gebäude des sogenannten Uebergangstyles, wie die Kirche von Memleben, das Schiff des Domes von Naumburg u. dergl., setzt der Verfasser, den bestimmteren Ergebnissen der wissenschaftlichen Forschung sich anschliessend, gegenwärtig vorzugsweise in den Anfang des dreizehnten Jahrhunderts. Einer der Vertheidiger des höheren Alters dieser Gebäude (als dem zehnten und eilften Jahrhundert angehörig). — Herr Professor R. Lepsius, hat es noch nicht für thunlich gehalten, ihm zu folgen. Nach seinen unlängst erschienenen Briefen aus Aegypten, Aethiopien etc. wartet er, S. 52, „noch immer auf die Widerlegung der vorgelegten Gründe." Man weiss nicht recht, wie man solche Naivetät, zumal bei einem Manne der Wissenschaft, bezeichnen soll. Es klingt ungefähr, als warteten wir Andern, nach all den Aufschlüssen, die uns Hr. L. und seine Vorgänger über die ägyptischen Monumente und die Epochen derselben gegeben haben, noch immer auf den Beweis etwa, dass die Pyramiden Aegyptens der Zeit des alten ägyptischen Reiches angehören.

haft gewesen, wenn die mannigfachen Bemerkungen zur Erläuterung der symbolischen Elemente, statt dem Gesammttexte eingestreut zu sein, sich als besondrer Abschnitt angereiht hätten. Ihre Wirkung wäre dabei vielleicht eine noch mehr belehrende gewesen. —

Die „systematische Darstellung" hat für die Besitzer des Puttrich'schen Hauptwerkes den grossen Werth, dass sie überall die Benutzung desselben leicht und flüssig macht. Die Bezugnahme auf das Hauptwerk wird überall durch die erforderlichen Citate vermittelt. Sie bringt auch noch manches einzelne Ergänzungen zu demselben, theils in den kleinen Abbildungen seiner 13 Tafeln, welche verschiedenes Neue enthalten, theils in den vier Vignetten des Titels und des Textes, in denen die hochalterthümliche Ost-Absis der Kirche zu Gernrode, eine merkwürdige Bogenfüllung zu Ilsenburg, das Landgrafenhaus auf der Wartburg und die Fürstentreppe des Schlosses zu Meissen dargestellt sind. Die „systematische Darstellung" ist aber zugleich so gearbeitet, dass sie ein für sich selbstständiges Werk bildet, völlig geeignet, sowohl (unter Voraussetzung eines einigermassen kritischen Verhaltens bei den oben angedeuteten Punkten) zum Leitfaden beim Studium der betreffenden Theile der Baugeschichte, als zur Grundlage der etwanigen praktischen Massregeln, welche der Denkmälervorrath dieser Länder erfordert, zu dienen. Möge dieselbe mithin eine möglichst grosse Verbreitung finden!

Zum Schlusse aber möge es vergönnt sein, dem Herausgeber für all die aufopfernde Mühe, mit welcher er ein Werk zu Stande gebracht, dergleichen in Deutschland sonst aus Privatmitteln nicht zu entstehen pflegen, im Namen der Kunst und der Wissenschaft und aller der Interessen, welche aus der Verbindung beider hervorgehen, nochmals den aufrichtigsten, freudigen Dank auszusprechen.

Notice des Émaux exposés dans les Galeries du Musée du Louvre, par M. de Laborde, Membre de l'Institut, conservateur des collections du Moyen âge, de la Renaissance et de la Sculpture moderne. 1re Partie. Histoire et Description. Paris 1852. (348 S. in 8.)

(D. Kunstblatt 1853. No. 4 f.)

Als ich vor funfzehn Jahren meine „Beschreibung der in der Königl. Kunstkammer zu Berlin vorhandenen Kunst-Sammlung" arbeitete, fand ich für diejenigen Abschnitte dieses Buches, welche die Email-Malereien frühmittelalterlicher und späterer Zeit zu behandeln hatten, an wissenschaftlichem, kunsthistorisch erläuterndem Material noch so viel wie Nichts vor. Ich war in allem Wesentlichen nur auf die, allerdings in seltener Fülle vorhandenen Arbeiten selbst angewiesen und hatte diese, je nach ihren Stylunterschieden und nach den (bisher) Namen, Jahrzahlen, mit welchen sie zum Theil versehen sind, zu ordnen. Die in solcher Art durchgeführte nähere Betrachtung jener kleinen Kunstwerke war immerhin nicht ohne Gewinn; die bisher bezüglichen Abschnitte meines Buches machten

schon einen ersten Ueberblick über die Geschichte jenes Kunstfaches, neben manchen nicht ganz unwichtigen Einzelbemerkungen, gewähren.

Seitdem ist Bedeutendes und Umfassendes für die Geschichte der Emailmalerei, in technischem und künstlerischem Belange, geschehen. Die Franzosen namentlich, die in neuerer Zeit so viele Seiten der Kunstgeschichte des Mittelalters und der sich daran anknüpfenden Epochen mit glücklichstem Erfolge bearbeitet, haben auch diesem Fache eine um so thätigere Aufmerksamkeit zugewandt, als es sich hier sehr wesentlich um die Ehre ihrer eignen Heimat handelte. Denn es ist bekannt, dass der zierliche Luxus der Emailmalerei, zumal in Verbindung mit den übrigen Luxusküsten, an welche er sich gern anschliesst, wie noch in der neueren Zeit, so das Mittelalter hindurch und in der Epoche der Renaissance in Frankreich mit Vorliebe gepflegt ward. So ist in den letzten Jahren eine ganze Reihe von Schriften, zumeist von französischen Autoren, erschienen, die uns mit den Ursprüngen der Emailmalerei, mit der verschiedenartigen Weise ihrer Fabrikation und Verwendung, mit den lokalen Verhältnissen des Betriebes, mit den Persönlichkeiten der Künstler, welche darin einen Namen gewonnen, mit der Masse des Denkmälervorrathes näher bekannt machen. Das in der Ueberschrift genannte Werk des Hrn. de Laborde bildet den Schluss dieser Reihe, fasst die begründeten Resultate seiner Vorgänger übersichtlich zusammen und beruht zugleich, wie von dem Verfasser nicht anders zu erwarten war, auf eignen umfassenden Quellenstudien.

Seinem nächsten Zwecke nach ist es ein Verzeichniss der aus 561 Nummern bestehenden Sammlung von Emailien, welche die Galerieen des Louvre besitzen. Bei jedem einzelnen Stück ist zuerst die Form und Beschaffenheit, der bildliche Inhalt, die Grösse summarisch angegeben; dann folgt überall, in kleinerem Druck, eine ausführliche Beschreibung, in welcher alles Eigenthümliche in Bezug auf Gegenstand und Behandlung, inschriftliche Bezeichnung und Herkunft nachgewiesen ist. Die Anordnung des Verzeichnisses ist historisch, mit den ältesten der vorhandenen Arbeiten beginnend und mit den jüngsten schliessend. Doch hat sich der Verfasser hieran keineswegs genügen lassen. Es sind übersichtliche Darstellungen der Epochen, Gattungen, Schulen, des Charakters der einzelnen Meister und ihrer Lebensverhältnisse eingestreut; es sind, wo dies erforderlich war, nähere kritische Untersuchungen hinzugefügt; es ist auf die entsprechenden Werke der Email-Malerei in andern Sammlungen vielfach Bezug genommen und diesen in den Anmerkungen eine ebenfalls näher eingehende Einzelbetrachtung gewidmet. So verwandelt sich das Buch aus einem blossen Verzeichnisse in eine lebendige Geschichte des in Rede stehenden Kunstfaches, der als Hauptbeispiele die im Louvre vorhandenen Werke, als Nebenbeispiele die Werke andrer Sammlungen eingereiht sind. So wird der, nur für den Einzelzweck bestimmte Wegweiser zu einem in das Ganze der Kunst- und Cultergeschichte eingreifenden Werke von wissenschaftlicher Bedeutung.

Wir können dem Verfasser in der Menge seiner Einzelbeschreibungen nicht füglich nachfolgen, es mag aber wohl verstattet sein, auf seine allgemeinen Betrachtungen und die Resultate, welche sich daraus ergeben, einige nähere Blicke zu werfen. Zunächst ist zu bemerken, dass er zu dem Begriffe des Emails, als eines in der Oberfläche hervorgebrachten Schmelzes auf Metall, mit Bestimmtheit festhält und somit nicht nur alle

anderweitig vermittelte Anwendung von Farbe auf metallischem Grunde, sondern namentlich auch alle enkaustische Malerei auf andern Stoffen ausser Betrachtung lässt. Diese Unterscheidung ist seiner Ansicht nach für die Erkenntniss des Ursprunges der Emailmalerei von erheblicher Wichtigkeit, indem bisher, wie er bemerkt, das Durcheinanderwerfen der verschiedenen enkaustischen Malarten zu nicht ganz wohlbegründeten Ansichten geführt habe. Die herrschende Meinung ist, dass die Emailmalerei bei den Aegyptern, den Griechen und Römern bekannt und geübt worden sei. Der Verfasser widerspricht dem mit Ueberzeugung: die farbigen Glasuren antiker Terracotten und ähnliche Arbeiten verstatteten es keineswegs, auf gleichzeitige Schmelzmalerei auf Metall zurückzuschliessen; die scheinbaren Emailfarben auf antiken Metallgegenständen seien bisher noch nicht entschieden als solche nachgewiesen oder bestimmt als das Gegentheil nachzuweisen; um jene leuchtenden Effekte hervorzubringen, welche nachmals das Auszeichnende des farbigen Emails ausmachen, seien häufig andre unbehülfliche Mittel angewandt, zu denen gewiss keine Veranlassung vorgelegen hätte, wenn die Emailmalerei irgendwie verbreitet gewesen wäre; und wäre sie im Alterthum nur irgend bekannt gewesen, so würde ohne allen Zweifel die ausgedehnteste, durch zweifellose Denkmäler bestätigte Verbreitung die Folge davon gewesen sein, da diese Technik dem antiken Kunstluxus, zumal der römischen Zeit, so fördernd entgegengekommen wäre. Der Verfasser geht hiebei auf verschiedene antike Denkmäler mit näherer Darlegung ihrer Beschaffenheit ein. Von entscheidender Bedeutung aber ist ihm die Stelle in Philostrat's „Gemälden" (I, 28), in welcher der griechische Rhetor (zu Anfange des dritten Jahrhunderts vor Chr.) bei Erwähnung des buntgeschmückten Geschirres, welches die Pferde eines Reiterbildes tragen, sagt: „Es wird berichtet, dass die dem Ocean benachbarten Barbaren diese Farben dem glühenden Erze auflegen, dass diese fest bleiben und wie Stein erhärten und dass das Gemälde eine stetige Dauer hat." Der Verfasser bezieht dies, wie Andre, auf die Gallier (für deren Namen wir vielleicht, um die unbestimmte Aeusserung Philostrat's nicht zu eng einzuschliessen, den allgemeineren Namen der Celten setzen dürfen). Er weist sodann eine erhebliche Anzahl emaillirter metallener Schmuckgegenstände nach, die aus gallischen, gallo-belgischen und englischen Gräbern herrühren, während in Italien Nichts der Art, in den germanischen Ländern nur ganz vereinzelt ein oder ein andres Beispiel gefunden sei. Er schliesst hienach mit der Annahme, dass die Erfindung und erste Anwendung des Emails in der That demjenigen Lande angehöre, in welchem nachmals die weitere künstlerische Verwendung desselben zur eigentlichen Blüthe gelangte.

Es möchte indess doch in Frage stehen, ob die Archäologen den Untersuchungen und Schlussfolgerungen des Verfassers überall beizupflichten und gleich ihm die Ehre jener Erfindung seinem Vaterlande zuzuschreiben geneigt sein werden. Es frägt sich, ob der Verfasser in der That den antiken Denkmälervorrath genügend kennt, ob er alles dahin Gehörige in der erforderlichen Weise zu untersuchen im Stande war. Dussieux, in seinen *Recherches sur l'histoire de la peinture sur Anail*, p. 51 ff., bezeichnet ein, in einem römischen Grabe der Grafschaft Essex in England gefundenes zierlich emaillirtes Bronzegefäss als Hauptbeispiel der von den Römern geübten Weise dieser Technik; Hr. de Laborde spricht von dem-

selben gar nicht. Unter den ägyptischen Denkmälern des Louvre erwähnt er selber einen Sperberfigürchens von der Höhe eines Zolles, dessen Fläche zwischen erhaben stehenden Goldlinien, mit farbigen Füllungen versehen ist; die letzteren sind auch ihm zuerst als Email erschienen, und er bezweifelt diese ihre einfache Eigenschaft vorzugsweise nur deshalb, weil es ein ganz vereinzelt stehendes Beispiel sei. Es sind diesem einen aber noch eine erhebliche Anzahl andrer Beispiele hinzuzufügen, — jenem gleichfalls Goldfunde angehörig, den Ferlini zu Meroë gemacht hatte und der sich jetzt in dem ägyptischen Museum zu Berlin befindet. Diese prächtigen Schmuckgegenstände waren bekanntlich ohne Zweifel für eine der äthiopischen Königinnen gefertigt und tragen, bis auf einzelne Gegenstände von griechischer Form, das ägyptische Gepräge. Vier grosse und breite goldne Armbänder, mehrere Halsketten, andre kleinere Stücke sind reich mit farbigen Zierde versehen, die ebenfalls zumeist zwischen erhaben stehenden Goldfäden (je nach dem Charakter der dargestellten Einzelfiguren, aus denen die Dekoration besteht,) — in der Weise der von den Franzosen sogenannten *Emaux cloisonnés*, angebracht sind. Die Farben sind helleres und dunkleres Blau, Grün, auch Weiss und Schwarz zur Darstellung des beliebten symbolischen Ornamentes in der Form des Auges. Alle diese Farben erscheinen durchaus als ein harter Schmelz, der dünnig in die Füllungen eingelassen und in diesen in nicht gleichartiger Fläche erhärtet ist. Wesentlich verschieden von ihnen ist eine ausserdem vorkommende rothe Füllung, die sich ebenso bestimmt als Incrustation, als aus eingekitteten geschliffenen Steinchen bestehend, erkennen lässt. Auch kann ich ausserdem, nach einer mir freundlichst mitgetheilten Notiz des Hrn. Dr. Brugsch, noch ein grosses, mit dem Uräus verziertes goldnes Stirnband anführen, welches sich im ägyptischen Museum zu Leyden befindet und an seiner Aussenfläche blau emaillirt und mit farbigen Steinen besetzt ist. Die Sorge für den Ruhm seines Vaterlandes scheint Hrn. de L. doch etwas zu weit geführt zu haben, wenn auch nicht zu läugnen sein wird, dass jene Aeusserung des Philostrat immerhin nicht ganz aus der Luft gegriffen sein dürfte. —

Für die dunkeln Jahrhunderte des Mittelalters, nach jenen Beispielen celtischer Gräber, welche der Verfasser als die ersten der Emailmalerei bezeichnet, vom siebenten bis elften Jahrhundert, verschwindet die Fülle sofort fast gänzlich wieder; doch fehlt es wenigstens nicht durchaus an Andeutungen, die die Fortdauer des technischen Betriebes voraussetzen lassen. Dann folgt die grosse Kunstthätigkeit von Limoges, wo eine umfassende Industrie für den in Rede stehenden Zweck sich bereits in jener dunkeln Epoche musste herausgebildet haben und wo, vom Ausgange des elften Jahrhunderts ab, das zwölfte, dreizehnte und vierzehnte Jahrhundert hindurch eine überaus grosse Menge dekorativer Kunstwerke unter thunlicher Verwendung des farbigen Emails entstanden ist. Es sind jene altertümlichen, besonders kirchlichen Utensilien, wie solche auch bei uns nicht selten vorkommen, aus Kupfer bestehend oder mit kupfernen Platten belegt, deren Oberfläche mehr oder weniger durch das aufgelegte Email geschmückt ist. Das letztere ist hier in vertieften Feldern angebracht, in der Art, dass die einzelne Farbe in der Regel von dem Metallrand, welcher ihr Ausbreiten, ihre Vermischung mit andrer Farbe verhindern sollte, umschlossen ist. Das einfache Verfahren hat hierbei zu mannigfach verschiedener Behandlungsweise Veranlassung gegeben; theils ist auf der

Grund der bildlichen Darstellung mit farbigem Email versehen, während die Figuren silhouettenartig ausgespart, vergoldet und ihre Einzeltheile in gravirter Zeichnung angegeben sind; theils ist umgekehrt der Grund das stehengebliebene (vergoldete) Kupfer und die figürliche Darstellung farbig; theils ist Alles mit Farbe bedeckt, und die Metallstäbchen, welche die einzelnen Töne scheiden, laufen dann, die Contur der Zeichnung bildend, als feine vergoldete Linien dazwischen hin. Der französische Kunstausdruck für diese ältere Gattung ist der der *Émaux en taille d'épargne*, der Emaillen mit ausgesparter Zeichnung.

Der Verfasser bezeichnet die Anfertigung dieser Arbeiten als ein fast unbedingtes Monopol von Limoges. „Wir schreiben (so sagt er; p. 32.) dieser Stadt ohne Unterschied alle diejenigen Emaillen auf Kupfer zu, welche nicht von andern Ländern in Anspruch genommen werden, welche von ihnen nicht mit den sicheren und unwiderleglichen Gründen, die auf der modernen Kritik beruhen, in Anspruch genommen werden." Dieser zuversichtlichen Behauptung fehlt es im Verlauf des Werkes wiederum ein wenig an der erforderlichen Unterlage; auch ist sie, trotz des zuversichtlichen Klanges, ein wenig zu dehnbar, nach verschiedenen Seiten hin. Wir Andern, in deren Heimat dergleichen Arbeiten, wie schon angedeutet, eben auch nicht zu den Seltenheiten gehören, könnten ziemlich mit demselben Rechte dem Verfasser nur diejenigen Stücke als Limousiner Fabrikat abtreten, bei denen er den Limousiner Ursprung mit denselben guten Gründen nachgewiesen hätte, welches Letztere seine Schwierigkeiten haben dürfte. Das deutsche Rheinland, namentlich die Diöcese von Köln, ist sehr reich an alten Emailwerken der in Rede stehenden Art; ich kenne ziemlich die ganze Masse dieses Denkmälervorrathes, die sich in der preussischen Rheinprovinz nordwärts bis Kaiserswerth befindet, aus eigner Anschauung, und muss es freilich gestehen, dass ich einstweilen für keines einen bestimmten Nachweis in Betreff seines Ursprunges beizubringen vermag; sollten sie aber darum unbedingt nichts Andres sein, als Handelsartikel, welche von Limoges ausgeführt wurden? Einen Vergleich zwischen ihnen und unzweifelhaften Limousiner Arbeiten anzustellen, bin ich einstweilen ausser Stande. Aber ein besserer Gewährsmann, Jules Labarte, in seiner gelehrten *Description des objets d'art qui composent la collection Debruge-Duménil*, — einem Werke, dessen Lob nach Hrn. de Laborde's eigenen Worten überflüssig ist, da dies durchaus allgemein anerkannt werde, sagt (p. 153) von jenen rheinländischen Emaillen: „Obgleich ihre Ausführung völlig identisch ist mit der der Limousiner Emaillen, so haben sie doch ein Etwas in ihrer Erscheinung, das einem geübten Auge sie von diesen zu unterscheiden verstattet." Er erwähnt darauf eines in der preussischen Rheinprovinz angekauften Werkes der Art, welches sich seit einiger Zeit in der Kirche von St. Denis, auf dem Altar im Grunde der Absis, befindet. „Die darauf befindlichen Figuren (so sagt er) haben Nimben aus Email, ausgestattet mit feinen Verzierungen aus Metall, die nach dem Limousiner Verfahren ausgeführt sind; nichtsdestoweniger ist es beim Anblick des Monumentes leicht zu erkennen, dass dasselbe ganz und gar der deutschen Kunst angehört." Ich erlaube mir, auch noch darauf hinzudeuten, dass ich bereits in meiner Beschreibung der Sammlung der Berliner Kunstkammer (S. 13) einige alte Emaillen angeführt habe, deren künstlerische Behandlung gewissermassen an die in oberdeutschen Miniaturen übliche erinnert. Es dürfte das Urtheil mancher vorweg nehmen heissen

und mit einer naiven Kritik besser übereinstimmen, wenn wir die Eigenschaft der Stadt Limoges als eines Hauptfabrikortes für diesen Zweig der Kunstindustrie, und schon für die in Rede stehende mittelalterliche Zeit, immerhin anerkennen, dabei aber auch zugestehen, dass diese einfache und, wie der Verfasser selbst bestätigt, nur selten durch ein besonderes Kunstverdienst ausgezeichnete Technik ebenso gut auch an andern Orten, und zum Theil vielleicht in nicht ganz unerheblichem Umfange, geübt sein möge.

Den allgemeinen Entwickelungsgang der Limousiner Emailarbeiten für die in Rede stehende Epoche, abgesehen von vielen Einzel-Ausnahmen und diesen oder jenen Besonderheiten, bezeichnet der Verfasser (p. 40) mit folgenden Worten:

„Die Figuren emaillirt, das Nackte farbig, der Grund durch das vergoldete Metall gebildet. — elftes und zwölftes Jahrhundert.

„Die Figuren zur Hälfte emaillirt, zur Hälfte ausgespart, das Nackte weiss. — Ende des zwölften Jahrhunderts.

„Die Silhouette der Figuren im Metall ausgespart, ihre Details durch gravirte Linien angegeben, der Grund Email, zuerst grünlich, blau und gelb, hernach ein glänzendes Azurblau. — Anfang des dreizehnten Jahrhunderts.

„Uebereinstimmung der Emaillen, was ihre Tinten betrifft, während der ganzen Zeit des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts; wobei die Unterschiede der Epochen nur nach dem Charakter der Zeichnung und der Sicherheit des Stiches festgestellt werden können. Für die, bei Reliefs angewandten Emaillen dient die Ciselirung als Wegweiser."

Im dreizehnten Jahrhundert taucht der Name eines Limousiner Meisters dieses Kunstfaches auf, indem ein im Louvre befindliches Ciborium, mit acht Apostel- und sechzehn Engelgestalten geschmückt, die Inschrift trägt: *Magister G. Alpais me fecit Lemovicarum.* (d. L., p. 47, No. 81). Ein individuell künstlerisches Element macht sich indess nicht weiter geltend, vielmehr gewinnt das ganze Fach nur mehr und mehr den Charakter eines handwerklich-industriellen Betriebes, lange Zeit hindurch, wie angedeutet, auf gleicher Stufe beharrend. Auch war es die nur handwerkliche Verwendung der Emailfarben, ihre Unfähigkeit, in solcher Weise zur Hervorbringung wirklich künstlerischer Zwecke zu dienen, was dahin führte, dass man in der Darstellung der Figuren der Farbe ganz entsagte und hier einfach den Grabstichel verwenden lernte.

Nachdem der Verfasser die *Emaux en taille d'épargne* besprochen, die, ihrem wenig werthvollen Stoffe entsprechend, in geringerer Anzahl erhalten sind (87 Nummern in der Sammlung des Louvre), geht er auf die andern Gattungen der Emailmalerei über, die theils gleichzeitig mit jenen, theils einer nächstfolgenden Zeit angehörig, auf kostbaren Stoffen — auf Gold oder vergoldetem Silber — ausgeführt wurden, deren häufiger Anwendung in gleichzeitigen Urkunden gedacht wird, von denen aber nur eine geringe Anzahl von Beispielen erhalten ist. Dies sind zunächst die niellirten Emaillen (*Emaux de Niellure*), in denen die gravirten breiten Umrisse durch einen schwarzen, gewöhnlich auch farbigen Schmelz ausgefüllt wurden, die, bei feinerer Strichbehandlung, die den dritten Stoff des Schmelzes nicht mehr in geeigneter Weise aufzunehmen vermochte, zur Anwendung des eigentlichen Niello, einer Mischung von Schwefel, Blei und Silber, geschritten wurde. Ferner die sogenannten *Emaux champlevés*, die Emaillen mit Zwischenstäben zwischen den Farben, welche das bei den

Emaillen mit vollständig ausgesparter Zeichnung Bewirkte im kostbaren Stoff durch das umgekehrte Verfahren erreichten, indem nämlich die Goldconture, welche die einzelnen kleinen Farbenflächen trennen sollten, auf die Platte erhaben aufgelöthet wurden. Beide Gattungen gehören besonders der byzantinischen Kunst oder deren wirklicher Nachahmung an; eine der Hauptwerke der letzteren ist die berühmte Pala d'oro in S. Marco zu Venedig. — Eine dritte, wesentlich abweichende Gattung ist die der Relief-Emaillen, der *Emaux de basse taille*. Diese führt den Blick zunächst nach Italien und zu einer höheren künstlerischen Absicht. Die bildliche Darstellung wird hier in zartem Relief gearbeitet und sodann mit einer Lasur leuchtender Emailfarben bedeckt, welche, dünner an den erhobenen Stellen, voller und somit schattiger in den Tiefen, ein zierliches malerisches Spiel hervorbringen. Es ist vornehmlich diese elegante Technik, die in der letzten Zeit des Mittelalters, auch noch in der der Renaissance, eigenthümlich anziehende Werke hat entstehen lassen [1]). Auf die einzelnen Anführungen des Verfassers in Betreff des Einzelnen, auch der Mischungen, welche aus zufälliger Verbindung des Einen mit dem Andern entstehen, näher einzugehen, würde uns hier zu weit führen.

Alles bisher Besprochene (120 Seiten des vorliegenden Werkes) bildet fast nur die Einleitung zu dem Folgenden, welches die *Emaux des peintres*, die Maler-Emaillen behandelt, jene Arbeiten auf Kupferplatten und den mannigfachsten Kupfergeräthen, in denen um den Beginn der modernen Zeit, — seit der Mitte des funfzehnten Jahrhunderts, — die Technik des Emails zuerst zu einer eigentlich durchgebildeten, selbständigen Malerei benutzt und der alte Ruhm von Limoges erneut und zugleich zu einer höheren Stufe entwickelt ward.

Die Ansicht des Verfassers über die Anfänge dieses Kunstzweiges, der in der That von der bisherigen Verwendung der Emailfarben so wesentlich abweicht, ist ohne Zweifel vollkommen in der Natur der Sache und den Verhältnissen begründet. Es handelte sich zunächst um eine handwerkliche, wohlfeile Nachbildung der künstlerisch anziehenden, sehr geschätzten und zugleich kostbaren Relief-Emaillen, und es war nur der alte industrielle Sinn der Limousiner, der hierin Gelegenheit zur neuen Bethätigung fand. Statt des zarten, aus kostbarem Metall gearbeiteten Reliefs wurde einfach eine Umriss- und Schattenzeichnung mit einem dunkeln Email auf eine Kupferplatte aufgetragen, dieselbe dann mit glänzenden Lasurfarben bedeckt und an den Stellen, wo bei den Relief-Emaillen der Grund deutlicher durchschimmerte, mit aufgesetzten Goldlichtern versehen. Es war die in der genannten Epoche zu höherer Selbständigkeit ausgebildete Glasmalerei, die solchem Verfahren die bequemen Mittel darbot; es

[1]) Ein Hauptwerk italienischer Emailmalerei bildet das grosse, mit zahlreichen Tafeln geschmückte Reliquiar im Dome von Orvieto, dessen Darstellungen durch della Valle und d'Agincourt herausgegeben sind. Es ist, nach inschriftlicher Angabe, von einem Goldschmied von Siena, Meister Ugolino, und dessen Gehülfen im Jahre 1338 gefertigt worden. Für die Reisenden pflegt es unsichtbar zu sein, indem der dasselbe umhüllende Schrein nur zu einer bestimmten Festeszeit geöffnet, im Uebrigen aber durch vier, in verschiedenen Händen befindliche Schlüssel verschlossen gehalten wird. J. Labarte, a. a. O., p. 171 ff., glaubt mit Bestimmtheit voraussetzen zu dürfen, dass die Tafeln dieses Werkes dem Fache der Relief-Emaillen angehören. Sollte darüber vielleicht anderweit eine sichre Auskunft zu schaffen sein?

war die in der Glasmalerei übliche Stylistik, — zugleich aber auch die damals blühenden französisch-flandrischen Miniaturmalerei, die der ersten Uebung der selbständigen Emailmalerei die Typen der Darstellung an die Hand gab. Die letztere erscheint zu Anfange noch zwischen den Behandlungsweisen jener beiden Malkünste schwankend, gewinnt aber bald die Eigenthümlichkeit, dass, neben zuerst violettlichen, dann weisslichen Carnationen, die leuchtendsten Gewandfarben sich höchst wirksam aus dem besonders gern angewandten schwarzen Grunde abheben.

Der erste namhafte Emailmaler, Jean Pénicaud der ältere, im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts thätig, gehört noch entschieden dieser Richtung an. Der Louvre besitzt keine Arbeit seiner Hand; unter seinen, in andern Sammlungen zerstreuten Werken zeichnet sich ein schönes Triptychon mit der Darstellung der Kreuzigung auf der Mitteltafel aus, welches sich in der Berliner Kunstkammer (S. 135, No. 211 meiner Beschreibung) befindet. Etwa mit dem vierten Jahrzehnt des sechzehnten Jahrhunderts treten aber, neben gleichzeitig beginnender lebhafter königlicher Förderung, italienische Einflüsse hinzu, die für Styl und Behandlung auch dieser Kunstgattung von wesentlicher Bedeutung sind. „Gleichwohl (so sagt der Verfasser) war der italienische Einfluss nicht einseitig vorherrschend, und wir verdanken der räumlichen Entfernung zwischen Limoges und dem Hofe von Frankreich das festere Beharren des französischen Charakters. Die reizenden Copien der Portraits von Fr. Clouet, der der nationalen Behandlungsweise treu geblieben war; die Nachahmung der Compositionen des Delaune, der nur halb der italienischen Richtung folgte, und der französischen und deutschen kleinen Meister, die von dieser Richtung nur den Widerschein hatten, alles dies ohne sonderliche Unterscheidung, aber stets mit Geschmack durch einander gemischt und in einander aufgehend, gestaltet sich zu einer Art von Styl, welcher Limoges eigenthümlich ist, den man auf den ersten Blick erkennt und der der Emailmalerei auf die Dauer angehört." Aber freilich, — und auch darauf deutet der Verfasser hin, — bleibt die Emailmalerei ein künstlerischer Nebenzweig, der zwischen der Abhängigkeit von dekorativen Zwecken und dem Streben nach Selbständigkeit auf Kosten dieser Zwecke schwankend erscheint und daher, neben einzelnen schätzbaren Ausnahmen, seine handwerkliche Grundlage wiederum nicht zu verleugnen vermag.

Die Reihe der namhaften französischen Emailmaler, seit der bestimmteren Ausprägung der Richtung, welche dies Kunstfach einschlagen sollte, ist nicht unbeträchtlich: Namen, Chiffern, Jahrzahlen auf ihren Arbeiten, auch andre urkundliche Zeugnisse dienen dazu, sie festzustellen; ebenfalls zahlreiche Nachahmer und Mitstrebende ohne Namen reihen sich ihnen an. Der Verfasser hat es sich angelegen sein lassen, unter Berücksichtigung des reichlich vorhandenen Materials, diese Verhältnisse in möglichster Klarheit darzulegen. Er führt zunächst die verschiedenen Künstler der Familie Pénicaud an, welche sich jenem älteren Meister anschliessen: Jean Pénicaud II, vermuthlich einen jüngeren Bruder desselben, bei dem sich der Uebergang aus dem ängstlicheren Style der Miniatoren in den freieren der italienischen Richtung ankündigt; Jean Pénicaud III, vermuthlich einen Sohn des letzteren, „das grosse Talent und den Ruhm von Limoges", einen Künstler, der insbesondere der Richtung des Parmigianino folgt, der aber stets frei erscheint und dessen Werke zumeist, — in der glücklichen Bescheidenheit, die gerade bei der schwierigen Technik dieses Faches die

günstigsten Erfolge anhaben. — aus Grisaillen mit einfach gefärbter Carnation bestehen: Pierre Pénicaud, vermuthlich einen Bruder des vorigen, als dessen manierirter Nachahmer er erscheint. Es folgt sodann Léonard Limosin, derjenige unter den Emailmalern, dessen Name fast einzig bereits vor den neueren Forschungen über dieses Fach bekannt war, den Franz I. ihn zu seinem Maler und Kammerdiener ernennend, besonders ausgezeichnet hatte und dessen Werke die Franzosen als die eigentlichen Glanzpunkte der Emailmalerei preisen. Auch der Verfasser hat ihm einen längeren Artikel gewidmet und darin seine lange künstlerische Laufbahn nach der ansehnlichen Zahl feststehender Daten verfolgt. Er scheint um 1505 geboren zu sein; seine Emaillen beginnen mit dem Jahre 1532 und reichen bis 1574; im folgenden Jahre scheint er gestorben zu sein. „Er hat (so sagt der Verfasser bezüglich seiner Technik im Email) Alles versucht, zuerst um die Wirkungen zu prüfen, dann, um sie zu vermannigfaltigen. Niemand hat die Grisaillen auf schwarzem oder blauem Grunde und die tingirten Grisaillen, die sich bei ihm wie Malereien beleben, besser anzuwenden gewusst. Wenn er farbig malt, so ist dies im französischen Geschmack, klar, leicht, brillant, und die Töne seiner Emaillen sind besser abgestuft, als in irgend welchen andern Arbeiten des Faches. Die Folie, die er unterlegt, macht Wunder, er braucht sie im Ueberfluss, er missbraucht sie nie. Hervorgegangen aus der Schule von Fontainebleau, besitzt er die besseren Eigenschaften derselben, — aber freilich auch ihre Mängel; der hervorstechendste der letzteren ist der Mangel an eigentlicher Originalität." Der Verfasser zählt als Werke seiner Hand, die sich im Louvre befinden, 93 Stücke auf. — Unter seinen zahlreichen Nachahmern kommt der Name eines Isaac Martin vor.

Ein andrer, sehr thätiger Meister, dessen Arbeiten von 1534 bis 1578 reichen und von dem der Verfasser, als im Louvre befindlich, 43 Stücke anführt, ist Pierre Raymond. Mit diesem Namen bezeichnet ihn der Verfasser, einer urkundlichen Notiz folgend. Er selbst schreibt sich sehr verschiedenartig, zumeist P. Rexmon, auch (nach der Angabe von Didier-Petit[1]), die zu bezweifeln kein Grund vorhanden ist, obgleich der Verfasser dies thut: P. Rexman. Hieraus (bei einer an sich ganz plausibeln Verdoppelung des n am Schlusse des Namens) hat man auf einen deutschen Ursprung des Künstlers muthmassen zu dürfen geglaubt. Der Verfasser erwartet für Letzteres die Beweise; sollten deren zu finden sein, so würden sie — nach unsrer Ansicht — immer von geringem Belange bleiben, da der Künstler, welches Herkommens er auch sein möge, in seiner Thätigkeit doch entschieden der Schule von Limoges angehörig erscheint. Wir kennen (z. B. in der Berliner Sammlung) sehr schätzbare Arbeiten seiner Hand. Der Verfasser unterscheidet in ihm ziemlich streng den Künstler von dem Handwerker, der, in letzterer Beziehung, eine Menge untergeordneter Arbeiten, ohne an ihrer Bezeichnung mit seinem Namen oder seiner Chiffre ein Bedenken zu nehmen, in die Welt habe laufen lassen; er macht ihm dies (p. 206) zum sehr ernstlichen Vorwurf, obgleich er an einer andern Stelle seines Werkes (p. 228) selbst darauf hindeutet, dass Rexmon's ehemalige Zöglinge, bei der Beliebtheit seiner Arbeiten, die übrigen gern als aus seiner Werkstatt herrührende Leistungen verkauft hätten. Es dürfte

[1] *Catalogue de la collection d'objets d'art formée à Lyon par M. Didier-Petit, introd., p. 26.*

also in Frage kommen, in wiefern überhaupt allen Chiffern seines Namens auf den roheren Arbeiten zu trauen ist. Aber auch in Betreff seiner künstlerischen Verdienste spricht sich der Verfasser mit einer gewissen Zweideutigkeit aus; seine Zeichnung, sagt er, sei, wenn nicht untadelhaft, so doch „wenigstens erträglich", was mit unserer Ansicht von Rexmon's Leistungen nicht ganz übereinstimmen will. Es scheint, als fürchte der Verfasser, der Mann könne doch vielleicht ein Deutscher sein, und es sei selbst für diesen unwahrscheinlichen Fall dafür zu sorgen, dass der ausschliessliche Ruhm der Emailmalerei unsern werthen Nachbarn jenseit der Ardennen erhalten bleibe.

Auf eine Anzahl anonymer oder, wenn ihre Werke auch mit Chiffern versehen sind, doch nicht näher nachzuweisender Emailmaler folgen dann die der Familien Courtois und Court, die der Verfasser, gleich seinen Vorgängern, auf Grund urkundlicher Quellen bestimmt unterscheidet und denen sich einzelne Andre einreihen. — Pierre Courtois, ein energischer, doch etwas roh manierirter Meister. — Jean Courtois, brillant und fein, doch ohne Geist. — Jean de Court, ein sehr manierirter Künstler. — Jean Court, mit dem Beinamen Vigier, ein Künstler, der die Verdienste von P. Rexmon und Léonard Limosin, nur ohne die eigenthümliche Eleganz des letzteren zu vereinigen weiss. Martin Didier oder Pape, der sich durch besondre Grösse des Styles auszeichnet; — Renée Susanne de Court (Tochter des Jean de C.) und Jean Limosin, mit denen, um den Schluss des sechszehnten Jahrhunderts, wiederum der rein handwerkliche Betrieb beginnt. Der letztere wird sodann, bis ins achtzehnte Jahrhundert hinein, ebenfalls durch eine Reihe von Namen vertreten: durch Joseph Limosin, Martial Raymond, mehrere Maler der Familie Nouailher, namentlich Pierre und Jean-Baptiste, durch die sehr thätigen Noël und Jean Laudin, u. A. m. — Auch noch ein ehrlicher deutscher Name, „L. de Sandrart", von dem sich ein so bezeichnetes Stück mit der Jahrzahl 1710 in der Berliner Kunstkammer befindet, gehört mit in diese Reihe. Der Name ist dem Verfasser wiederum ein wenig unbequem gewesen; er meint zwar, sie wären in Frankreich reich genug an Emailmalern; doch sagt er: man fordre den Künstler von unserer Seite „zurück", auch sei das de vor dem Namen jedenfalls nicht deutsch (als ob die liebenswürdige Sitte unserer guten Vorfahren, sich zu latinisiren oder zu französiren, nicht durch hundert und aber hundert Beispiele bekannt wäre[1]). Sollte der Verfasser ihn übrigens, auf eine oder die andre Weise, für Frankreich gewinnen können, so wollen wir ihm diese, an sich freilich sehr unbedeutende Eroberung willig zugestehen.

Das vorliegende Werk ist, wie auch die auf dem Titel enthaltene Bemerkung angiebt, nur ein erster Theil. Ueber den Inhalt des zu erwartenden zweiten Theils ist noch keine nähere Auskunft gegeben; doch geht aus mehrfacher vorläufiger Bezugnahme auf denselben hervor, dass er ein erläuterndes Glossar und Dokumente enthalten wird, welche letzteren für die Verwendung der Werke der Emailkunst, im gesammten culturgeschichtlichen Zusammenhange, und vorzugsweise für die Werke kostbaren Stoffes, von denen nur wenig Beispiele auf unsre Zeit gekommen, von wesentlicher Bedeutung sein dürften. Die bewährten Verdienste des Verfassers in derartigen urkundlichen Studien und deren Verarbeitung werden sich hier ohne Zweifel aufs Neue in fruchtreicher Weise bestätigen.

Geschichte des Kostüms. Die Tracht, die baulichen Einrichtungen und das Geräth der vornehmsten Völker der östlichen Erdhälfte. Von Hermann Weiss. Erste Abtheilung; erster Theil. Berlin, Ferd. Dümmlers Verlagsbuchhandlung. 1853. (XXII u. 406 S. in 8.)

(Kunstblatt 1853, No. 50.)

Die darstellende Kunst hat schon seit geraumer Zeit das Streben, ihren Gebilden das Gepräge des geschichtlich Angemessenen zu geben, sie in derjenigen Erscheinung vorzuführen, welche das historische Bedingniss fordert. Es genügt ihr nicht mehr, ihre Gestalten nur etwa zu Trägern der subjectiven Empfindungen, die das Gemüth des schaffenden Künstlers erfüllen, zu machen, nur etwa das allgemein Menschliche an ihnen herauszukehren; sie findet sich auch mit den herkömmlichen conventionellen Andeutungen, welche bisher zur Bezeichnung der einen oder der andern weltgeschichtlichen Epoche dienen sollten, in keiner Weise mehr befriedigt. Sie verlangt eine vollkommen objective Charakteristik, eine solche, welche das darzustellende Ereigniss mit seinen Persönlichkeiten und Umgebungen als das Ergebniss bestimmter geschichtlicher und culturgeschichtlicher Entwickelungsmomente erkennen lässt und das hiezu Nöthige in voller Entschiedenheit durchführt. Es ist die energische wissenschaftliche Entwickelung der neueren Zeit, welche, wie auf viele andre Gebiete des Lebens, so hierin auch auf die Kunst ihren unausweichlichen Einfluss kundgiebt, — welche von der Kunst in dieser Beziehung vielleicht ihren schönsten Lohn erwarten darf. Was die Wissenschaft erforscht, hat die Kunst zur lebendigen Gestalt durchzubilden; aber auch die Kunst selbst wird sich im Verfolgen dieser Richtung, — wenn sie es will und äussere Ungunst ihr nicht zu hemmend gegenübersteht, — wiederum zu Leistungen höchsten Ranges, zu eigenthümlichen, die noch keine frühere Zeit kannte, entwickeln.

Solchem Streben zu genügen, wird freilich ein ernstliches Studium erfordert. Der Künstler muss nicht bloss die Begebenheit an sich, die er darstellen will, nicht bloss den Geist, das innere Lebensgefühl der geschichtlichen Epoche, welcher diese Begebenheit angehört, der volksthümlichen Zustände, aus denen sie hervorgegangen ist, kennen; er muss zugleich mit allem Aeusseren, was die Erscheinungen des Lebens in dieser geschichtlichen Epoche bedingte, und mit der eigenen Entwickelung desselben vertraut sein. Jenes ist Sache der allgemeinen Bildung, dies die Sache des eigentlich künstlerischen Spezialstudiums. In der That ist die Geschichte des Kostüms — mit welchem Worte wir jene äusseren Dinge zu bezeichnen pflegen — heutiges Tages für den darstellenden Künstler ein ebenso wesentliches Studium, wie z. B. das der Anatomie und der Perspective.

Es sieht aber mit diesem Studium und zunächst mit den Mitteln desselben bisher noch wenig erfreulich aus. An Material fehlt es nicht. Wir besitzen Werke, aus grossen Reihefolgen dickleibiger Foliobände bestehend, die das Kostüm einzelner Nationen, sowie derer der gesammten Welt abhandeln; wir haben eine Ueberfülle bildlicher Beispielsammlungen für mehr oder weniger ausgedehnte Epochen; wir finden Einzelheiten

selbständig in einer Menge kleiner Schriften, auch mehr oder minder beiläufig in andern Werken mitgetheilt und besprochen. Die zum Studium der Kostümgeschichte erforderliche Bibliothek würde bereits ein ganz ansehnliches Lokal anfüllen. Aber schon die fast ungeheuerliche Weitschichtigkeit dieses Materials macht das Studium für den, dem es doch nur Mittel zum Zweck ist, geradehin unausführbar. Es kommt ihm naturgemäss auf hundertfältige Einzelheiten an, und diese soll er sich aus hunderten verschiedener Werke zusammensuchen; es kommt ihm auf Zuverlässigkeit an und er findet, falls seine Natur überhaupt nur zu einiger kritischen Beobachtung geneigt ist, dass unter hundert Fällen vielleicht zwei sind, die ihn die Sache erschöpfend kennen lehren und die ihm eine nur einigermaassen sichere Bürgschaft für die richtige Zeitbestimmung des Mitgetheilten geben. Es kommt ihm auf einen verständigen Führer durch diese Wirrnisse an, und er sieht sich überall auf seine eignen Kräfte angewiesen. So ist alles kostümgeschichtliche Studium unsrer Künstler bisher nur ein dilettantistisches gewesen; sobald sie über den engen Kreis, für den zufällig Ueberliefertes vorliegen mochte, hinausschritten, musste sich der Mangel des eigentlich genetischen Verständnisses ohne Weiteres kundgeben. So hat es unsre Kunst, trotz des allgemein gefühlten Bedürfnisses, noch in keiner Weise dahin gebracht, auf dem geebneten historischen Pfade sich nur irgendwie mit Sicherheit und Folgerichtigkeit zu bewegen.

Das in der Ueberschrift genannte Werk ist es, welches, soviel aus dem vorliegenden ersten Bande zu erkennen, dem kostümgeschichtlichen Studium die erforderliche sichre Begründung gewähren wird, indem es von einer vollständigen Kenntniss des Materials ausgeht, das Ganze wie das Einzelne kritisch sichtet, die Fülle der Gegenstände in strenger Folgerichtigkeit vorführt und zur bestimmten selbständigen Auffassung überall diejenigen Gesichtspunkte giebt, welche auf einer wissenschaftlich geschichtlichen Anschauung beruhen. Der Verfasser, ursprünglich Maler, ist ebenso sehr Künstler wie Mann der wissenschaftlichen Forschung: er verbindet in sich die beiden Eigenschaften, ohne welche ein Werk wie das vorliegende überhaupt nicht durchzuführen wäre; er vereinigt damit noch, als ein drittes sehr Wesentliches, dasjenige praktische Geschick, welches zur übersichtlichen, verständigen Ordnung eines aus tausend und aber tausend Einzelheiten erwachsenen Materiales nöthig ist. Ein Buch der Unterhaltungslectüre, der geistreich spielenden Darstellung zu schaffen (wozu der Stoff auch wohl Anlass geben konnte), lag nicht in seiner Absicht; ein Werk ist für das strenge Studium bestimmt, als ein solches behandelt und als ein solches aufzufassen. Wer das Buch mit Ernst in die Hand nimmt, wird sich bald überzeugen, dass dasselbe einer tieferen Auffassung so wenig entbehrt, wie es mit bewusster Kritik, mit künstlerischem Scharfblick, mit handwerklicher Sicherheit gearbeitet ist.

Der Umfang des Werkes ist durch den Haupttitel angedeutet. Der Verfasser hat sich weder auf den engsten Begriff des Wortes Kostüm — auf die Tracht — eingeschränkt, noch dasselbe in seinem weitesten Begriffe genommen, nach welchem es auch auf eine Darstellung der Sitten, Gebräuche, Institutionen etc. ankommen würde. Sein Zweck war: eine Darstellung der „tastbaren Resultate" der Culturgeschichte, also neben der Geschichte der Tracht auch die der baulichen Einrichtungen und des Geräthes, d. h. eben derjenigen Dinge zu geben, deren genaue Kenntniss Bedürfniss aller darstellenden Kunst ist. Er beschränkt sich dabei auf die

vornehmsten Völker der östlichen Erdhälfte, d. h. auf diejenigen, welche bis auf die neuere Zeit das eigentliche Leben der Geschichte ausgemacht haben. Das Ganze sondert sich, dem Vorwort zufolge, in drei Hauptabschnitte, von denen der erste die vornehmsten Völker des Alterthums, der zweite die des Mittelalters, der dritte die modernen Völker enthält. Jeder von diesen Abschnitten zerfällt sodann in verschiedene Unterabtheilungen, der Art, dass z. B. der erste Hauptabschnitt in drei Theilen die wichtigsten alten Völker von Afrika, von Asien und von Europa behandelt. Der vorliegende erste Band ist der erste Theil des ersten Abschnittes. Es steht also noch eine Reihe von Bänden in Aussicht. Eine solche, verhältnissmässig umfassende Ausdehnung war aber nöthig, wenn der Verfasser mehr als allgemeine Andeutungen und Grundsätze, wenn er überall auch eine charakteristische Durchführung des Einzelnen geben, — d. h. wenn er den praktischen Zweck seines Werkes erfüllen wollte. Ein Blick in den vorliegenden ersten Band wird es erkennen lassen, dass der Verfasser sich gleichwohl aller möglichen Kürze befleissigt hat und dass diese nur das Ergebniss der vollkommen sicheren Beherrschung des Stoffes ist, ohne welche letztere die Darstellung allerdings nur aufs Neue in jene verwirrende gestaltlose Breite, die auf allen früheren derartigen Versuchen lastet, hätte hinauswachsen müssen.

Der erste Band ist hienach den alten Völkern von Afrika gewidmet. Voran, bis S. 22, geht eine Einleitung, welche, nachdem auf wenigen Seiten die allgemeinsten Grundsätze festgestellt sind, Beispiele für die früheste, rein naturgemässe Gestaltung des Kostüms von einigen wilden Völkern — den Waldindianern in Südamerika und den Küstenbewohnern von Neuholland und der Südspitze Amerika's — entnimmt. Diese Völker gehören allerdings nicht dem Kreise derer an, deren Betrachtung das Werk eigentlich gewidmet ist; aber sie geben, ob auch klimatisch bedingt, doch eine Anschauung von Urzuständen, die bei den Völkern der historischen Entwickelung verwischt sind und von denen sich, mit Vermeidung aller misslichen Phantasiegebilde für primitivste Gestaltungen, gewisse bestimmte Ausgangspunkte verfolgen lassen. Mit S. 23 beginnt die Darstellung des Kostüms der altafrikanischen Völker. Diese zerfällt in zwei Abschnitte, deren erster (bis S. 98) die geschichtslosen Völker des Erdtheiles, der zweite die Aegypter behandelt. An der Betrachtung jener, der Buschmänner, Hottentotten, Kaffern, Neger, Galla's, entwickelt sich, in mannigfacher Abstufung, wiederum das Bild ursprünglicher Zustände, das allen wissenschaftlichen Merkzeichen zufolge heutigen Tages noch dasselbe ist, wie zu jener Zeit, da Aegypten als das eigentliche Culturland des afrikanischen Welttheiles erstand. Sie geben somit wiederum die naturgemässe Unterlage für die Betrachtung der ägyptischen Kostümgeschichte, welche den Hauptinhalt dieses Bandes ausmacht.

In jedem der genannten Einzelabschnitte ist das Material aufs Strengste systematisch angeordnet; eine Uebersicht dieser Anordnung gewährt zunächst das sehr sorgfältig gearbeitete Register, welches dem Buche vorausgesandt ist. Hiedurch hat es der Verfasser möglich gemacht, alles überflüssige Raisonnement zu vermeiden und die Entwickelung so kurz, wie unmittelbar an der Reihenfolge der Gegenstände selbst, ob auch das geringfügigste Detail derselben nicht ausser Acht lassend, zu geben. Für alles Einzelne ist das sicher bezeichnende Wort gefunden, was begreiflicher Weise bei einer Ueberfülle kostümlicher Gegenstände, die unserer Anschauung

zunächst fremd sind, seine bedeutenden Schwierigkeiten hatte; möglich war dies nur dadurch, dass der Verfasser sein Material sich selbst zuvor, mit allen Mitteln künstlerischer Veranschaulichung, zum entschieden klaren Verständniss gebracht hatte. Für jede Angabe ist die Quelle, auf welcher sie beruht, als Beleg angeführt; für jeden Gegenstand sind die bildlichen Darstellungen namhaft gemacht, die, in der Reihe der betreffenden Werke, seine Abbildung enthalten. Beispiele dieses Verfahrens hier im Einzelnen zu geben, würde so unzweckmässig wie überflüssig sein; jede Seite des Buches enthält deren in Menge; der Einblick in dasselbe kann allein den steten Zusammenhang, in welchem die Einzelheiten untereinander und mit dem Ganzen stehen, vergegenwärtigen.

Wir haben glänzende und gelehrte Werke, auch bereits einige Handbücher, welche das ägyptische Alterthum behandeln; keins vielleicht wird den unvergleichlichen Reichthum und die Ausdehnung zunächst der äusseren Cultur jenes wunderbaren Volkes auf eine so schlagende Weise anschaulich machen, wie dies anspruchslose Buch. Dem Aegyptologen wird die so erschöpfende wie übersichtliche Zusammenstellung des in ihm enthaltenen Materiales vielleicht schon an sich zu folgereichen Beobachtungen Anlass geben; er wird es vielleicht auch anerkennen, dass der Verfasser, indem er jene oft verworren scheinenden Dinge von seinem praktischen Standpunkte aus ordnet und löst, der ägyptischen Alterthumskunde auch unmittelbar manch einen wichtigen Dienst geleistet hat. Der darstellende Künstler wird durch das Studium schon dieses ersten Bandes die Erscheinungen der uns bekannten ältesten Cultur vom Einfachsten bis zum Reichsten vor sich ausgebreitet sehen und dadurch für die Auffassung aller weiteren Culturentwickelungen die geeignetste Grundlage gewonnen haben. Es wird sich ihm dabei eine Fülle so eigenthümlicher Lebensgestaltungen ergeben, dass diese schon an sich, wie fern sie uns liegen mögen, zur mannigfaltigen bildlichen Behandlung reizen dürften. Wird sodann dem ersten Bande zunächst der zweite, mit der Darstellung des Kostüms der alten Völker von Asien, gefolgt sein, so wird sich u. A. schon eine völlig neue Weise der Behandlung altbiblischer Stoffe ergeben, — eine solche, die uns, ihren Mitteln nach, ungleich tiefer anmuthen wird, als die bisherige, in dieser Beziehung doch nur durchaus conventionelle Darstellungsweise.

Es ist so eben gesagt, dass bei jedem einzelnen Gegenstande die Werke und die Stellen derselben genau angegeben sind, welche seine Abbildung enthalten. Dem Bedürfnisse der Anschauung sind somit durchweg die sichersten Wege bereitet. Nach dem Vorwort ist ausserdem aber noch die Herausgabe eines besondern kostümgeschichtlichen Bilderatlasses, der unter der Redaction des Verfassers und mit steter Hinweisung auf den Text seines Werkes erscheinen soll, in Aussicht genommen. Es bedarf der Anführung der Gründe nicht, dass ein solcher den Nutzen und die Wirkung des Buches um das Doppelte erhöhen wird.

Das Werk kommt so sehr dem entschiedenen Bedürfnisse der ganzen Kunstwelt entgegen, dass dem Verfasser die Anerkennung und die Aufmunterung zur Fortsetzung seiner, allerdings zwar sehr schwierigen und gewiss sehr erschöpfenden Arbeit nicht fehlen kann. Bei den Vorarbeiten, die er bereits gemacht hat, dürfen wir dem Erscheinen der nächsten Bände in hoffentlich nicht zu ferner Frist entgegensehen.

Ueber die Construction der Maasswerke von Carl Stooss. Als Beitrag zur Förderung der gewerblichen Bildung herausgegeben von dem Gewerbeausschuss der Gesellschaft zur Beförderung gemeinnütziger Thätigkeit in Lübeck. Lübeck, 1853. 21 S. und XV Tafeln in kl. Fol.

(D. Kunstblatt 1853, No. 44.)

Einer der wesentlichen Factoren für die Gestaltung der gothischen Architektur ist die geometrische Combination. Die Lösung des Ganzen in die Fülle selbstberechtigter Einzeltheile und das Gegeneinanderwirken derselben, was aus dem System von Gewölbrippe und Strebepfeiler entspringt, hat hier, in Grundriss, Durchschnitt und Aufriss, ein strenges Wechselverhältniss geometrischer Bedingnisse hervorgebracht, das in ähnlichem Grade bei keinem andern Baustyle stattfindet. Wir wissen, dass diese Bedingungen bei dem Aufbau des gothischen Werkes selbst bis zu einer Consequenz durchgeführt sind, der das naive Gefühl des Beschauers manches Mal nicht mehr vollständig zu folgen vermag und deren letzte Punkte nur noch durch den nachrechnenden oder nachmessenden Verstand gewürdigt werden können. So beruht auch ein wesentlicher Theil der gothischen Ornamentik auf dieser geometrischen Combination. Sie hat dazu geführt, Umsäumungen, Theilungen, Füllungen mit so streng gemessenem wie zierlich buntem Formenspiele, dessen rhythmische Consequenz dem Auge einen eigenthümlichen Reiz zu gewähren im Stande ist, zu umkleiden. Es ist die Kunst des sogenannten Maasswerkes, die auf solchem Principe beruht.

Die geometrische Grundform des Ornamentes erhält ihre Belebung, ihre körperlich plastische Wirkung durch die Ausgestaltung des Profil der Gliederung, an und mit welcher sie sich entwickelt. Die Form dieser Gliederung beruht — so weit das Maasswerk überhaupt mit ästhetischem Gefühl behandelt wird — auf jenem vegetativ organischen Elemente, welches ein zweiter Hauptfactor des Gothischen ist. Sie empfängt durch die hohlenartig eingezogene Seitenfläche eine elastische Spannung, durch den Rundstab (der wenigstens bei Maasswerken von energischer Bedeutung an dem Hauptgliede hervortritt) die Andeutung einer mehr individuell architektonischen Kraft.

Doch wäre mit diesen Mitteln noch immer erst ein herbes und starres Ornamentwerk, — ein solches, dem das Spiel freier Grazie noch fehlt, geblieben. Andre Baustyle haben diese Fehlende in der Nachbildung des wirklich Vegetativen und in dessen Hinzufügung zu der strengen Grundform zu erreichen gesucht, und auch der gothische Baustyl ist dem bei andern Theilen durchaus nicht fremd geblieben, hat das Vegetative in einzelnen Fällen auch in der That mit dem Maasswerk verbunden. Für das letztere aber hat er eine freiere Belebung vorzugsweise durch eine weitergeführte Bewegung der Linien und Formen zu schaffen gewusst, die wiederum auf den Grundsätzen eben jener geometrischen Combination beruht und die, obgleich sie nur die äussersten Endpunkte des Dekorativen betrifft, dennoch mit zu den merkwürdigen und völlig ausschliesslichen Eigenthümlichkeiten der Gothik gehört. Die in der Bogenlinie des Maasswerkes schwingende Bewegung lässt einen Theil ihrer Kraft nach der innern Seite hin-

vorschiessen, der Art, dass dieses schwingend Vorschiessende, ohne neue Combinationen mit andern Theilen des Masswerkes einzugehen, sofort wieder in jene Hauptbewegung zurückgezogen wird. So theilt und gliedert sich die Bewegung, säumt z. B. den Kreis mit kleineren Kreisansätzen (mit drei, vier, sechs, acht, zehn der Art), dass ein rosenartiges Gebilde entsteht, und tritt nicht minder an den aus Bogenstücken zusammengesetzten Figuren hervor, anderweitig ein Dreiblatt, Vierblatt u. dergl. bildend. Wie an der geometrischen Grundform, so haben diese Bogenzacken natürlich auch an den Formen der Profilirung, daran jene entwickelt sind, Theil. Die mittelalterliche Bauschule hat ihnen den, freilich nicht sehr ästhetischen Namen der „Nase" gegeben. — Was solchergestalt sich bei dem aus Kreis- oder Bogenlinien gebildeten Masswerk an graziöser Belebung entwickelt hat, wird sodann auch wohl auf die geradlinigen Combinationen desselben übergetragen; doch bleibt in diesen, die des eigentlichen Schwunges entbehren, immer eine gewisse Starrheit und Kälte zurück.

Für die mannigfachsten Zwecke ist dies Masswerk verwendbar. Das Grundprincip seiner Bildung ist stets ein bestimmt einfaches, aber die Combinationen sind unzählbar. Für die Auswahl der Combinationen wird der künstlerische Geschmack entscheiden müssen; (denn allerdings können sie unter Umständen sich auch zu minder gefälligen Formen zusammenfügen.) Für die Art der Verwendung wird daran festzuhalten sein: dass das Masswerk vor Allem einen integrirenden Theil des gothischen Baustyls bildet, hervorgegangen aus den ihm eigenthümlichen Combinationen geometrischer Gesetze, im Einklange mit diesen, und in seinem eigentlichen künstlerischen Zwecke nur durch den Rückblick auf die Gesammtheit jener Gesetze verständlich. Wo man heutiges Tages aufs Neue gothisch baut und in solcher Bauweise den Formenausdruck auch für das geistige Gefühl unsrer Zeit gefunden zu haben meint, wird die ornamentistische Form des Masswerkes ihre widerspruchlose Stelle finden. Anders dürfte es sein, wo die Ueberzeugung von der Zeitgültigkeit des gothischen Styles nicht auf denselben festen Fundamenten beruht. Es wird in Erwägung zu nehmen sein, ob bei der Anwendung abweichender architektonischer Elemente eine Ornamentik, deren Spiel durchaus jenen strenger gemessenen Grundgesetzen folgt, die ganz entsprechende Stelle finden kann. Es wird dabei zunächst wenigstens auf eine sehr vorsichtige Verwendung ankommen. Indess leben wir einmal in der Zeit einer grossen Vermischung der Style, wie sie die Geschichte der Baukunst früher nie gekannt hat; es scheint, als ob unsre Zeit erst dann gründlich weiter gedeihen werde, wenn sie die Menge dieses Vorliegenden wahrhaft bewältigt und verarbeitet hat. So wird daher Alles, was zu solcher Bewältigung des Einzelnen Gelegenheit giebt, willkommen zu heissen sein.

Dahin gehört das in der Ueberschrift genannte Werk, welches ein praktisches Lehrbuch für die Construction der gothischen Masswerke ausmacht. Es ist meines Wissens kein Werk vorhanden, welches diesen, in sich abgeschlossenen Gegenstand in ähnlich gründlicher, verständlicher und umfassender Weise behandelte, welches ebensosehr zur sichern Auffassung des Gegebenen, als zu selbständig neuen Compositionen anleitete. Der Verfasser beginnt zweckmässig mit der Construction der einfachen geometrischen Grundfiguren, der Lehre von den Profilirungen, der Bildung jener „Nasen", und entwickelt sodann in einer reichen Folge von Beispielen — seine Bildtafeln enthalten im Ganzen 181 Nummern — die

verschiedenartigen Weisen der Combination. Zeichnungen und Text bieten eine eben so klare Belehrung, wie erschöpfende Uebersicht. Es ist ein Lehrbuch für diese ausschliesslich geometrische Ornamentik, das vollkommen geeignet erscheint, sowohl in den Schulen, welche zur kunstgewerblichen Ausbildung bestimmt sind, als beim Selbstunterricht mit bestem Nutzen verwandt zu werden, und das nicht minder dem Kunsttechniker beim eignen Schaffen, durch die grosse Anzahl seiner Beispiele, vielfachen Vortheil gewähren wird. Es darf ebenso auf die Anerkennung des oben bezeichneten, wenn auch durch tiefere Voraussetzungen bedingten Standpunktes rechnen, wie es zugleich der völlig unabhängigen ästhetischen Betrachtung ein dankenswerthes Material liefert.

Alterthümer und Kunstdenkmale des Erlauchten Hauses Hohenzollern. Herausgegeben von Rudolf Freiherrn v. Stillfried. Neue Folge. Lief. 1 und 2. Berlin, 1852, 1853. Fol.

(D. Kunstblatt 1853. No. 47.)

Von dem schönen Unternehmen, welches der vorstehende Titel bezeichnet, liegt in diesen Heften, nachdem die frühere Folge mit dem fünften Hefte abgeschlossen, ein neuer Beginn vor. Die neueren Forschungen auf dem Gebiete der Hohenzollerischen Vorzeit haben den Gesichtskreis erweitert, Denkmäler derselben sind in reicherer Fülle zugeströmt. Dem entsprechend tritt die neue Folge des Werkes mit umfassenderem Plane, in noch mehr durchgebildeter künstlerischer Behandlung auf. Die historische Seite des Unternehmens zu würdigen, liegt ausserhalb des Bereiches, den das deutsche Kunstblatt vertritt; wir sind nur auf die Betrachtung der künstlerischen Seite desselben angewiesen; wir finden indess auch hierin Stoff zu mannigfacher Belehrung und Gelegenheit zu voller Anerkennung.

Die bildlichen Darstellungen, deren jedes Heft, ausser dem neuen Haupttitel und neben dem erläuternden Texte, sechs Blätter enthält, sind Lithographieen, theils Kreidezeichnungen mit Tondruck und gelegentlicher farbiger Angabe, theils eigentlicher Farbendruck. Sie sind nach Originalen von S. H. Jarwart gefertigt und lassen durchweg eine vollkommen meisterhafte künstlerische Auffassung erkennen; die Uebertragungen auf Stein sind von A. Klaus tüchtig ausgeführt. Der Druck ist im königl. lithographischen Institut zu Berlin besorgt und entspricht ebenfalls den zu machenden Anforderungen.

Die einzelnen Blätter sind in bunter Folge geordnet. Wir geben eine flüchtige Uebersicht des Inhaltes und reihen sie nach Bezügen der künstlerischen Entwickelung aneinander.

Alterthümlichstes Interesse gewährt die Darstellung der Reliefsculptur, welche sich in der Lünette über dem Portal der ehemaligen Klosterkirche von Alpirsbach im Schwarzwalde befindet. (Ueber diese Kirche finden sich in einem Hefte der ersten Folge die näheren Mittheilungen.) Die

Sculptur enthält das Bild des unbärtigen Salvators in der Mandorla, die von zwei schwebenden Engeln getragen wird; rechts und links knieend Anbetende. Die Arbeit gehört, wie die Kirche selbst, ohne Zweifel dem Schlusse des elften Jahrhunderts an und ist in der scharfstylistischen Strenge der Gestalten und namentlich der Gewandungen, auch in den Ornamenteinfassungen des Ganzen, für den Charakter jener Epoche höchst bezeichnend. Die Andeutungen von Färbung und Vergoldung sind auf der Abbildung wiedergegeben.

Von Grabsteinen sind zunächst zwei des vierzehnten Jahrhunderts zu nennen: der mit seltener Schönheit gearbeitete, auch in Betreff des Kostüms interessante des Grafen Otto von Orlamünde, in dem Orlamündischen Kloster Himmelkron, und der seiner Gemahlin, nachmaligen Aebtissin des Cistercienserklosters Himmelthron bei Nürnberg, Kunigunde, in der jetzigen Pfarrkirche dieses Ortes. Die Gräfin ist die gespenstische „Weisse Frau", die die Sage noch bis heute im Brandenburgischen Hause wandeln lässt. Beigefügt sind die Siegelbilder des Grafen und der Gräfin, das letztere ein seltenes und für die Kunsthöhe des vierzehnten Jahrhunderts sehr bezeichnendes Meisterwerk.

Ein andrer, in ziemlich ansehnlicher Dimension dargestellter Grabstein ist der der Kurfürstin Anna von Brandenburg, zweiten Gemahlin Albrecht Achills (gest. 1512), der sich in der Kirche von Heilsbronn in Franken befindet. Die in weite Gewande gehüllte Gestalt hat zu ihren Füssen drei Löwenhündchen; die ornamentale Umfassung des Steines ist mit reichem Wappenschmuck ausgestattet. Die Arbeit ist in dem einfach charakteristischen deutschen Style der Zeit gehalten, mit noch eckig gebrochener Gewandung, dabei aber in ebenso ernster Würde, wie mit ungemeiner Zartheit, in Gesicht und Händen, durchgeführt.

Ebenfalls in der Kirche von Heilsbronn befindet sich das Grabmonument des Markgrafen Georg Friedrich, der im J. 1603 gestorben war. Es ist ein Sarkophag, dessen Deckel die lebensgrosse Portraitfigur des Fürsten enthält, während an den Seiten desselben die Statuetten von acht seiner Vorfahren, Personen, die im vierzehnten Jahrhundert und zu Anfange des funfzehnten gelebt hatten, befindlich sind. Die letzteren werden auf zwei Blättern vorgeführt. In diesen ist mit Feinheit und Bestimmtheit der spätgermanische Styl jener älteren Epoche, ohne Zweifel nach vorhandenen Originalsculpturen, nachgebildet worden, — ein sehr merkwürdiges Beispiel, dass man in der Renaissance-Epoche des siebzehnten Jahrhunderts auf die mittelalterlichen Typen, mit denen man im Uebrigen entschieden gebrochen hatte, unter Umständen doch, und zwar in treuer Hingebung, zurückzugehen geneigt und vermögend war. Nur in der Behandlung der Köpfe scheint die grössere Freiheit der jüngeren Zeit nicht vermieden zu sein.

An Werken der Malerei wird der ritterliche Minnesinger, Graf Albrecht von Heigerloch, in einem Facsimile des Kampfbildes, welches ihm in den Gemälden des Manesse'schen Minnesinger-Codex gewidmet ist, vorgeführt. — Dann eine eigenthümliche Malerei auf ornamentirtem Goldgrunde, aus der St. Gumpertskirche zu Ansbach, welche den Kurfürsten Albrecht Achilles von Brandenburg mit seinen Grosswürdenträgern darstellt. — Ferner das Portrait des Kurfürsten Joachim I. von Brandenburg, nach einem Gemälde von Lucas Cranach vom J. 1529, welches neuerlich durch Hrn. Jarwart in der gegenwärtigen Kanzlei-Bibliothek zu Bayreuth auf-

funden wurde. Es ist, ausser einer flüchtigen Dürer'schen Profilzeich-
ng (im Kupferstichkabinet des Berliner Museums) und einer Medaille.
s einzige authentische Portrait dieses Fürsten. Bekannt war dasselbe
sher nur durch einen danach gefertigten, sehr mangelhaften Kupferstich
s „Brandenburgischen Ceder-Hain" von J. W. Rentsch. Die Originalität
s Bildes, die auch aus der sorgfältig durchgeführten Lithographie her-
rleuchtet, scheint in keiner Weise zweifelhaft.

Endlich sind noch die getreuen Facsimile's zweier Urkunden des drei-
hnten Jahrhunderts und ihrer Siegel und zwei in mittelalterlicher Clas-
cität von Jarwart componirte Ahnentafeln anzuführen. Ihnen reiht sich
as ebenso meisterhaft componirte und in leichter geistvoller Technik aus-
eführte Titelblatt an, welches die neue Folge des Unternehmens würdig
röffnet.

PFÄLZISCHE STUDIEN.

November 1853.

(Deutsches Kunstblatt 1854, No. 2 ff.)

Der Sommer dieses Jahres brachte mir in der Rheinpfalz ein Paar sonnige Wochen. Ich suchte in den grünen Bergen der Hardt Erholung und Erfrischung, — Studienzwecke hatte die Reise nicht. Doch führten die Tage des dortigen Aufenthaltes Eins und das Andre von künstlerischen Denkmälern dem Auge vorüber, davon man eine Erinnerung zu bewahren, darüber man sich Rechenschaft zu geben hatte; kleine Erfahrungen, die schliesslich doch dem Kapitel der kunsthistorischen „Studien" einzureihen waren. Nun mahnt mich die Schrift von F. v. Quast über „die romanischen Dome des Mittelrheins zu Mainz, Speier, Worms", mahnt mich der Aufsatz Schnaase's über diese Schrift, den das deutsche Kunstblatt so eben (No. 45 d. v. J.) gebracht hat, auch meine Notizen den Freunden unsrer Wissenschaft hinzugeben. Ich habe dem Bekannten doch eine oder die andre, vielleicht nicht ganz überflüssige Bemerkung und Schlussfolgerung hinzuzufügen, habe auch auf einiges Wenige, was minder beachtet geblieben, aufmerksam zu machen. Zugleich ist es, was jene drei Dome betrifft, für mich eine Art von Pflicht, in diese Verhandlungen mit einzutreten und auch mein kurzes Votum abzugeben, da mein Handbuch der Kunstgeschichte hierüber bestimmte Ansichten und Vermuthungen gebracht hatte, diese von beiden Freunden mit aufgeführt und nach Umständen bestritten sind, und der geneigte Leser vielleicht frägt, welche Stellung ich jetzt zu der Auffassungsweise, die ich früher vertreten, einzunehmen gedenke.

Mein Aufenthaltsort in jenen Wochen war Dürkheim, am Ausgange des Isenachthales. Eine kleine halbe Stunde thalauf ragen auf mässig hohem Bergrücken die Trümmer von Kloster Limburg empor, der Gegend zur stattlichsten Zierde, den näheren Spaziergängen ein stets willkommenes Ziel. Vor Jahren, als Student, hatte ich es droben wild und verwachsen gefunden; es rastete sich damals schön in dem buschigen Grün, wo nichts als der Ruf eines Falken die Stille störte und die Wolken einsam über die ausgewitterten Zinnen hinzogen. Jetzt hat eine Wirthschaft sich in

die alten Mauern hineingebaut und das Ganze zu einem lustigen Garten eingerichtet, Romantikern vielleicht zum Leide; der Majestät der alten Reste doch nicht zum Schaden. Sie dulden gelassen das lustige Treiben an ihrem Fusse und blicken hinaus in das Thal und das rheinische Land bis zum Odenwalde drüben, wie sie es Jahrhunderte hindurch gethan. Die rheinfränkischen Herzoge hatten hier im früheten Mittelalter eine mächtige Pfalz, und die Umschau von droben bezeugt es noch heut, dass der Punkt zu einem Herrschersitz geschaffen war. Die Frömmigkeit Kaiser Konrads II. machte aus der Pfalz ein Kloster. Der Grundstein dazu soll im Jahre 1030 gelegt sein; die Weihung der vollendeten Kirche erfolgte im Jahre 1042. Die erhaltenen Reste (mit Ausnahme einiger spätgothischen Theile) gehören bestimmt diesem frühen Bau an. Es war eine Säulenbasilika von kolossalen Verhältnissen. Vom Mittelschiff ist nichts als einige Säulenfragmente erhalten. Der Chor, ein einfaches Quadrat, ohne Absis, erhob sich über einer Krypta, deren Gewölbe fehlen, von deren architektonischen Details aber noch allerlei Reste vorhanden sind. Die Flügel des Querschiffes enthalten Seitenabseiden, hoch und verhältnissmässig schmal, die nach aussen wie halbrunde Erkerthürme vortreten, aber von den Oberfenstern des Querschiffes noch überragt werden. Westwärts war eine eigenthümliche Vorhalle, und den Ecken des Westbaues waren kleine Rundthürme vorgelegt, von deren einem der Sockel noch da ist. Einen erhabenen Eindruck macht der Durchblick durch das Innere des Querschiffes, dessen Mauern bis zur Höhe der krönenden Gesimse stehen; Wandpilaster springen vor, mit Halbkreisbögen die Fenster, die Absiden der Ostwände und schmalere Blendnischen zu deren Seiten überwölbend; die Gesimse sind ganz einfach, nur Platte und schräge Schmiege. Es ist hier eine Kühnheit der Verhältnisse, eine Festigkeit, ein strenger gediegener Ernst, — Eigenschaften, die die volle und zugleich bestimmt bewusste Energie einer jugendlichen Kunst nicht verleugnen lassen. Je öfter ich in der Ruine weilte, je stärker und entschiedener wirkte ihre Erscheinung auf mich in diesem Sinne. Von den Säulenresten des Schiffes ist besonders die Basis bemerkenswerth, welche die attische Gliederung in eigenthümlich edler, stark ausladender und fein belebter Profilirung zeigt; die Kapitäle haben die abgerundete Würfelform, hier noch in ziemlich schwerer Behandlung, die glatten Seitenflächen noch in wenig charakteristischer Durchbildung. In der Krypta haben die Säulenbasen ein höheres, straffes Verhältniss; namentlich die Kehle ist hoch und wenig ausladend, die Weise der Profilirung indess auch hier nicht ohne Leben. Die Kapitäle sind klarer als im Schiff, mit schärfer hervorgehobenen Seitenflächen, gearbeitet. Die Eckpfeiler der Krypta haben ein leicht geschwungenes Karnies mit einer Platte darüber zum Deckgliede [1]). Die Aussenmauern des Querschiffes sind mit einfach profilirten rundbogigen Friesen versehen, von denen zwischen den Fenstern Lissenen bis zur halben Höhe des Baues niederlaufen. Auch die Absiden des Querschiffes haben schlichte Lissenen, mit jener alterthümlichen Basis, welche einfach aus Platte und hoher Schmiege besteht. Ansätze ganz ähnlicher Lissenen, vier an der Zahl, finden sich an dem Sockel des einen runden Eckthurmes. — Für die erste Hälfte des elften Jahrhunderts, für

[1]) Die Details sind bei Geier und Görz, in den Denkmälern Romanischer Baukunst am Rhein, Limburg, Bl. II., enthalten; doch geben die Abbildungen den Schwung des Profils nicht in genügender Feinheit und Leichtigkeit.

die Epoche der ersten entschiedenen Ausbildung des romanischen Bausstyles, sind diese Reste, in ihrer ernsten Grösse ebenso wie in dem lebendigen Verständniss des Details, ohne Zweifel von höchst wichtiger Bedeutung.

In der Krypta liegt, ausser den Resten ihres eignen Baues, eine Anzahl von Ornamentstücken, kleineren Kapitälen, Gesimsen und dergleichen, die ein etwas jüngeres romanisches Gepräge tragen. Unter ihnen, eigenthümlich beachtenswerth, ein Pfeiler-Kapitäl mit stark ineinander gerollten ionischen Voluten. Sie rühren zumeist wohl von Altären her.

Im Jahre 1504 wurde die Kirche durch Brand zerstört; 1515 begann ihre Herstellung [1]). Dahin gehört zunächst der in festen Quadern leicht und kühn emporsteigende gothische Thurm auf der Südwestecke, der bis in seine Spitze erhalten ist, und die schöne malerische Wirkung der Ruine so wesentlich erhöht. Es lässt sich indess aus bestimmten Spuren erkennen, dass er nicht blos an die Stelle des alten runden Eckthurms getreten ist, sondern dass er diesen selbst noch in sich einschliesst. Nach Süden stärker vortretend, scheint der Thurm zugleich als mächtiger Strebepfeiler gegen den, ohne Zweifel wankend gewordenen Bau aufgeführt zu sein. Aus noch jüngerer Zeit wird die Ausfüllung der Chorfenster, mit unschönem, spätestgothischem Stabwerk, herrühren. Eine hohe Mauer, die den Chor vom Schiffe ganz abtrennt, hat eine Inschrifttafel mit dem Datum 1561. —

Zu der Kirche von Limburg steht der Dom von Speyer in nächster Wechselbeziehung. Kaiser Konrad II. soll noch am Morgen desselben Tages, an welchem er den Grundstein zu jener gelegt, auch diesen gegründet haben. Aber der Speyerer Dom ward in noch mächtigeren Verhältnissen erbaut, und ungleich mannigfachere Schicksale sind über ihn hingegangen. Ein klarer Julitag führte uns zum Besuch des Domes in die Rheinebene hinaus.

Das Innere des Domes hat in jüngster Zeit die reichste künstlerische Ausstattung empfangen. Es ist durchaus mit Wandgemälden, mit Vergoldung, mit vielgestaltiger farbiger Ornamentik bedeckt; ich sah diese Ausführungen schon fast vollendet, die Gerüste der Maler schon ganz nach dem westlichen Ende der Kirche hingerückt. Das baugeschichtliche Studium hat sich für das Innere, bei so glanzvoller Erneuung, zu bescheiden; es weiss hier zunächst kaum noch an etwas Andres anzuknüpfen, als an das Allgemeine des Systems der gewölbten Basilika, welches in diesem Dome freilich in höchst grossartiger, rhythmisch klarer Weise durchgeführt ist. Das ganze System, — auf der Grundlage ebenso massenhafter wie streng erhabener Verhältnisse, die füglich nur mit denen von Limburg verglichen werden können, — hat zugleich eine so lautere Entwickelung der romanischen Gewölbeprincipien, dass wir hierin, wie es scheint, auf die Zeit ihrer vollen Blüthe geführt werden. In Betreff des Details darf darauf hingedeutet werden, dass die alten Blätter-Kapitäle der als Gurtträger des Hauptgewölbes dienenden Halbsäulen diejenige reiche Dekoration in streng geschweiften Formen haben, welche ebenfalls der vollkommen entwickelten Epoche des romanischen Styles eigen ist. Dies gilt aber natürlich nur von den Kapitälen der östlichsten Theile des Schiffes, wäh-

[1]) Die gründlichsten Nachrichten über die Kirche von Limburg s. bei F. X. Remling, Urkundl. Geschichte der ehem. Abteien und Klöster im jetzigen Rheinbayern (Neustadt a. H., 1836), I., S. 144. ff.

rend die der westlichen Theile den umfassenden Restaurationen, welche das vorige Jahrhundert herbeiführte, angehören und eine modern korinthische Form haben.

Die kolossale Krypta zeigt noch ganz die strenge, hoch alterthümliche Beschaffenheit. Das Würfelkapitäl ihrer Säulen hat eine hohe, charakteristisch ausgeprägte Form; die Basen derselben haben eine entschieden attische Gliederung.

Das Aeussere des Domes ist geblieben, wie ich es in jungen Jahren manches Mal, wenn ich Speyer besuchte, mit fast scheuem Staunen betrachtet hatte. Auf den seltsamen Vorbau aus der Spätzeit des vorigen Jahrhunderts, auf die Wände des gestreckten Langhauses, von denen wiederum (trotz der Nachbildung des alten Systems) nur Weniges als der bestimmte Rest alter Zeit erscheint, folgt der alte Bau des Querhauses, der in seiner Totalität einen überaus mächtigen Eindruck, fast wie ein Festungsbau, hervorbringt, während seine Einzeltheile den romanischen Styl vor Allem in reichster und prachtvollster Entfaltung, mehrfach auch, bei aller eigenthümlichen Strenge der Behandlung, mit jener merkwürdigen Durchbildung klassisch antiker Elemente verbunden zeigen, die am Schlusse der romanischen Epoche nicht ganz selten eintritt. Dahin gehören die Fenster des Querhauses, deren Einfassungen mit Säulen, Rundstäben, Karniesen, Ornamentbändern auf das Mannigfaltigste gegliedert und neben ächt romanischen Formen zugleich mit vollkommen ausgebildetem Akanthusblattwerk geschmückt sind, der Art, dass ihnen an edler dekorativer Pracht wenig andre Fenster-Architekturen aus der Epoche des romanischen Styles an die Seite zu setzen sein möchten. Dahin gehören ebenso die Kranzgesimse, die auf der Südseite das einfachere romanische Gepräge — dies jedoch wiederum in sehr edler Gestaltung — tragen, auf der Nordseite aber, in Gliederung und Ornamentik, eine unmittelbare und, wenn ich mich so ausdrücken darf, eine studienmässige Nachahmung antiker Formen erkennen lassen. — Auch an der äusseren Dekoration der Altarnische, in ächt schlanken Halbsäulen und Bögen bestehend, die gegen die kleine offene Arkadengallerie emporsteigen, welche hier, wie an allen übrigen Theilen des Domes, unter dem Kranzgesimse hinläuft, ist ein gewisses antikisirendes Element wahrzunehmen, — hier jedoch in einer wesentlich abweichenden Behandlung. Die letztere hat hier, wie namentlich aus den sculptirten Theilen, z. B. den Blätterkapitälen der Halbsäulen (wo solche angewandt sind), zu ersehen ist, jenes noch immer primitive, naiv traditionelle Gepräge, welches entschieden der früheren Epoche des romanischen Styles angehört. Manches von diesen Details erinnerte mich lebhaft an die Behandlungsweise, die an den entsprechenden Theilen der frühromanischen Schlosskirche von Quedlinburg ersichtlich wird. Die Basen der Halbsäulen haben eine rein attische Gliederung, bei einigen auch — sehr merkwürdig — die der antiken ionischen Basis, beiderseits mit Knaggen (statt der späteren romanischen Eckblätter) an den unteren Pfühlen. — Das mehrfach gegliederte Basament der Chor-Absis hat mit dem der Flügel des Querhauses einige Verwandtschaft, doch mit dem Unterschiede, dass es an der Chor-Absis einfacher gehalten ist und hierin die Wellenform vorherrscht, während an den Basamenten des Querhauses das Karnies die vorherrschende Form bildet. Die Verwandtschaft dieser Basamente deutet darauf hin, dass die Grundanlage des Aeusseren der Absis und die des Querhauses der Zeit nach nicht gar fern auseinanderliegen, während am

Oberbau beider Bautheile doch so erhebliche Verschiedenheiten entgegentreten. Es scheint aber, dass hier das Ganze beiderseits keineswegs aus Einem Gusse ist. Ich glaubte, aus äusseren Spuren schliessen zu dürfen, dass jene prächtigen Fenster des Querhauses nicht ursprünglich, sondern dem vorhandenen Mauerwerk später eingefügt sind. Kleinere, aber auffallendere Sonderbarkeiten zeigen sich an der Absis, namentlich darin, dass an ihrer Nordseite der die Fenster umrahmende Säulenwulst, nach der Sitte des späteren Uebergangsstyles, mit Ringen umgeben ist. Alles dies scheint Einzel-Restaurationen zu bezeichnen, die übrigens schon an sich, bei den vielfachen Brandschäden, welche den Dom im Laufe der Jahrhunderte betroffen, in keiner Weise befremden können.

Sehr merkwürdig und eigenthümlich sind sodann die beiden Seitenkapellen des Domes. Zunächst die langgestreckte Afrakapelle, deren Gewölbgurte von vortretenden Wandsäulen getragen werden. Auch hier ist viel alterthümlich Antikisirendes, aber in sorgfältiger Durchbildung. Die mittleren Säulen haben — wiederum in seltner Eigenthümlichkeit — römisch composite Kapitäle von strenger und scharfer Behandlung. Während die Kapitäle der vordern Säulen (im westlichen Theil der Kapelle) elegant und scharf romanisch ausgearbeitet und gelegentlich mit charakteristischen Barbarismen versehen sind, die der östlichen Säulen zumeist nur erst die noch rohe Anlage der Form haben. Die Basen sind hoch attisch, mit Knaggen am unteren Pfühl. Die Deckgesimse der Kapitäle haben ebenfalls eine antikisirende Gesimsformation, mit vorherrschendem Karnies; ebenso die Pfeiler der Wandarkaden am Aeusseren der Kapelle und die Archivolten der Bögen über diesen. Alles bezeugt hier eine absichtlich elegante Weiterentwickelung jener, noch immer als frühromanisch zu bezeichnenden Grundelemente, welche z. B. am Aeussern der Absis ersichtlich sind (und welche das feinere Gefühl von der Wiederaufnahme antiker Formen in der spätromanischen Zeit sehr deutlich unterscheidet). — Höchst verschieden hievon ist die Kapelle auf der Südseite des Domes, die als Emmeramkapelle oder als Krypta (?) der Taufkapelle bezeichnet wird. Sie ist quadratisch, mit Pilastern an den Wänden und vier Säulen in der Mitte. Hier tritt uns, im Gegensatz gegen jenes antikisirende Element, positiv romanisches Wesen entgegen, doch aber noch in sehr eigenthümlicher Behandlung. Die Kapitäle haben bunten und reichen Blätterschmuck, der im Ganzen mehr einer sculptirten Zeichnung als einer eigentlich ausgebildeten Sculptur ähnlich ist und in dessen Formen ein gewisses, spezifisch byzantinisches Element hineinklingt. Ihr Deckgesims besteht aus einer sculptirten Schmiege. Das Deckgesims der Pilaster wird, von antikisirender Form ebenfalls durchaus abstehend, aus einem dicken Rundstab mit Plättchen und Abacus gebildet.

Alle diese Beobachtungen führen aber auf die Epoche der Gründung des Domes noch nicht zurück; oder es ist lediglich doch nur die Krypta, welche das künstlerische Gepräge jener Zeit trägt. Alles übrige erscheint, wie es gegenwärtig da ist, als ein Späteres. Jene merkwürdigen Entdeckungen indess, deren Mittheilung wir v. Quast verdanken, geben unsrer Auffassung eine ganz neue Grundlage, und verstatten uns, folgenreiche Schlüsse an sie anzuknüpfen. Hienach, um dies mit zwei Worten zu wiederholen, hat sich ergeben, dass das Aeussere der Chor- bis die Ummantelung eines älteren Baues ist, und dass — was das ungleich Wichtigere — die Wände der Seitenschiffe die ursprünglichen, dass die für den

Gewölbebau erforderlichen Pfeilervorsprünge und Halbsäulen ihnen erst nachträglich eingefügt waren, und dass das ganze Gebäude höchst wahrscheinlich schon ursprünglich die jetzige Ausdehnung hatte. Ob Aehnliches auch bei den Arkaden des Inneren stattgefunden, d. h. ob den die Wände des Mittelschiffes tragenden Pfeilern die Vorsprünge und Halbsäulen ebenfalls später eingebunden wurden, liess sich nicht mit Bestimmtheit ermitteln, doch war mindestens einiger äusserer Anschein auch davon vorhanden. Ich halte dies Letztere, — d. h. das Ergebniss, dass der Dom ursprünglich eine einfache kolossale Pfeilerbasilika mit flachen Decken war, und dass diese seine ursprüngliche Anlage mit ihrem ursprünglichen Systeme als Kern des gegenwärtig erscheinenden Gewölbebaues (abgesehen natürlich von den im vorigen Jahrhundert neu hergestellten Theilen) noch vorhanden ist, in Erwägung aller Umstände für so wahrscheinlich, dass es für mich wenigstens denjenigen Grad von Gewissheit erreicht, der überhaupt da zu erreichen ist, wo nicht die einfache nackte Thatsache vorliegt. v. Quast hat bereits auf die kolossalen Dimensionen aufmerksam gemacht, die schon der alte Dom, nach der Ausdehnung der Mauern der Seitenschiffe, gehabt haben musste; es ist hinzuzufügen, dass hiebei, für eine Säulenbasilika, Säulen von einer Grösse nöthig gewesen wären, die für die Frühzeit der deutschen Baukunst und für das rheinische, mit der Festigkeit antiken Materiales doch in keiner Weise zu vergleichende Baumaterial ohne Beispiel ist; während starke, massive Pfeiler, tragfähig für die Wucht der mächtigen Oberwände dieses Mittelschiffes, hier eben als das vollkommen Natürliche erscheinen. Dann ist in der Pfeilerstellung, wie sie in dem Dome besteht, eine gewisse schwere Starrheit, etwas ängstlich Gepresstes, was mit der geistvollen Ueberlegung, in welcher die zu dem Gewölbesystem gehörige Anordnung nach oben hin durchgeführt ist, nicht ganz in Einklang steht, auch wesentlich dadurch erhöht wird, dass (wie v. Quast ebenfalls schon bemerkt, die Hauptpfeiler und die Zwischenpfeiler gleiche Breite haben [1]), — eine Einrichtung, die wiederum mit jenem Gewölbesystem nicht völlig stimmt, der einfachen Pfeilerbasilika jedoch naturgemäss angehört. Es kommt hinzu, dass die Deckgesimse der Pfeiler und das über der unteren Arkade durchlaufende Horizontalgesims (welches letztere gegenwärtig den Wandmalereien hat weichen müssen) jene primitiv romanische Form, aus Platte und schräger Schmiege, haben, die z. B. in Limburg die überall durchgehende ist. Ebenso mag auch der Umstand hinzugefügt werden, dass die Mächtigkeit dieser ganzen Struktur vollkommen geeignet war, verderblichen Einflüssen den nachhaltigsten Widerstand zu leisten.

Ich bin also der Ansicht, dass die ursprüngliche Anlage des Domes, wie derselbe im elften Jahrhundert, nach seiner Gründung im Jahre 1030, ausgeführt wurde, in ihrer machtvollen Einfachheit noch gegenwärtig ganz wohl zu reconstruiren ist. Eigenthümlich edel und fast majestätisch erscheint es hiebei, dass über den Deckgesimsen der Pfeiler, und in der Breite der letzteren, das höhere Horizontalgesims durchschneidend, Mauervorsprünge pilasterartig emporstiegen, zwischen denen sich halbrund überwölbte, die Oberfenster in sich aufnehmende Blendnischen bildeten. Diese

[1]) In den Blättern bei Gailhabaud, Denkmäler der Baukunst, Lief. 148, welche den Dom von Speyer behandeln, sind die Pfeiler irrthümlich als in der Breite sehr unterschieden dargestellt

Anordnung gewährte der Mauermasse, — der straffen Kühnheit der Limburger Architektur ähnlich, — eine ruhig klare Gliederung, und war dabei vortrefflich geeignet, dem erforderlichen Schmucke der Wandmalereien (wie dies in geringerem Maasse auch bei der gegenwärtigen Ausführung derselben der Fall ist) eine rhythmisch geordnete Folge zu geben. Zu diesem ursprünglichen Bau gehört dann, wie schon angedeutet, die Krypta des Domes und ohne Zweifel das Innere des Chores, über dessen innere Einrichtung mir indess kein Urtheil zusteht. — Das Aeussere des Chores setze ich, auf Grund der Charakteristik, die ich von demselben gegeben, und in Uebereinstimmung mit Schnaase, in die Epoche der Sicherungsbauten, welche dort, zum Schutz gegen den Rheinandrang, etwa seit 1068, nöthig geworden waren. Ohne Zweifel in Verbindung hiemit, und als nächste Folge des Beginnes dieser Unternehmungen wird sodann das mächtige Aussenmauerwerk des Querhauses aufgeführt sein. Hieran reiht sich die Afrakapelle, die meiner Auffassung nach in die Zeit um das Jahr 1108 fallen wird [1]). Die sogenannte Krypta der Taufkapelle scheint wieder um Jahrzehnte jünger zu sein. Die grosse genialc Umwandlung des Domes zur Gewölbearchitektur kann ich, in reiflicher Erwägung aller bezüglichen Verhältnisse, nur in die Epoche nach dem Brande des Jahres 1159 setzen, meiner früheren Annahme (die in dieser Umwandlung freilich noch einen wirklichen Neubau voraussetzen musste) doch einigermassen treu bleibend [2]), im Einklange mit v. Quast und leider im fortgesetzten Widerspruch gegen Schnaase. Ich nehme übrigens an, dass diese Umwandlung in mannigfacher Weise durchgreifend war, und vielleicht eine längere Zeitdauer in Anspruch nahm, und dass in ihrem Gefolge namentlich auch die Prachtfenster des Querhauses ausgeführt wurden. Ebenso mögen hiezu schliesslich die spätromanischen Elemente im Inneren des Querhauses, auf die v. Quast (S. 39) aufmerksam macht und die er freilich bis an das Ende des dreizehnten Jahrhunderts hinabzusetzen geneigt ist, gehören. —

Was über die ursprüngliche Anlage des Domes von Speyer anzunehmen ist, erhält durch eine Vergleichung mit dem Dome von Mainz noch grösseres Gewicht und dient umgekehrt dazu, der Annahme, die auch über diesen aufzustellen ist, die volle Wahrscheinlichkeit zu geben. Ich habe leider den Mainzer Dom in diesem Jahr nicht besuchen können und muss mich, neben meinen ungenügenden Erinnerungen aus früherer Zeit und neben dem ungenügenden bildlichen Material, welches über ihn vorliegt, besonders auf v. Quast's Mittheilungen beschränken. Wir verdanken letzterem die nähere Kenntniss der merkwürdigen Gotthardts-Kapelle zur

[1]) v. Quast giebt der Afrakapelle ein sehr junges Alter, u. A. auch darauf gestützt, dass sich an der Ostwand derselben das frühere Vorhandensein einer älteren Altarnische gezeigt und hiedurch ergeben habe, dass die gegenwärtige Kapelle nicht die ursprüngliche sei. Ich habe aus seinen Angaben, so detaillirt dieselben sind, indess doch mit Sicherheit nur entnehmen können, dass die Afrakapelle jünger ist, als der untere Theil der Westwand des nördlichen Querschiffflügels, an den sie sich anlehnt; was übrigens auch schon der äussere Anblick der beiden Bautheile lehrt. — [2]) Die Angabe des J. 1165, die durch einen Zufall (durch ein hierauf bezügliches Excerpt aus Wetters Gesch. des Domes von Mainz, S. 29, Anm., welches unter meine übrigen Excerpte über den Speyerer Dom gerathen war) eine Stelle in der ersten Ausgabe meines Handbuches der Kunstgeschichte gefunden hatte, war schon in der zweiten Auflage (1846) berichtigt worden. Dies hätte durch einen Einblick in letztere bemerkt werden können

seite des Domes, die, aus der früheren Zeit des zwölften Jahrhunderts herrührend, im J. 1138 geweiht wurde und deren Details Verwandtschaft mit entsprechenden Details an den älteren Theilen des Domes haben. Ich kann aber Schnaase zunächst nur in Allem beistimmen, was er gegen v. Quast's Ansicht über den unbedingt maassgebenden Einfluss dieser Kapelle, d. h. des an ihr ausgesprochenen baulichen Systems, auf den Bau des Domes beigebracht hat; ich sehe in der unorganischen Zusammensetzung welcher Gliederformen, wie sie in dieser Kapelle vorkommen, und in der disharmonischen Verbindung solcher Zusammensetzungen mit völlig rohen Details (die in der äusseren kleinen Arkadengallerie, in dem Aufsetzen der schmalen gegliederten Architrave über den breiten unförmlichen Kapitälen, das Höchste von architektonischer Missform erreicht), nur eine Entartung, der eine stylbildende Kraft nimmer einwohnen konnte. Schnaase findet sich daher zu der entgegengesetzten Ansicht veranlasst, die den Dom und dessen Formen als das Vorangehende nimmt, und schreibt den Bau des letzteren der Zeit zunächst nach dem Brande von 1081 zu, da ein etwaniges weiteres Zurückdatiren durch jene neuerlich aufgefundene Nachricht, derzufolge der früher vorhandene Dombau eine flache Decke hatte, während der gegenwärtige in seinen alten Theilen schon von Hause aus auf die Ueberwölbung berechnet erscheint, unthunlich gemacht werde.

Wäre es aber nicht möglich, dass der Mainzer Dom, ebenso wie der Speyerer, ursprünglich dennoch eine einfache ungewölbte Pfeilerbasilika war und dass auch hievon der Kern noch in seiner schlichten Mächtigkeit erhalten ist? Ich glaube, dass dies in der That der Fall ist. Die Pfeilerstellung ist ähnlich schwer und gepresst wie in Speyer; Hauptpfeiler und Zwischenpfeiler sind ebenso von gleicher Stärke; ebenso erheben sich über beiden breite Mauervorsprünge, überwölbte Blendnischen zwischen sich einschliessend. Diese haben zwar nicht die Höhe wie in Speyer, und die Oberfenster sind nicht in sie hineingezogen; die letzteren liegen über ihnen; aber gerade die Stellung dieser Fenster scheint mir einen deutlichen Beleg dafür zu geben, dass hier verschiedene Zeiten und verschiedene Systeme einander berühren. Es ist ein Missverhältniss zwischen der breiten Form jener Nischen und der schlankeren Form der Fenster, ein auffälligeres Missverhältniss darin, dass das einzelne Fenster nicht senkrecht über der einzelnen Nische steht, vielmehr jene (je zwei) enger zu einander gestellt sind. Unterwärts, in Arkaden und Nischen, ist völliges Gleichverhältniss des Einzelnen; oben, bei den Fenstern, ein Zusammengruppiren. Letzteres war durch die Gewölbansätze bedingt, innerhalb deren die Fenster liegen; aber welch ein erdenkbarer Grund konnte vorliegen, das entgegengesetzte, in den Arkaden ausgesprochene Verhältniss durch die flachen, lediglich dekorirenden Nischen, undekorativer Weise, bis zur unmittelbaren Nähe vier Fenster emporzuziehen? welchen architektonischen Sinn konnten diese Blendnischen überhaupt bei der Gestaltung des Mittelschiffes, wie diese gegenwärtig vorhanden ist, haben? — Der Widerspruch löst sich meines Erachtens völlig naturgemäss, wenn wir auch hier, wie eben angedeutet, den Rest einer ursprünglich ungewölbten Basilika annehmen, zu der jene Blendnischen gehören, die über letzteren ohne Zweifel ein horizontales Gesims und darüber Fenster in gleichen Abständen hatte und der erst bei der Einrichtung des Domes zur Gewölbkirche, einen Pfeiler um den andern, die Halbsäulen als Gurtträger hinzugefügt wurden, während man gleichzeitig

die neue Fensteranordnung, vielleicht diesen ganzen obersten Theil der Wände erneuend, einrichtete.

Nur eine Schwierigkeit macht sich bei dieser Annahme geltend; sie besteht in der Form der Gesimsgliederungen, die zum Theil auf eine spätere Zeit deuten, als diejenige ist, welcher die ursprüngliche Pfeilerbasilika zugeschrieben werden müsste. Jenes horizontale Gesims zwar, welches, von den emporsteigenden Wandvorsprüngen durchbrochen, über den unteren Arkaden hinläuft, hat ebenso die streng alterthümliche Form der Platte und schrägen Schmiege, wie dies zugleich die Form der Kämpferansätze der Bögen der Blendnischen ist; auch erscheint sie in einzelnen Fällen bei den unteren Kämpfern der Pfeiler. Ueberwiegend sind die letzteren jedoch in bewegteren Formen gebildet, und zwar in solchen, die zum grösseren Theile den Gesimsformationen der Gotthardts-Kapelle entsprechen, also ungefähr die Epoche der letzteren bezeichnen. Aber schon Schnaase hat bei Besprechung dieser Details darauf hingedeutet, dass das Schiff des Mainzer Domes manchen Einzelreparaturen unterlegen zu haben scheine und dass diese Gesimse von bewegterer Formation bei solchen später eingefügt sein möchten. In der That halte ich dies, bei den vielfachen Schäden, die das Gebäude nach den alten Nachrichten erlitten hat (und die natürlich um so mehr an Zahl zunehmen, je höheres Alter seine ursprünglichen Theile zurückgehen), für völlig wahrscheinlich; wobei als unterstützender Grund anzuführen ist, dass diese reicher gegliederten Kämpfergesimse durchaus nicht nach gleichem Systeme gebildet sind, somit vielmehr das Gepräge der Einzelthätigkeit als das eines festen architektonischen Planes zur Schau tragen, und dass zugleich mehrere von ihnen eine Formation haben, die füglich selbst aus jener alten Bildung, welche ich als die ursprüngliche voraussetze, herausgemeisselt sein konnte, dass mithin an solchen Stellen auch ein Einfügen neuer Steine mit Nothwendigkeit nicht anzunehmen sein dürfte.

Die schliessliche Entscheidung über alles dies wird freilich von einer materiellen Lokaluntersuchung — falls eine solche bei der Tünche, die das Innere des Domes deckt, überhaupt ausführbar ist — zu erwarten sein. Einstweilen aber kann ich mit Ueberzeugung nur bei der Ansicht verharren, die in dem Kern des Mainzer Domes, ebenso wie in dem von Speyer, eine Pfeilerbasilika aus der Frühzeit des romanischen Styles, also muthmasslich den in den Jahren zwischen 1009 und 1037 ausgeführten Bau (falls nicht gar, was indess wohl minder wahrscheinlich, den im Jahr 978 gegründeten) erkennt. Ich freue mich, dass sich mir auch hierin meine früher ausgesprochene Ansicht über das ursprüngliche Alter des Mainzer Domes für die Hauptsache bestätigt, da hier in der That, bei der Kahlheit der später hinzugefügten Theile, das Ursprüngliche den Gesammteindruck ebenso bestimmt, wie der letztere bei dem Speyerer Dome umgekehrt durch die für das Gewölbe berechnete durchgreifende Umwandlung bedingt wird. Ich bleibe also auch bei der Ansicht, dass die alten Ostthürme des Mainzer Domes (die zugleich mit dem Reste des Limburger Rundthurmes völlig übereinstimmen und die auch v. Quast derselben Früh-Epoche, freilich als ihr einziges Ueberbleibsel, zuschreibt) dieser alten Anlage angehören. Die Umwandlung des Domes für die Zwecke des Gewölbes gehört dann ohne Zweifel in das zwölfte Jahrhundert und mag, obgleich Schnaase allerdings ganz richtig dargethan hat, dass dies nicht

mit Bestimmtheit zu erweisen ist, nach dem Brande von 1137 fallen. (Die vorhandenen Gewölbe selbst sind bekanntlich jünger.) Ueber den Ostchor des Domes muss ich mich, bei dem Ungenügen meiner Erinnerungen, eines näheren Urtheils enthalten. Nur das Eine erlaube ich mir zu bemerken, dass die von mir früher [1]) hervorgehobene Verschiedenheit des Materials an den östlichen Querflügeln, zumal bei dessen theilweise sehr ungeeigneter Beschaffenheit, nicht in der Art bedeutungslos sein dürfte, wie dies v. Quast (S. 13) darstellt, auch hier nicht füglich als „Beweis eines sehr energisch betriebenen Baues" gelten kann. Höchstens könnte man, an den bezüglichen Stellen, auf ein liederlich hastiges Betreiben desselben schliessen.

Die Dome von Mainz und von Speyer stehen in der hiemit angenommenen ursprünglichen Form kolossaler Pfeilerbasiliken für die Frühzeit des romanischen Styles übrigens nicht ohne Beispiel da. An den Domen von Augsburg und von Bremen zeigt sich dieselbe ursprüngliche Einrichtung. Sie giebt sich bei diesen beiden Gebäuden insofern nur noch klarer zu erkennen, als die den Pfeilern zugefügten Gewölbträger hier noch späteren Epochen angehören und sich in ihrer jüngeren Formation noch auffälliger von dem Alten unterscheiden. In dem Ganzen all dieser Bauanlagen ist zugleich Nichts, was den Culturverhältnissen des elften Jahrhunderts irgend widerspräche; ihre kühne, fast gewaltsame und doch so fest in sich gehaltene Grossartigkeit dürfte vielmehr wiederum als ein sehr bezeichnender Ausdruck jener Epoche zu betrachten sein. —

Ich kehre nochmals zu dem Dome von Speyer zurück. Mein dortiger Besuch gab mir noch zu einigen andern Beobachtungen Anlass. Die glänzende Ausstattung an Wandgemälden, Goldgründen, gemalten Zierraten, mit welcher das gesammte Innere bedeckt ist, war völlig geeignet, einen lebhaften und nachwirkenden Eindruck hervorzubringen. Es ist das umfassendste Werk solcher Art, welches in neuerer Zeit zur Ausführung gekommen. Ich habe indess nicht die Absicht, hier über das, was Meister Schraudolph und seine Gehülfen geschaffen, einen Bericht oder eine Kritik zu liefern; der ernste, religiös typische Styl dieses Künstlers ist bekannt, und wenn ein Norddeutscher in diesen Bildern, zumal denen von bewegter äusserer oder innerer Handlung, das geistig Bewegende und dessen entsprechende Manifestation gelegentlich vermisste, so mag hier aller Streit über künstlerische Grundsätze und über die Weise ihrer Bewährung unberührt bleiben. Das Ganze ist ohne allen Zweifel eine durchaus würdige kirchlich-künstlerische Dekoration; neben den eigentlichen Gemälden muss auch der vielgliedrigen, stylgemässen und in sich harmonischen Ornamentik volle Anerkennung gezollt werden. Wir wissen es ferner aus allerlei neueren Nachweisungen, dass das Mittelalter unter Umständen eine thunlichst reiche Ausstattung seiner Kirchen mit Gemälden und mit buntem Ornament gern sah. Wir werden es zugleich an sich durchaus naturgemäss finden, wenn die sich restaurirende Kirche (ich meine die geistige) auch ihr steinernes Haus und Abbild so würdig und reich ausstattet, als es ihr durch königliche Munificenz nur vergönnt ist. Aber — eine eigentliche, volle, lebenzeugende Wahrheit hat das Alles doch nicht. Das Haus, in seiner ganzen frühmittelalterlichen Form, spricht doch

[1]) Museum. Blätter für bildende Kunst. 1838. No. 45. (Kl. Schrift etc. I. S. 416. Anm.)

eine andere Sprache, als die ist, die uns vom Herzen fliesst. Alle diese bunte Bemalung und Vergoldung an Wandflächen, Säulen, Gesimsen, Gewölben will uns dies alte Haus neu machen, will uns das Gefühl erwecken, als wären wir, die Menschen von heute und das Haus von acht Jahrhunderten, Kinder desselben Tages; und doch empfinden wir es gleichzeitig, dass es nicht so ist, dass durch all diesen Glanz und diese Pracht ein Zug unlösbaren Zwiespaltes hindurchgeht. Neu wird der Tempel doch nicht, und er hat, für das Innere wenigstens, nur die Heiligkeit des Alterthums eingebüsst, die die Geister der Jahrhunderte und ihrer Geschicke uns umschweben lässt, die in jenen Formen mit der mahnungsvollen Stimme derer, die geschieden sind, zu uns sprechen sollte. Es ist ein tief bedeutungsvolles Wort, „dass die Tempel alt sein sollten." Man wird mir vielleicht entgegnen, dass der Speyerer Dom ja schon, nach schmählichen Verwüstungen, restaurirt, in unschöner nüchterner Erneuung auf unsre Tage gekommen war, und dass die jetzige Erneuung wahrlich würdiger ist, als die bisherige. Immerhin' waren es doch die alten Formen, wenn auch nicht überall mehr die alten Steine; konnte man doch durch eine einfach ernste Färbung jedenfalls diejenige gesammelte Stimmung hervorbringen, die den alten Formen ihr volles, unbeirrtes Recht gegeben hätte. Wir würden dann in diesem hehren Bau, dessen bunter Schimmer uns jetzt zerstreut, verwirrt, blendet, innerlicher bewegt, tiefer ergriffen worden sein, während die mannigfachsten künstlerischen Einzelwerke, der Gegenwart zum selbständigen und wahrhaften Ausdrucke, in seinen weiten Hallen immerhin, wie die Enkel im Hause der Ahnen, eine Heimat hätten finden können.

Die Ausstattung des Innern hat noch zu weiteren Wünschen Anlass gegeben. Die Wünsche haben auch wohl zur Klage darüber geführt, dass man jener Ausstattung nicht die, als noch wichtiger bezeichnete Erneuung verdorbener Aussentheile des Domes habe vorangehen lassen; und vielleicht finden Wunsch und Klage bei der grossartigen Unterstützung, die dem Gebäude schon zu Theil geworden, ebenfalls ihre Erhörung.[1]) Es handelt sich um den westlichen Vorbau, den der Würzburger Architekt Neumann bei der 1772 begonnenen Restauration des Domes aufgeführt hat. Es ist ein seltsam eigenthümliches Werk, charakteristisch für seine Zeit, mit der Hauptkuppel in der Mitte und den kleinen Koppeln zu den Seiten an russisch-orientalisch-byzantinisches Wesen erinnernd, fast verwunderlich, und dennoch (etwa mit Ausnahme der kleinen Obelisken an den Ecken, die die Stelle von Strebepfeilern zu vertreten scheinen), nicht in absolutem Widerspruch gegen das Ganze, nicht geradezu unwürdig. Man will statt seiner einen neuen, mächtigen Vorbau im eigentlichen Style des Domes haben. Fordert dies das praktisch kirchliche Bedürfniss, so wird Nichts dagegen zu erinnern sein; anderweit will mir das Bedürfniss nicht sonderlich einleuchten. Ob durch einen Neubau etwas erreicht wird, das die Nachwelt in der That für besser erachtete als den gegenwärtigen Vorbau steht dahin (exempla sunt odiosa); und wird es ein Vorbau im rein

[1]) Seit ich das Obige geschrieben, ist in der That bereits ein „Verein zur Wiederherstellung der Vorderseite des Kaiserdomes zu Speyer" gegründet worden und sind durch denselben Aufforderungen zur Sammlung von Beiträgen für das Herstellungswerk erlassen. Ich glaube, meine persönliche Ansicht dennoch aussprechen zu dürfen.

romanischen Style, dem Charakter des, in sich allerdings schon nicht einigen Ganzen thunlichst entsprechend, so ist es eben auch nur ein neues Modell des Alten, weder alt noch neu, weder uns mit jener tiefen Wirkung des historisch Ueberlieferten berührend, noch unserem Formengefühle, unserer geistigen Sprache ein wahrhafter Ausdruck. Und statt seiner wäre ein Andres verschwunden, das schon als ein Historisches dasteht, daran sich schon bedeutungsvolle Erinnerungen knüpfen und das sich schon, in seinem äusseren Stoffe, mit der ehrwürdigen Farbe des Alterthums zu bekleiden beginnt.

Es war gegen den Schluss des vorigen Jahrhunderte, als der französische Freiheitsbaum vor dem Dome errichtet war und unter diesem, bei dem wilden Gesange der Carmagnole, das Feuer flackerte, das die heiligen Bilder des Domes verzehrte. Dann ward beschlossen, den Dom selbst hinwegzutilgen und an seiner Stelle ein Marsfeld zu schaffen; der Vorbau aber, mit seinen hohen Pforten und Hallen, sollte als Triumphbogen, zum Eingange in das Marsfeld, stehen bleiben, und die Statuen oben auf dem Vorbau, die der Himmelskönigin in der Mitte und die des Bernhard und des Stephanus auf den Seiten, sollten hinabgestürzt und statt ihrer sollte droben das Standbild des Erdenkaisers, Napoleons, mit den Bildern der Weisheit und des Ueberflusses zu seinen Seiten, errichtet werden. Das Beschlossene schien unabwendlich. Aber es geschah nicht, und das Bild der Himmelskönigin steht wenigstens bis heute noch auf seiner geweihten Stelle.

Die Statuen der beiden männlichen Heiligen haben den allerdings nicht gar erquicklichen Rococostyl ihrer Epoche; die der Maria ist von seltener Schönheit. Auch sie ist in derselben Zeit, welche wir als die der künstlerischen Entartung zu bezeichnen pflegen, gearbeitet worden; aber der Künstler hat sich, für die Fassung der Gestalt und der Gewandung, den alten edlen Vorbildern des germanischen Styles mit Glück angeschlossen und dabei zugleich, ohne alle knechtische Nachahmung, ein selbständig warmes Gefühl zum Ausdrucke zu bringen gewusst. Die Gestalt der Maria vereinigt feierliche Würde und zarte Grazie, wie ihr es nicht allzuhäufig findet. Mich dünkt, sie hat ein Recht an jene Stelle. —

Ich reihe dem Vorstehenden zunächst ein Paar Notizen über den Dom von Worms an, dem ich am Schluss meines pfälzischen Aufenthalts, schon auf der Heimreise, wenigstens noch einen flüchtigen Besuch widmen konnte. Ich hatte früher annehmen zu dürfen geglaubt, dass er, seinen Haupttheilen nach, dem im Jahre 1110 geweihten Bau angehöre; v. Quast hält ihn der Hauptmasse nach (mit Ausschluss der Obertheile des Schiffes, der Gewölbe und des Westchores) für den Bau, welcher nach der von Schannat aufbewahrten Nachricht im Jahre 1181 eingeweiht wurde. Schnaase stimmt der letzteren Ansicht bei. Auch ich meinte jetzt, den Dom, bei so vielen schlagenden Kennzeichen der spätromanischen Epoche, welche er allerdings zur Schau trägt, als ein zweifelloses Werk dieser Spätzeit betrachten zu müssen; dennoch sind mir, bei reiflicher Erwägung aller Verhältnisse, wiederum Bedenken, wenigstens gegen die Unbedingtheit dieser Ansicht, aufgestiegen, und ich halte es zum Mindesten für gerathen, das entschiedene Urtheil bis auf die Anstellung genauerer Lokal-Untersuchungen und die Mittheilung des Ergebnisses derselben dahingestellt sein zu lassen.

Ein Pfeiler um den andern, im Schiffe des Domes, ist an seiner Vorderseite mit dem Gurtträger für das Hauptgewölbe, Pfeilervorsprung und

Halbkreis, versehen. Man sagte mir im Dome, diese Theile seien nachträglich der Pfeiler- und Wandmasse eingebunden; ich glaubte, hierauf kein sonderlich grosses Gewicht legen zu dürfen, da mir die Gliederungen an dem voraussetzlich Alten und dem voraussetzlich Hinzugefügten identisch zu sein und daher jedenfalls keinen wesentlichen Zeitunterschied zu bezeichnen schienen. An selbständiger näherer Untersuchung des Thatbestandes verhinderte mich ohnehin die Kürze der Zeit und der trübe regnerische Morgen. Nehmen wir aber diese Gurtträger und die Gewölbbögen hinweg, so erhalten wir für die Hauptanordnung des Mittelschiffes doch in der That, in fast überraschender Weise, dasselbe System, welches ich als das ursprüngliche bei dem Dome von Speyer voraussetzen musste. Und nehmen wir an, dass der Dom ursprünglich ungewölbt gewesen und das Gewölbe erst später hinzugefügt sei, so können wir auch für die sehr auffällige Einrichtung der östlichen Chorabsis, deren Grundriss im Inneren halbrund ist, während sie nach aussen, in höchst compacter Weise, viereckig vortritt, eine Erklärung finden; es wäre dann eine, erst später hinzugefügte Verstärkung der Mauermasse, zur Widerlage gegen den Druck und Schub der östlichen Kuppel. Bemerkenswerth ist es ferner, dass, während an den Obertheilen des Innern so vielfach Details spätromanischer Zeit erscheinen, die Bassamente des Innern doch zumeist noch ein fast auffällig strenges Gepräge tragen. Sehr zu beachten ist es endlich, dass Schannat keineswegs von einem Neubau, der im Jahre 1181 geweiht wurde, sondern ausdrücklich nur von der Wiederherstellung eines älteren Baues spricht. Er sagt dies an zwei verschiedenen Stellen seines Werkes[1], zuerst mit der Bemerkung, dass der Bischof Konrad von Worms die Weihung vollzogen, nachdem er den „zum grossen Theil" zusammengestürzten Dom wiederhergestellt; dann mit der noch bestimmteren Angabe, dass die Weihung vor sich gegangen, nachdem der Bischof die „den Einsturz drohende" Kirche zu ihrem früheren Zustande zurückgeführt. Freilich fehlt dieser Notiz die urkundliche Bewährung; doch wird ein so sorgfältiger Sammler wie Schannat jedenfalls nur bei dem unwiderleglich entgegengesetzten Thatbestande des Irrthums zu beschuldigen sein; auch wird umsoweniger um so mehr vorausgesetzt werden müssen, dass sein Bericht einer guten Quelle entnommen ist, als er ihn zweimal ohne Bedenken giebt.

Es hat also in der That den Anschein, dass bei dem Dome von Worms ein ähnliches Verhältniss obwaltet, wie ich es gegenwärtig bei den Domen von Mainz und Speyer habe voraussetzen müssen, d. h. dass er im Beginn des zwölften Jahrhunderts als eine im Mittelschiff flachgedeckte Pfeilerbasilika erbaut wurde und hievon erhebliche Theile, das Grundsystem des Inneren bildend, noch erhalten sind, und dass er erst später, gegen den Schluss des Jahrhunderts, mit Hinzufügung der erforderlichen Theile, in eine Gewölbkirche umgewandelt wurde. Hiebei würden aber zugleich, worauf Schannat hindeutet, vielfache Schäden der alten Anlage auszubessern gewesen sein; die vorhandenen erheblichen, mehr oder weniger dekorativen Verschiedenheiten in den Einzelabschnitten des inneren Systems scheinen es zu bestätigen, dass hier eben nur Einzelarbeiten vorgenommen wurden, während (wie schon in Betreff des Mainzer Domes bemerkt) bei einem völligen Neubau die Durchführung eines gleichartigen Planes wenigstens

[1]) Hist. episcopatus Wormatiensis, p. 61 und 360.

t durchaus überwiegender Wahrscheinlichkeit vorauszusetzen ist. Fertig
er war, wie auch v. Quast sehr richtig bemerkt, der Herstellungsbau im
hre 1181 bestimmt nicht; auch wieviel davon bei der Weihung vollendet
in mochte, dürfte vor der Hand sehr schwer zu ermitteln sein. Die von
hannat angedeutete besondre Feierlichkeit der Weihung, unter Beisein
aiser Friedrich's I., scheint hiefür von keinem wesentlichen Belang; es
t vielmehr durchaus nicht unzulässig, anzunehmen, dass gerade die Ge-
nwart des Kaisers zur Beschleunigung der Weihung, die durch ihn nur
ne höhere Würde erhalten konnte, eine Veranlassung gab, und dass man
ch einstweilen in der Kirche mit irgend welchen interimistischen Einrich-
ungen behalf. Dann, bei den folgenden unruhigen Zeiten, wird die weitere
ortführung des Baues nur sehr langsam vorgeschritten sein, wie dies die
nzweifelhaften Kennzeichen der letzten Epoche des romanischen Styles,
amentlich auch am Aeusseren des Gebäudes, bezeugen. — Die Seiten-
chiffe dürften übrigens schon in dem alten Bau mit gewölbter Bedeckung
ersehen gewesen, die an den Rückseiten der Pfeiler vorhandenen Halb-
äulen somit als der alten Anlage zugehörig zu betrachten sein.

Sehr auffallend bleibt bei alledem jedoch die entschiedene Gleichar-
igkeit der Gesimse, — der Kämpfer, unterwärts über den Pfeilern und
berwärts über den Gurtträgern, und der über den Bogenstellungen des
chiffes durchlaufenden Horizontalgesimse, — sowie der Umstand, dass
ebendieselben Gesimse auch noch anderweit an solchen Gebäuden jener
egend vorkommen, welche der spätromanischen Epoche und der des
ebergangsstyles angehören. Es herrscht hierin eine etwas rundliche Kar-
iesform vor, zumeist in der Anordnung, dass zwei solcher Karniese über-
einanderstehen. Bei den Kämpfergesimsen findet sich unter dem bunten
Wechsel der in solcher Art sauber profilirten Deckglieder überall ein
grosser, schwerer, wenig ausladender Wulst, dessen Profil aus dem des
abgerundeten Würfelkapitäles entstanden zu sein scheint und der selbst bei
der Bekrönung der Halbsäulen die Stelle des letzteren vertritt, — eine
Form, die den Stempel eines etwas barbarisirt künstlerischen Geschmackes
trägt. Wir finden diese Formen, wie eben bemerkt, in der Spätzeit des
romanischen Styles: — wir finden charakteristisch Verwandtes mit ihnen
aber auch schon in verhältnissmässig früherer Zeit. Schon die Justinus-
kirche von Höchst, die v. Quast, im Widerstreit mit der bisherigen, sie
als noch älter bezeichnenden Annahme, an den Schluss des elften Jahr-
hunderts setzt, hat nach seiner bildlichen Mittheilung Kämpfergesimse mit
denselben Doppel-Karniesen; während jener grosse Kapitälwulst in den
missgebildeten Würfelkapitälen der Gotthardtskapelle zu Mainz seine Ana-
loga findet. Es dürfte an sich also keineswegs unthunlich erscheinen, die
Formation der Wormser Gesimse dem Anfange des zwölften Jahrhunderts
zuzuschreiben. Wenn nun dieselbe Formation an den, voraussetzlich der
Spätzeit desselben Jahrhunderts zugehörigen Theilen wiederkehrt, so würde
dies zu der, für das Mittelalter allerdings auffälligen, immerhin jedoch
nichts Unmögliches in sich schliessenden Annahme führen: dass man bei
der Herstellung des alten Baues auch die alten Detailformen, in dieser
Beziehung wenigstens nach möglichster Gleichartigkeit des Eindruckes stre-
bend, mit Absicht copirt habe. Die Wiedereinführung dieser Formen
konnte dann — falls für sie keine sonstige Tradition vorlag — ihre An-
wendung auch bei andern der jüngeren romanischen Gebäude zur Folge

haben *). — Vielleicht werden bald von einsichtigen Kennern diejenigen Lokal-Untersuchungen am Dome von Worms vorgenommen, die über alle diese Punkte den erwünschten entscheidenden Aufschluss gewähren.

Der Dom von Worms ist, abgesehen von seiner Architektur, auch durch schätzbare Denkmäler älterer deutscher Sculptur ausgezeichnet. An der Wand des nördlichen Seitenschiffes befindet sich ein Sandsteinrelief von etwa 7 Fuss Höhe, welches, unter spätgothischen Baldachinen, die stehenden Gestalten von drei weiblichen Heiligen enthält. Sie sind gekrönt, mit Büchern und Palmen in den Händen und inschriftlich als S. Embede, S. Warbede, S. Willibede bezeichnet. Es zeigt sich hier eine sehr schöne Durchbildung des spätgermanischen Styles, der Frühzeit des funfzehnten Jahrhunderts angehörig. Bei der grossen Feinheit der Köpfe und dem Adel in der Anordnung der Gewänder ist das Werk zum Abguss für Gypssammlungen, welche den kunsthistorischen Entwickelungsgang an bedeutenden Beispielen vergegenwärtigen wollen, vorzugsweise geeignet. — Dann ist eine Anzahl von Sandsteinsculpturen in der zierlich gothischen Tauf- oder Nikolauskapelle enthalten. Sie sind ziemlich gleichzeitig, einige von ihnen mit der Jahrzahl 1488 datirt, — reich umrahmte grosse gothische Nischen mit Hautreliefdarstellungen, welche letzteren die Geburt Christi, die Verkündigung, die Grablegung, die Auferstehung Christi, den Stammbaum der Maria enthalten. Ihnen reiht sich eine Folge von einzeln aufgestellten sculptirten Gewölbrosetten, so wie der zierlich dekorirte Taufstein an. Alles dies sind Arbeiten einer ehrenwerthen Lokalschule, welche, der allgemeinen Richtung nach, zwischen den Nürnbergern A. Kraft und V. Stoss etwa die Mitte hält. Die Compositionen erheben sich freilich nicht sonderlich über das Herkömmliche, auch die Weise der körperlichen Gestaltung ist nicht eben bedeutend, obgleich einzelne der in den Umrahmungen angebrachten kleinen Heiligenfiguren eine glückliche Auffassung und Behandlung erkennen lassen. In den Gesichtern dagegen ist manches ansprechend Milde, Natürliche, selbst Edle, was einigermaassen an das Wesen der schwäbischen Malerschule erinnert.

Ausserdem befanden sich in der eben genannten Kapelle jene schon in meiner Geschichte der Malerei (zweite Ausgabe, II., S. 167) näher bezeichneten Altarflügelbilder mit Heiligengestalten, die den völlig ausgeprägten romanischen Styl der Malerei um das Ende des zwölften Jahrhunderts in sehr charakteristischer Weise wiedergeben, und die, bei der Seltenheit von Tafelbildern jener Epoche, an sich eigenthümlich merkwürdig sind. Dagegen haben die Reste alter Wandmalereien im Inneren des Domes — im südlichen Kreuzflügel, — die meine Geschichte der Malerei (S. 150) ebenfalls aufführt, nur ein untergeordnetes Interesse. —

Einige andre bauliche Denkmäler, wenn auch nur noch in grösseren oder geringeren Resten erhalten, lernte ich auf meinen Spaziergängen und Wanderausflügen in den Bergen der Hardt kennen. Ich lasse die Notizen über diese folgen.

Vorzüglich malerisch, ganz nahe bei Dürkheim, ist die Kirche des in einer hohen Thalschlucht gelegenen Dörfchens Seebach. Es war ein

*) Das häufige Vorkommen der zurückweichenden Kantenform durch die ganze Epoche des romanischen Styles erscheint überhaupt als eine charakteristische Eigenthümlichkeit der spätrheinischen Bauten.

kleines Benedictiner-Nonnenkloster, gegründet in der letzten Hälfte des elften Jahrhunderts [1]). Das vorhandene Kirchlein war in der spätestromanischen Zeit begonnen und der viereckige Chor (ohne Absis) mit dem Querschiff und dem Thurm über dem Mittelfelde des letztern in dem Style dieser Zeit ausgeführt; das Schiff war im frühgermanischen Style hinzugefügt. Der Chor und das (durch Mauern abgeschlossene) Mittelfeld des Querschiffes sammt dem Thurme stehen noch, als Kirche des Oertchens dienend; von dem Uebrigen sind nur geringe Reste vorhanden; in den Nordflügel des Querschiffes ist ein Haus hineingebaut. Jene spätromanischen Theile sind höchst elegant behandelt, was, bei dem kleinen Maasse der Gesammtverhältnisse, einen doppelt zierlichen Eindruck hervorbringt. Die Randbogenfriese und die Lissenen sind fein und geschmackvoll profilirt, ebenso die Basamente. Die Kämpfergesimse der Kreuzpfeiler entsprechen ganz den Gesimsen des Wormser Domes, doch sind auch sie fein behandelt; überhaupt scheint die Architektur des Domes von Worms hier in mannigfacher Beziehung als Vorbild gedient zu haben. Die grossen Bögen, welche über den Kreuzpfeilern den Thurm tragen, sind breit spitzbogig, schon im Gepräge des Uebergangsstyles. Die Gewölbe des Innern sind etwas später. Von den frühgermanischen Theilen sind nur wenig Reste erhalten. In eine rohe Mauer aus später Zeit, die dem ursprünglichen Raume des Mittelschiffes nach der Seite des südlichen Seitenschiffes hin eine grössere Breite gegeben hatte, ist ein zierlich spitzbogiges Portal, im völlig frühgermanischen Charakter eingesetzt. Alle diese Anlagen gehören dem dreizehnten Jahrhundert an; doch fehlt es gerade aus dieser Zeit an allen Nachrichten zur Geschichte des Klosters, so dass bestimmte Daten über den Bau nicht anzugeben sind. — Man kann nicht sagen, dass diese kirchlichen Reste, an die sich die wirthschaftlichen Bedürfnisse der Umwohner heran- und hineingebaut haben, sonderlich ehrenvoll gehalten seien. Dafür sind ihnen indess bis jetzt alle Leiden einer schulgerechten Restauration erspart, ist ihnen das Beste, — ihre alterthümliche Naivetät, — unverkümmert erhalten geblieben. Das grüne Gesträuch der kleinen Gärten schmiegt sich den alten Ruinen vertraulich an, und der alte Thurm mit seinen acht Arkadenfenstern und den Gesimsen über diesen ragt mit der Würde eines dörflichen Schutzpatrons über die Dächer der Häuser und Ställe zu seinen Seiten empor. Vielfach giebt das Ganze, wenn man von den Höhen auf den Ort zurückblickt, das reinste Bild, dessen Benutzung klugen Architekturmalern bestens empfohlen sein möge.

Ein Paar Stunden von Dürkheim, gen Nordwest ins Gebirge hinein, liegt Höningen, ehemals ein Augustiner-Mönchskloster, jetzt ebenfalls ein kleines Dörfchen. Das Kloster wurde im Jahre 1120 gestiftet. Um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts war dort, wie aus einem Ablassbriefe des Bischofes Arnold von Semigallien vom Jahre 1255 hervorgeht, eifrige bauliche Thätigkeit. Im Jahre 1569 brannte das Kloster ab [2]). Von der Kirche des Klosters sind nur noch wenig verbaute Reste vorhanden. Aus einigen, ihrer westlichen Hälfte zugehörigen Stücken geht hervor, dass es

[1]) F. X. Remling, Urkundl. Geschichte der ehemal. Abteien und Klöster im jetzigen Rheinbayern, I, S. 100. — [2]) Remling a. a. O., II, S. 67 ff. J. G. Lehmann, Geschichtl. Gemälde aus dem Rheinkreise Bayerns, I, S. 60.

eine kleine Pfeilerbasilika war; das Kämpfergesims der Pfeiler besteht, eigenthümlicher Weise, aus einem grossen Karnies, mit einigen Plättchen unterwärts und oberwärts; über letzteren der Abacus. Das Portal der Westseite ist mit einiger Eleganz, namentlich in seinem reichgegliederten Kämpfergesimse, gebildet. In einer Scheune sieht man einige Reste des nördlichen Kreuzflügels, unter denen sich ein reichgeschmücktes, horizontal bedecktes Portal auszeichnet. Von den Pfosten desselben ist der eine mit einer bunten Bandverschlingung, der andre mit Blattwerk, beides im streng romanischen Style, versehen. Sie tragen einen grossen Architrav mit einer Reliefsculptur, zwei biblische Scenen enthaltend: Christus, der dem Volke vom Schiffe aus predigt, und Christus, der zu dem Petrus über das Meer geht; auch diese Arbeit, der es im Einzelnen nicht an guten alten Motiven fehlt, hat noch ein streng romanisches Gepräge. Ueber dem Architrav ist ein schweres Gesims, aus einer hohen Schmiege mit Plättchen bestehend. Dies Portal gehört jedenfalls den ersten Bauten nach der Gründung des Klosters an. Die vorhergenannten Reste der Kirche sind später, — ob aber erst aus der Zeit der erwähnten Unternehmungen des dreizehnten Jahrhunderts, wage ich nicht mit Zuversicht zu sagen.

In geringer Entfernung von der ehemaligen Kirche von Hönigen, auf dem Friedhofe, liegt die kleine alte Jakobskirche, in welcher gegenwärtig der Gottesdienst für die Bewohner des Oertchens abgehalten wird. Es ist ein einfaches Oblong mit einfach quadratem Chörlein. Der niedrige Rundbogen, der das letztere vom Schiffe trennt, hat ein aus Platte, Pfühl und Hohlleisten bestehendes Kämpfergesims, den Styl des zwölften Jahrhunderts bezeichnend. Das Portal auf der Nordseite hat einen Architrav mit ganz ähnlich profilirtem Obergesimse, darüber eine halbrunde Lünette mit den Spuren ehemaliger Malerei. Die alten, jetzt vermauerten Fenster waren ganz klein und schmal, ihre Halbkreisbögen je aus einem Steine gebildet. Im Chor ist ein später eingesetztes, sehr zierlich profilirtes Rosenfenster, von spätromanischer Art. Seltsam sind, oberwärts an den Ecken des Gebäudes, nach Nord und Süd hinaustretende consolenartige Arme, jenen Aufsätzen ähnlich, welche in den Arkadenfenstern romanischer Thürme über den Kapitälen der Säulchen als Unterlage für den breiteren Mauerbogen angebracht zu sein pflegen. Ich habe für sie keine genügende Erklärung.

Das Städtchen Eisenberg, einige Stunden südlich von Hönigen, bezeichnet, wie sich aus vielfachen Funden ergeben hat, die Stätte eines römischen Standlagers. Die Pfarrkirche hat charakteristische Theile schwer romanischen Styles, dem zwölften Jahrhundert angehörig: die halbrunde Absis und den viereckigen Raum vor diesem, darüber den in mehreren Geschossen schwer aufsteigenden Thurm. Die Einzelformen erinnern an die des eben besprochenen Jakobskirchleins von Hönigen. An der Südseite des Schiffes, welches jünger ist und keine Bedeutung hat, ist die Lünette eines verbauten rundbogigen Portales, eben derselben Art, erhalten. — Im Inneren des Altarraumes, in der Nordwand, ist ein Tabernakelschrein von schöner gothischer Formation.

Westwärts von da, gegen den Donnersberg hin, lag das Kloster Rosenthal; die Trümmer der Klosterkirche stammen gegenwärtig in ein grosses wirthschaftliches Gebäude, welches an die Stelle des Klosters getreten ist. Es war ein Cistercienser-Nonnenkloster, gegründet im Jahre 1242, die Kirche

im Jahre 1261 geweiht[1]). Die erhaltenen Ueberbleibsel gehören aber nicht dieser Epoche, sondern einem Neubau an, der im funfzehnten Jahrhundert ausgeführt ist. Die langgestreckte einschiffige Kirche hatte zwei Räume übereinander: eine Unterkirche für das Volk, deren ehemalige Gewölbedecke noch an den Seitenwänden erkennbar ist, und darüber, die an den Altarraum vortretend, die Emporkirche für die Nonnen; die Fenster mit spätgothisch geschweiftem Stabwerk und dem charakteristischen Kehlenprofil dieser Spätepoche. Wenn die Kirche hiernach überhaupt als ein neues Beispiel jener Doppelkirchen in Nonnenklöstern, auf die neuerlich mehrfach aufmerksam gemacht ist, bemerkenswerth sein dürfte, so gewinnt sie ein zweifaches Interesse dadurch, dass sie diese Einrichtung noch in so später Zeit lebendig zeigt. Im Uebrigen haben ihre Reste einen grossen architektonischen und malerischen Reiz durch das achteckige Glockenthürmchen, welches sich über dem Giebel auf erhöhetigen Vorsprüngen, die an der Aussen- und an der Innenseite emporsteigen, erhebt. Es bildet oben ein offnes Fensterwerk, — acht Fenster, jedes mit einem Stab in der Mitte und mit geschweiften Begrenzlinien; über den Fenstern geschweifte Giebel mit Blumen. Darüber eine hohe achteckige Spitze mit der Blumenbekrönung, massiv und undurchbrochen, was allerdings mit der luftigen Erscheinung der Fenster nicht ganz im Einklange ist. Auch hier, wie bei Seebach, gewinnt das stille Thal durch diese Trümmer, und namentlich durch die zierliche Thurmspitze, einen eigenthümlich anziehenden Charakter, dem Wanderer, der aus den waldigen Höhen hervortritt, ein heiteres Willkommen zurufend.

Ich kann diese Notizen nicht schliessen, ohne mein Bedauern darüber auszusprechen, dass die Denkmäler jener Gegend im Ganzen noch so wenig gründliche Bearbeitung empfangen haben und dass namentlich, was auch von Quast in seiner besprochenen Schrift beklagt, das vortreffliche Werk von Geier und Görtz über die Denkmale romanischer Baukunst am Rhein noch seinen ersten Lieferungen ins Stocken gerathen ist. Die letzten Jahre mögen diesem Unternehmen allerdings nicht sehr günstig gewesen sein: tüchtige, gründliche und praktisch behandelte bildliche Aufnahmen dürften jetzt schon ihr Publikum finden. Das freilich möchte bei derartigen Unternehmungen im Auge zu behalten sein, dass bei den blossen Rissen alles Ueberflüssige an Ausführung, alle Wiederholung gleichartig fortlaufender Theile füglich vermieden werden kann; die kleinen Abbildungen, welche v. Quast giebt, zeigen es, wie viel sich mit scheinbar Wenigem leisten lässt. Dann aber kommt es auf völlig charakteristische Wiedergabe der architektonischen Profile in grossem Massstabe und ebenso auf malerische Darstellung der Einzeltheile, ihre körperliche und räumliche Wirkung zu vergegenwärtigen, an unsere Architekturzeichner sind doch heutige Tages wohl grösse Anforderungen gemacht, um auch dergleichen mit aller Treue und zugleich mit denjenigen einfachsten Mitteln zur Anschauung zu bringen, die eben das Wesentliche des Bildes klar zu machen im Stande sind. Ich glaube in der That, dass viele derartige Unternehmungen bei uns nur an ihrer mindest praktischen Anlage scheitern. Das mittelrheinische Land würde zu solcher Arbeit wichtigen Stoff gewähren, und wie sich demselben in der neuen Ausstattung der Dome von Speyer, Worms so glänzende künstlerische

[1]) Remling a. a. O., I. S. 374.

Förderge zugewandt hat, erscheint es doppelte Pflicht, auch dem Alten, in wissenschaftlich künstlerischer Bearbeitung, diejenige Theilnahme zu schenken, welche die eigentlich nachweisende ist [1].

[1] Ich erlaube mir, noch eine Bemerkung rücksichtlich der Baugeschichte des Domes von Speyer beizufügen. Man hat es (nachdem meine Ausführung über dieselbe in No. 9 d. Bl. erschienen war) bedenklich gefunden, dass ich dem Nachweisen von Quast's darüber, dass die Afrakapelle nicht die ursprüngliche, dass sie vielmehr an die Stelle einer schon früher vorhanden gewesenen Kapelle getreten sei und somit beträchtlich später falle, kein Gewicht beigelegt habe. Meine Gründe sind die folgenden. Es handelt sich darum, dass die sonderlich zum Vorschein gekommene flache Altarnische der Kapelle (an der Westwand des nördlichen Querschiffflügels) älter sei, also einen kleineren Kapellenbau als den gegenwärtigen voraussetzen lasse. Diese Annahme beruht darauf, dass der Bogen, welcher die Nische zunächst einwölbt, gleich alt mit der darüber befindlichen Wand ist, während ein zweiter unmittelbar über jenem ruhender, die Gewölbkappen der Kapelle tragender Bogen später eingesetzt erscheint. Das Factum wird ohne Zweifel richtig sein. Aber es frägt sich, ob jener erste Bogen schon ursprünglich eine Absis einwölbte und ob er nicht zu irgend welchen andern Zwecken ausgeführt war. Sollte es aber wirklich von vornherein die Anlage einer Absis gewesen sein, so ist meinem Erachten noch gar nicht mit Nothwendigkeit anzunehmen, dass sofort auch die dazu gehörige Kapelle erbaut war; dies konnte man verbohlen haben, und als die gegenwärtige Kapelle dann errichtet ward, konnten sehr füglich Gründe vorhanden sein, einen neuen, zweiten Bogen einzuziehen. (Man konnte z. B. ursprünglich ganz wohl im Sinne gehabt haben, eine ungewölbte Kapelle zu erbauen.) Die Vermauerung des an jener Stelle befindlichen Kryptenfensters beweist noch weniger etwas, da diese einfach schon durch die Mauerverstärkung des Querschiffes bedingt sein konnte. Uebrigens muss ich noch hinzufügen, dass an der Ostseite der Kapelle auch noch eine andre Absonderlichkeit ersichtlich wird. Die Eck-Wandsäulen nämlich, welche hier zu den Seiten der Nische stehen, haben ein, von allen übrigen Gesimsen der Kapelle unterschieden abweichendes, auffallend reich gearbeitetes Deckgesims, dessen Anlehnung auch zu den darunter befindlichen Säulenkapitälen in einem keineswegs geeigneten Verhältnisse steht. Es ist hier somit jedenfalls eine nicht ganz klare Ausführung ersichtlich. Ich kann daher auch nur bei der Ansicht verharren, dass jene Indicien nicht hinreichen, um einen früher vorhanden gewesenen Kapellenbau mit irgendwelcher Bestimmtheit annehmen zu können.

F. KUGLER.

KLEINE SCHRIFTEN UND STUDIEN ZUR KUNSTGESCHICHTE.

DRITTER THEIL.

KLEINE SCHRIFTEN

über

NEUERE KUNST

und

DEREN ANGELEGENHEITEN

von

FRANZ KUGLER.

STUTTGART.
VERLAG VON EDUARD A. SCHEURLEN.
1834.

KLEINE SCHRIFTEN UND STUDIEN

zur

KUNSTGESCHICHTE

FRANZ KUGLER.

Mit Illustrationen und andern artistischen Beilagen

DRITTER THEIL.

STUTTGART.
VERLAG VON EBNER & SEUBERT.
1854.

F.S.E 271

Ich habe den allgemeinen Bemerkungen des Sendschreibens, welches den ersten Theil meiner kleinen Schriften und Studien zur Kunstgeschichte einleitet, für diesen dritten Theil einige Worte hinzuzufügen. Er ist der neueren Kunst und ihren Angelegenheiten gewidmet, d. h. er hat es vorzugsweise mit der Kunst der Gegenwart zu thun, greift dabei aber zurück bis in diejenige Epoche gegen Ende des vorigen Jahrhunderts, in welcher, mit der Rückkehr auf naive Naturbeobachtung und auf klassische Studien, der Grund für die Gegenwart gelegt wurde. Das Miterlebte bildet den überwiegenden Theil des Inhaltes. Man wird es vielleicht dem Wesen persönlicher Entwickelung nicht widersprechend finden, wenn der Verfasser eine Zeit lang sich den Erscheinungen mit jugendlicher Innigkeit hingab und erst im Lauf der Jahre sich mehr auf sich zurückzog; man wird vielleicht aber auch bemerken, dass die künstlerische Entwickelung der letzten Decennien selbst lebhafte Wandlungen durchgemacht hat, dass zuerst eine jugendlich schwärmerische Begeisterung überall die edleren Gemüther erfüllte und dann erst die schärfere Energie eines männlichen Bewusstseins eingetreten ist. Immerhin aber war jene frühere Zeit vieler Schönheit voll, und ich nehme keinen Anstand, die kleinen Zeugnisse meiner Hingebung dieser Sammlung einzuverleiben; — scheint es doch, als ob unsere jüngeren Zeitgenossen die begeisterte Innigkeit, welche jene reich productiven Jahre charakterisirt, ohne bestimmten Hinweis schon nicht mehr nachempfinden im Stande sind.

Nicht Alles indess, was dieser Band enthält, bezieht sich unmittelbar auf die Werkthätigkeit der Kunst. Es galt ab und zu auch, uns zu halten und die Grundsätze des Schaffens, zurückgehend

auf die Resultate früherer Kunst, hinausblickend auf die Zukunft, sich gegenwärtig zu machen und in Worte zu fassen. Es galt namentlich auch — bei dem Hervortreten einer Breite des Schaffens, wie sie lange nicht dagewesen war, — die äusseren Verhältnisse der Kunst, ihre Stellung zum Leben und im Leben, die Forderungen des Künstlers an die Aussenwelt und die Forderungen dieser an ihn, zu erwägen und an der Ordnung dieser Verhältnisse mitzuarbeiten. Was in diesen Dingen früher aus allgemeiner Neigung geschah, ist später in amtlicher Pflicht fortgesetzt worden. Ich habe geglaubt, hierauf Bezügliches in diese Sammlung mit aufnehmen zu dürfen. Auch die Zeugnisse eines solchen Strebens, überall gegründet auf thatsächliche Elemente und deren Entwickelung, dürften für die Geschichte des Kunstlebens der neueren Zeit vielleicht nicht ganz ohne Bedeutung sein.

F. K.

BERICHTE, KRITIKEN, ERÖRTERUNGEN.

1831 — 1836.

Neue Stickmuster.

(Gesellschafter 1831. Beiblatt No. 18.)

Die bildenden Künste haben seit etlicher Zeit einen Aufschwung genommen, dessen Ende und Folgen noch lange nicht abzusehen sind; aber auf die Dinge, welche uns in unserm häuslichen Leben umgeben, hat dieser Aufschwung kaum noch einen Einfluss ausgeübt. Vergleichen wir unsere Geräthe etwa mit denen unserer guten Vorfahren im Mittelalter, so muss uns die Formlosigkeit unseres sonst sehr uniformen Jahrhunderts in unerquicklichster Weise berühren. Dies und Jenes hat freilich auch bei uns seine bestimmten, oft mit peinlicher Sorgfalt beobachteten Formen, aber doch nicht seine eignen, vielmehr von fremden Dingen entlehnte, die sich in ihrer neuen Verwendung seltsam genug ausnehmen. Wir haben Wandspiegel, deren Einfassungen durch Stücke antiker Tempelportiken gebildet werden; wir haben Ofenschirme, welche vollständigen portativen Tempelchen gleichen. Nur wo zufällig, für's Kleine, unmittelbar benachbarte griechische Muster vorlagen, bei Krügen, Schalen u. dergl., giebt es Ausnahmen. Im Grossen und Ganzen ist wenig zu hoffen, so lange die Mode in ihrer Opposition gegen die Kunst verharrt.

Die Muster für Stickarbeiten, beliebteste Artikel für schöne Hände, haben bisher am meisten unter den Einfällen der Mode gelitten. Wir gedenken mit Entsetzen der kaum vorübergegangenen Chinesen-Wuth, da uns aller Orten jene kleinen, embryo-ähnlichen Teufelchen entgegenhüpften. Sah ich doch selbst vor einigen Jahren Kolbe's anmuthige Sängerfahrt — das Titelblatt des gleichnamigen Almanachs — ganz und gar, mit Rittern, Pilgern und Engeln, verchinesirt. Aehnliches, wenn auch ohne das spezifische Chinesen-Kostüm, können wir noch heute an den Fenstern sämmtlicher Stickwaaren-Handlungen sehen; Hildebrand's Warnung vor der Wasserfrau, Hübner's Fischer — dieser mit entsetzlig

röthlicher Farbe und Rose — sind eben das Neuste der Art. Auch unter den Dingen, mit welchen sich ein etwas vernünftiger Geschmack einverstanden und die er dem Charakter der Arbeit mehr entsprechend finden dürfte, — Ornamenten, Blumen, grösseren Thierfiguren, — finden sich sehr wenig gute Muster; wir können in den Läden der Stickwaaren-Händler ganze Kasten durchsuchen, ohne oft auch nur auf ein einziges brauchbares zu stossen. Es fehlt, abgesehen von der wenig geschmackvollen Anordnung in Form und Farbe, vor Allem das, was man unter dem Worte Styl begreift.

Rumohr nennt den Styl ein Sich-fügen in die Forderungen des Stoffes, in welchem der Künstler seine Gestalten bildet. Hier also wäre einerseits der weiche Charakter der Seide oder Wolle, oder die Anwendung beider zugleich, andrerseits, was das Wichtigere, das Mosaikartige der Arbeit zu berücksichtigen. Die erste Rücksicht empfiehlt u. A. die Ausführung von Blumen; die zweite verbietet alles kleinliche Detail, fordert eine mehr massenhafte Auffassung der Gegenstände, und begünstigt besonders das aus geraden Linien und Flächen zusammengesetzte Ornament, wie wir dasselbe z. B. bei den alten Italienern und Arabern finden: — Sterne, Kreuze, Bandverschlingungen u. s. w., oder eine, diesem Ornament entsprechende, d. h. für dasselbe stylisirte Darstellung freier Naturformen, namentlich wiederum der Blumen. Die Anwendung des Ornamentes wird aber bei den Stickereien meist schon aus dem Grunde anzurathen sein, weil sie nicht auf den Namen selbständiger Kunstwerke Anspruch machen, vielmehr eben nur zum Schmuck für Dinge des Gebrauches dienen wollen.

Die Herren Nicolai und Gillet, Stickwaaren-Händler zu Berlin, haben sich das Verdienst erworben, die Ersten zu sein, welche durch einen, in der Erfindung des Ornaments ausgezeichneten Künstler, den Architekten Herrn C. Böttticher, eine Reihe von Stickmustern haben anfertigen lassen, bei denen die obigen Rücksichten auf das Sorglichste beobachtet sind. Diese Muster, welche sich in den Formen des genannten Ornaments und der für dasselbe stylisirten Blumen bewegen und in denen die Farben-Zusammenstellung zugleich höchst sinnig angeordnet ist, sind meistens durch den Titel des Arabischen Styls bezeichnet; sie sind für Teppiche, Decken, Taschen, Schuhe, Klingelzüge u. s. w. bestimmt, und werden Jedem, dessen Auge nach verschiedenen Formen verlangt, willkommen sein [1].

[1] Es möge beim Wiederabdruck des kleinen Artikels, nach fast einem Vierteljahrhundert, abermals und nachdrücklichst auf die Böttticher'schen Stickmuster hingewiesen sein. Auch die junge Welt von heute kann sie mit bestem Nutzen gebrauchen, und der Name des Meisters, der sie gefertigt, wird heute nur vollen Genüge für ihre Classicität und Anmuth bürgen.

Bilder zu Tieck's Genovefa, von Joseph Führich.

(Gesellschafter 1833, Beiblatt No. 1 f.)

Wenn wir die Gestalten, welche Führich uns in seinen Bildern vorüberführt und zu denen wir uns auf eigne Weise hingezogen fühlen, näher und aufmerksamer betrachten, so erkennen wir in ihnen bald alte und liebe Bekannte; es ist der deutsche Charakter, dessen Stempel ein jedes seiner Bilder trägt. Sie sind deutsch-fromm und ernst, deutsch-tiefsinnig und kindlich, deutsch-phantastisch und auch der deutsche Humor klingt zuweilen mit hinein; — Richtungen, die wir aus den Bildern z. B. von Albrecht Dürer gar wohl kennen. Und wenn die Gestalten, welche aus dem Gemüth des wahren Künstlers hervorgegangen sind, — für einen solchen aber halte ich Joseph Führich — wie in einem klaren Spiegel sein Inneres erschauen lassen, so müssen wir dem Zeichner der oben genannten Bilder in herzlicher Liebe gewogen werden.

Führich hat, soviel mir bekannt, vor den neuerdings erschienenen Bildern zur Genovefa folgende Gegenstände herausgegeben, welche sämmtlich, so wie auch jene, bei P. Bohmann's Erben zu Prag (der Heimat des Künstlers) erschienen sind:

Das Gebet des Herrn, 9 Blätter, von dem Künstler selbst leicht und sicher radirt, mit erläuterndem Text von Anton Müller, k. k. Professor der Aesthetik an der hohen Schule zu Prag. Das erste Blatt ist eine Tafel, auf welcher sich die Inschrift des Titels befindet, nach Art eines gothischen Portals von einfachen Zierraten und verschlungenen Zweigen umgeben, von denen kleinere Bilder eingeschlossen werden. Diese einzelnen Theile des Rahmens, meist Scenen aus dem Leben Christi enthaltend, geben gewissermaassen eine Inhaltsanzeige der folgenden Blätter. Unter der Inschrift ist eine spitzbogige Nische mit dem Brustbilde des Künstlers, welcher den Blick fromm nach oben richtet; in der Rechten hält er den Zeichnenstift, in der Linken eine kleine Tafel, darauf die Buchstaben O A M D G stehen, — „Omnia ad majorem dei gloriam". Diese Worte scheinen Führich's künstlerischen Bestrebungen als leitender Wahlspruch zu dienen; wir finden eine Tafel mit denselben Buchstaben auf dem letzten Blatt der Genovefa wieder. Die folgenden Blätter stellen ein jedes eine einzelne der Bitten dar, stets den Sinn derselben auf eine tiefgefühlte poetische Weise lösend; es sind symbolische Darstellungen, aber das Symbol ist Leben geworden. Die Beschreibung eines Bildes möge die der andern vertreten: — „Dein Reich komme". Eine kalte Winterlandschaft, heftiger Wind. Ein alter Kapuziner reitet auf einem Saumthier, die Monstranz in seinen frostenstarrten Händen; er will einem Sterbenden das letzte Mahl bringen. Der Sakristan, mit einem Glücklein läutend, zieht das müde Thier durch den Schnee; vielleicht ist es der Bauer selbst, dessen Weib in dem fernen Dorfe, dahin der Weg führt, krank liegt. Der Wanderer im Vorgrund hat sich auf das Knie geworfen und schlägt seine Brust; sein Haar flattert im Sturm. Ich glaube, er strebte nach fernen, wärmeren Ländern; da ist ihm hier in der kalten, unwirthlichen Wüste ein andres Licht aufgegangen. Denn das Reich des Herrn ist nicht von dieser Welt. —

Der wilde Jäger, 5 Blätter, nach dem Bürger'schen Gedicht gleiches Namens, radirt von Anton Gaselle ebenfalls mit kritischen Aufsätzen

von A. Müller. Die fünf Hauptmomente des Gedichtes sind von dem Künstler besonnen aufgefasst und so dargestellt worden, dass sie auch ohne das Gedicht ein verständliches Ganze ausmachen. Wir sehen das Wachsen der Leidenschaft, den allmähligen Sieg des Bösen, die endliche Strafe. Vorzüglich ausgezeichnet schien mir das zweite Bild, da der Graf die Saat niederbereiten im Begriff ist. Eine dreifache Handlung bewegt den Grafen; er hat die Hand mit der Knute gegen den armen Bauer, der flehend vor seinem Pferde steht, erhoben; der lichte Ritter zur Rechten ist vorgesprengt und wehrt ihm mit der linken Hand, der dunkle Ritter zur Linken zieht ihn seitwärts über den Hag, dem Hirsche nach, in das Getraide. Trefflicher Ausdruck in den Köpfen. Der linke Ritter trägt in allen Blättern unter dem spitzen Hut die — übrigens im Mittelalter gebräuchliche — Mephistopheles-Kappe, welche Kopf, Hals und einen Theil der Brust bedeckt und nur das Gesicht frei lässt.

Christus, schlafend im Sturm auf dem See, nach Führich's Carton auf Stein gezeichnet von Eduard Schaller. — Während der Meister schläft, hat der Feind, der diese Frist benutzen zu müssen glaubt, die Wuth der Elemente entfesselt; das Schifflein scheint zwischen den Wasserbergen, deren einer es gleich zu überstürzen droht, verloren; vorn fasst eine Welle, fast wie eine gespreizte Hand anzusehen, nach dem Schlafenden. Auf dem Schiff ist höchste Angst; nur der eine von den Schiffern bemüht sich noch, des Segels Herr zu werden; der andre hat bereits das ohnmächtige Steuer aus den Händen gelassen. Alles drängt sich zu dem Meister, der in tiefem Frieden schlummert; — wir sehen es diesem Frieden an, dass aus ihm allein Hülfe zu kommen vermag. Alle Gestalten tragen das Gepräge eines hohen Adels, und wenn wir eine Parallele ziehen wollen, so erinnern wir uns bei diesem Bilde vielleicht an Overbeck, — einen Namen, der durch keine früheren Jahrhunderte verdunkelt wird.

Zu Tieck's Genovefa hat Führich 15 Blätter geliefert, welche, wie die zum Gebet des Herrn, auch von ihm selbst radirt zu sein scheinen. Erläuternde Bemerkungen, Stellen des Gedichtes enthaltend, sind zur Erklärung beigegeben. Wie warm und innig Führich dasselbe in sich aufgenommen und wiedergegeben hat, werden uns die einzelnen Blätter zeigen; Adel und Einfalt sind der Grundcharakter eines jeden.

1. Titelblatt. Gothisch verschlungene trockne Baumzweige fügen sich zu einer Art Architektur, welche das Bild in drei Räume theilt. In dem mittleren Hauptraum ist eine Tafel mit der Inschrift des Titels befestigt; eine Lilie und eine Passionsblume zeigen sich auf die Tafel. Darüber schwebt, von zwei Engeln getragen, die verklärte Gestalt der Heiligen, nur in ein weites Gewand gehüllt, wie wir sie später in der Wüste finden werden. Sie blickt nieder auf ihre Lieben; auf den kleinen Schmerzenreich, der, unterhalb der Tafel, auf einer Steinplatte sitzend, ernst vor sich in die Höhe sieht und in dessen Schoos die Hirschkuh ihr trauriges Haupt legt, und auf Siegfried, ihren Gemahl, der knieend zu ihr emporschaut und dessen ganze Geberde den Entschluss, Einsiedler zu werden an dem Orte, wo Genovefa litt, ausdrückt. Ueber ihm auf einem Zweige eine einsame Taube. Zur Linken des Siegfried, im Seitenraum, steht Karl Martell, dem jener gegen die Sarazenen gefolgt war, den einen Fuss und den Streithammer auf den Nacken eines Sarazenen gestützt. In dem andern Seitenraume steht die Verführerin Gertrud, vor ihr, noch im Mittelraum, sitzt Golo. Die Laute, zu welcher er einst süsse Lieder zu singen

wusste, ist zerbrochen, trübsinnig schaut er in einen Spiegel, der das Bild der verklärten Heiligen auffängt; er fühlt, wie fern er von ihr ist; vergebens zeigt die Alte nach dem Apfel, den die [illegible] Schlange niederreicht. Der Spiegel wird dem Golo [illegible] entgegen gehalten; wir erkennen diesen an der Binde, seine [illegible] den Schmetterlingsflügeln, aber sie enden mit Krallen, wie [illegible] der Fledermäuse, und statt des hübschen Pfauenauges ist ein Todtenkopf darauf gemalt. Auf einem Zweige über dem Golo sitzt ein [illegible]; über der alten Gertrud nistet eine Spinne. Zwei Medaillons im Obertheil der Seitenräume, Episoden des Gedichts enthaltend, vollenden den Kreis der angedeuteten Hauptmomente.

2. Der Geist des heil. Bonifacius in der Kapelle, in welcher Siegfried vor seinem Zuge gegen die Sarazenen das heilige Abendmahl nimmt. „Der Dichter (heisst es in den erläuternden Bemerkungen) lässt diese hochehrwürdige Person die Handlung eröffnen und schliessen, und in dem siebenjährigen Stillstande derselben mit salbungsvoller Belehrung dazwischen treten . . . Der Heilige, der uns aufmerksam macht auf das, was im Hintergrunde vorgeht, deutet auf eine vergangene Geschichte hin, an der er sich wohl selbst erbaut haben mag." So steht er da, wie es dem Chorus ziemt, ernst und feierlich, mit Schwert und Palme, mit der Bischofsmütze und den langen, grossen Falten der Casula, jenen Bildern auf alten Grabsteinen zu vergleichen, welche uns in der geheimnissvollen Dämmerung der gothischen Kirchen schöne heilige Legenden zu erzählen wissen. Der Hintergrund stellt eine gothische Kapelle dar, von einer einzigen Lampe erleuchtet, deren Schein der hereinbrechende Morgen verdrängt. Zur Linken Siegfried mit seinen Vasallen vor dem Hochaltar, das Abendmahl empfangend. Zur Rechten drei Männer, Wendelin, Grimoald, Benno, welche den bildlich dargestellten Martertod des heil. Sebastian beschauen; charakteristisch ist besonders die Stellung des argen Benno, der, den Mantel über die Schulter geschlagen, die linke Hand in die Seite stützt und mit der Rechten das Kinn fasst, indem er mit dem trocknen Zweifelgeiste eines gemüthlosen Lesers „heiliger Geschichten" meint:

> Wer weiss, ob Alles sich so hat begeben.

3. Golo hört den Hirten Heinrich das Lied singen:

> Dicht von Felsen eingeschlossen,
> Wo die stillen Bächlein gehn u. s. w.

Vorn sitzt Heinrich und singt, auf seinen Hirtenstab sich stützend, unschuldig zum Bilde heraus; Dietrich, sein Freund, sitzt neben ihm und bläst auf der Schalmei, „als ob es eben so recht wäre." Neben ihnen lehnt Golo an einem Zaun, eine kräftig blühende Jünglings-Gestalt; das Haar fällt wellig auf die Schultern herab; er stützt das Kinn in seine linke Hand und blickt trübe vor sich nieder. Er meint, es sei das Lied, was ihn so traurig gestimmt hat; „ein trübseliges Lied, sagt er, und höchst klägliche Weise, die sich meines Ohres so leise bemeistert hat, so mein Herz überwältigt, dass ich mich kaum der Thränen enthalten kann." Aber wir wissen besser, als er selbst, was in ihm vorgeht; es ist das Verhängnissvolle dieses Tages, da sein Herz ihm die Ehrbut der Burg und seines holden Gemahlin anvertraut; es sind die Geister des künftigen Unheils, die in ihm aufsteigen; es ist die Ahnung seines eignen grauenvollen Endes, da die Worte des Liedes an ihm selbst zur Prophezeihung werden. So oft

ich das Bild betrachtete, war es mir stets, als hörte ich die rührende Melodie, welche Luise Reichardt zu jenem Liede gesetzt hat.

4. Siegfried nimmt Abschied von Genovefa. Beide sind allein in einem Gemach, an dessen Wänden Waffen und Jagdgeräth hängen; durch die geöffnete Thür blickt man auf den Burghof, wo Siegfrieds Mannen mit dem Kreuzbanner auf unruhig schnaubenden Pferden harren. Siegfried, in voller Kriegsrüstung, ist ein frommer, ritterlicher Herr, Genovefa eine wunderbar aufgeschlossene Rose; aber sie hängt matt und welk in seinen Armen, der Schmerz der Trennung droht sie aufzulösen. Wir sehen es diesen seitwärts gesenkten Blicken an, dass sie, fast wie ein letztes Mittel, um ihn aufzuhalten, die leisen Worte seufzt:

> Bist Du so rasch, Gemahl, so wenig freundlich
> Dem schwachen kranken Weibe? — Nun, so höre,
> Ich will die Zunge zwingen, es zu sagen,
> Ich fühle mich seit wenig Wochen Mutter.

Und wieder ist es nicht bloss der gegenwärtige Schmerz, der ihre Seele umfangen hält; auch hier ist es die Ahnung zukünftiger schwererer Leiden.

5. Genovefa, von Gertrud auf den Altan geführt, hört Golo's Liebesklage. Das einzig unangenehme Blatt unter allen. Der Grund liegt zunächst an einer Dissonanz in der Perspektive. Der Künstler hat für das Ganze einen hohen Augenpunkt genommen, um die Gestalten der beiden Frauen vorn auf dem Altan, auf welchen man niedersieht, mit der Gestalt des seitwärts unter demselben stehenden Golo ungefähr auf gleiche Fläche zu bringen. Wenn es aber schon bei der Genovefa stört, dass sie von einem andern Standpunkte aus gezeichnet ist als der Altan, so fällt der dritte, noch niedrigere Augenpunkt für die Figur des Golo noch unangenehmer auf; er scheint wie in verjüngtem Maassstabe vor den Frauen in der Luft zu schweben. Dazu kommt, dass Golo im Ganzen wenig Ausdruck hat und dass der Genovefa statt des milden Ernstes ein Anstrich von Prüderie gegeben ist. Vortrefflich dagegen ist Gesicht und Geberde der alten Lauscherin. An sinnigen Einzelheiten fehlt es auch diesem Blatte nicht. So steht vorn auf dem Geländer des Altans ein Topf mit einer Lilienblume, um welche sich von unten herauf ein üppiger Weinstock rankt; neben dem Golo blühen Tulpen und Mohn, und um sein Haupt schwirrt eine Fledermaus. Im Garten, hinter Golo, plätschert ein Springbrunnen; der Garten wird von den Gebäuden der Burg begrenzt, über denen die Scheibe des Mondes steht.

6. Golo bringt Genovefa in den Verdacht der Untreue und lässt sie mit Drago verhaften. Das Zimmer der Genovefa. Hinten, zwischen zwei Fenstern, aus deren einem man in die Sternen-Nacht hinaus sieht, in einer Nische das Bild der heiligen Jungfrau, zu dessen beiden Seiten Vasen mit Blumen. Vor der Nische ein Gebetpult, auf welchem Notenbücher und eine zierliche Laute liegen. Vorn, an dem runden Tisch, auf dem ein grosser Leuchter steht, waren Genovefa und Drago so eben Willens, sich mit dem Lesen heiliger Legenden zu erbauen; sie werden durch die Eindringenden gestört. Drago, ein frommes, ehrliches, nicht mehr jugendliches Gesicht, schlicht niedergekämmtes Haar, hat sich zum Vorlesen gesammelt; die Hände liegen noch gefaltet vor dem grossen Legendenbuch; er sitzt und blickt gelassen nach der Thür, ohne alle Ahnung dessen, was

in wenig Augenblicken ihm selbst geschehen wird. Genovefa, — sie ist durch ihr ahnendes Gemüth bereits vorbereitet, — hat sich stolz und ruhig, ihrer Reinheit sich bewusst, erhoben; sie schiebt den Stuhl zurück, auf dessen gepolsterter Lehne wir ein zierlich gewirktes Muster bemerken, und wendet sich seitwärts gegen die Eintretenden. Golo, der mit der Linken hastig die Thür aufreisst, weist mit der Rechten ins Zimmer:

Hier seht ihr selbst, was ich zuvor gesprochen,
Ermesst nun selber, was sie wohl verbrochen!

Das Haupt wendet er zu seinen Gefährten zurück; über seinem linken Auge wetterleuchtet der Zorn verschmähter Leidenschaft. Neben ihm ist der gute betrogene Wendelin; er reisst das Auge weit auf, um das Unglaubliche gewiss zu schauen, und möchte zugleich mit dem anderen Augenlied das Auge wiederum schliessen; er presst die Hände krampfhaft nieder und würde, die letzten Stufen der Treppe vergessend, in das Zimmer herein stürzen, wenn Golo nicht halb vor ihm stände. Neben Wendelin tritt Benno in das Gemach, das widerwärtige, kalte Gesicht in jene Mephistopheles-Kappe gehüllt; er trägt auf dem rechten Arm die schweren Ketten für Drago und hält in der linken Hand eine kleine Laterne, welche er der Genovefa *entgegenreckt*. Dem Benno wird eine Hand vertraulich auf die Schulter gelegt, welche ohne Zweifel der wächligen Kapuze zugehört, die hinter seinem Kopf zum Vorschein kommt; ich höre die heimtückischen Worte, die ihm aus der Kapuze zugeflüstert werden. Zwischen Benno und Wendelin, tief im Schatten, sieht man noch ein Stück von einem brutalen Gesicht, auf dessen Rechnung die gewaltige Partisane zu schreiben ist, welche über dem Golo mit ins Zimmer herein ragt.

7. Genovefa's Standhaftigkeit im Kerker. Arme Genovefa! die Pflegerin, deren sie in ihrem jetzigen Zustande so sehr bedarf, hat sie arg verlassen und schreitet wohlbedächtig die enge Treppe, die wir durch die offne Kerkerthür sehen, hinauf zum Ausgang des Thurmes. Und statt ihrer erblicken wir Golo bei der Genovefa, der nunmehr ein Sklav seiner rasenden Leidenschaft geworden ist; er ist vor ihr auf die Kniee gestürzt, und presst mit beiden Händen sein zuckendes Herz nieder; seine Schultern sind krampfhaft gehoben, so dass der laute Schrei im dumpfen Aechzen erstirbt; das Haar über der Stirn bäumt sich wild empor. Genovefa hat das Gesicht abgewandt und hält ihm die Hand abwehrend entgegen. Die Scene wird stumm gespielt, wir hören den Fusstritt der Alten draussen auf der Treppe; aber die Stille ist wie die des Stromes, aus dessen Tiefe schnell Verderben bringende Wirbel aufsteigen.

8. Winfreda, von Golo gedungen, zeigt dem Ritter Siegfried den Treubruch seiner Gattin in einem Zauberspiegel. Golo hat sich zum Siegfried nach Strassburg begeben, wo dieser an einer Wunde niederlag, und ihn bewogen, durch Hexenkünste sich die Bestätigung seiner erlogenen Nachricht geben zu lassen. Das Bild zeigt uns das Zimmer der Hexe. Links, vor dem Spiegel, welcher die ganze Seitenwand einnimmt, steht ein kleines Pult mit dem Zauberbuch; daneben, auf einem Todtenkopf, ein Becken, aus welchem sich giftiger Zauberqualm entwickelt. Teufelchen, Drachen, Schlangen, Schmetterlinge, Vögel, Sterne tanzen in dem Qualm, der kreisend gegen den Spiegel schlägt; drinn sehen wir, wie in einer Laube, in schwachen Linien die Gestalten von Genovefa und Drago, welche nebeneinander sitzend sich fest umschlingen und küssen. Sie sind

beide gar wohl getroffen, aber eben das zeigt recht deutlich die Lüge der ganzen Erscheinung, das frech und unpassend Ersonnene derselben. Golo musste bei dem Siegfried gut vorgearbeitet haben, dass solch leeres Trugbild diesen zum Todesurtheil gegen sein Weib und sein Kind, das er nicht anerkennen will, bewegen konnte. Siegfried sitzt vor dem Spiegel auf einem aus Knochen gebauten Stuhl; er ist im Begriff aufzuspringen und den Drago mit der Faust zu erwürgen; sein Gesicht ist nicht mehr so blühend, wie wir es auf dem vierten Blatte sahen, Spuren, vielleicht mehr der Sorge, als der Krankheit. Neben ihm steht die Hexe Winfreda, ein grosses Weib mit nackten muskulösen Armen; das lange Haar hängt straff herab, arger Hohn zuckt über ihr Gesicht; wir kennen solche Gestalten aus Walter Scott's Romanen. Hinter dem Siegfried steht, sich auf die Lehne des Stuhls stützend, Golo; er ist noch im Reisekleid. Heimlich legt er der Alten eine Börse in die Hand und blickt mit in den Spiegel, düstere Schadenfreude, befriedigte Rache und stete, unaustilgbare Lust an dem Anblick des schönen Weibes im Gesicht. Ihm zur Seite ist ein offnes Fenster; auf das Kreuz desselben hat sich ein grosser Schuhu gesetzt und glotzt in den Spuk herein.

9. Genovefa flösst ihren Mördern Mitleid ein. Mit dem neugebornen Kindlein ist sie hinausgestossen in die kalte Wüste, und nach dem Haupte des Kindes reckt sich bereits die Hand des gedungenen Mörders. Sie kauert angstvoll am Boden, umfasst das Kind mit dem linken Arm und hält die Rechte schützend über seinem Kopf, indem sie flehend zu den Mördern aufblickt. Der eine von diesen, der Köhler Grimoald, ist auch schon erweicht; er hält das Messer, das erst gegen sie gerichtet war, jetzt zürnend dem andern entgegen. Dieser ist Benno. Wir erkennen auf den ersten Blick dasselbe widerwärtige Gesicht, welches wir im sechsten Blatt gesehen; der Kappe ist hier noch eine Hahnenfeder zugesellt, welche an der Mütze steckt. Noch scheint er gar nicht Willens, sich seine Beute entgehen zu lassen; dafür hat das von Natur so durchaus gleichgültige Gesicht noch viel zu viel Bewegung. Indess, wenn er die linke Hand nicht zurückziehen und mit der rechten, in welcher der Dolch befindlich ist, weiter vorrücken wird, so glauben wir es dem Ausdruck im Gesicht des Grimoald, dass er aus seinen Worten Ernst machen wird:

> Zurück! sonst stoss' ich Dir das blanke Eisen
> In Deinen Scheinenwanst.

Vortrefflich hat Führich in dieser Figur des Benno die hastige Bewegung und das leise Zaudern bei der verfänglichen Drohung des Grimoald auszudrücken gewusst; dazu kommt der vom Winde rückwärts geschlagene Mantel, dessen Faltenwurf sehr gelungen ist. (An dem rechten Unterarm des Grimoald könnte die Verkürzung deutlicher gezeichnet sein.) Zwischen Beiden steht ängstlich das mitgelaufene Windspiel, dem hernach, als Zeichen des vollzogenen Urtheils, Zunge und Augen ausgeschnitten werden. Die Handlung geht in einer wilden Schlucht vor, durch welche der Wind hinfährt. In der Ferne sieht man die Thürme des Schlosses, zu dem Genovefa nun nimmer zurückkehren soll.

10. Ein Engel tröstet Genovefa mit dem Bilde des Gekreuzigten. Genovefa hat in dem von Menschen unbetretenen Walde in einer Höhle ein gastliches Asyl gefunden, das uns der Dichter freilich nicht allzufreundlich schildert:

Die Wüstenei, anstatt ihr schönes Haus,
Statt ihres Prunkgemachs die öbere Kluft;
Statt Diener gingen Thiere ein und aus;
Statt schöner Speisen Kräuter in der Gruft;
Statt reicher Betten Aengstigen und Grauen
Auf dürren Reisern in der kalten Luft;
Der edlen Perlen mussste sie entbehren,
Statt deren dienten ihre heissen Zähren.

Führich aber hat uns im Gegensatz dieser Worte — es ist gerade einer von den „schönen Sommertagen" — einen gar anmuthigen Waldes-Haushalt dargestellt. Neben dem Eingang zur Höhle entspringt unter den Wurzeln eines alten Eichbaumes eine Quelle, welche sich vorn, am Rande des Bildes, hinzieht und den Eingang fast wie eine Insel umschliesst; Brombeer-Geniet und Kräuter stehen am Ursprung der Quelle. Die Hirschkuh, deren Milch im Anfang das Leben des kleinen Schmerzenreich erhalten hat, säuft aus dem Wasser. Schmerzenreich, in einem Kleid von Fellen, spielt mit zwei Kaninchen und faltet dem einen die Pfötchen, wie es ihn die Mutter zum Gebet des Vaterunser gelehrt hat; eine überaus anmuthige kleine Gruppe. Eine Bachstelze sitzt an der Quelle; weiterhin stehen ein Paar gravitätische Kraniche, deren einer sich so eben mit höchsteigenem Schnabel ein Fischlein fängt; aus dem hohlen Eichbaum schaut ein kluges Käuzlein heraus; auf einem Ast der Eiche sitzt ein Eichkätzchen und nagt an einer Nuss; daneben, an einer Tanne, klopft eifrig ein Specht. Auf der andern Seite, im Hintergrund, schaut ein junger Zwölf-Ender zwischen den Tannenbäumen hervor. Alles haust in tiefem Frieden nebeneinander, Eins um das Andre unbekümmert; man wird fast versucht, Genovefa um ihr stilles Waldleben zu beneiden. Sie selbst kniet mitten im Bilde vor der Erscheinung des Engels, der, von seinen langen Flügeln getragen, zu ihr nieder geschwebt ist und ihr das elfenbeinerne Crucifix entgegenreicht. Sie hat ein weites Gewand um den Leib geschlagen, Arme und Brust sind nackt, das Haar hängt glatt über Rücken und Seiten herab. Ihr mildes, frommes Antlitz ist zu dem Engel empor gerichtet, sie will so eben das Crucifix in Empfang nehmen. „Keinem Beschauer wird es entgehen, dass der geistige Verkehr zwischen Genovefa und dem Engel keinen aufmerksamen lebendigen Zuhörer hat, als den, welcher den Boten des Trostes gesandt hat."

11. Golo stürzt seinen Helfershelfer Benno vom Felsen. „So kummervoll und einsam sich auch das Leben Genovefa's hinschleppt: so sind ihre Thränen doch nichts gegen die Höllenpein Golo's, den die Schmerzen unbefriedigter Leidenschaft und der Vorwurf einer blutigen That von Siegfried's Schlosse in die Wildniss trieben. Er will sein Gewissen überlisten durch die Freuden der Jagd. Sein Helfershelfer Benno begleitet ihn. Aber auch die Mühen des Tages lassen ihn nicht ruhen. Wir sehen ihn in diesem Blatt auf dem Gipfel eines Berges, den er halb wahnsinnig im Mondschein mit Benno erklommen hat. Nachdem Golo gefragt: wie Genovefa ausgesehen, als sie zum Tode ging, und wie sie Benno ermorden konnte? wird ihr Zwiegespräch heftig und thätlich." — „Auf mich willst Du die Schuld nun wälzen, Schurke?" ruft Golo, fasst den Benno mit Riesengewalt, um ihn hinab zu schleudern in den Abgrund, drin ein Fluss vorüberstrudelt. Vortrefflich ist die Zeichnung beider Figuren. Golo, den

man fast von hinten sieht, hat Benno mit der Rechten ins Gewand unter dem Kinn gefasst und reisst mit der Linken dessen rechten Fuss vom Boden; so hält er ihn einen Augenblick schwebend über dem Abgrund, während Benno, das Gesicht angstvoll verzerrend, seine linke Hand um Golo's rechte klammert und mit seiner rechten in die leere Luft greift. Zur Seite tritt Einer in Pilgerhülle aus dem Walde; es ist Otto's Geist, Golo's Vater. Zu seiner Strafe muss er Augenzeuge von der Verworfenheit dessen sein, den er in verbotener Liebe gezeugt hat. — Ich hätte diesem Geist, statt der bepanzerten Beine, ein längeres Pilgerkleid gewünscht, damit er unmittelbarer, ich möchte sagen, mehr wie aus dem Boden gewachsen erschiene.

12. Siegfried findet die Genovefa wieder. Dies Blatt zeigt uns nochmals die Höhle der Genovefa, aber von einer andern Seite. Das Crucifix ist über der Quelle zwischen der Tanne und Eiche aufgestellt; zwei, auf den Seiten desselben gepflanzte und oben zusammen gebundene Zweige bilden eine Art Nische. Von der befiederten Waldgenossenschaft des vorigen Blattes sehen wir auf diesem nichts mehr; dafür haben sich einige Tauben als Mitbewohner der Höhle eingefunden. Vorn steht Genovefa, in Siegfried's Mantel gehüllt, den er ihr vorhin zuwarf, um ihre Blösse zu bedecken; sie neigt ihr Haupt zu Siegfried nieder, der sie erkannt hat und unter der Riesenlast ihres Unglücks und seiner Schuld besinnungslos zu Boden gestürzt ist; er liegt platt auf dem Boden da. Der rechte Winkel, welcher auf diese Weise durch die beiden Hauptfiguren des Blattes gebildet wird, möchte von manchem Kritiker, dessen Auge stets nach wohlgeordneten Gruppen verlangt, getadelt werden; aber ich glaube, es giebt Momente im Leben, wo der Schmerz auch die wohlgeordnetsten Gruppen auseinander zu reissen im Stande ist. Siegfried hat das Haupt bereits erhoben und die Hände vor sich auf dem Boden gefaltet; man sieht, dass es ihm Mühe kostet, die verlornen Gedanken wieder zusammen zu suchen. Neben Genovefa steht die Hirschkuh und sieht sorglich nach dem Walde, aus dem so eben der kleine Schmerzenreich mit seinen beiden Kaninchen hervoreilt. Er trägt Kräuter in seinem Röckchen, welche er zur Speise für die Mutter gesammelt hat.

13. Siegfried führt die wiedergefundene Genovefa in seine Burg heim. Ein Blatt voll Jubel und Freude und Sonnenschein. Und doch geht eine leise Dissonanz hindurch: wir bemerken, wenn wir die Gestalt der Genovefa aufmerksamer betrachten, dass diese laute Lust nicht zu ihren abgezehrten Wangen und zu der Art, wie sie sich matt in den Arm des Siegfried hängt, passen will, und dass ihr Lächeln nur der Befriedigung ihres letzten irdischen Wunsches gilt. Genovefa ist wieder wie andre Frauen gekleidet; hinter ihr sehen wir die Hirschkuh, die, wenn auch stutzig ob solchen Gedränges, doch getrost der Herrin nachschreitet. Jäger zu Fuss und zu Pferde, ihre Freude auf verschiedene Weise äussernd, folgen. Vor dem neu verbundenen Ehepaar geht Wendelin (den wir bereits im sechsten Blatt liebgewonnen haben) und trägt Schmerzenreich auf dem Arme, welchem gleichfalls ein anständigeres Kleidchen angezogen ist; mehrere Kinder langen zu ihm empor; — eine anmuthige Gruppe. Jubelnd eilt die Schlossbewohnerschaft durch das Thor den Ankommenden entgegen.

14. Golo's Tod. Wir erkennen dieselbe Schlucht, in welcher Golo die Genovefa und ihr Kindlein wollte morden lassen; dieselbe, von der es in jenem traurigen Liede heisst:

Dicht von Felsen eingeschlossen,
Wo die stillen Bächlein gehn,
Wo die dunklen Weiden sprossen,
Wünsch' ich bald mein Grab zu sehn.
Dort im kühlen, abgelegnen Thal
Such' ich Ruh' für meines Herzens Qual.

Und vorn liegt Golo, auf den Boden hingestreckt, die Hände über der Brust zusammengebunden. Die männlich-kräftige Gestalt, deren volle Schönheit sich in dieser Lage entwickelt, möchte den Tod, welchen das gebrochene Auge und der leise, krampfhafte Zug am Munde kund giebt, gern Lügen strafen; aber der aus der Brust emporragende Lanzenschaft spricht allzu verständlich. Die Schergen, welche ihm ein Grab versagt, schleichen hinten so eben um eine Felsecke davon. Aber neben dem Golo steht der Schäfer Heinrich, der ihm einst das Lied gesungen; er beweint, der einzige, seinen Wohlthäter, und wir wissen es, dass er ihm das Grab „im einsam grünen Thal" bereiten wird. Vorn steht eine Distel, deren Kopf niedergeschlagen ist.

15. Genovefa's Tod. Genovefa liegt auf dem Sterbelager, die Hände, in denen sie ein kleines Crucifix hält, über der Brust zusammengelegt, die Augen geschlossen. Sie ist aber noch nicht gestorben; sie träumt, und zwar von den nahen seligen Freuden, deren Bild sie hernach scheidend den Ihrigen zurücklässt. Hinter dem Lager steht der Bischof Hidulfus, der ihr das Sakrament gereicht hat; er taucht den Wedel in das geweihte Wasser, um sie damit zu besprengen. Neben ihm noch zwei Geistliche. Vor dem Lager kniet Siegfried und stützt die Stirn bekümmert mit der rechten Hand, indem er seine linke auf die rechte der Sterbenden legt. Neben dem Siegfried sitzt Schmerzenreich auf einem Fussbänkchen, — eine Gestalt, vielleicht die bedeutendste des ganzen Heftes. Fährich hat in ihr auf wunderbare Weise alle zarte, liebenswürdige Kindlichkeit mit dem tiefen Ernst, der so früh schon im Begriff ist, den irdischen Freuden zu entsagen — er theilt nach dem Tode der Mutter die Einsiedlerschaft des Vaters — zu vereinigen gewusst. Nachlässig sitzt er da, das Kinn in die linke Hand stützend, und blickt über das Antlitz der Mutter weit hinaus, mit einem Blick, dem wir es glauben, dass er den Vater zu trösten in die Worte auszubrechen vermag:

O lasse sie ziehn, denn das ist ihr Verlangen,
Nach Himmelslichte steht ihr frommer Sinn.
Die Erde nährte sie mit Pein und Bangen,
Nun geht sie in die ew'ge Freiheit hin.
— — — — — — — — —
Sie ist die Müdeste, sie geht voraus,
Wir kommen nach in unsres Vaters Haus.

Die Sterbescene wird durch eine offne Thür gesehen, auf deren beiden Seiten Trauernde knieen, nicht sowohl Diener des Schlosses, als vielmehr Repräsentanten des gesammten Publikums, das an der frommen Legende sich erbaut hat. Das weinende Mädchen zur Rechten hat, ich weiss nicht ob in ihren Formen oder in ihrer Stellung, etwas Griechisches, was aber gerade der Weltlichkeit des Beschauers, im Gegensatz zu jener Heiligen,

angemessen sein dürfte. Der Jüngling zur Linken faltet ruhiger die Hände. Ueber ihm ist die schon bei den Zeichnungen zum Gebet des Herrn erwähnte Tafel angebracht, auf welcher die Anfangsbuchstaben von Joseph Führich's Wahlspruch zu lesen sind: O. A. M. D. G.

Randzeichnungen zu den Dichtungen der deutschen Classiker von Eugen Neureuther. 1832. 1. Theil, 1, 2, 3. Heft; 2. Theil, 4. Heft (das Heft aus 8 Blättern bestehend).

(Museum 1833, No. 3.)

Es ist ein eigen Ding mit dem Lesen von Gedichten. Ich will nicht von der Unmöglichkeit reden, eine Sammlung Gedichte quer durchzulesen wie etwa einen Roman; auch das Einzelne, wenn es die beabsichtigte Wirkung erreichen soll, macht seine besondern Ansprüche: Vieles ist besser zu hören als zu lesen, Vieles besser zu singen. Romanze und Lied wollen beide in der Regel mehr sagen, als in den wenigen Worten selbst steht; sie sind Skizzen, zu denen der Beschauer ein gut Theil eigner Phantasie mitbringen muss; sie sind wie musikalische Instrumente, deren Resonanzboden lange nachklingt.

Es will sich daher wohl schicken und ist eigentlich ein Bedürfniss des Gedichtes, wenn es nicht im dürftigen Gewande seiner nüchternen Buchstaben (deren Form im letzten Jahrhundert bei uns leider gar so nüchtern geworden ist) vor unsre Augen tritt, sondern wenn um dasselbe sich mannigfache Bilder umherschlingen, Figuren und Schnörkel, Blumen und Thiere, Ranken und Früchte und dergl., die entweder mehr den Inhalt verbildlichen oder mehr ihn träumerisch für das nachsinnende Gemüth hinausspinnen oder aber, was auch nicht eben zu verachten ist, nur als ein würdiger Rahmen schöner Gefühle oder Gedanken zu betrachten sein sollen.

Das fühlte man vor Zeiten gar wohl. Wie wunderlieblich nehmen sich in den alten pergamentenen Gebetbüchern jene bunten Einfassungen aus, welche neben den ernsthaftesten, oft klagereichsten Gebeten des sündigen Geschlechtes mit ihren Blümchen, Vögelchen, Schmetterlingen und Würmchen die helle, fröhliche Kinder-Unschuld der Frühlings-Natur hinzustellen scheinen! Wie sinnreich sind jene weissen Sprüche des arabischen Korans über einen reichen, blumig verschlungenen Grund hingezogen, daraus sie selbst fast nur wie dunkler gefärbte, bedeutungsvollere Blumen hervortauchen! — Das fühlt auch der Dichter noch heute, wenn er, was lebendig in ihm ist, genügend zur Gestalt zu bringen wünscht.

Gar grossen Dank sind wir den Bestrebungen Neureuther's schuldig, der es unternommen, die Lieder unsrer Dichter in anmuthigerem Aeussern, jegliches von eigenthümlichen Bildern und Träumen umgeben, uns vor die Augen zu führen, und dem es weder an einer märchenkundigen, reichen und beweglichen Phantasie, noch an einer fügsamen Hand zu diesem Unternehmen mangelt. Mehrfach sind bereits seine Randzeichnungen zu Göthe'schen Gedichten und zu bayerischen Volksliedern besprochen

worden; es dürfte anmassend erscheinen, nach der Empfehlung, die diesen von dem alten Dichterkönige, ehe er scheiden ging, an sein Volk mitgegeben wurde, noch etwas Besonderes hinzufügen zu wollen.

Ein neuestes Werk von Neureuther ist das in der Ueberschrift genannte. Auch hier finden wir dieselbe Gabe phantastischer Erfindung, dieselbe arabeskenartige Verschlingung der handelnden Figuren, dieselbe unerschöpfliche humoristische Laune, welche seinen früheren Werken eigen war. Schon der Umschlag dieser Hefte enthält in dem Rahmen von zierlich gewundenem Ranken- und Blätterornament, belebt von Vögelchen, Eichkätzchen, Schnecken und Schmetterlingen, an oberst mit ein Paar Sonnenblumen geschmückt, unten durchkrochen von seltsamen Molchen, ein kleines Meisterwerk. Der Inhalt des ersten Theiles besteht aus Gedichten vom König Ludwig, von Göthe, Schiller, Wieland, Bürger, Hebel, Platen, Uhland, Körner, Tieck, Klopstock; das Titelblatt enthält Göthe's Apotheose. Das vierte Heft giebt Gedichte von Langbein und Göthe.

Wir wollen hier nur auf einige der vorzüglichsten Blätter aufmerksam machen. Vor Allem dünkt uns das erste Blatt zu Göthe's Zauberlehrling wohlgelungen, dessen reiche Ausstattung nur Einer Strophe des Gedichtes Raum gegönnt hat. Da sehen wir in der Mitte den unglücklichen Jünger, der das mystische Band umgehängt hat, wie er sich verzweifelnd gegen das von allen Seiten auf ihn einströmende Wasser zu vertheidigen sucht; allerlei fabelhaftes Gethier, Vögel, Frösche, Fische und dergl., das auf den Ranken umhersitzt und daraus hervorwächst, speit das Wasser in dicken Strahlen, und selbst aus den Kelchen der Blumen ergiesst es sich, wie aus Giesskannen, auf sein Haupt. Unten ist es wie ein See, und ein Krebs langt eben mit einer grossen polypenartigen Blume, statt der Scheere, nach dem Verzweifelnden. Seitwärts sitzt ein Aeffchen gravitätisch mit Zaubermütze und Besen auf einem grossen Akanthusblatt, und wieder sehen wir den verhängnissvollen Besen in der Mitte aufgerichtet, ausgehend in ein seltsames Eulengesicht, das mit seinen Krallen die Blumenkelche auf den armen Jungen richtet. Neben dem Besen aber, auf hohem Blumenthrone, sitzt der alte Meister, der eben im Begriff ist, den tollen Spuk durch sein mächtiges Wort zu bannen. — Nicht minder gefällt uns das erste Blatt zu Körner's „Männer und Buben." Oben auf einem breiten Blumenbeete der rüstige, deutsche Kämpfer mit Glas und Flamberg, und hinter ihm, in der Ferne, die Schaar der Seinen. An den Seiten ziehen sich Blumenranken nieder, und hier wächst, in ergötzlichem Contrast gegen den oberen Raum, all das jämmerliche Philistergesindel, davon die einzelnen Strophen des Liedes sprechen, aus kleineren Kelchen hervor; meisterhafte Karikaturen, besonders der Sterbende, der vor dem Tode über ihm sich entsetzend, sich tief in den geöffneten Kelch zu verkriechen strebt. Mit vieler Laune ist das erste Blatt zu Langbein's goldnem Hut gezeichnet, mit eigenthümlicher Phantasie und einer ans Schauerliche streifenden Grazie die fünf Blätter zu Göthe's Braut von Korinth.

Mehrfach hat Neureuther auch, statt arabeskenartig das Lied zu umschliessen, nur eben Bilder beigefügt, welche die etwa erzählte Geschichte selbst darstellen sollen. Doch möchten wir ihm hierin Vorsicht rathen, da ihm die historische Composition nicht immer glückt. So ist das Bild über Bürger's Lenore wenig gelungen (andre Randbilder dieses auf 5 Blätter geschriebenen Gedichtes sind dagegen vortrefflich), ebenso erscheint das Bild über dem Liede aus Tieck's Genovefa: „Dicht von Felsen eingeschlos-

sen", matt, besonders wenn man es mit Führich's ausgezeichne schöner Darstellung dieses Momentes vergleicht. Doch ist auch hier v les Vortreffliche, namentlich wenn der Gegenstand selbst eine phantastis he Auffassung erlaubte, oder wenn der Künstler im Stande war, ihn ederum arabeskenartig dem gegebenen Raume anzuschliessen. Wir erw nen hier u. A. des schönen Schlussbildes zu Schiller's Taucher, welcher auf dem Grunde des Meeres den todten Jüngling, den Becher in seiner Rechten, darstellt, von widerwärtigem Seegewürme umschlungen und s gestaunt. Gar lieblich und sinnreich dünkt uns auch das Schlussbild zu dem Gedichte: die Mutter am Christabend, wo die Darstellung des K derfestes auf's Anmuthigste in die Arabeske verflochten ist.

Noch näher in das Einzelne einzugehen, erlaubt hier weder er Raum, noch möchten sich diese fröhlichen Spiele der Phantasie genügend mit Worten wiedergeben lassen. Schliesslich aber wollen wir nicht mit dem Künstler rechten, dass er statt die zartere Radirnadel anzuwenden, es vorgezogen hat, seine Compositionen mit der Feder auf Stein zu zeichnen, was zwar wohlfeiler, wodurch uns aber auch manche Feinheit des Ausdr ckes verloren gegangen ist. Doch scheint wenigstens das wünschenswerth, dass diese Gegenstände gleich von vorn herein in Gestalt eines Buches es in die Welt kommen möchten, statt auf einzelnen, nur auf einer Seite bedruckten Blättern, hiedurch würde zugleich der Uebelstand gehoben, dass ganze Gedichte, deren erste Strophe nur eine Randzeichnung erhielt, von gesonderten, zuweilen gänzlich unverzierten Blättern nachgeschlagen werden müssen.

Auf alle Fälle aber bleibt dem wackern Künstler noch in reicher Stoff zu seinen Darstellungen übrig; vielleicht versucht er es einmal mit der Ausschmückung eines grösseren Ganzen. Wie im Kleinen Lied oder Romanze, so dürfte im Grossen das Mährchen der willkommene Gegenstand sein; unerschöpflich ist der Reichthum unsrer Volksmährchen, Trefflichstes von einzelnen Dichtern geliefert. — wir erinnern nur an Novalis überaus anmuthiges Mährchen von Rosenblüthchen und Hyacinth, das fast schon in seinen Worten wie eine Arabeske anzuschauen ist.

Die Arabeske aber ist das Mährchen der bildenden Kunst.

Die Geschichte von den sieben Schwaben, mit zehn lithographirten Darstellungen. Stuttgart, Fr. Brodhag'sche Buchhandlung. 1832. in 4.

(Museum 1833. No. 4.)

Wenn es seit dem Ambrosianischen Codex des Homer und seit dem Vaticanischen des Virgil nicht an tüchtigen Künstlern gefehlt hat, welche das klassische Epos mit mehr oder minder klassischen Bildern zu verzieren beflissen waren, so haben sich neuerdings, mit der neuerwachten Liebe zur Vorzeit unseres Volkes, die Bestrebungen der Kunst nicht minder auch dem nationalen Epos zugewandt und auch auf diesem Felde die reichsten Kränze gewunden. Dass Namen, wie Siegfried und Chriemhild,

wie Dietrich und Parcival, nicht mehr vergessen sind oder unsre Ohren nicht mehr barbarisch verletzen, das danken wir keineswegs den neueren Philologen und Dichtern allein, dazu haben ihnen die Künstler redlich in die Hände gearbeitet.

Doch lange noch sind die Stoffe nicht erschöpft, noch sind nur eben erst die reichen Adern des köstlichen Erzes angeschlagen. Auch bringt ein jedes Ding zugleich seine Kehrseite mit, und wie die tolle Wirthschaft der Komödie sich unmittelbar an die tief-ernste Tragödie anschliesst, so hat es auch zu keiner Zeit an den ergötzlichsten Parodien der hochschreitenden Epopöe gefehlt. Wie viel davon bei uns erhalten und wie viel Laune und Lust, um für die Erhaltung zu sorgen, noch im Volke vorhanden ist, das bezeugen die Tischchen an den Strassenecken, welche neben den neuen Liedern, gedruckt in diesem Jahr, neben dem hörnen Siegfried und den Haimonskindern, die Geschichten vom Till Eulenspiegel, vom Pommerschen Fräulein, von Münchhausen's Lügen u. s. w. um ein Geringes feil bieten; und das Bedürfniss nach bildlicher Darstellung des Gelesenen spricht die Menge der freilich nicht allzu künstlerisch angefertigten Holzschnitte aus, welche in diesen Büchern vielfach den Text unterbrechen.

Die in der Ueberschrift genannte Verlagshandlung hat es unternommen, einem dieser Bursche, oder eigentlich sieben von ihnen, ein schönes Kleid anzuziehen, dass sie es wagen dürfen, ungescheut die vornehmsten Salons, die zierlichsten Boudoirs zu betreten; auch wird es ihnen hoffentlich auf diese Weise gelingen, zugleich in den nördlichen Theilen unsres Vaterlandes, wo sie bisher weniger gekannt waren, Freunde und Gönner zu finden. Schreiber dieses bedauert nur, dass es hier nicht der Ort ist, näher auf eine Charakteristik dieser vortrefflichen Schwabengeschichte einzugehen: der kühne Argonautenzug jener sieben Helden, wie sie sämmtlich den schweren Spiess tragend, durch die schwäbischen Gauen wandern, steckt so voll der ergötzlichsten Episoden, die eigentliche Hauptaction, wo das Häslein, von dem Lärmen erschrecht, davon läuft, ist so schlagend, der Schluss so wunderlich beruhigend, dass schwerlich ein würdiges Seitenstück zu finden sein dürfte. Hier haben wir es nur mit den zehn Bildern zu thun, mit denen das saubre Büchlein ausgestattet ist; aber auch die Bilder stecken so voll des erquicklichsten Humores, dass sie keineswegs als blosse Aushängeschilder für die Geschichte betrachtet werden dürfen. Der Zeichner (sie sind mit der Feder auf Stein gezeichnet) hat sich nicht genannt [1]; doch erkennen wir ohne Mühe eine Münchner Schule in den Bildern; und vortrefflich passt der Kothurn dieser Schule, der sich hier besonders in einem streng stylisirten Faltenwurfe zeigt, zu dem burlesken Ernst, der über der ganzen Geschichte waltet und in dem quasi-religiösen Schlusse einen eignen Reflex über sie zurückwirft. Glücklich sind die Situationen für die einzelnen Bilder gewählt, höchst charakteristisch die einzelnen Helden, ihren Eigenthümlichkeiten gemäss, aufgefasst und in den verschiedenen Situationen durchgeführt. Wie würdevoll sitzt gleich auf der vorderen Seite des Umschlages der zerlumpte Spiegelschwab da, mit Bierkrug und Kanne, wie tiefsinnend verrichtet er sein berühmtes Spiegelgeschäft! Wie überfein und zierlich, trotz des Tanzmeisters fünf Positionen, macht später der verliebte Blitzschwab dem schönen Kätherle aus der Herrschaft Schwabeck den Hof! Vortrefflich ist das Entsetzen, von dem das böse Weib des Spiegel-

[1] Es ist Dr. Follen!

schwaben gepacht wird, als dieser ihr, in's Bärenfell gehüllt, liebkost. Grossartige Verkürzungen (z. B. Fusssohle und ein wenig Gesicht als Bezeichnung eines ganzen Menschen) bietet das Blatt, wo sämmtliche Sieben, statt in's Meer, in ein blühendes Flachsfeld hinabspringen. Kühn und lebendig ist der Unterricht, den der Allgäuer dem Studenten Adolphus in den Schwabenstreichen (mit der umgekehrten Peitsche nämlich und ad posteriora) ertheilt. Am gelungensten dürfte das folgende Blatt sein, wo die sieben Schwaben, nachdem sie am Bodensee angekommen sind, vor ihrem Kampfe zum letzten Mal Mittag halten und dabei Todesbetrachtungen anstellen; der tiefe Ernst des langen Allgäuers, die stets gleiche Dummheit des dünnen Nestleschwaben, die Verzweiflung des dicken Knöpfleschwaben, der indess, seinen strömenden Thränen zum Trotz, doch einen ungeheuren Kloss in's Maul zu schieben vermag, dürften nicht leicht treffender darzustellen sein.

Um indess ernsthaften Leuten kein Aergerniss zu geben, brechen wir hiemit ab. Schliesslich aber wünschen wir nochmals dem artigen Büchlein recht viele Leser und Beschauer und dem Unternehmen überhaupt recht würdige Nachahmer. Dass es an Stoff dazu nicht fehlt, haben wir oben bereits angedeutet; dass es auch an Künstlern nicht fehlt, beweisen z. B. Adolph Schrödter's Bilder auf der letzten Berliner Ausstellung. Schreiber dieses sah von ihm einen Münchhausen, der von seinen auf eine Schnur gezogenen Enten in die Luft getragen wird, eine Zeichnung, die ihm das Herz schwer gemacht hat; möge er sie bald radiren, möge er uns den launigen Gesellen in recht vielen Abenteuern vorführen!

Sculptur. — Berlin.

(Museum 1853, No. 5 f.)

Im Atelier des Professor Ludwig Wichmann ist gegenwärtig das Gypsmodell einer überlebensgrossen Statue Christi aufgestellt, welches — einer eignen, unzerstreuten Beleuchtung, wie ein jedes plastische Werk, bedürftig — bei der vorigen Kunstausstellung dem übergrossen Andrange von Gegenständen gewichen war. Der Künstler hat die Statue des Heilandes etwa als einen Altarschmuck, statt des sonst gebräuchlichen Crucifixes, gearbeitet. Aber er vermied sowohl die hergebrachte, wenig künstlerische Form des letzteren, er hatte nicht die Absicht, seine anatomischen Kenntnisse an einem auf die Folter gespannten Leichnam zu entwickeln, als er auf der andern Seite auch nicht einen bestimmten Moment aus dem Leben des Heilandes festzuhalten suchte. Sein Werk hat einen wesentlich symbolischen Charakter. Noch erinnern die liebevoll ausgebreiteten Arme an die Stellung des Gekreuzigten (welche so von den Dichtern christlicher Vorzeit gedeutet worden ist), noch wird hinter der Statue selbst ein hohes teppichbehangenes Kreuz aufgestellt werden; aber an der Stelle des Todten sehen wir den Auferstandenen. Dieser Umstand gab dem Künstler zugleich die Freiheit, den Oberkörper unbekleidet darzustellen und nur die unteren Theile durch ein um die Hüften gewundenes Gewand zu verhüllen. Mit

Glück sind die typischen Formen des Kopfes beibehalten, ist der Ausdruck einer heiligen Ruhe, eines milden Ernstes wiedergegeben. Es wäre gewiss wünschenswerth, dies vielfach verdienstliche Werk, in Marmor ausgeführt, in einer Hauptkirche aufgestellt zu sehen. Auch dürfte es nur wenig Kosten verursachen, wenn kleinere, so häufig ganz schmuckleere Kirchen mit einem Gypsabgusse desselben ausgestattet würden. —

Der Professor Rauch, mannigfach von dem Könige von Bayern mit der Anfertigung würdiger Kunstgegenstände beauftragt, hat so eben das Gypsmodell einer für die Walhalla bestimmten Victoriastatue vollendet; man ist im Begriff, den Marmorblock für dieselbe zu behauen. Die Walhalla wird bekanntlich aus einer langen, oblongen, von einem Tonnengewölbe überspannten Halle bestehen; zwei breite Gurtbögen, von je zwei vortretenden gekuppelten ionischen Säulen getragen, werden diese Halle in drei Räume sondern[1]. An den Wänden werden die Büsten ihren Platz finden. Um indess diese lange Reihen zu unterbrechen, soll in der Mitte einer jeden Seitenwand eine Victoria aufgestellt werden. Die genannte Statue ist eine der für den Mittelraum bestimmten, sitzend, lebensgross. Sie ist mit dem Chiton bekleidet, der von der linken Schulter niederfällt; der Ueberschlag vorn ist über der rechten Schulter befestigt und unter dem linken Arm durchgeschlungen. Das Haar ist in einen Knoten gewunden, das Haupt ein wenig vorgeneigt. Sie hält in jeder Hand einen Kranz, die rechte etwas erhoben, die linke ruht auf der Lende. Die Füsse sind leicht gekreuzt.

Es scheint überflüssig, der Würde, Reinheit, Idealität, der Besonnenheit und des ernsten Styles, deren Gepräge, wie ein jedes Werk von Rauch, so auch dieses trägt, hier besonders zu erwähnen. Diese Victoria zeichnet sich zunächst durch eine eigene jungfräuliche Frische, durch eine besondre Elasticität der Formen aus. Sie macht, obgleich sie fest und ruhig sitzt, den Eindruck, als sei sie im Begriff, sich von ihrem Sessel zu erheben und mit dem aufgehobenen Kranze das Haupt des Würdigen zu schmücken.

Die Indulgenz des heiligen Franciscus, al *Fresco* gemalt in der Engelkirche bei Assisi, von *Friedrich Overbeck*. Nach dem Carton gezeichnet und lithogr. von *J. C. Koch*. München 1832.

(Museum 1833, No. 6.)

Es wird den Freunden der Kunst angenehm sein, von diesem vielbesprochenen Bilde Overbeck's durch das vorliegende Blatt eine ziemlich genaue Anschauung zu bekommen. Das Bild, bekanntlich an dem Giebel des kleinen inneren Kirchleins gemalt, zeigt zu oberst Christus und Maria, in einer Glorie sitzend, von lobsingenden und musicirenden Engeln umgeben. Maria neigt sich fürbittend zu Jesu und dieser blickt segnend und gewährend auf den heil. Franciscus hernieder, welcher auf der einen Seite

[1] Dies war in der That der ursprüngliche, nachmals veränderte Plan.

des Bildes, die Arme emporbreitend, kniet. In der Mitte des Bildes steht ein Altar, über den man, durch das geöffnete Portal, in eine öde Wintergegend hinaussieht; neben dem Portal aber ist ein blühender Rosenstrauch, und aus den Wolken, welche jene heilige Vision tragen, fallen Rosen nieder auf den Altar. Zur Seite des Franciscus stehen zwei Engel mit Pilgerstäben, deren einer in seinem Gewande bereits einen Theil der Rosen trägt, welche Franciscus dem Papste zur Bestätigung der Vision und dessen, was ihm der Erlöser verheissen, seines bestimmten Ablasses für diese Kirche, zu überbringen hat. Auf der andern Seite des Altares knieen zwei Ordensbrüder des Heiligen, denen das Wunder anzuschauen und mit zu bezeugen vergönnt war.

Der Zeichner der vorliegenden Lithographie hat die Bestimmtheit und Zartheit, die Einfalt und Frömmigkeit, welche Overbeck's Werken eigen sind, mit Glück wiederzugeben gewusst; einfache und reine Schraffirungen in den Schatten, grosse Lichtpartieen sind der nach keinem Effekt oder Sinnenreiz hinstrebenden Behandlung des Cartons, wir glauben auch des Gemäldes selbst, wohl angemessen. Es gehört dies Blatt mit zu jenen Grüssen, die aus dem Frieden, welchen der Meister sich erworben, mahnend in unser vielfach bewegtes Kunsttreiben herübertönen.

Karikatur der Engländer.

(Museum 1833, No. 14 f.)

Die Karikatur der Engländer scheint sich im Ganzen mehr nach einer gewissen phantastischen Richtung zu neigen. Schon der Name bezeichnet nicht sowohl eine unmittelbar aus den Tiefen des Lebens gegriffene Darstellung, als vielmehr eine solche, welche wesentlich der Laune und dem Humor des Einzelnen ihre Entstehung verdankt. Natürlich aber hat es eine solche Laune nur mit den Gemeinheiten und Thorheiten des Lebens zu thun, welche sie an die Stelle des Allgemeinen und Wahren zu setzen liebt und deren Nichtigkeit sie in solchem Widerspruche aufs Ergötzlichste zu offenbaren weiss.

Der Meister der englischen Karikatur ist heutiges Tages ohne Zweifel Cruikshank, auch bei uns vielfach bekannt durch seine Skizzen und Radirungen, durch seine Bilder zu W. Scott's Dämonologie, zu Chamisso's Schlemihl u. s. w. Den früheren Arbeiten stellt sich sein neuestes Werk: „Illustrations of Smollet, Fielding und Goldsmith, in a series of forty-one plates," würdig zur Seite. Eine unerschöpfliche Phantasie, welche sich in seltsamen Verzerrungen der Gestalten des gemeinen Lebens wohlgefällt, eine leichte und gewandte Nadel, welche stets den kühn umherschweifenden Gedanken zu folgen weiss, ist Cruikshanks Eigenthum: fast allen seinen Figuren aber, ob Schlechtigkeit oder ob Dummheit — denn es giebt auch dumme Teufel — der Hauptzug ihres Charakters sei, ist ein eigenthümlich diabolisches Gepräge gegeben. Wenn wir eine Reihe

Cruikshank'scher Bilder aufmerksam durchblättert haben, so ist es uns zu Muthe, als ob wir in eine tolle Walpurgisnacht hineingerathen wären, und alle das Hexengesindel umtanze uns in wilden Sprüngen. Mitleid ergreift uns dann über die einzelnen edleren Gestalten, welche hin und wieder zwischen den grinsenden Larven hervortauchen; und gar ist es sinneverwirrend, wenn wir bemerken, dass der ganze aberwitzige Spuk eigentlich aus Leuten besteht, die mit uns in einem Dorfe wohnen und die zu anderen Zeiten ganz und gar wie ehrliche Leute aussehen. Erhöht wird dieser seltsame Eindruck in dem genannten Werke noch durch das fabelhaft steife Kostüm des vorigen Jahrhunderts, welches, den dargestellten Scenen gemäss, in sämmtlichen Bildern wiederkehrt. Das Herauswenden jener unheimlichen diabolischen Seite im Menschen erinnert nicht selten an Hoffmann's Erzählungen; schwerlich würde Cruikshank passendere Anknüpfungspunkte für seine phantastischen Schöpfungen finden können.

Diese durch Cruikshank am schärfsten bezeichnete subjective Richtung wird auch von andern englischen Karikaturisten mit grösserem oder geringerem Glücke verfolgt; zugleich aber auch jene ruhigere objective, welche sich mehr darauf beschränkt, die Thorheiten der Zeit zu verspotten. Als Ausartung aber müssen wir es bezeichnen, wenn, was ebenfalls nicht allzuselten bei den Engländern vorkommt, beides in ein leeres Vergnügen an zwecklos widerwärtigen und häßlichen Bildungen der menschlichen Gestalt übergeht. In dem „Comic annual by Thomas Hood" ist leider, neben manchen wahrhaft humoristischen Blättern, ein grosser Theil der Holzschnitte also beschaffen.

Unübertroffen sind die Engländer in der politischen Karikatur: vielleicht weil hier Künstler und Publikum in der schärfsten Wechselwirkung stehen. Auch hier wird, wie bei der Karikatur überhaupt, ein Gemeines, ein Beschränktes, an die Stelle des Allgemeinen gesetzt; auch hier kommt es darauf an, im Gegensatz gegen eine leitende Idee, zu der hin sich das Leben der Völker entwickelt, letzteres lediglich als ein wüstes, thörichtes Spiel, dazu es ohne jene Idee wird, darzustellen. Das wissen die Engländer auf mancherlei Weise zu lösen, zumeist durch den Kunstgriff, dass sie die grossen Ereignisse des öffentlichen Lebens auf eine lustig allegorische Weise in die Beschränktheiten des Privatlebens herunterziehen.

Zu den geistreichsten politischen Karikaturen gehören die Lithographieen des „Caricature annual." Schon das Titelblatt des vorliegenden Heftes dieser Annalen (1831, vol. 2.) bezeichnet die angegebene Richtung. Es stellt, in einem von Reben umschlungenen Rahmen, einen fröhlichen Fischer am Ufer eines Baches dar; sämmtliche Fische aber, sowohl die bereits gefangenen, als diejenigen, welche noch unten im Wasser umherschwimmen, tragen auf naive Weise Menschenköpfe, und zwar sehr charakteristische Portraits. Die Unterschrift erklärt die Absicht des Zeichners; sie dürfte sich etwa so übersetzen lassen:

> Wie Walton[1] einst, der Alte, am sanftgewundenen Bach
> Den Karpfen und Forellen mit Angeln stellte nach,
> Also beliebt es mir, am Strom der Zeit zu sitzen,
> Zu fischen nach den Grillen, Thorheiten oder Witzen
> Von gross und kleinen Leuten. Schlagt um! es findet ihr
> Gekocht, was ich gefischt hab' auf mancherlei Manier.

[1] Verfasser eines berühmten alten Angelbuches.

Drinnen nun bewegt sich Alles mit wunderlichem Ernst, wie ein barockes Puppenspiel durcheinander; höchst seltsame Geschäfte werden von den erhabensten Personen, oft in sonderbarster Verkleidung, verrichtet; in unbefangener Nähe verkehrt mit ihnen der biderbe Mr. John Bull. So sehen wir die Reform als einen grossen Plump-Budding gebacken, den ein gewisser, als Koch gekleideter Lord herein bringt; er trägt schwer an seiner Last. Drei Aerzte wehren ihm entsetzt, den Budding aufzutragen, da er für die Constitution ihres Patienten allzu compact sei; dieser aber, Mr. Bull, sitzt in einem Nebenzimmer am Tisch und schellt ungeduldig, denn ihn hungert. So sehen wir später einen höchst ergötzlichen Jubeltanz der hohen Geistlichkeit über den Untergang der Bill, da sich die dicken alten Herren in mädchenhaftester Grazie, mit den zierlichsten Bewegungen der Hände und Füsse, durcheinander schlingen; den aber, der ihnen aufspielt, nennt man nicht gern. Ein andermal ist der „Zustand des englischen Eisenhandels" einfach so dargestellt: John Bull, als fleissiger Krämer gekleidet, hält in jedem Arm einen grossen Kanonenlauf; der eine ist „für Belgien," der andere „für Holland" bestimmt. Er lacht lustig vor sich hin und sagt: „Ha, ha, lasst sie's ausfechten!" — Zwischen alledem spuken mancherlei phantastische Gebilde herum, denen erst der Stift des Zeichners Leben verliehen; wie die „Rotten-ones," zerbrochene Eier, statt der „Rottenboroughs," der gebrochenen Burgflecken, bei denen die Linien des Bruches stets ein höchst jämmerliches Gesicht bilden. Bisweilen auch tritt der Ernst, der doch alle Fäden des Puppenspieles führt, minder verhüllt und unmittelbarer hervor. Vortrefflich sind jene beiden Vampyre dargestellt, welche dem Weibe, das unter der saitenlosen irischen Harfe liegt, das Blut aussaugen; gewaltig ist die Darstellung der Cholera, welche, ein verhülltes ungeheures Knochengespenst, über beide, Sieger und Besiegte, Russen und Polen, hinschreitet. — So lange es aber dem Zeichner solcher Karikaturen Ernst bleibt um sein höheres Ziel, die Nichtigkeit aller Politik, die sich nur auf menschliche Kräfte stützt, darzustellen, so lange ist sein Werk Satyre, nie Pasquill; und es wird auch zu letzterem nicht dadurch, dass er seinen Helden die wohlgetroffensten Portraits von Männern giebt, welche eben die Träger des öffentlichen Lebens sind.

Englischer Stahlstich.

(Museum 1833, No. 18.)

Geschichte u. Topographie der Rheinufer von Cöln bis Mainz. Redigirt (in deutscher, französischer und englischer Sprache) von William Gray Fearnside. Zahlreich verziert mit Abbildungen der berühmtesten Ansichten, gezeichnet von W. Tombleson, von den bekanntesten Meistern in Stahl gestochen. London, Paris, Carlsruhe, 1832.

Der Herausgeber hat, wie er sich im Vorwort äussert, dieses Werk unternommen, um den Mängeln früherer abzuhelfen, die entweder nicht

hinreichend mit genügenden Abbildungen versehen oder zu weitläuftig und kostbar sind. Er hat die Absicht, ein Handbuch für Reisende (die Engländer reisen bekanntlich auf der Rheinstrasse nach dem Süden) zu liefern, welches Wohlfeilheit mit Pracht verbinden soll. Das Werk erscheint in Heften in gross 8, welche monatlich ausgegeben werden; jedes Heft enthält 3 saubere Stahlstiche und einen halben Bogen Text. Der höchst wohlfeile Preis ist 6 Pence für das Heft. Das Ganze wird einen Band von 23 Heften bilden.

Zum Ruhme des englischen Stahlstiches etwas hier zu wiederholen, erscheint überflüssig; die Engländer sind als Meister in Allem, was Technik heisst, bekannt. Diese glückliche Nachahmung freister oder weichster Pinselführung, diese kräftig gearbeiteten Vorgründe, diese leise Abtönung der Fernen, welche auch in den vorliegenden Blättern uns erfreuen, sind unübertrefflich.

Ein Andres aber ist es, wenn wir die Art und Weise der künstlerischen Auffassung betrachten. Die Engländer begnügen sich selten, wie es unsre deutsche Sitte ist, wenn wir nicht unnöthiger Weise Fremdes nachahmen, das Bild einer Gegend einfach und treu so wiederzugeben, wie sie es vor sich gesehen; sie verlangen ein phantes Spiel von Licht und Schatten, dunkle Wolkenmassen, die ein helles Gebäude im Vorgrund heben, oder sonnige Fernen, in den Rahmen eines dunklen Vorgrundes eingeschlossen. Und freilich müssen wir es anerkennen, dass sie auf diese Weise der Landschaft zuweilen einen eigenthümlich phantastischen Reiz zu geben wissen. So befindet sich in einem der vorliegenden Hefte (im 8ten) eine Ansicht des Lurley-Felsens bei St. Goar, darin diese, schon an sich seltsame Formation wie zu einem Märchenbilde umgestaltet erscheint: der Himmel ist mit dichten, zerrissenen Wolken bedeckt, der Rhein treibt ungestüm in dunkeln, fast schwarzen Wogen; der Felsen ist grell beleuchtet, dass seine wunderlichen Zacken und Brüche fast wie lebendige Gestalten hervorspringen; oben in den Wolken entwickelt es sich wie ein elektrisches Licht und fernere Lichtmassen schütteln sich auf den Berg im Grunde des Bildes nieder. Das Bild passt zu den unheimlichen Geschichten, die von dem Felsen erzählt werden. Nicht minder gelungen ist (im 4ten Heft) die Ansicht von St. Goar und den Ruinen der Bergfestung Rheinfels. Hier blickt man von der Höhe auf den weiten, klaren Spiegel des Rheines hinab, der das umgekehrte Bild von St. Goar und Goarshausen mit ihren Bergen und Burgen deutlich wiedergiebt; die Sonne wird durch den Wipfel eines kühn über den Abgrund sich hinaus lehnenden, schlanken Baumes gedeckt, während über den hellbeleuchteten Zinnen der alten Festung Wolken aufzusteigen beginnen. Wir bezweifeln nur, dass hier, gen Süden, jemals die Sonne so tief über dem Horizont gestanden hat.

Auf *Letzteres* indess wird es dem reisenden Engländer wenig ankommen; ebensowenig darauf, ob in diesen Heften die deutsche Landschaft in ihrem eigenthümlichen Charakter wiedergegeben oder, wie es meist der Fall, ob sie als Folie willkürlicher Phantasien benutzt ist. Vor der Hand ist er zufrieden, an Ort und Stelle gewesen zu sein; hernach kann er in aller Gemächlichkeit seine schönen *Views of the Rhine* betrachten. Als ich in Heidelberg studirte, begegnete ich auf der schönen Bergstrasse nicht selten englischen Reisewagen, die zu allen Seiten wohlverschlossen waren.

Was den beigefügten Text anbetrifft, so ist hier nicht der Ort, denselben zu recensiren. Er ist, wie oben bemerkt, nicht nur in englischer,

sondern auch, nach dem Bedürfniss der Käufer, in französischer und deutscher Sprache abgefasst. Der deutsche Text, aus dem Englischen von einem Engländer übersetzt, ist — mit Hülfe des Englischen — ganz gut zu verstehen.

Barber's picturesque illustrations of the Isle of Wight. London, 1833.

Dies Werk schliesst sich in seiner Oekonomie ganz dem vorigen an. Es erscheint, wie jenes, in monatlichen Heften in gross 8, deren jedes 3 gleich meisterliche Stahlstiche und einen halben Bogen Text enthält. Der Preis des Heftes ist bei dem wohl zu erwartenden geringeren Absatz auf 8 Pence bestimmt. Das Ganze wird aus 12 Heften bestehen.

Die Insel Wight wird der Garten von England genannt; wenig Orte von gleich geringer Ausdehnung besitzen grössere Verschiedenheit und Schönheit an landschaftlichen Gegenständen: grossartige Küsten-Ansichten wechseln mit furchtbar zerrissenen Klippen, welche durch Erdrevolutionen hervorgebracht sind; reichbebaute Ebenen mit romantischen Waldgehegen. Auch fehlt es nicht an Gegenständen für historisches und antiquarisches Interesse; merkwürdig sind besonders die Ruinen von Carishrook Castle, welches lange Zeit das Gefängniss des unglücklichen Carl I. war.

Unter den Blättern der vorliegenden ersten Hefte zeichnet sich namentlich das 8te aus, „Appuldurcombe Pk. Lord Yarborough's:" ein friedlich stiller, schattiger Wald, mit zahmen Hirschen bevölkert, aus dem man auf ein helles Schlösschen hinaussieht, das am Fusse waldiger Hügel liegt. Vortrefflich ist in diesem Blatte besonders das mannigfache Laub der Bäume dargestellt, ein Punkt, der bei den Arbeiten der Engländer nicht selten zu den schwächsten gehört.

Tombleson Ansichten an den Ufern der Flüsse Themse und Medway. Redigirt in deutscher, französischer und englischer Sprache von William Gray Fearnside. London, Paris, Carlsruhe.

Auch dies Werk hat die Absicht, sich den mit grossem Beifall aufgenommenen Rheinansichten anzuschliessen. Es erscheint in monatlichen Heften in 4, deren jedes 4 saubere Stahlstiche und einen halben Bogen Text enthält. Der Preis des Heftes ist 1 Schilling; das Ganze wird aus 24 Heften bestehen.

Die Themse, „der gelehrteste von den Söhnen des Ozeans," ist reich, wenn auch nicht an grossartigen Uferbildern, so doch an malerischen Landschaften, üppigen Feldern, Hügeln und bewaldeten Anhöhen, die in angenehmster Abwechselung auf einander folgen; reich an geologischen Ueberresten, zumeist aber an Denkmälern der Baukunst, die sich in steter Wechsel über den bunten Ufern erheben: — Oxford's classischer Boden, die prächtige königliche Residenz Windsor Castle, Eton u. s. w., vor allen die Hauptstadt des Königreichs selbst, das Emporium der Welt. Der Medway, der Zwillingsfluss der Themse, der mit ihr zwar nicht an Grösse und Wichtigkeit wetteifern kann, giebt ihr doch an Schönheit nichts nach und hat, was Abwechselung und landschaftliche Effekte betrifft, unstreitig den Vorzug. Die kurzen, scharfen Wendungen, die Fülle malerischer Ansichten, die sich in seinem Laufe durch die üppige Grafschaft Kent in

jedem Augenblicke darbieten, gewähren dem Naturfreunde reichsten Genuss. Auch dies Unternehmen wird auf mannigfachen Beifall rechnen dürfen.

Was zuvörderst die Ausstattung des vorliegenden ersten Heftes betrifft, so ist sie, wie zu erwarten stand, nicht minder prächtig als die der oben genannten Werke; auch hier die meisterlichste Feinheit und Klarheit des Stiches. Als unterscheidendes Beiwerk hat der Zeichner ein jedes dieser Bilder, wie es vor etwa 70 Jahren Mode war, mit verschiedenen Gegenständen eingerahmt, welche auf symbolische Weise die Bedeutung des Vorgestellten schärfer hervorheben sollen. So sitzt oben über der „Quelle der Themse" der Flussgott mit seiner Urne, ein Ruder in der Hand, Frachtballen und Tonnen im Schilfe um ihn her, Schiffe in der Ferne; zu den Seiten Angeln, Schaufeln, Körbe, Hamen und andres Fischergeräth; unten Muscheln und Korallen. So liegen oben über der Darstellung des Londoner „Zollhauses" reiche Fruchthörner; seitwärts Krahnen, welche Lastballen emporwinden; dann Anker, andre Ballen, Tonnen, Krüge, Flaschen, Elfenbeinzähne u. s. w. Eine solche Symbolik aber dünkt uns ein wenig äusserlich und nüchtern. Auch verlangen wir Deutschen bei dergleichen Dingen eine etwas strenger stylisirte, geistlichere Form und Anordnung, und Referent bezweifelt, ob es überhaupt den Engländern gelingen wird, was ihre neusten Fabrikate andeuten, die stylosen Formen des alten Haarbeutelstyles wieder einzuführen.[1])

Vortrefflich scheinen übrigens die Ansichten selbst aufgefasst. Höchst malerisch erhebt sich die Londoner „Paulskirche" mit ihrer hohen Kuppel über den vielstöckigen Häusern am Ufer des Flusses, und spiegelt sich mit diesen in der klaren stillen Flut. Nicht minder gelungen ist die Ansicht der majestätischen „Londonbrücke", durch deren einen weitgesprengten Bogen man drüben wiederum St. Paul erblickt. Bei der Darstellung des „Zollhauses" ist das Leben auf dem Flusse ebenso wie die durchsichtige Klarheit des Wassers zu rühmen.

Was die deutsche Abfassung des Textes anbetrifft, so rührt dieselbe, wie bei den Rheinansichten, von englischer Hand her; mannigfache Sprachfehler, sonderbarste Constructionen und häufige Unverständlichkeit bezeugen dies zur Genüge.

Christi Einzug in Jerusalem. J. F. Overbeck pinx. 1824. O. Speckter lith. 1833. Hamburg. Steindruck von Speckter & Comp.

(Museum 1833, No. 95.)

Das Original-Gemälde (7 Fuss 10½ Zoll lang, 5 Fuss 4½ Zoll hoch Hamb. M.) befindet sich in der Marienkirche zu Lübeck.

„Hinsichtlich des Bildes von Overbeck — so schreibt uns ein geehrter Kunstfreund — bemerke ich, dass es bei Füger in Wien, seinem Lehrer,

[1]) Referent hat zu voreilig gezweifelt; das Rococo gehört zu den Göttern des Tages! (1853.)

anfing, über zwanzig Jahre dort und in Rom daran malte, und es endlich, durch Beiträge einiger Lübecker und anderer Kunstfreunde, unter denen Rumohr am reichlichsten spendete, dazu in den Stand gesetzt, vollendete und seiner Vaterstadt schenkte. Hier hängt es in einer Kapelle der Marienkirche, welche, selbst ein herrliches Denkmal der mitteldeutschen Kunst, an Gemälden aus dem sechzehnten Jahrhundert gar reich ist. An dem vorliegenden Steindruck hat der junge Künstler mehrere Jahre, durch Brodarbeiten abgehalten, oft unterbrochen gearbeitet, und ihn jetzt glücklich vollendet. Wenn Sie dessen in Ihrem Museum gedenken, würde es vielleicht nicht übel sein, an eine sehr schöne Sammlung von Köpfen, aus dem vortrefflichen Lübecker Dombilde (das Freund Rumohr für einen Hemelink oder Memelink hält) zu erinnern, die Otto Speckter nebst seinem Bruder Erwin Speckter (jetzt in Rom) und dem Maler Milde in Hamburg, daselbst vor einigen Jahren im Steindruck herausgab." —

Mit grosser Freude benachrichtigen wir unsre Leser von der Erscheinung eines Blattes, das eines der ersten Meisterwerke neuerer Kunst, soweit es möglich ist, zum Gemeingut macht. Wir wünschen, und wir sind von der Erfüllung dieses Wunsches überzeugt, dass dasselbe mannigfach in unserm Vaterlande Eingang finden, und viele Gemüther der Kunst, sofern diese ein Höheres, Heiliges in sich trägt, zuneigen möge. Aus Overbeck's Bildern weht uns ein Friede entgegen, wie wir ihn nur in den Schöpfungen einer frommen christlichen Vergangenheit kennen: jener grossartige, altkirchliche Styl, den der Meister befolgt, spricht selbst schon als geheiligte Tradition zu uns. Gleichwohl steht Overbeck frei und künstlerisch vollendet genug da, dass die einzelne Figur, welche er schafft, nicht, wie es wohl bei jenen alten Meistern der Fall ist, ohne Bedeutung für sich, ohne eigenthümliches, selbstständiges Leben, nur als Glied eines grösseren wohlgeordneten Ganzen erscheint; bei ihm vielmehr hat alles Einzelne zugleich Leben, Charakter.

Das beweist vor vielen Andern das Bild, welches die Ueberschrift nennt. Ein feierlicher, einfach geordneter Zug, mit verschiedenen, leicht übersehbaren Gruppen von Zuschauern umgeben. Und doch, bei fast 150 Köpfen, welch ein Reichthum der Erfindung, welch eine Anmuth der Bewegung, welch eine Mannigfaltigkeit des Ausdruckes! In der Mitte der Meister in ernster göttlicher Ruhe; hinter ihm und zur Seite die Jünger voll stiller Begeisterung, jeder in strengster Eigenthümlichkeit aufgefasst, vor ihm die heiligen Frauen; in den Zuschauern alle Stufen von Jubel, Verlangen, Ahnung, von Zweifel, Neugier, Stumpfheit, Hass — ich könnte die Geschichte eines Jeden, den das Bild darstellt, schreiben. Seht jene Krieger! das Gesicht des einen, der sein Haar sueviseh in einen Knäuel gewunden hat, erscheint noch stumpf, wie das eines Blinden; er ist noch in der Nacht eines tiefsten Heidenthums begraben, seine trotzige Stirn kennt nur das Gesetz der Gewalt. Neben ihm, der das edle, behelmte Haupt vorbeugt, unruhig, fragend, erwartend, — es kann nur Longinus sein, jener andre Paulus. Seht unter dem Palmbaum jene vier Asiaten! Sie sprechen über den Vorgang, gegen dessen tiefe Bedeutsamkeit ihr Gemüth nicht verschlossen ist; aber alles Gut an die Armen zu geben nach den Geboten des Meisters, — o seht, wie es spöttisch um den Mund des schönen Jünglinges zuckt! Seht hinter den Jüngern jene stille Künstlerschaar, lebensvollste Portraits, und doch ein jeder den hohen Moment in

innerstes Anschauen aufnehmend! So oft ich das Bild betrachtete, stets entdeckte ich neue tiefsinnige Züge.

Was die Arbeit des Lithographen betrifft, so ist zunächst die grosse Liebe und Sorgfalt zu rühmen, welche sich unverkennbar in der Behandlung und Ausführung jedes einzelnen Theiles, vor Allem der Köpfe, kund giebt; überall leuchtet der Geist des hohen Originales durch. Die Technik sodann ist bestimmt, sauber und harmonisch. Leider stehen wir in Norddeutschland, was Aetzen und Druck der Lithographieen betrifft, immer noch hinter München und Paris zurück. Doch wollen wir uns bei unwesentlichen Theilen des Bildes nicht aufhalten, wo alles Wesentliche so wohl gerathen ist, wo überhaupt so höchst Würdiges und Dankenswerthes geliefert wird.

Der Lithographie ist ein kleineres Blatt beigegeben, welches die hier in Umrissen mitgetheilten bedeutendsten Figuren des Bildes erklärt und unter den Zuschauern den Künstler selbst, seine Gattin, seinen Vater (den Dichter Overbeck, Bürgermeister zu Lübeck) und seine Mutter nennt.

Diorama — Berlin.

(Museum 1833, No. 25.)

Im Diorama von Carl Gropius sind seit einiger Zeit zwei neue Bilder aufgestellt: Eine Ansicht der Teufelsbrücke auf dem St. Gotthard in der Schweiz; und eine innere Ansicht der St. Peterskirche in Rom, am Charfreitage bei der Kreuzes-Beleuchtung. Das letztere ist ein Bild von ausserordentlich schönem und grossartigem Effekt. Man sieht das weite Mittelschiff des prachtvollen Tempels aufwärts, nach dem gewaltigen Hochaltare hin, der unter der Kuppel steht. Vor dem Hochaltar, denselben zum Theil verdeckend, hängt das grosse metallene, 33 Fuss hohe Kreuz, an welchem die Lampen (314 an der Zahl) befindlich sind. Gleich jenem feurigen Zeichen, welches einst dem heidnischen Kaiser Sieg verhiess, wenn er es zum Feldzeichen erwähle, schwebt es über dem Beschauer und strömt ein blendendes Licht über die umgebenden Gegenstände aus. Diese Gegenstände, unter und hinter der Kuppel, namentlich das Tabernakel des Altars mit seinen ehernen Riesensäulen, schimmern nur in schwachen Umrissen durch den Lichtnebel, und die Kerzen, welche auf dem Altar brennen, und der Lampenkreis vor demselben, enthalten eben nur hinreichendes Licht, um sich selbst bemerklich zu machen. Die reichen Goldverzierungen, welche die Stukkatur an dem grossen Gewölbe des Schiffes bedecken, flimmern hin und wieder; scharf markiren sich die Vorsprünge der architektonischen Glieder, und lange Schlagschatten fallen in den Vorgrund. Von eigenthümlicher Wirkung ist die gelbrothe Farbe dieses Lampenlichtes, dessen Reflex selbst den Schatten eine besondre Wärme mittheilt. Die Transparenz, auf welche der Effekt dieses Bildes basirt, ist mit grossem Geschick und Glück durchgeführt worden; die verschiedene Stärke des Lichtes an den einzelnen Architekturtheilen entspricht durchaus der perspektivischen Anordnung des

Ganzen. Ausserdem aber dünkt uns nicht weniger die grossartige symmetrische Auffassung des erhabenen Gegenstandes zu loben, welche mit Verschmähung jener wohlfeileren Illusion — die durch scharf aus dem Vordergrund heraustretende Gegenstände bewirkt wird — die eigentliche Wirkung auf die Hauptsache concentrirt und jene unbehagliche Störung fern hält, die dem Beschauer allzuleicht bereitet wird, wenn er, bei verändertem Standpunkt, die unveränderte Stellung der verschiedenen Gegenstände im Bilde bemerkt. — Nicht auf gleiche Weise gelungen schien uns das zweite Bild, die Ansicht der Teufelsbrücke. Wenn hier auch der Vor- und Mittelgrund, namentlich der scharf beleuchtete Felsweg und die alte und neue, noch im Bau begriffene Teufelsbrücke, rühmlich zu erwähnen ist, so fehlt es doch vor den mächtigen Felswänden des Hintergrundes an Luft, die, wie durchsichtig sie auch in den Schweizergegenden sein möge, immer das wesentlich Trennende zwischen nahen und fernen Gegenständen bleibt. Ueberhaupt ist es uns sehr zweifelhaft, ob landschaftliche Gegenstände auf gleiche Weise für die Darstellungen des Diorama geeignet sind wie architektonische. Die Erfahrung spricht bisher dagegen; doch werden wir uns freuen, unsre Zweifel durch die That widerlegt zu sehen. Schliesslich aber sind wir der Meinung, dass besonders die Darstellung solcher Gegenstände für das Diorama sich eignet, welche ausser dem malerischen noch ein, ich möchte sagen, tieferes, ein geschichtliches Interesse für uns haben, wie dies bereits bei der Ansicht der Peterskirche der Fall ist. Jene ägyptischen Riesentrümmer — wie die Wunder von Ibsamboul oder Luxor — jene Grottentempel von Ellora, jene heiligen Ueberreste des Parthenon, jene stolzen Hallen von Spalatro, jener mährchengleiche Löwenhof im Alhambra, jene ehrwürdigen gothischen Kathedralen u. s. w.; u. s. w. — welch ein überreiches Feld eröffnen diese Monumente für interessante und imposante Darstellungen, für die verschiedenartigsten Effekte in Farben und Lichtern! Auf solche Weise würde sich vielleicht ein bestimmterer Kreis, eine consequentere Auswahl für die Bilder des Diorama ins Werk richten lassen.

Der Dom und die St. Severi Stiftskirche in Erfurt. Nach einem Gemälde von C. Hasenpflug (im Besitz Sr. Majestät des Königs von Preussen), mit der Feder auf Stein gezeichnet von A. Klaus. Lithogr. Anstalt von F. W. Wenig zu Halberstadt. Gr. Roy. Fol.

(Museum 1838, No. 25.)

Die Zeichnung mit der Feder auf Stein hat ihre besondern Eigenthümlichkeiten und dürfte, in gewissen Fällen, andern Arten der Vervielfältigung vorzuziehen sein. Sie verlangt eine scharfe, skizzenhafte Behandlung, ähnlich dem Holzschnitt, wie dieser im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts von den deutschen Meistern zu so hoher Vollkommenheit gebracht wurde. Besonders wird sie für eine leichte und doch bestimmte und genaue Darstellung architektonischer Gegenstände günstig sein. Wir bedauern, dass diese Kunstart bisher so wenig geübt worden: Einige, auf

solche Weise gezeichnete Blätter von Schinkel, dieses grossen Meisters vollkommen würdig, bezeugen zur Genüge, wie viel darin zu leisten ist.

Das vorliegende Blatt, das uns von einem geehrten Kunstfreunde als das erste Kunstblatt bezeichnet wird, welches Hr. A. Klaus gearbeitet, zeigt uns in diesem jungen Künstler ein tüchtiges Talent für die gewählte Manier und verspricht Vieles für deren weitere Ausbildung. Es hat im Ganzen eine gute Haltung; im Einzelnen, namentlich an den Häusern des Mittelgrundes, wird bereits jene sichere und freie Führung der Feder bemerkbar, welche sich zum Theil mehr mit blosser Andeutung begnügt und für diese Art der Zeichnung als charakteristisch verlangt wird. Wir wissen es dem Zeichner Dank, dass er einen so ansprechenden Gegenstand zu vervielfältigen unternahm. Wie das eigentliche Gebäude des Domes selbst mit seinen reichen Fensterrosen ein sehr interessantes Monument ist, so giebt nicht minder die Lage desselben und die Art, wie Hasenpflug diese aufgefasst hat, ein ansprechendes Bild. Ueber den mächtigen, mit zierlichen Geländern gekrönten Substructionen ruht der Chor des ehrwürdigen Domes; seitwärts ziehen sich die Terrassen mit ihren Treppen empor und über den, an den Berg hingelagerten Nachbarhäusern erheben sich die Thürme der Severi Stiftskirche mit ihren leichten, schlanken Spitzen.

Souvenirs d'un Voyage dans le midi de la France, dessinés d'après nature par Chapuy, et lith. par divers Artistes.

(Museum 1833, No. 25.)

Was bei landschaftlichen Gegenständen die Engländer im Stahlstich, das leisten die Franzosen mit der lithographischen Kreide. Unübertroffen sind sie bis jetzt in der Weichheit und in dem verschwimmenden Duft ihrer Fernen, noch mehr in der Wärme, ich möchte sagen, Farbe, welche über dem Ganzen ausgebreitet liegt. Sie wissen nicht minder den Standpunkt und einen zweckmässigen Vorgrund wohl zu wählen; und wie die Engländer sich am besten auf einen nordisch phantastischen Wolkenhimmel verstehen, so fassen die Franzosen, ohne nach seltsamen Effekten zu haschen, mit Glück das klare Licht ihres heiteren Landes auf.

Die vorliegenden Hefte, denen der rühmlichst bekannte Name des Zeichners zur genügenden Empfehlung dient, bestätigen das Gesagte. Sie enthalten eine Sammlung höchst interessanter Skizzen, zum Theil rein landschaftliche, zum Theil Aeusseres und Inneres von Architekturen. Die stillen, glänzenden Ufer der Rhone, die wilden Felshörner der Pyrenäen, romantisch gelegene Bauerhütten, Ansichten von Städten, von alten, zum Theil zerstörten Schlössern und Klöstern gewähren eine angenehm wechselnde Unterhaltung. Unter diesen alten Architekturen findet sich manches Bemerkenswerthe, was um so wichtiger ist, als die Franzosen erst einen geringen Theil ihrer mittelalterlichen Bauwerke bekannt gemacht haben. Neben verschiedenen Andern zeichnet sich besonders ein alt-rund-

hogiges Kirchlein bei Espalion aus, dessen Chor in schönen und ansprechenden Verhältnissen erbaut ist.

Es wäre wohl zu wünschen, dass auch Einige von unsern Künstlern ihre reichen Skizzenbücher auf ähnliche Weise zugänglicher machten. Wir würden zeigen können, dass es auch unserm Vaterlande so wenig an interessanten landschaftlichen und geschichtlich bedeutsamen Punkten mangelt wie an kunstgeübten Händen zu deren Aufnahme.

Malerei. — Berlin.

(Museum 1853, No. 26 f.)

Im Atelier des Landschaftmalers Krause sahen wir kürzlich ein Seestück von ausgezeichneter Arbeit, einen jener Fiords, jener Binnen- oder Küstenwasser darstellend, welche, durch Klippen von dem offnen Meere getrennt, den Schiffen so leicht Gefahr bringen. Bewegte, kurz gebrochne Wellen, von einigen Schiffen durchschnitten, bedecken die weite Fläche bis zum Horizont, der durch einen schmalen Küstenstreif gebildet wird; meisterhaft ist die Beweglichkeit des Elementes, seine Tiefe und Durchsichtigkeit, der darüber hinfahrende und den Schaum wegstäubende Wind aufgefasst und mit einer freien und unabhängigen Technik ausgeführt, welche wir so noch nicht in den früheren Bildern dieses ausgezeichneten Künstlers bemerkten und welche dies jüngste den trefflichsten Niederländern anreiht. —

Herr Menschel, ein älterer Künstler, der sich bisher, wie wir hören, nur mit dem Restauriren alter Oelgemälde beschäftigt hat, auf der vorigen Berliner Ausstellung indess bereits durch einige vortrefflich gearbeitete Portraits Aufmerksamkeit erregte, hat jüngst u. A. das Portrait einer Dame in weissem Atlasskleide vollendet, welches, abgesehen von der charaktervollen Aehnlichkeit, durch seine grosse Gediegenheit einer jeden Sammlung zur Zierde gereichen dürfte. Naivetät, Grazie und Eigenthümlichkeit in der Bewegung, vortreffliche Ausfüllung des gegebenen Raumes und vollkommene Abgeschlossenheit in demselben (es ist nur Brustbild mit Händen), eine meisterliche Modellirung, ein einfacher, besonnener und redlicher Auftrag, zugleich aber auch eine weiche Verschmelzung der Farben, — diesen Forderungen, welche gern an das Portrait eines höheren Ranges gemacht werden, ist hier aufs Vollkommenste entsprochen. Wir sind überzeugt, dass Herr Menschel sich in Kurzem eines sehr bedeutenden Rufes erfreuen wird. —

Herr Bendemann hat das zweite Bild, dessen Ausführung ihm durch den Kunstverein für die Rheinlande und Westphalen angetragen ist, vollendet. Der Gegenstand ist nicht ein heroischer oder tragisch erschütternder, wie jenes erste Werk, die gefangenen Juden in Babylon, oder wie einzelne andre Compositionen des jungen Meisters; es ist ein lyrisches Bild, einfach in seinen Intentionen, aber nicht minder anziehend, nicht minder das Gemüth des Beschauers rührend und ihn in eine idealere Welt emporhebend. Es stellt zwei Jungfrauen dar, welche den Gipfel eines

Hügels erstiegen haben, von dem man auf reizende italische Ebenen mit Waldungen und Ortschaften und auf die Buchten eines klaren, tiefblauen Meeres hinabblickt. Sie haben sich neben eine Quelle niedergesetzt, die, unter einem Fliederbusch hervor, in ein steinernes Becken und daraus weiter rinnt. Die eine von ihnen, in prächtig rothem sammtnem Oberkleide, einen gestickten Schleier im schwarzen Haar und ein leichtes Kränzlein darüber, legt eben die Mandoline, auf der sie gespielt und ein Lied dazu gesungen, zur Seite. Wüssten wir den Inhalt des Liedes! es muss in's Herz gedrungen haben. Denn während die schöne Sängerin heiter und zuversichtlich hoffend emporschaut, ist in der Gespielin manch eine Erinnerung manch eine Ahnung geweckt worden. Diese trägt ein violettes, mit einem goldgestickten Schleier gegürtetes Obergewand, ihr blondes Haar ist in Zöpfe geflochten; sie lehnt mit der rechten Hand an der Schulter der Sängerin und blickt schwermüthig vor sich nieder. Es liegt ein geheimer Zauber in diesen schmerzlich geschlossenen Lippen, und wir wissen nicht, ob die klare Schönheit der geschmückten Sängerin mehr dazu dient, den stillen Reiz der Gespielin hervorzuheben, oder ob diese mehr als Folie für jene gemalt ist. Aber gerade dieser Contrast ist von der anmuthigsten Wirkung. — Dass der Maler der gefangenen Juden auch dies Bild in einem edlen, grossartigen Style aufgefasst, dass die Technik, was die Ausführung der Köpfe und Hände, der Gewänder, der landschaftlichen Gegenstände betrifft, auch hier die meisterlichste ist, dünkt uns unnöthig zu erwähnen. Wohl aber widerlegt dies Bild aufs Entschiedenste gewisse Zweifel, welche bei jenem erhoben wurden, — dass dasselbe vielleicht mehr aus Nachwirkung Michel-Angelo'scher Propheten und Sibyllen entstanden sei, dass es vielleicht nur in der Umgebung der Düsseldorfer Schule in solcher Vollendung ausgeführt werden konnte.

Das Portrait einer Dame (Brustbild) in schwarzem Atlasskleide, mit dunkelviolettem Sammthut und Perlen im schwarzen Haar, das Herr Bendemann kürzlich gemalt hat, zeigt den Künstler auch in dieser gebundneren Gattung der Malerei, in welcher er zuerst vor dem Berliner Publikum auftrat, durch sprechende Aehnlichkeit, vollendete Technik und höhere, idealere Auffassung als Meister.

Umrisse zu Schiller's Lied von der Glocke nebst Andeutungen von Moritz Retzsch. Stuttgart und Tübingen, Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung. 1833.

(Museum 1833, No. 29.)

Die genannten Entwürfe von Retzsch, welche seit längerer Zeit schon das Eigenthum Cotta's waren, sind so eben, von seinen Erben herausgegeben, im Kunsthandel erschienen. Sie bilden ein starkes Heft von 43 Blättern in langem Quartformat, den übrigen ähnlichen Werken von Retzsch sich anschliessend. Sie stimmen im Wesentlichen mit denselben in Bezug auf Vorzüge und Mängel überein, obgleich sie, was wir von vornherein

bemerken wollen, das Hauptwerk, die schönen Umrisse zum Faust, nicht ganz erreichen.

Was die Art der Composition anbetrifft, die sich auf blosse Umrisse beschränkt, so erfordert dieselbe eine eigenthümlich stylisirende Auffassung des Gegenstandes, und zwar eine ähnliche, wie sie in dem antiken Basrelief oder noch mehr in der antiken Vasenmalerei durchgebildet und neuerdings von Flaxman so glücklich angewandt ist. Der Mangel an Verschiedenheit der Farbe und des Lichtes macht die einfachste Gruppirung, das bestimmteste Hervortreten der einzelnen Figuren nöthig, wenn sonst Klarheit und Ruhe erreicht werden soll; die Perspective reducirt sich auf sehr geringe Mittel, so dass die darzustellende Handlung am besten nur auf Einem Grunde (ohne Vor- und Hintergrund) angeordnet und die etwa nöthige Landschaft u. dergl. nur möglichst skizzenhaft angedeutet wird. Aus beiden Ursachen auch ist es hier insbesondre nöthig, dass das Ganze der Composition als ein Festes, in sich Abgeschlossenes, nicht erst durch die Linien der Einrahmung Begränztes, erscheine.

Mannigfach fehlt Retzsch in seinen Compositionen gegen die letztgenannten Punkte. Wie sehr jene aber durch Beobachtung derselben gewinnen, davon findet sich ein recht schlagendes Beispiel in der bibliographischen und malerischen Reise des Engländers Dibdin durch Frankreich und Deutschland, worin eine Reihe der eben damals erschienenen Umrisse zum Faust im Holzschnitt mitgetheilt wird; nicht aber die ganzen Blätter, sondern meist nur die jedesmaligen Hauptgruppen, welche, da Retzsch dieselben in der Regel sehr wohl zu ordnen weiss, durch die Entäusserung anderweitiger Umgebung ausserordentlich gewinnen. Derselbe Fall tritt bei den vorliegenden Umrissen ein: vielfach Störendem würde auf diese Weise vorgebeugt werden. Was soll man z. B. sagen, wenn man jenes schwärmende Liebespaar auf dem neunzehnten Blatte betrachtet, und der Richtung ihrer Blicke folgend, oben in der Luft Etwas wie ein aufgehängtes Hörnchen bemerkt, das aber bei näherer Untersuchung sich als halben Mond ausweist? Wir wiederholen unser Bedauern über derartig unpassende Darstellungen, da im Uebrigen auch dies Heft so höchst Anmuthiges und Geistreiches enthält.

In Bezug auf die eigenthümliche Auffassung des Gedichtes zerfallen die Darstellungen zunächst in drei verschiedene Reihen. Die erste enthält diejenigen Momente, welche das technische Geschäft des Glockengusses in seinen verschiedenen Stadien vorüberführen, Blätter, die meist recht tüchtig und kräftig entworfen sind. Die zweite Reihe besteht aus allegorischen Compositionen, welche das philosophische Element des Dichters zu verbildlichen suchen, die dritte stellt die erzählenden Partieen desselben dar. Jene sind zum Theil auf tiefsinnige Weise aufgefasst und in reinen und klaren Formen wiedergegeben. Zuweilen nur, dünkt uns, geht der Zeichner in diesen allegorischen Compositionen über die Grenzen der bildenden Kunst hinaus, indem er Gedanken darzustellen sich bestrebt, denen die schöne Form nicht eine nothwendige Hülle ist und welche die Form überhaupt zu einem willkürlichen Symbol stempeln.

Als einen besondern Missgriff aber müssen wir es rügen, dass der Künstler, bewogen durch die Bildersprache des Dichters, zur Verkörperung jener Allegorieen sich antik idealer Gestalten bediente, während er die Bilder der dritten Reihe im Kostüm und in den Verhältnissen des Mittelalters dargestellt hat, dem jene Gestalten durchaus fremd sind. Am klar-

sten tritt dieser Widerspruch auf dem siebenten Blatte hervor, in welchem beide Reihen sich begegnen; es ist die Taufe; die heilige Handlung unter einem Baldachin von gothisch verschlungenen, bedeutungsvollen Ranken beschlossen. Drüber aber sind es nicht züchtige christliche Engel, welche dem emporgerichteten Blicke des Predigers begegnen, sondern heidnisch nackte, fast hermaphroditisch üppige Gestalten, Leid und Freude bezeichnend, mit ihren verschiedengeschmückten Urnen für „die schwarzen und die heitern Loose", welche letzteren als kleine stumme Boten dem Schooße der Ewigkeit entquellen.

Die Bilder der dritten Reihe enthalten im Einzelnen höchst Ansprechendes und Zartes, so gleich das achte Blatt, „der Mutterliebe zarte Sorgen" darstellend. Vortrefflich ist das zehnte Blatt, der Abschied von der Heimat, von den Eltern und von des Nachbars Töchterlein: — „vom Mädchen reisst sich stolz der Knabe," — eine frische, leichte, edle Jünglingsgestalt, zu allen freudigsten Aussichten für die Zukunft berechtigt. Das folgende zeigt den jugendlichen Wandrer, der „in's Leben wild hinausstürmt." Die Wanderschaft führt der Künstler uns in mehreren Blättern vor; gar schöne ist die Heimkehr in's Haus der Eltern, wo diese den zum stolzen Mann Herangereiften nicht erkennen und zweifelnd anblicken, — es ist dasselbe Zimmer mit all dem wohlbekannten Geräth, wo einst des Säuglings Wiege stand. Die ersten Stadien der Liebe, die auf den nächsten Blättern folgen, kleiden unsern Freund minder wie seine Wanderlust (es ist ja auch nicht ein Jeder zum Amoroso geschaffen!), trefflich aber sind die zärtlichen, unbelauschten Gruppen auf dem neunzehnten und zwanzigsten Blatt. Dann kommt das Leben in der selbstgegründeten Heimat; ausgezeichnet ist hier das vierundzwanzigste Blatt, die Scene, welche das Walten der Hausfrau darstellt, wie sie die Mädchen unterrichtet und die wilden Buben, die des Vaters Abwesenheit sehr wohl gemerkt haben, zur Ruhe weist. Nicht minder schön ist das dreissigste Blatt, die Gruppe nach dem Brande. — Den Aufruhr hat der Zeichner auf zwei Blättern dargestellt; das zweite zeigt uns den Markt einer Stadt, auf den man von hohem Standpunkte niederblickt, mit einem Gewühl wilder Gruppen angefüllt; wir bedauern, dass der Künstler diese Gruppen nicht, wie er Anfangs Willens war, auf einzelnen Blättern behandelt hat; er hätte Vorzüglichstes leisten können, und um so Wünschenswertheres, als der grösste Theil der vorliegenden Umrisse zarteren Scenen gewidmet ist.

Auf jeden Fall wird auch dies Werk Denen, welche Retzschens Art und Weise lieben, angenehm sein und mannigfach den Beschauer fesseln und anregen.

Sculptur — Berlin.

(Museum 1833, No. 29.)

Im Atelier des Professor Rauch herrscht unausgesetzt die erfreulichste Thätigkeit; bedeutendes Neue ist seit unserm letzten Bericht über dasselbe

entstanden. Vornämlich sind es die für die Walhalla bestimmten Victorien-Statuen, welche den Künstler, im Auftrage des Königs von Bayern, beschäftigen. Die erste derselben, eine sitzende, die wir früher beschrieben, ist bereits, in kolossalen Massen, in Marmor ausgehauen und der weiteren Ausführung von des Meisters eigner Hand gewärtig; für eine zweite wird so eben der Marmorblock zubereitet; das Modell einer dritten ist kürzlich geformt und in Gyps gegossen. Die beiden letztgenannten Statuen sind stehend, aber unter sich sehr verschieden. Die eine macht auf den Beschauer einen einfach ruhigen, grossartigen Eindruck: die Hände mit den Kränzen fast symmetrisch erhoben, steht sie gerade vor uns da; die aufwärts gerichteten Schwingen deuten an, dass sie eben erst den Boden der Erde betritt; sie ist im Begriff vorzuschreiten. Der Mantel, über der rechten Schulter befestigt, ist über den linken Arm geschlagen und bedeckt den Oberkörper, klare, grossartige Falten bildend. Die edelste, jungfräulich reinste Form zeichnet sich in den Linien der Gewandung. Es ist dies Bild, in seiner vollkommenen Ruhe und Leidenschaftlosigkeit, wie die unmittelbare Nähe des Heiligen, deren der Geweihte sich erfreut. Anders ist die andre stehende Statue gebildet. Sie ist in bewegt vorwärtsschreitender Stellung, der Mantel niedergefallen und um die Hüften geschlagen; der dünne, kurzärmlige Chiton bedeckt den Oberleib, in anmuthigstem Spiele sich den zartesten Formen anschmiegend. Alles ist in dieser Statue Grazie, Lieblichkeit, Bewegung, Leben; sie eilt, den auserkornen Liebling zu begrüssen.

Wie diese drei genannten Statuen die Göttin des Sieges bereits auf so charakteristisch verschiedene Weise, der Verschiedenheit der Sieger gemäss, aufgefasst darstellen, so sind wir nicht minder auf die Erscheinung der drei folgenden Statuen gespannt. Es ist diese sechsfach verschiedene Darstellung desselben Gegenstandes eine der interessantesten Aufgaben, welche einem Künstler neuerer Zeit geworden; aber es dürfte auch von keinem eine glücklichere Lösung zu erwarten sein, als eben von Rauch, welcher mit ernster und würdiger Stylisirung des Ganzen seiner Kunstwerke das liebevollste Eingehen in die einzelne, besondre Formenbildung verbindet. Hiedurch behalten dieselben, bei aller Erhabenheit, stets jene schöne Menschlichkeit, wodurch sie vor den Werken der Zeitgenossen ausgezeichnet sind.

Oeffentliche Sitzung der Königl. Akademie der Künste zu Berlin, am 3. August.

(Museum 1833, No. 32.)

Nach althergebrachter schöner Sitte, die den Geburtstag des Königs zu einem allgemeinen Freudentage für das preussische Volk macht, war auch in diesem Jahre die Hauptsitzung der hiesigen Kunstakademie auf den 3. August angeordnet. Die Ertheilung des Preises in Bezug auf die jährlich Statt findenden Concurrenzen junger Künstler bildet stets den Gegenstand dieser Sitzungen: in diesem Jahre war eine Concurrenz für Bild-

hauer eröffnet worden. Der grosse Saal der Akademie war für die Aufnahme einer Versammlung, die sich sehr zahlreich einfand, eingerichtet und festlich geschmückt. Nach den Einleitungsworten, welche der Vorsitzende, der Herr Geheime Ober-Regierungsrath Uhden statt des abwesenden Direktors, sprach, eröffnete eine, vom Musikdirektor Rungenhagen componirte und von schönen Stimmen ausgeführte Cantate, welche die Freuden und den Preis der Kunst verkündete, das Fest. Darauf hielt Herr Professor Toelken, Sekretair der Akademie, eine Rede, in welcher er die Bedeutsamkeit und Nothwendigkeit der akademischen Institute für die Gegenwart, als durch welche der künstlerischen Ausbildung ein sicheres Fundament geboten und eine dauernde Kunstblüthe begründet werde, entwickelte und besonders das Vorurtheil zu widerlegen suchte, welches noch stets die heutigen Akademieen mit den, zwar gleichnamigen, aber ihrer Einrichtung nach sehr verschiedenen Instituten des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts verwechselt. Herr Toelken beschloss seinen Vortrag mit der Verlesung des Reglements für die neu eingerichtete musikalische Section der Akademie, über deren Stiftung bereits in der Sitzung vom 11. Juni d. J. berichtet worden war, und eröffnete endlich noch eine unerwartet freudige Aussicht, dass nemlich auch für die Poesie, und zwar für die dramatische, eine ähnliche, zwar unabhängige, Anstalt zu hoffen sei. Auch hier sollten, was bei der Einrichtung der musikalischen Section der Akademie ebenfalls als ein Haupttheil ihrer Wirksamkeit bezeichnet wurde, Preisbewerbungen und, für den Sieger, die Mittel für sorgenfreie Studienjahre das Wesentlichste sein. Somit haben wir zu hoffen, dass derjenigen Kunst, welche den Grund und wahren Inhalt aller übrigen ausmacht, auch mit der Zeit eine öffentlich anerkannte Stellung in dem öffentlichen Leben und für dasselbe zu Theil werden dürfe, während sie bisher noch stets der schrankenlosen Willkür des Einzelnen überlassen ist.

Darauf ward zur Ertheilung des Preises für die Bildhauer geschritten. Es hatten sich diesmal zwar nur drei Concurrenten gemeldet, doch waren sie, nachdem die ersten, nach einer bestimmten Aufgabe gefertigten Skizzen die Probeakte und die Skizzen nach der Hauptaufgabe sämmtlich als befriedigend befunden worden waren, zur Anfertigung der grösseren, entscheidenden Reliefs zugelassen worden. Die Hauptaufgabe war, mit einzelnen, für die plastische Gestaltung des Momentes nöthigen Abänderungen, dem zwei und zwanzigsten Buch der Odyssee entnommen und ungefähr also gestellt: Odysseus hat die Freier erlegt und ist im Begriff auch den alten Sänger Phemios zu erschlagen, der sich an den Altar des Zeus geflüchtet hat; Telemachos sucht ihn durch sein Fürbitten davon abzuhalten; eine Sklavin wendet sich mit Entsetzen von den Erschlagenen hinweg. Von den letzteren sei wenigstens Einer anzubringen. Die Breite der Reliefs war auf 3 F. 8 Z., mit entsprechender Höhe, bestimmt, ein Zeitraum von ungefähr 13 Wochen für ihre Anfertigung festgesetzt worden. — Die Erklärung des akademischen Senates ging dahin: dass eine Jede der abgelieferten Arbeiten im Einzelnen viel Schönes und Würdiges enthalte, auf der andern Seite aber auch Manches, was namentlich Anatomie und Proportion betreffe, zu wünschen lasse. Der Preis sei dem Relief No. II. zuerkannt. Doch werde No. III. als das in der Conception glücklichste, No. I. als ehrenvoller Erwähnung würdig genannt. Hierauf wurde der Name des Siegers, Hrn. Julius Troschel aus Berlin, Schülers des Hrn. Professor Rauch, proclamirt und ihm von dem Vorsitzenden die Schenkungs-

Akte eines dreijährigen Reisestipendiums von jährlich 500 Thalern überreicht. — Der preussische Volksgesang beschloss die Sitzung.

In einem der nunmehr eröffneten hinteren Säle waren die Reliefs ausgestellt, das des Siegers mit einem Lorbeerkranze geschmückt. Eine gewandte Technik und eine sichere Handhabung des Materials gaben in diesem den mehrjährigen Schüler und fleissigen Arbeiter in Rauch's Atelier zu erkennen; Vorzüge, welche allerdings dem Relief No. III. fehlten. Dagegen fanden wir dieses, wie es auch bereits die Erklärung des Senates angedeutet, als ganz vorzüglich in der Erfindung, in der künstlerischen Gestaltung und Zusammenfassung des gegebenen Momentes. Vortrefflich ist in dem Odysseus, welcher in der Mitte steht, der Zorn des Kampfes und das durch die Bitten des Sohnes und des Sängers hervorgebrachte Zaudern ausgedrückt. Telemachos, zur Seite, hält mit einer eigenthümlich naiven Bewegung den bewaffneten Arm des Vaters, der alte Sänger umfasst das Knie des Helden. Zürnend blickt dieser auf den Sänger nieder und ballt die Faust noch über dessen Haupt, als sei er im Begriff gewesen, dasselbe scharfrichterlich bei den Haaren emporzuziehen. Die Sklavin auf der andern Seite, die, als eigentlich zur Haupthandlung ungehörig, sehr schwer mit derselben zu verbinden war, zeigt hier mit der Angst für das eigne Leben, zugleich Sorge um das Schicksal des Sängers, indem sie im Begriff ist, das zurückgewandte Haupt mit dem Schleier zu verhüllen, wie um das Entsetzliche nicht zu sehen. In allen Bewegungen ist hier Wahrheit, Leben und Originalität; nicht minder in den Motiven des Faltenwurfes. Als der talentvolle Verfertiger dieser vielversprechenden Arbeit wurde uns Hr. Reinhardt, Schüler des Hrn. Professor Tieck, genannt. Wir sind überzeugt, dass der Senat nach weisen Gründen und nach reiflicher Abwägung derselben entschieden hat; unser, von dieser Entscheidung abweichendes Urtheil, darf, bewährten Richtern gegenüber und als nur auf den ersten Eindruck basirt, kein Gewicht haben. Auf jeden Fall wird diese Concurrenz für Hrn. Reinhardt um so mehr ein Sporn sein, durch eifriges Studium den vollen Besitz auch noch dessen zu erstreben, was der nothwendige Boden für eine lebendige und höchste Entfaltung der Kunst ist: Vollendung und Sicherheit in allen technischen Theilen. — Auch das Relief No. I., als dessen Verfertiger uns Hr. Gramzow, Schüler des Hrn. Professor Wichmann, genannt wurde, hat eigenthümliche Schönheiten, namentlich eine Anlage zu einer edlen und grossartigen, um ein Modewort zu gebrauchen: stylistischen Auffassung des Gegenstandes, welche der Plastik ihre eigenste Würde verleiht. Möge auch dies schöne Talent die Schwierigkeiten, die noch zu beseitigen sein werden, glücklich überwinden!

John Flaxman's Umrisse zu Dante Alighieri's göttlicher Komödie. Erste Lieferung. Hölle. — Carlsruhe, Kunstverlag. W. Creuzbauer. London, A. Schloss & Comp. Paris, J. Veith.

(Museum 1833, No. 34.)

Flaxman ist der Meister in der Umrissdarstellung. Seine Compositionen haben etwas eigenthümlich Gehaltenes und Gemessenes, ich möchte sagen, etwas Schweigsames, das in keiner andern Weise der Darstellung zu erreichen sein dürfte. Er weiss den inneren poetischen Gehalt eines Momentes mit wenig Strichen anzudeuten, indem er es der Phantasie des Beschauers überlässt, diese Andeutungen zum vollständigen Bilde auszuführen. Dass er ihn dazu zwingt, darin beruht eben seine poetische Kraft, das Geheimniss seines künstlerischen Schaffens; und der Reichthum seines Genies ist bedeutend genug, um uns bei jedem Blatte von Neuem zu fesseln.

Bei Gegenständen, die aus der antiken Mythe entnommen sind, liegt uns eine solche Darstellung bereits näher; die plastische Entwickelung der Figuren und Gruppen, vornehmlich in den Reliefs, hat hier unsern Sinn an eine solche Anschauung schon mehr gewöhnt. Es bedarf hier in der Regel nur der Modellirung, um das im Umriss angedeutete Kunstwerk zu vollenden. Wenn Flaxman in seinen Umrissen zum Homer und Aeschylus zuweilen etwas weiter geht und mehr andeutet, als die blose plastische Ausführung hinzufügen könnte (so in der Leukothea, Odyssee Bl. 9, im Neptun Ilias, Bl. 22, u. a. m.), so scheint uns das eines Theils zwar nur deshalb so, weil wir den Gelehrten bisher geglaubt haben, dass die antike Kunst so farblos und grau in grau gewesen sei, wie die heutige; anderen Theils aber liegt es allerdings auch in einer eigenthümlich phantastischen Richtung des Zeichners.

Bestimmter spricht sich diese phantastische Richtung in den Blättern aus, welche er zu Dichtungen der romantischen Zeit, namentlich zu Dante's göttlicher Komödie geliefert hat. Hier ist minder Gelegenheit zu jener plastischen Auffassung des Gegenstandes; ja, es würde eine solche mit demselben zumeist im Widerspruch stehen: aber noch mehr, wie dort, ist hier diese Darstellung im Umriss zweckgemäss, zumeist nothwendig. Jenes göttliche Gedicht, welches sich stets an der Gränze des Sinnlichen und Uebersinnlichen hinzieht, erlaubt es nicht, seinen Gestalten volle, körperliche Consistenz zu geben; es sollen dieselben mehr mit dem inneren, als mit dem äusseren Auge angesehen werden. Jene dämonischen Gestalten namentlich, in ihrer mehr willkürlich phantastischen Formenbildung, welche einen grossen Theil des Hintergrundes ausmachen, jene verzerrten, wild umhergetriebenen Verdammten gehören hieher; so auch jene beiden schweigenden Wandrer, Dante und Virgil, mit ihren in langen florentinischen Falten niederhängenden Mänteln. Es ist wohlgethan, wenn der Künstler ihr Bild im Beschauer nur weckt, nicht ihm geradezu damit gegenüber tritt.

Wenn Flaxman mit seinen Umrissen zum Homer bereits vollständig bei uns eingebürgert ist, so ist dies nicht mit denen zum Dante derselbe Fall. Grossen Dank sind wir somit dem in der Ueberschrift genannten Kunstverlag schuldig, welcher auch die letzteren, wie er es bereits mit

jenen gethan) in einer neuen, geschmackvollen Ausgabe dem Publikum vorlegt und einem grösseren Theile desselben durch einen sehr wohlfeilen Preis zugänglich macht. Die erste Lieferung, die Umrisse zur „Hölle" enthaltend, ist so eben erschienen, 25 Blätter, mit Text, zu 1 Rthlr. 15 Sgr. Es sind ebenfalls etwas verkleinerte Copien der Originale, meist sehr wohlgelungen, sauber auf schönes Papier gedruckt. Jedem Umriss ist ein zierliches Textblatt beigefügt, welches die bezügliche Stelle des Gedichtes, sammt deren Uebersetzung in deutscher, englischer und französischer Sprache enthält. Auch der Titel ist in diesen vier Sprachen abgefasst.

Wir wünschen dem, für viele Kunstfreunde gewiss sehr erfreulichen Unternehmen eine recht schnelle und allgemeine Verbreitung, die es in hohem Grade verdient. Wir hoffen, dass die Verlagshandlung, nach der Vollendung dieses Werkes, auch die herrlichen Umrisse Flaxman's zum Aeschylus, vielleicht das Grösste, was dieser geniale Künstler geschaffen, in ähnlicher Weise folgen lassen wird.

Anordnung des Vorraths von Kunstwerken, die sich in meinem Besitze, oder nächstem Bereiche, insonderheit an öffentlichen Orten der Stadt und Universität (Greifswalde) finden, um sie in geschichtlicher Folge vorzuzeigen oder darauf hinzuweisen. — Nebst Vorwort und Beilagen vom Prof. Schildener. (Bd. II, Heft III. der Greifswalder academischen Zeitschrift. 1833.)

(Museum 1833, No. 35.)

Wir haben, in Gesprächen über die bevorstehende weitere Entfaltung der gegenwärtig neu aufblühenden Kunst, öfters die wenig erfreuliche Ansicht aussprechen hören, dass die Kunst unsrer Zeit nicht als ein charakteristisch Nothwendiges, aus innerem Bedürfniss Hervorgegangenes zu betrachten sei; dass sie mehr nur eine Laune des Zeitgeistes, eine Treibhauspflanze genannt und nur mit derjenigen Kunst verglichen werden könne, die zur Zeit der Römerherrschaft, vornehmlich unter der Regierung des Hadrian, ausgeübt wurde. Möglicher Weise ist eine solche Ansicht nicht geradezu von der Hand zu weisen, wenn wir unsern Blick nach dem Süden unsers Vaterlandes richten, wo bisher die grossartigsten Kunstunternehmungen in's Leben getreten sind. Hier ist es nur der einzelne Wille eines kunstliebenden und kunstsinnigen Monarchen, der eine Reihe der ausgezeichnetsten Künstler um sich versammelt; auf seinen Wink erhebt sich, zu München, ein bedeutendes Bauwerk nach dem andern, eins das andere mit dem reichen Schmuck seiner Fresken übertreffend; auf seinen Wink glänzt die ehrwürdige Kathedrale von Regensburg in der herrlichsten Pracht der gemalten Fenster, wie kein andres Gotteshaus von Deutschland; auf seinen Wink gründen sich, an den Ufern der Donau, die Mauern der Walhalla, wo die deutsche Geschichte durch deutsche Sculptur verherrlicht werden soll. Wir fragen aber, und wissen, für den Augenblick wenigstens, noch nicht zu antworten, ob ebendort auch im Volk derjenige Sinn ge-

weckt und verbreitet ist, welcher die Kunstunternehmungen zu würdigen und an ihnen sich zu einer höheren Geistes- und Lebensbildung emporzuarbeiten vermag; ob die Nachwelt dieselben als wahrhafte, geschichtlich lebendige Denkmale unserer Zeit, nicht eines einzelnen Fürsten, wird gelten lassen?

Ein andres Resultat, stellt sich uns dar, wenn wir, in dieser Beziehung, norddeutsche Kunstbestrebungen, vornehmlich die Düsseldorfer Malerschule betrachten. Ebenfalls wird hier Bedeutendes geleistet, was zwar, in Bezug auf räumliche Ausdehnung und grossartige Massen, den Arbeiten der Münchner Maler nachsteht, ihnen aber wohl, was innere Kraft und Bedeutsamkeit betrifft, die Wage hält. Dies ist ein durchaus freier, unabhängiger Künstlerverein, bei dessen Zusammenberufung eben nicht der Wille eines Einzelnen thätig war, dessen bisherige Leistungen lediglich aus innerem Antriebe hervorgegangen sind. Freilich können wir nicht vorhersagen, wozu dieses Zusammenwirken so vieler Talente ersten Ranges berufen sein wird.

Wenn nun die bisherige, schon so bedeutende Thätigkeit einer also gebildeten Schule sich nicht füglich anders erklären lässt, als eben auf dem Grunde eines inneren, im Volke lebenden Bedürfnisses erwachsen, so wird die Annahme eines solchen noch durch verschiedene andere Erscheinungen bestätigt, die unmittelbar aus dem Volke selbst hervorgegangen sind, vornehmlich durch jene ringsverbreiteten Kunstvereine. Es ist über die hohe Bedeutung und Pflicht der letzteren mannigfach in diesen Blättern die Rede gewesen; wir vermeiden die Wiederholung des schon Gesagten.

Diese Vereine vertreten die Interessen eines grösseren Publikums. Wir begegnen aber auch nicht selten, und zwar, was uns besonders erfreulich dünkt, nicht selten in mehr abgelegenen Provinzialstädten, den Stimmen einzelner Männer, die in ihrem Kreise thätig für die Belebung der Kunst und des Kunstsinnes wirken, durch welche die bisher mehr centralisirten Schätze und Kräfte der Kunst in die verschiedenen Theile der Nation, zu allgemeiner Erbauung, hinüber geleitet werden und die selbst als Mittelpunkte und Repräsentanten einer wahrhaften Kunstbildung zu betrachten sind. Vor Allen gehören hieher die Gründer und Beförderer der eben genannten Kunstvereine, die fast überall ein schönes Ziel mit Enthusiasmus verfolgen und ihre Bemühungen mit immer wachsenden Folgen gekrönt sehen. Aber auch viele Andre, die eben nicht im Mittelpunkt solcher Institute stehen, wirken für gleiche Zwecke, durch That sowohl wie durch Lehre. Die Zeiten, in welchen reiche Bürger einzelner Orte es vorzogen, statt üppiger Ausschmückung des eignen Hauses, der Kirche ein Kunstwerk zu vermachen, Viele dadurch zu erbauen und sich selbst ein würdigstes Monument zu setzen, diese Zeiten liegen jetzt nicht mehr nur hinter uns. So wurde z. B. erst kürzlich dem Maler Hübner von zweien Bürgern von Meseritz, einer Stadt im Grossherzogthum Posen, die Anfertigung eines Altargemäldes für eine dortige Kirche aufgetragen. Und wie endlich Wissenschaft und Kunst auf ihrem Gipfel ein sich gegenseitig Ergänzendes sind, so muss die allgemeinere Verbreitung einer wahrhaft wissenschaftlichen Kunstbildung, d. h. die Lehre von den ersten Versuchen, der Entfaltung, Vollendung, Verzweigung, dem theilweisen Absterben, dem Neuaufblühen der Kunst, und dies alles mit geschichtlich-philosophischer Begründung, nothwendig, wie alles Studium der Geschichte, auf die Gegen-

wart und deren Thätigkeit führen, und lebendiges Interesse für die Kunstbestrebungen der Gegenwart erwecken.

Einen Mann, der auf solche Weise für eine allgemeinere Erkenntniss der Kunst wirkt und dazu wie wenige berufen ist, lehrt uns die in der Ueberschrift genannte kleine Schrift in dem Professor Schildener zu Greifswalde kennen, der als scharfsinniger Geschichtsforscher (vornehmlich in Bezug auf germanische und nordische Rechtsalterthümer) rühmlichst bekannt ist[1]). Die Schrift enthält im Wesentlichen das Verzeichniss einer Kunstsammlung, welche des Verfassers Eigenthum ist und die er einem Kreise von Kunstfreunden in einer gewissen Folge vorzuzeigen aufgefordert ward. Diese Folge gestaltete sich am Passendsten geschichtlich, und so knüpften sich an das Vorweisen der Kunstwerke kunstgeschichtliche Betrachtungen, zu welchen wiederum das Verzeichniss den Faden giebt. In Bezug auf die Art und Weise wie eine solche Privatsammlung zu diesem höheren Standpunkte sich heranbildet, sagt der Verfasser im „Vorwort" Folgendes:

„Wer sich der Kunst mit einigem Ernste zuwendet und in diesem Sinne Kunstsachen zu sammeln beginnt, sucht nicht bloss Genuss, sondern auch Unterricht. Dieser nun kann ihm nur zu Theil werden nach dem Maasse seiner fortschreitenden Entwickelung — und die Sammlung, welche auf diesem Wege zusammengebracht wird, enthält mithin eine Geschichte der persönlichen Ausbildung des Sammlers. Wie denn aber der einzelne Mensch in dem engen Kreise seiner Persönlichkeit eine ähnliche Bahn zu durchwandeln hat als die Menschheit in einem weitern, so wird solche Privatsammlung, je nach der Individualität des Sammlers, auch mehr oder weniger Stoff für die allgemeine Geschichte der Kunst darbieten. Gelangt dann der Sammler im Laufe des Lebens auf einen Punkt freierer Uebersicht, von wo aus er einen Blick werfen kann auf den Abstand seiner individuellen Lebensrichtung von der Aufgabe der Menschheit überhaupt, und so auch auf die Lücken seiner kleinen Kunstsammlung in Vergleichung mit den zahllosen Denkmälern der allgemeinen Kunstgeschichte; vermag er dann sich zu fassen und sein kleines Besitzthum so einzurichten und anzuordnen, dass es zugleich Veranlassung und Mittel zur Auffassung der Hauptgegenstände und Epochen der allgemeinen Kunstgeschichte darbiete — Ueberflüssiges auszuscheiden, Bedeutendes hinzuzufügen, Lückenhaftes zu ergänzen — so dürften sich von dem individuell-lebendigen Grunde einer solchen Privatsammlung aus, recht klare und befriedigende Blicke in die allgemeine Kunstgeschichte thun lassen."

Das Verzeichniss selbst lehrt einen trefflichen, sehr wohl geordneten Vorrath von Kunstwerken aller Perioden kennen, von denen die dem Verfasser zugehörigen zwar bei weitem den Hauptbestandtheil ausmachen, worin er aber die allgemein zugänglichen, auf der Königlichen Universitäts-Bibliothek, so wie in und an öffentlichen Gebäuden befindlichen, als angenehme Ergänzungen mit aufführt: Kupferstiche und Lithographieen der grösseren Zahl nach, doch auch eine, nicht ganz unbeträchtliche Sammlung von Gemälden, lithographisch kunstgeschichtliche Werke, so wie Hindeutungen auf die mittelalterlichen Gebäude von Greifswald und der Umgegend, von denen die Greifswalder und die von Stralsund mit zu den merkwürdigsten in unserer Gegend gehören; u. s. w.

[1]) Auch im Bereich der Kunstgeschichte begegneten wir bereits dem Namen des Herrn Schildener und zwar mit folgendem Werk: „Des Schwedischen Bauern und Malers, Pehr Hörbergs, Lebensbeschreibung. Von ihm selbst verfasst, übersetzt und mit einigen Anmerkungen begleitet von Schildener. Greifswald. 1819. 8. mit Kupfern."

Das Publikum des Verfassers besteht, der Hauptzahl nach, aus wissenschaftlich entwickelten Männern; die Mittheilungen mussten somit im Allgemeinen „für die Idee" geschehen. Um einer genaueren Darlegung und Beschreibung zu entgehen, was er unter diesem Ausdruck verstanden wissen wolle, hat der Verfasser einige „Beilagen," enthaltend allgemeinere Ansichten von der Kunst, hinzugefügt: —

„Nicht um Beispiele zu geben, wie schöne bildliche Gegenstände in hohe Ideen aufzulösen sind — (vielmehr liegt schon in der Natur einer geselligen Unterhaltung, wo einzelne Kunstgegenstände von verschiedenen Individuen sorgfältig betrachtet worden, mehr als zu viel Veranlassung zu detaillirten artistischen, historischen, technischen Bemerkungen); — sondern um den allgemeinen Sinn und Geist, worin das Ganze sich bewegen wird, in einigen Umrissen anzudeuten."

Die in diesen Beilagen mitgetheilten drei kleinen Aufsätze halten wir für so eigenthümlich, so würdig und tüchtig, dass wir es für einen grossen Gewinnst der Kunstgeschichte ansehen würden, wenn der geehrte Herr Verfasser sich der Bearbeitung grösserer kunstgeschichtlicher Gegenstände zuwendete; wir beneiden diejenigen, denen an seinen Mittheilungen Theil zu nehmen vergönnt ist.

Malerei. — Berlin.

(Museum 1833, No. 88.)

Herr Professor Wach hat so eben das Portrait der Prinzessin Marianne, Gemahlin des Prinzen Albrecht von Preussen, und mit demselben ein treffliches Meisterwerk vollendet. Die Eigenthümlichkeiten Wach's — eine gewisse Festlichkeit in den Stellungen seiner Figuren, eine sehr wohlgeordnete, stylisirte Gewandung, eine anmuthige Sorgfalt in dem Wiedergeben verschiedenartiger Stoffe und namentlich ein völlig magisches Spiel in den Farben — sind bekannt; es musste somit die Anfertigung eines Prachtbildes, wie des genannten, welches die Prinzessin der Stadt Amsterdam zum Geschenk bestimmt hat, dem Meister eine sehr willkommene Aufgabe sein. Die Anordnung des Gemäldes ist folgende. Die schlanke, zarte Gestalt der Prinzessin ruht auf einem Sessel, das sprechende Gesicht gegen den Beschauer gewandt; sie trägt ein gelbseidenes Kleid, drüber eine rothsammtene Robe mit Hermelin, einen Hut von gleichem Stoff mit Federn und einen reichen, zierlich gefassten Schmuck von Brillanten. Der Sessel hat schön gezeichnete Lehnen von Goldbronze, der weisse Atlasschuh ruht auf einem Sammtkissen von zarter Lilafarbe mit goldenen Tressen. Zur Linken, vor einer Balustrade, welche die Aussicht ins Freie öffnet, steht eine Blumenvase; zur Rechten ein Tisch mit dunkler grünsammtener Decke und goldenen Troddeln, auf dem die Krone liegt. Dahinter steht ein bronzener Candelaber. Den Grund bildet auf dieser Seite ein violetter Teppich, auf dem das Preussische und Niederländische Wappen angebracht ist; auf der linken Seite die Aussicht durch den Garten, der sich hinter dem Palais des Prinzen Albrecht befindet, nach dem Kreuz-

berge. Wir sind absichtlich bei diesen Angaben ins Detail eingegangen; denn obgleich die blosse Benennung der Farben noch nicht im Entferntesten das Verhältniss ihrer verschiedenen Tiefe und Wärme, wodurch erst die wahre Harmonie entsteht, anzugeben vermag, so wird man wenigstens schon hieraus abnehmen können, wie das Vorherrschen Einer gelben Masse (des seidenen Kleides), die bekanntlich bei Zusammenstellung verschiedener Farben störend wirkt, hier durch das Vertheilen goldener und gelber Stoffe unter die verschiedenen umgebenden Theile auf wohlverstandene Weise gebrochen ist. In der Malerei der Fleischpartieen schienen uns besonders die schönen Hände trefflich gerathen. Das Ganze macht einen edlen und grossartigen Eindruck; es wird den schönsten Schmuck eines Festsaales bilden.

Drei Schreiben aus Rom gegen Kunstschreiberei in Deutschland. Erlassen und unterzeichnet von Franz Catel; Jos. Koch; Friedr. Riepenhausen; von Rohden; Alb. Thorwaldsen; Ph. Veit; Joh. Chr. Reinhart; Friedr. Rud. Meyer. Mit einem lithographirten Blatte, nach einer Zeichnung von J. C. Reinhart. Dessau, 1833.

(Museum 1833, No. 37.)

Die vorliegende, 67 Seiten starke Brochüre, welche uns zur Ansicht und Besprechung zugesandt worden, hatten wir anfänglich, nachdem wir sie als etwas durchaus Unwürdiges und Schlechtes erkannt, dem Verleger zurückgeschickt. Wir hörten aber später, dass sie gleichwohl gelesen werde und namentlich bei Künstlern von Hand zu Hand gehe. Somit halten wir es, trotz unsrer herzlichen Abneigung, nunmehr für unsre Pflicht, dem Unbefangenen wenigstens die böse Tendenz dieser Schrift, den Missbrauch mit edlen Namen, deren im Titel genannt werden, zu enthüllen.

Das erste der mitgetheilten Schreiben ist aus der Beilage zur Allgemeinen Zeitung von 1826, No. 119 – 121, abgedruckt. Es ist überschrieben: **Betrachtungen und Meinungen über die in Deutschland herrschende Kunstschreiberei. Von Künstlern in Rom; und unterzeichnet von Catel; Jos. Koch; J. C. Reinhart; Friedr. und Joh. Riepenhausen; von Rohden; Alb. Thorwaldsen; Ph. Veit.** Es hat die Absicht, das wesentliche, entscheidende Urtheil über Kunstgegenstände nur für den Künstler in Anspruch zu nehmen. Wir sind nicht gestimmt, den alten Streit zwischen Künstler und Kritiker, oder richtiger: zwischen Künstler und Publikum (denn was ist der sogenannte Kritiker anders als eine Stimme des letzteren?) hier wieder aufzunehmen und das Falsche jenes Anspruches darzulegen; um so weniger als ein werther Mitarbeiter kürzlich (Herr Dr. Schöll in No. 33, S. 261 des Museums) die gegenseitige Stellung beider bereits aufs Einfachste und Klarste ausgesprochen hat. Will der Künstler nur vom Künstler beurtheilt sein, so ist das, als wenn der Prediger nur für seine Amtsbrüder predigen wollte, oder als

wenn gemeine Schuster behaupten, dass nicht die Empfindung dessen, welchen der Stiefel drückt, sondern nur ein Schuster über die Arbeit entscheiden könne. Uebrigens ist jenes gesammte erste Schreiben, obgleich erst sieben Jahre alt, bereits veraltet. Der neue, jugendliche Aufschwung der Kunst in unserm Norden, den freilich die in Rom, in den letzten Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts Zurückgebliebenen nicht kennen oder nicht kennen wollen, hat andre Ansichten geweckt; und die vielen Stimmen, die hier und dort über die Gegenstände der Kunst laut werden, sind, wie viel Verkehrtes auch mit unterlaufe, immer ein erfreuliches Zeichen allgemeinerer Theilnahme. Stellen jenes Schreibens, wie: „die Kunst hat sich aus dem öffentlichen in das Privat-Leben zurückgezogen", oder: „eine Zeit, wo die Kunst mehr einer exotischen Pflanze in einem künstlichen Gewächshause, als einem üppigen, im freien Felde treibenden Baum zu vergleichen ist" u. a. m., sind falsch geworden, und somit fällt das Fundament jenes Schreibens, in Bezug auf die Gegenwart, schon von selbst zusammen. — Es ist nur zu bedauern, dass Künstler, die zu den Ersten und am Höchsten Stehenden gehören, ihren Namen zur Unterzeichnung von Dingen hergegeben, die sie nicht durchgelesen haben.

Das zweite Schreiben lautet: Sendschreiben an Dr. Schorn in München von Joh. Chr. Reinhart in Rom. Unterzeichnet: Rom, den 26. Juni 1830. Herr Schorn hat im Kunstblatt 1829, No. 96, ein Bild von Herrn Reinhart beurtheilt, dasselbe im Ganzen gelobt, Einzelnes getadelt; Hr. Reinhart hat sich dadurch verletzt gefühlt und eine, 26 Seiten lange Antikritik geschrieben, die von den empörendsten, pöbelhaftesten Gemeinheiten wimmelt. Eine beigefügte (die auf dem Titel erwähnte) Karikatur auf Hrn. Schorn ist so fad erfunden und so schlecht gezeichnet, dass ein Freund, dem wir das Büchlein mitgetheilt und der die tüchtigen Radirungen Reinhart's von landschaftlichen und Thier-Gegenständen nicht kannte, meinte, nur ein solcher Pfuscher könne sich zu so gemeinen Ausfällen erniedrigen. Hr. Schorn ist übrigens als unbefangener Forscher und als Mann von Gesinnung zu allgemein anerkannt, als dass es nöthig wäre, hier nur Ein Wort zu seiner etwanigen Vertheidigung auszusprechen. Wir machen hiebei nur die gelegentliche Bemerkung, dass die allerdings anzuerkennende technische Kunstbildung, welche wir in Hrn. Reinhart's Arbeiten finden, noch gar verschieden ist von der inneren und wahren Bildung, von derjenigen Würde des Charakters, welche des grossen und eigentlichen Künstlers Eigenthum ist.

Das dritte Schreiben: Sendschreiben an einen Kunst-Kritiker in Dresden von Friedr. Rud. Meyer in Rom (Rom, den 11. December 1830) ist Ballast; es dient nur, dem Ganzen eine reichere Farbe zu geben, und soll dasselbe scheinbar noch nach verschiedenen Seiten hinüberspielen lassen.

Denn den eigentlichen Mittelpunkt der ganzen Brochüre bildet das Reinhart'sche Sendschreiben; das erste ist demselben, wie es in der Anmerkung zu S. 46 ausdrücklich heisst, nur vorgedruckt. Auf solche Weise ist der Schein gewonnen, als ob wesentlich für eine allgemeine Sache gefochten würde, während es nur auf eine schlechte Privatrache abgesehen ist; als ob die auf dem Titel zusammengestellten, zum Theil sehr ehrenwerthen Namen Alle für Einen ständen, Alle gleichmässig Theil an jenen gegen Schorn gerichteten Invectiven hätten (denn man liest den Titel und die dort zusammengeschriebenen Namen, blättert ins Buch hinein und hält sich

etwa bei den einzelnen Persönlichkeiten auf, ohne eben die gesonderten Theile des Buches zu unterscheiden, während hinter dieser Schaar Ein Feiger sich verbirgt, vielleicht nicht der Verfasser des zweiten Schreibens. —

Die Brochüre, zum Theil bereits im Jahre 1830, zum Theil beträchtlich früher abgefasst, erscheint, unbegreiflicher Weise, erst jetzt; begreiflicher Weise vielleicht, wenn man bedenkt, dass Hr. Schorn erst kürzlich zu einer höhern Wirksamkeit nach Weimar berufen wurde, dass diese Schmähschrift vielleicht die Absicht hat, ihm dort einen üblen Willkomm zu bereiten. Seltsam! und in verschiedenen Anmerkungen nennt sich ein besondrer anonymer „Herausgeber", der sogar, in der Anmerkung zu S. 40, ganz ausser dem Zusammenhange, auf das Berliner Kunstwesen zu sprechen kommt und aus der Brochüre: „Des Herrn Direktors Dr. Waagen Bildertaufe und Aufstellung der Gemälde im Königl. Museum in Berlin" — eine grosse Stelle mittheilt.

Wir überlassen dem Leser die weiteren Vermuthungen und Schlussfolgen.

Lithographie.

(Museum 1833, No. 40.)

Von Hildebrand's Mährchenerzählerin, welche jüngst, sammt einer beträchtlichen Anzahl Lithographieen nach diesem Bilde, im Kunst-Verein für die Rheinlande und Westphalen verloost worden ist, liegt so eben eine der Lithographieen vor uns; die Zeichnung auf Stein ist von J. Becker. Druck und Verlag der lithographischen Anstalt von F. C. Vogel in Frankfurt a. M. Wir hoffen, dass dieses treffliche und anmuthige Blatt bald im Handel und in den Händen des grösseren Publikums sein wird. Hildebrand befolgt, seit er von dem tragischen Kothurn herabgestiegen, eine so eigenthümliche Richtung und diese mit solchem Glück, dass keiner der früheren Meister mit ihm, was eben den Inhalt seiner Darstellungen betrifft, verglichen werden könnte. Wollte man seine Bilder mit dem schlechten Wort „Genre" bezeichnen, so ist mindestens ein neues, und zwar das wesentlichste Element darin, welches den frühern Genrebildern fehlt: die deutche Innigkeit und Gemüthlichkeit, die gleich weit entfernt ist von modischer Sentimentalität, wie von holländischer Beschränktheit, von englischer Phantasterei oder französischer Coquetterie. Hildebrand's gesunde, meisterliche Technik, vornehmlich im Colorit, ist bekannt. Ueberaus anziehend ist die Composition des vorliegenden Blattes: Das Zimmer der Grossmutter, auf altväterische Weise geschmückt; zur Seite ein Kamin im bizarren Style des siebzehnten Jahrhunderts, auf dessen Gesims Krüge, Flaschen, eine Lampe, welche das Zimmer erhellt. Daneben, auf einem Stuhl mit seltsam geschnitzter Lehne, die Alte, die eben zu einem entscheidenden Moment ihrer Erzählung gekommen ist; man sieht es ihren Geberden, ihrer Gestikulation an, wie jetzt etwa der Oger immer näher und näher an den Versteck des kleinen Däumlings kommt und sein: „Ich wittre Menschenfleisch" immer bedenklicher brummt. Der Knabe, der zu ihrer einen Seite auf einem Stühlchen sitzt und auf dessen Rücken das

verglimmende Kohlenfeuer des Kamins einen eignen Reflex wirft, hört aufs Gespannteste zu. Auf der andern Seite kniet ein Mädchen und lehnt sich auf den Schooss der Grossmutter; sie sieht sich ängstlich um, die schwarzen Locken fallen zu beiden Seiten des Köpfchens dick herab; es ist ein anmuthiges, bedeutendes Gesicht — Lithographie und Druck sind im Ganzen recht gut; hier und da fehlt es, vornehmlich in den tieferen Schatten, an der nöthigen Klarheit und Bestimmtheit.

Apoll unter den Hirten. Nach dem Gemälde von Schick gezeichnet und lithographirt von C. C. Schmidt. Stuttgart. Verlag der G. Ebner'schen Kunsthandlung.

(Museum 1838, No. 41.)

Das genannte Gemälde von Schick, welches sich gleich nach seiner Vollendung, im Jahre 1808, des ausserordentlichsten Beifalls erfreute, ist einer der interessantesten Punkte in dem Entwickelungsgange der neusten Kunst. Carstens und Schick, mit ihrem der Antike zugewandten Sinne, sind es vornehmlich, in deren Werken sich das Bestreben nach einer reinen, idealen Auffassung der Natur ausspricht; in verwandter Richtung, aber als Vollendung derselben, zeigt sich in diesen Tagen Schinkel in seinen bewunderungswürdigen Entwürfen zu den Wandgemälden, welche die Vorhalle des Museums von Berlin zu schmücken bestimmt sind. — Der vorliegende Steindruck ist treu und fleissig gearbeitet, das Ganze der reichen Composition gut in Ton und Haltung; wir wissen es dem Lithographen Dank, dass er dies schöne Kunstwerk dem grösseren Publikum auf eine würdige Weise zugänglich gemacht und die Richtigkeit jener früheren günstigen Urtheile bestätigt hat. Auf der einen Seite des Bildes, unter einem Oelbaum, auf die Lyra sich stützend, sitzt der jugendliche Gott; er spricht in melodischer Rede zu den um ihn Versammelten. Dies sind Hirten verschiedenen Alters und Geschlechtes, in reizenden Gruppen vor ihm und zu seinen Seiten gelagert; zu seinen Füssen eine, ihn in Begeisterung anschauende Jungfrau. Ueberall ist hier Naivetät und Adel, sowie lieblichste Harmonie in den Bewegungen ausgedrückt. Im Hintergrund sind einige Baulichkeiten, ein opfernder Hirt, eine weitgedehnte Landschaft; zur Rechten, im Gebüsch sich verbergend und daraus hervorlauschend, verschiedene Satyrn, welche der Zauber des Liedes mit herbeigelockt hat. Das Bild übt durch das eigenthümlich Melodische, welches den verschiedenen Gestalten innewohnt und dem Auge des Beschauers wohlthut, eine fortdauernde, nicht zu häufige Anziehungskraft aus.

Es wäre wohl zu wünschen, dass noch mehrere Werke dieser interessanten Kunstperiode, namentlich Carstens'sche Gemälde oder Zeichnungen, deren u. A. Berlin mehrere besitzt, auf ähnliche Weise herausgegeben würden. Der Gypsabguss der von Carstens modellirten, seit einiger Zeit im Handel befindlichen (sogenannten) Parze ist bereits vielen Künstlern und Kunstfreunden ein werthes Eigenthum.

Heilige Familie. Veni de Libano, Sponsa mea. Cant. Cantic. IV, 8. — Gemalt von C. Zimmermann. Nach dem Originalgemälde auf Stein gezeichnet von H. Kohler. Gedruckt in der Cotta'schen lithogr. Anstalt in München von Thomas Kammerer.

(Museum 1833, No. 43.)

Das vorliegende Blatt ist ein neuer Beweis von der Trefflichkeit des Münchner Steindrucks, welcher, wie es scheint, durch die Strixner'schen Lithographieen seine eigenthümliche Richtung erhalten hat. Wir möchten diese Richtung die deutsche nennen, indem sie, mit Verschmähung eines französisch glänzenden Effektes, sich mit einfach unbefangener Wiedergabe von Licht und Schatten begnügt; wir glauben, dass es sich für uns sehr ziemt, eben in dieser Richtung nach grösserer Vollendung zu streben, statt fremde Manieren nachzuahmen. Wie vollkommen diese Richtung sich mit Weichheit, mit Klarheit und Kraft verträgt, zeigt auch das vorliegende Blatt, und um so mehr, als in den tieferen Schatten, namentlich der Umgebungen, sogar jene Feinheit vermisst wird, welche sonst eine grössere Klarheit begünstigt. — Was die Composition anbetrifft, so hat sie für uns zunächst das Interesse, der Münchner Schule anzugehören, welche so selten historische Gemälde nach Norddeutschland entsendet; der Typus einer gewissen Würde in den Gestalten, eigenthümlich grossartige Linien des Faltenwurfes sind das zunächst und gemeinsam Ansprechende dieser Schule. — Neben ihrem weinumrankten Hause, vor einer Brüstung, über welche man in die Landschaft hinaussieht, sitzen Maria und Joseph; sie hält den Christknaben auf dem Schoosse; vor ihr kniet die heilige Katharina, welcher sich der Knabe verlobt. Die heilige Jungfrau ist eine hohe, edle Gestalt; bei den Andern aber ist mancherlei Unpassendes und Unschickliches zu rügen. Der Knabe, nur mit einem schlichten Schurz bekleidet, ist bereits mindestens vier Jahre alt und sehr gross und stark, und doch sitzt er in aller Bequemlichkeit der Mutter auf dem Schoosse und hat sich sogar noch ein Sammtkissen untergelegt; die heilige Katharina ist ein Mädchen von dreizehn Jahren, und doch hatte sie die Vision dieser Verlobung, als sie bereits eine erwachsene Jungfrau war. Es war, wie es scheint, die Absicht des Malers, die Verlobung, die zwischen einer Jungfrau und einem Kinde befremdlich scheinen durfte, möglichst wahrscheinlich zu machen; uns will indess eine solche Willkür nicht ganz erlaubt bedünken. Der heilige Joseph endlich, der etwas nüchtern und pietistisch zur Seite sitzt, ist als ein Mann von ungefähr achtunddreissig Jahren dargestellt; nach der Legende aber befand er sich bereits im hohen Greisenalter, als er die Jungfrau heirathen musste; nothwendig also ist er als ein würdiger, liebreicher Greis darzustellen: anders rechtfertigt er alle Spöttereien, die ihm seit Giotto in reichem Maasse zu Theil wurden. Es ist zu wünschen, dass Künstler, welche heilige Begebenheiten darstellen wollen, ein wenig in den Legenden des christlichen Alterthums erfahren sein mögen.

Leonore. Das Original ist vom Kunstverein für die Rheinlande und Westphalen am 21. Mai 1831 verloost. Gemalt von C. F. Lessing. Lith. von Fr. Jentzen. Gedruckt im Lith. Institut von L. Sachse & Comp., Berlin durch Berndt, 1833.

(Museum 1833, No. 44.)

Wir beeilen uns, dem Publikum die Vollendung einer Lithographie anzuzeigen, durch welche Berlin aus einem eben so beschämenden wie drückenden Abhängigkeits-Verhältnisse zu Paris und München befreit wird und endlich in einer Kunst, die wie keine andere zur möglichst allgemeinen Verbreitung der einzelnen Werke dient, mit genügender Selbständigkeit auftritt. Bereits durch die ersten Hefte der von Meyerheim und Strack aufgenommenen, von Meyerheim lithographirten „Architektonischen Denkmäler der Altmark" hatten die Herausgeber, die Herren L. Sachse & Comp., gezeigt, wie entschiedener Wille und kräftiger Widerstand gegen den alten, leider nur zu lange herrschend gebliebenen Schlendrian zuletzt doch Untadliches hervorbringen müssen; indem Zeichnungen und Druck gleich meisterlich ausfielen, wurden Blätter geliefert, welche alles ähnliche bisher in Deutschland Versuchte übertrafen, auch sich den französischen Arbeiten der Art wenigstens an die Seite stellen konnten. Doch haben diese Blätter noch eine verhältnissmässig kleinere Dimension; und die Fertigung lithographischer Copien nach grossen Gemälden hat wiederum andern Anforderungen zu begegnen.

Die in der Ueberschrift genannte Lithographie misst 21⅛ Zoll in der Breite, 18¼ in der Höhe; der dargestellte Gegenstand erlaubt den Beschauern, die das Original gesehen, — wer es aber gesehen, dem haben sich dessen Gestalten unauslöschlich eingeprägt, — eine erwünschte Vergleichung mit letzterem. Was die Arbeit des Lithographen anbetrifft, so ist derselbe mit unverkennbarer Liebe in den Geist des Lessing'schen Gemäldes eingegangen, und wie er mit seiner anerkannt gediegenen Technik alle Details wiederzugeben gewusst hat, so insbesondere das erschütternd Leidenschaftliche, das den poetischen Gesammt-Inhalt des Originals ausmacht. Mit grosser Reinheit und einer bestimmten und sichern Handhabung des Stiftes hat er dem Drucker aufs Angenehmste vorgearbeitet; und dieser hat nicht minder das Seinige gethan, um nirgend kalt auf den Kalkstein aufgetragene Schwärze, sondern überall eine warme, lebendige Farbe hervorzubringen und das Ganze in gleichmässigster Haltung wiederzugeben. Leider ist diese Lithographie ausschliesslich für die Mitglieder des genannten Kunstvereines bestimmt; doch hat, wie wir hören, Herr Jentzen es bereits übernommen, da ein Stein auch für die Anzahl der Mitglieder nicht hinlänglich gute Abdrücke liefern würde, das Blatt für denselben Verein alsbald noch einmal zu lithographiren, und so dürfen wir hoffen, dass gute Abdrücke auch noch in das grössere Publikum kommen werden.

Dem lithographischen Institute von L. Sachse & Comp. möge die gebührende Anerkennung für das Verdienst zu Theil werden, durch den Verein so trefflicher Kräfte in Berlin zuerst ein so vollendetes Kunstwerk hergestellt zu haben, — wie es sich freilich für die Hauptstadt des preussischen Staates nur geziemt.

Bilder zu englischen Dichtern.

(Museum 1833, No. 47.)

Wir haben die Absicht, wie wir es schon in früheren Blättern des Museums gethan, dem geneigten Leser wiederum von einigen neuen Kupferwerken der fleissigen Engländer Nachricht zu geben. Die vorliegenden verschiedenen Bilderwerke zu englischen Dichtern mögen uns zugleich verschiedene Richtungen der englischen Kunst vergegenwärtigen.

Illustrations to Shakspeare; from the plates in Boydell's Edition. London: published by A. J. Valpy, M. A. 1832, 1833.

Das Werk, welches verkleinerte Umrisse, der im Jahre 1805 von Boydell herausgegebenen Shakspeare-Gallerie enthält, erscheint in Lieferungen von etwa 14 Blättern in klein Octav. Acht Lieferungen liegen uns bereits vor; sie bieten aber wenig Erfreuliches. Wir bedauern, dass uns das grosse Prachtwerk nicht zur Hand ist und wir uns, um eine Vergleichung zwischen beiden anzustellen, an der Erinnerung genügen lassen müssen. Wenn wir indess auch einen grossen Theil der Mängel in den vorliegenden Blättern auf die Rechnung der, übrigens recht sauber (von Starling) gestochenen Nachbildungen schreiben wollen, so bleibt doch immer des ursprünglich Verfehlten, Nüchternen und Matten so viel, dass unsre nicht zu hohe Meinung von der historischen Schule der Engländer, wie dieselbe gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts begründet wurde, hiedurch nicht eben erhöht werden dürfte. Und sollten wir aus diesem neuen Unternehmen, welches natürlich ohne den Beifall des Publikums nicht fortgesetzt sein würde, einen Schluss auf den Sinn der Engländer für historische Malerei in der gegenwärtigen Zeit machen, so würde derselbe ebenfalls nicht allzu günstig ausfallen. Doch, — wir wollen in Demuth zugleich an unsre Kupfer in den Taschenausgaben unsres Schiller, Göthe u. s. w. denken; wir wollen uns vorstellen, wie vielleicht in diesem Augenblick ein Kritiker in einem Nachbarlande diese wenig schmückenden Schmuckbilder auf gleiche Weise betrachtet, wie wir jene erneute Shakspeare-Gallerie; — wir wollen vor der Hand mit den Nachbarn lieber in Frieden bleiben.

Ein Etwas aber ist in diesem neuen Unternehmen, das wir nicht unberücksichtigt lassen dürfen; ich möchte es die nationale Gesinnung nennen, die dasselbe noch ebenso trägt, wie vorher das grosse Original-Werk aus ihr hervorgegangen war; es ist die Anhänglichkeit an den Verein jener ersten Meister, welcher der englischen Nation vor dreissig Jahren, da freilich die Kunst erst wieder aus alten Fesseln sich zu lösen begann, einen bedeutenden Platz unter den kunstübenden Völkern schuf; dessen Lehren und Beispiele für die Engländer im Wesentlichen noch immer Gültigkeit haben. Dies Zusammenziehen der künstlerischen Kräfte eines Volkes auf nationale Zwecke ist aber im höchsten Grade wichtig für beide, Volk und Kunst: so wird das Volk empfänglicher für das Evangelium der Kunst, so die Kunst selbst ihrer hohen ethischen Zwecke sich

bewusst. Jenes grossartige Unternehmen von Boydell gedieh leider nicht zu einer grösseren Vollendung und fand auch keine Nachfolge; es konnte somit keine weiteren Früchte tragen. — Aehnliche Bestrebungen, nur in viel grösserem Massstabe, sind heutiges Tages die, welche in Deutschland durch den König von Baiern ins Leben gerufen werden; dies ist der Punkt, in welchem dieselben, wenn wir auch in manchen Beziehungen nicht mit ihnen einverstanden sind, unsere grösste Hochachtung und lebendigste Theilnahme in Anspruch nehmen. —

Wie die eben genannten *Illustrations to Shakspeare* allerdings als kein Beweis für eine sonderliche Blüthe der historischen Malerei bei den Engländern angesehen werden dürfen, so giebt es doch andre Richtungen, welche sie gelegentlich mit Glück ausgebildet haben. Ich möchte hier vornehmlich zwei Richtungen, eine humoristische und eine phantastische, unterscheiden: beide verdanken bei ihnen einer besonderen Schärfe des Gemüthes ihre Entstehung, beide spielen mit den Erscheinungen des Lebens; beide aber arten leicht aus, so dass das humoristische Bild in widerwärtige Karikatur, das phantastische in ein wirr barockes übergeht. Für beide liegen uns, unter den Darstellungen nach englischen Dichtern, Beispiele vor. Zuerst nenne ich ein seltsames Werk:

New readings of old authors. London: E. Wilson & C. Tilt.

Dieses „Neue Lesen alter Autoren" ist dahin zu verstehen, dass bekannte Phrasen beliebter Dichter (hier des Shakspeare und Byron) aus ihrem Zusammenhange genommen und einem willkürlich dazu erfundenen Bilde als Unterschrift beigefügt sind; natürlich werden die so erfundenen Bilder die ausgelassensten Parodieen der angeführten Phrasen. So sehen wir statt der ersten Scene des Macbeth, wo die drei Hexen ihr „Wann kommen wir drei wieder zusammen?" heulen, drei gute, geputzte Damen sehr wohlbehäbig um eine Punschbowle sitzen; so werden die drohenden Worte, welche im „Sturm" Prospero zum Kaliban spricht, „Dafür sollst du zur Nachtzeit Krämpfe haben," auf ein armes altes Frauenzimmer angewandt, welches durch den entsetzlichsten Regen mit zerrissenem Schirm nach Hause schleicht; so hat im „Julius Caesar" die Uhr drei geschlagen, indem sie vom Thurm herunterstürzend, drei Vorüberwandelnde mit niederschlägt u. s. w.; u. s. w. Das Werk erscheint in Heften in klein 8. das Heft, welches jedesmal ein besondres Gedicht umfasst, mit 10 leicht lithographirten Blättern. Wir vermissten an diesen Blättern aber die eigentliche unbefangne Lustigkeit und fanden in ihnen mehr ein Vergnügen an verzerrten Gestalten; ohnehin sind sie für uns zum Theil, als lokalen Beziehungen angehörend, unverständlich.

The Paradise lost of Milton with illustrations by John Martin. London: Charles Tilt. 1833.

Dies neue, gleich den beiden vorigen ebenfalls noch unvollendete Werk, vertritt in seinen Kupfern die phantastische Richtung der Engländer auf entschiedene Weise. Es ist eine neue Prachtausgabe des verlornen Paradieses von Milton und erscheint in Heften in 4, deren jedes mit 2 Kupfern versehen ist; 12 Hefte, die sich monatlich folgen sollen, werden das Ganze vollenden. Die Kupfer, meist landschaftliche Gegenstände, sind,

wie der Titel besagt, von John Martin gezeichnet und in Kupfer geschabt. Die Darstellungsweise Martin's ist aus seinen grösseren Blättern, der Sündfluth, dem Zuge der Juden durch das rothe Meer, dem Feste des Belsazar, u. s. w. bekannt und hat ebenso ihre Gegner, wie ihre Verehrer; sie wiederholt sich in den vorliegenden Bildern. Charakteristisch ist überall ein Streben nach möglichst brillantem Effekt, nach einem gewissen scenischen Pomp, denen sich die neuste Opernbühne bedient. Zuweilen zwar artet dieser Effekt auf eine wunderliche Weise aus, wie z. B. gleich auf dem ersten Bilde, welches die Schöpfung der Welt und den über den Wassern schwebenden Geist Gottes darstellt: die Sonne, mit drei Strahlen zwischen scharfbeleuchteten Wolkenprofilen hervorbrechend, zwei Blitze, der halbe Mond und zwei Sterne, ein wenig Licht am Horizont, drei helle Streifen auf dem Wasser als Spiegelung der drei Strahlen, und rüthselhafte Andeutungen einer riesigen schwebenden Gestalt, dies, aus einem schwarzen Grunde hervorgeschabt, sind die Elemente, aus denen das Bild zusammengesetzt ist. Aehnlich sind noch andre Compositionen, besonders wo Höllenscenen dargestellt werden. Diejenigen hingegen, welche eigentliche Landschaften enthalten, trifft dieser Vorwurf nicht; sie haben zumeist etwas ungemein Grossartiges in der Composition und wirken durch die entweder mehr massenhafte oder mehr vereinzelt energische Anwendung des Lichtes auf eine eigenthümliche, ich möchte sagen: berauschende Weise. Es sind Landschaften, wie sie zuweilen im Traum an unserm inneren Sinne vorüberziehen.

Illustrations to the poetical works of Sir Walter Scott, Bart. London: Charles Tilt.

Von diesen Bildern zu Walter Scott's Dichtungen liegt uns das erste Heft, mit 5 Kupfern verschiedenen Inhalts, vor. Es repräsentirt noch eine eigenthümliche Richtung, die sich in der englischen Kunst ebenfalls als eine selbständige geltend macht; nämlich die, wo es mehr auf eine elegante, einschmeichelnde Technik, als auf eigentliche Poesie des Inhalts abgesehen ist; doch müssen wir den beiden ersten der drei, nach der Natur gezeichneten Landschaften eine grosse Anmuth in der Auffassung zuerkennen. Das vierte Bild dagegen, ein Mädchenkopf, ist fast nichts als ein in Punktir-Manier sehr kunstreich ausgeführtes Helldunkel; das fünfte ist ein blosses Waffen- und Wappenbild.

Dioramen und Panoramen. — Berlin

(Museum 1833. No. 48.)

Im Diorama von Carl Cropius ist seit kurzer Zeit ein neues Bild aufgestellt: eine Ansicht des grossen Tempels von Apollinopolis magna, dem heutigen Edfu, in Aegypten. Es ist nach einem Kupferstich in dem kaiserlichen Prachtwerke der *Description de l'Egypte* gearbeitet

und enthält eine Aussicht aus den versandeten Riesensäulen des Hypostyls auf den weiten Vorhof mit seinen Säulengängen und den Thurmbau der Pylonen. Dies ist einer von den Gegenständen, für welche das Dioramа recht eigentlich geschaffen scheint; keiner andern Darstellungsweise kann es gelingen, diesen unmittelbaren Eindruck der architektonischen Masse auf den Beschauer hervorzubringen; wir fühlen uns körperlich versetzt an den fremden Ort, während bei Betrachtung eines gewöhnlichen Architekturbildes die Thätigkeit unsrer eignen Phantasie nur zu sehr mit in Anspruch genommen wird. Das Bild ist trefflich im Effekt und gut in der Farbe, nur dünkte es uns, als ob wir immer noch Luft vermissten. — Wenn uns hier das Riesenwerk einer rätselhaften Vorzeit vorgeführt wird, wie es jetzt dem Reisenden gegenübersteht, wenn wir die furchtbare Macht des Sandes der Wüste, der die Säulen bis an das Kapitäl vergraben hat, sehen und neben jenen ungeheuren Architekturstücken die schlechten, verfallenen Hütten ärmlicher Beduinen, und wenn das Alles einen malerischen Effekt allerdings begünstigt; so wäre es auf der andern Seite doch ebenfalls nicht ohne Interesse, das Dioramа versuchte es einmal, mit den mannigfachen Mitteln der Illusion, die ihm zu Gebote stehen, uns in die Vorzeit selbst zurückzuführen, — wir meinen, eine Restauration denkwürdiger Orte in ihrer alten Herrlichkeit zu geben. Die Akropolis von Athen z. B. würde ein trefflicher Gegenstand für solche Darstellung sein: die Propyläen mit ihren Vorbauten, die Mauern über dem Felsenhang, der hohe Tempel des Parthenon, die riesige Statue der Athena Promachos, u. s. w. — welche ergreifenden Bilder sind dies, und wie malerisch baut das Ganze sich empor! — Die gothische Kirche nach Schinkel, von den Strahlen der aufgehenden Sonne umleuchtet, die vor längerer Zeit im Dioramа aufgestellt war, ist ein ähnlicher und sehr glücklicher Versuch, uns in vergangne Zeiten zurückzuversetzen, der aber nur aus der Phantasie des Künstlers, ohne bestimmte geschichtliche Beziehung, hervorgegangen war.

Die jüngst aufgestellten, mit Fleiss und Umsicht gearbeiteten Panoramen von Sacchetti enthalten ebenfalls mannigfach Sehenswerthes, z. B. einen trefflichen Ueberblick der Gegend von Silistria und eine Durchsicht durch Pompeji, in deren stillen Strassen man immer auf's Neue gern verweilt. In einigen andern Bildern sind Lichteffekte von grosser Wirkung angewandt, so in demjenigen, welches einen Niederblick in den Krater des Vesuv darstellt: man sieht die glühende Lava drinnen brodeln, die eben den Rand des Kessels übertreten will und glühende Steine wie Leuchtkugeln in den weissen Rauch emporwirft.

Umrisse zu Schiller's Pegasus im Joche nebst Andeutungen von Moritz Retzsch. Stuttgart und Tübingen, Verlag der Cotta'schen Buchhandlung. 1833.

(Museum 1833, No. 48.)

Ein Heft von zwölf Blättern in langem Quartformat, auf ähnliche Weise eingerichtet, wie die jüngst erschienenen Umrisse zur Glocke, über die wir in No. 29 des Museums berichtet haben. Dies neue Heft trifft derselbe Tadel, den wir dort auszusprechen uns genöthigt sahen: auch hier fehlt jene eigenthümlich stylisirende Auffassung, wodurch die Umrissdarstellung sich als selbständige Kunstweise geltend macht; auch hier ist mannigfach Manierirtes in der Zeichnung der Figuren (besonders des Flügelrosses); auch hier endlich das unbequeme und ganz unpassende (Theater-) Kostüm des sechzehnten Jahrhunderts, das Retzsch überhaupt besonders zu lieben scheint. Im Ganzen erkennen wir zwar den gewandten und vielgeübten Zeichner; Anmuthiges aber und Ansprechendes wüssten wir kaum hervorzuheben. Es würde, nach unsrer Meinung, dem Ruhme des Künstlers dienlicher gewesen sein, wenn dies Heft in seiner Mappe verblieben wäre.

Architectural beauties of continental Europe in a series of views of remarkable ancient edifices, civil and ecclesiastical, in France, the Low Countries, Germany and Italy, engraved by John Coney, from his own drawings, taken on the spot, with descriptive and historical illustrations by H. E. Lloyd. London: Harding. 1831 etc.

(Museum 1833, No. 49.)

Ansichten meist mittelalterlicher Architekturen von Frankreich, den Niederlanden, Deutschland und Italien. Das Werk, welches in Heften in Folio, das Heft mit 4 Blättern und mit 8 Vignetten im Text, erscheint und aus 12 Heften bestehen wird, bildet, was die äussere Ausstattung anbetrifft, einen seltsamen Contrast mit andern englischen Werken der Art. Während hier nämlich in der Regel eine besondre Sorgfalt auf möglichst feine Ausführung gewandt und möglichste Eleganz erstrebt wird, tritt das vorliegende Werk mit dem Anspruch einer gewissen nachlässigen Genialität auf und sucht dadurch dem Beschauer zu imponiren: es giebt die Gegenstände nur in Umrissen (wie es scheint, in Zink geätzt), doch nicht mit schärfen und bestimmten, wie wir es bei unsern Architekturzeichnungen gewohnt sind, sondern mit malerisch flüchtigen und schwankenden, indem der Zeichner mehr die Absicht hatte, ein interessantes Bild zu skizziren, als eine genaue Darstellung merkwürdiger Baulichkeiten zu geben. Es ist mehr für die Neugier, als für die Wissenschaft oder den Kunstsinn. Indess — die Engländer lieben das Kuriose, zumal wenn es sich um Anti-

quitäten handelt; somit, und weil das Ganze im Uebrigen vornehm und kostbar ausgestattet ist, darf es wohl auf den Beifall des englischen Publikums rechnen. Was die Art der Aufnahme anbetrifft, so bemerken wir noch, dass nicht selten jene eigenthümliche Perspektive angewandt ist, bei der man das Auge auf den einen Winkel des Blattes drücken muss, wenn man das Ganze in richtigen Verhältnissen vor sich haben will.

Die dargestellten Gegenstände sind mehr oder minder bekannt, zum Theil für den Geschichtsforscher nicht unwichtig. So im ersten Heft der Chor der Kathedrale von Beauvais, der in seiner grossen Höhe, in seinen leichten und fast zu schlanken Details, in Frankreich als das Muster gothischer Chöre gilt; im zweiten Heft das zierliche Stadthaus von Brügge mit seinen leichten, reichverzierten Erkerthürmen; im dritten Heft das innere der Kathedrale von Ypern, wo, ähnlich wie in Notre-Dame zu Paris, die Wände des Mittelschiffes noch von starken Säulen mit Blätterkapitälen getragen werden, über welchen erst leichtverbundene Halbsäulchen als Träger der Gewölbgurte aufsetzen, zwischen denen eine kleine spitzbogige Gallerie und drüber die schlankgegliederten Fenster sich hinziehen; im vierten Heft die überreiche Portalseite von St. Maclou zu Rouen u. s. w., u. s. w.

Karl Barth, der Zeichner, Kupferstecher und Dichter.

(Museum 1833, No. 50.)

Unsere Almanache liefern meist eine Sorte von Modebildern, deren Beurtheilung nicht füglich in das Bereich dieser Blätter gehört. Sie haben es mit einem Publikum zu thun, das für allerlei andre Dinge Sinn haben mag, nur nicht eben für die Kunst.

Als wir uns in diesem Herbst auf dem Deck eines Dampfschiffes an den Gedichten des eben erschienenen Musenalmanachs (von Chamisso und Schwab, 1834) erbauten, hörten wir, wie eine junge Dame hinter uns sagte: „Das ist nichts für uns, Mama: lauter Gedichte und nur ein Bild!“ — Sie wollen Bilder sehen; weiter wissen sie von der Kunst nichts.

Das eine Bild dieses Almanachs (das Titelkupfer) war aber gerade ein wirkliches Kunstwerk, eins mit dem man sich, selbst ohne weitere Gesellschaft, ganz hübsch unterhalten kann: das Bildniss des deutschen Dichters Friedrich Rückert, mit den scharfen, noch jugendlich blitzenden Augen, mit der breiten, ernsten Stirn und den feinen, anmuthig spielenden Lippen, ein Gesicht, das Jedem, der es kennt, eine theure Erinnerung bleiben wird. Es ist von Karl Barth gezeichnet und gestochen, lebendig und doch in edler, nachdenklicher Ruhe aufgefasst und in einer eben so anspruchlosen wie treuen und gesunden Technik ausgeführt. Es herrscht darin eine erfreuliche Mitte zwischen der älteren, deutschen und italienischen, Manier und der Eleganz neuerer Kupferstiche.

Auch der Musenalmanach von 1833 enthielt ein von Barth in derselben Weise gestochenes Portrait, Adelbert von Chamisso, nach einem

Bilde von R. Reinick, auch dies ein echtes Dichterbild. Leider war hier manches von dem Tiefen und Bedeutsamen des Originals durch die Zeichnung von andrer Hand, nach der Barth den Stich gefertigt, verloren gegangen.

Sehr überraschend war es uns, durch den neuen Almanach in dem Kupferstecher zugleich einen Dichter kennen zu lernen, der unter der grossen Dichtermenge, die das Vaterland gegenwärtig ernährt, keinen der letzten Plätze einnimmt und der so auch durch das Wort es kund zu thun weiss, dass der echte Künstler stets einen Dichter in sich trägt, welcher den Gebilden der Hand allein die lebendige Seele einzuhauchen vermag.

Um unsern Lesern im Urtheil nicht vorzugreifen, theilen wir ihnen hier zwei dieser Gedichte von Barth mit, davon das eine auch in der Kunst des Wortes den darstellenden Künstler zeigt, das andre, seiner Ueberschrift entsprechend, eben nur ein dichterischer Hauch ist. Doch möge uns vergönnt sein, vorher noch eine Stelle aus der Einleitung des Anordners (Rückert's selbst) hieher zu setzen, die von dem Verhältnisse des Dichters und Malers handelt und auf anmuthigste Weise eine künstlerische Situation beschreibt.

Rückert sagt:

Als, ich weiss nicht zum wievielsten Male,
Du mein schlechtes Antlitz zeichnen wolltest,
Diesmal nicht zu eigner Lust und Freude,
Sondern es zur Schau zu stellen, Eingangs
Dieses Buchs, dem Richterblick des Lesers —
(Mög er nur es günstig gelten lassen,
Wie es Gott schuf, und du nach es schufest!
Es ergänzen sich die beiden Bilder,
Das von dir und das in meinen Liedern) —
Als ich regungslos nun dir gegenüber
Musste sitzen, und die Unterhaltung
Ausging, gabst du zur Entlangweilung,
Dass sich nicht entspannte Züge dehnten,
Mir in Handschrift die gesammten Werke
Eines mir ganz unbekannten Dichters,
Deine eignen; und ich las, und staunte.
Welche Haltung soll ich dir gegenüber
Nun behaupten? Wo ich dir, dem Maler,
Kühn die Stirn als Dichter bot, erkenn' ich,
Dass du selbst ein Meister meiner Kunst bist,
Ich in deiner nicht einmal ein Pfuscher. U. s. w.

Folgendes sind die beiden Gedichte von Barth:

Des Goldschmiedlehrlings Klage.

(Jugenderinnerung.)

Von Rauch und Dampf und Feuers Qualm umflossen,
Ein Sclave an den Ambos angeschlossen,
An schwarzer Esse wühlend in Metallen,
Wo ohrzerreissend Hammerschläge fallen.

Und schrillend kreischt der grimme Ton der Feilen;
Da soll ich Armer lebenslang verweilen,
Und ohne Hoffnung immer nur vom Frischen
Die heissen Thränen mit dem Feilstaub mischen!

Durch trübe Fenster nach dem Fleckchen Himmel,
Und nach der freien Mücken Tanzgewimmel,
Blick' ich mit Neid aus meiner finstern Klause,
Und wünsche mich weit weg vom Vaterhause. —
Statt Silber, schmied' ich Pläne zum Entweichen,
Wie meines Lebens Wunsch ich könn' erreichen:
Durch Farben Leben geben den Gedanken,
Und dir, o Kunst, nur dienen ohne Wanken!

Alles nur ein Hauch.

Auf edler Frucht ein Dufthauch, den zerstört
Die leiseste Berührung, ist die Unschuld;
Die Sünd' ein gift'ger Hauch auf reinen Spiegel,
Dass erster Anfing ew'ge Flecken lässt;
Die ird'sche Lieb' ein Hauch der ew'gen Liebe;
Der Traum ein Hauch von einem schönern Leben,
Das Leben selbst ein Hauch aus Gottes Munde;
Das Wort ein Hauch des ewigen Gedankens,
Und was ich sing', ein Hauch dess, was ich fühlte.

Der Räuber, nach dem Originalgemälde von C. F. Lessing. Auf Stein gezeichnet von J. Becker. Druck und Verlag der lithographischen Anstalt von F. C. Vogel in Frankfurt a. M.

(Museum 1838, No. 52.)

Die Verlagshandlung erwirbt sich durch die Herausgabe dieser Lithographie nach einem der trefflichsten Meisterwerke neuerer Zeit den aufrichtigen Dank der Kunstfreunde, wie sie es schon durch einige ähnliche Unternehmungen gethan. Die Kunst unserer Zeit, welche dieselben Interessen wiederspiegelt, die uns beleben, hat so mannigfach Bedeutendes und vielseitig Ansprechendes geliefert; aber noch allzusehr fehlt es an würdigen Verallgemeinerungen der einzelnen Stücke.

Der Lessing'sche Räuber ist einem grossen Theile des Publikums von den letzten Ausstellungen bekannt. Es ist ein eigenthümliches Bild. Wir denken bei einem solchen Gegenstande wohl zunächst an die poetische Ausstattung des italienischen Räuberlebens, an alle Keckheit und Laune, die über das düstre Bild ein lustiges Streiflicht werfen; da' giebt es gute Kameraden, ein Weib, das die Gefahren theilt und das Schönste von der Beute für sich nimmt; bunte Kleider mit goldnen Tressen, zierliche Flin-

ten und kunstreich ausgelegte Dolche; da ist das schlimme Gewerbe ein wildes, gefährliches Spiel. Anders bei dem Mann auf Lessing's Bilde, der auf dem Felsvorsprunge ruht und das Haupt in schweren Gedanken stützt: er ist nicht ein Räuber aus Beruf, er ist einer geworden; die Leute unten, die in der schönen Landschaft zu seinen Füssen wohnen, haben ihn und den Knaben an seiner Seite geächtet, dass er in den Klüften des Gebirges seine Zuflucht suchen muss; es ist ein Rachekrieg, den er mit den Bewohnern der Ebene führt. Daher kein verwegener Trotz in seinen schmerzhaft gepressten Zügen, aber auch keine Pein des Gewissens; daher kein launiger Putz in seiner Kleidung, aber freilich, wie einfach sie sei, auch keine barbarischen Lumpen. Man hat die fast bürgerliche Kleidung des Räubers getadelt, aber man hat sich nicht bemüht, das Bild, wie es ist, zu verstehen.

Was die Technik des vorliegenden Steindruckes betrifft, so ist derselbe auch in dieser Beziehung nur zu empfehlen. Der Zeichner hat das Original in seinen einzelnen Theilen wohl verstanden und mit Geschick und, wo es nöthig war, mit Resignation wiederzugeben gewusst; es liegt eine gewisse Entschiedenheit in seinen Strichen, die auf den Beschauer nur einen wohlthätigen Eindruck hervorbringt, und die wir einer weichlichen Nachtüpfelung ebensosehr vorziehen, als einer, anderweitig für genial ausgegebenen renommistischen Effektmanier. Auch der Druck ist rein und klar. Wenn in einigen wenigen Partieen des Vordergrundes etwas Disharmonisches (namentlich in einigen zu starken Schatten) vorhanden ist, so liegt der Grund wohl darin, dass der Zeichner sich vielleicht eines dunkler gefärbten Steines bediente, ein Umstand, der nicht genug berücksichtigt werden kann, indem der dunklere Grund des Steines die Wirkung der Zeichnung auf dem hellen Papier im Voraus kaum berechnen lässt.

Illustrations of modern sculpture. A series of Engravings, with descriptive prose, and illustrative poetry by T. K. Hervey. London Charles Tilt etc., 1832 etc.

(Museum 1833, No. 52.)

Ein Unternehmen, welches die Absicht hat, in einer Reihe englisch-prachtvoller Kupferblätter eine Uebersicht und Gesammtdarstellung der modernen Sculptur zu liefern. Es erscheint in Heften (in imperial 4), das Heft mit drei Kupfern und „beschreibendem" Text in Prosa und „erläuterndem" in Versen. Zwei von den Kupfern jegliches Heftes stellen Werke englischer Bildhauer, das dritte das eines Ausländers dar. Die drei vorliegenden Hefte enthalten Sculpturen von Westmacott, Flaxman, Chantrey, Baily, Carew, von Canova und Thorwaldsen; in dem Verzeichniss der folgenden Hefte werden, ausser mehreren andern Engländern noch ein Paar Franzosen, von deutschen Künstlern aber nur der einzige (Rudolph) Schadow, mit seiner Spinnerin, genannt. Daraus folgt, dass an ein allgemeines Bild moderner Sculptur bei diesem Werke nicht wohl zu denken ist; nur

von der englischen erhalten wir eine Ansicht, die allerdings, in Vergleichung mit den Proben andrer Meister, daraus ganz gut festzustellen sein dürfte.

Die Engländer aber sind nicht die Vorkämpfer unter den Künstlern unsrer Zeit. Es ist der einzige Flaxman, und wieder nur Flaxman, zu dem man unter den englischen Bildhauern gern zurückkehrt, der einen Geist voll tiefer, unerschöpflicher Phantasie hat, der seinen Gestalten das Gepräge eines eigenthümlich edlen, sittlichen Charakters mitzutheilen weiss, wie keiner seiner Landsleute; leider nur fehlt es ihm, was als das zweite im künstlerischen Schaffen nothwendig hinzukommen muss, an jener steten Hingebung und Treue, die nicht eher rastet, als bis der Gedanke die Form gänzlich durchdrungen hat und eins mit ihr geworden ist: seine nur skizzirten Umrisszeichnungen zu den griechischen und italienischen Dichterfürsten bleiben das Grösste, was er geschaffen. Nicht ohne Bedeutung indess ist seine im dritten der vorliegenden Hefte enthaltene Gruppe, Michael und Satan; obschon sie einigermaassen an Raphael erinnert und auch nicht hinreicht, die eben ausgesprochene Ansicht aufzuheben. — Manche der andern englischen Künstler übertreffen ihn vielleicht in der Form; aber sie sind im besseren Falle kalt und inhaltlos, im schlimmeren manierirt und affektirt.

Als der hohe, freilich sehr unerreichte Meister der letzteren erscheint hier der sinnlich weichliche Canova mit seinen Statuen der Tänzerin und der Venus (die beide bekanntlich in verschiedenen Exemplaren vorhanden sind). Aber — ich weiss nicht, ob die so viel und hoch gepriesene „Morbidezza" dieses Meisters wirklich als ein Gegenstand ächter Kunst zu betrachten ist. Dinge, die in den Prunkgemächern der Reichen stehen, sind nicht für öffentliche Betrachtung und — Beurtheilung da.

Erst in solcher Zusammenstellung empfindet man das Hochwürdige, welches den Werken Thorwaldsen's innewohnt: rein und heilig, voll göttlicher Stille, schreitet seine „Hebe" durch all jene verlockenden oder wesenlosen Gestalten.

Die Ausstattung des Werkes ist, wie gesagt, höchst prachtvoll; der Kupferstich ist in zartester Punktirmanier, von den ersten Meistern dieses Faches, Finden, Cook, Dyer, Thomson, Fry, Tomkins, ausgeführt. Doch, dünkt mich, ist eine solche Manier, so sehr sie das Auge bestechen mag, nicht für den Ernst der plastischen Kunst geeignet; sie giebt den Formen etwas Unbestimmtes, Wolliges, was sich — wenigstens bei der Darstellung Thorwaldsen'scher Werke — nicht ziemt; für Canova freilich passt sie besser.

Ueberhaupt macht das ganze Werk, in der Art, wie es uns vorliegt, auf den ernsteren Sinn keinen angenehmen Eindruck; es ist lediglich dahin gearbeitet, den pretiösen Anforderungen des Luxus — des Wurmes, an welchem die englische Kunst krankt — zu genügen. Die Merkursflügel am Kopfe des kleinen Genius, der auf der Titelvignette das Haupt der Pallas Athene abzuzeichnen scheint, sind charakteristisch für den Zweck des Herausgebers.

Wir können, wenn wir das Treiben fremder Nationen betrachten, manch eine gute Nutzanwendung daraus für uns ziehen, u. A. auch für unsre Kunst.

Wirthshausstube an der Preussischen Grenze, zur Zeit der Cholera. Gemalt von Jos. Petzl, 1832; auf Stein gezeichnet von R. Leiter. Verlag der Schenk'schen Kunsthandlung. (L. W. Ramdohr) zu Braunschweig.

(Museum 1834, No. 1.)

Petzl zeichnet sich unter den jüngeren Genremalern durch eine ungemeine Leichtigkeit in der Composition und durch eine seltene Beweglichkeit der Phantasie aus; eine grosse Menge von ihm vorhandener Bilder, durch sein vielfach wechselndes Wanderleben [1]) über alle Orte verstreut, enthält viel Anmuthiges und Ansprechendes; sie sind leicht und keck, aber sauber und brillant gemalt und Kabinetstücke im wahren Sinne des Wortes. In der Regel indess sind seine kleineren Compositionen vorzuziehen, bei denen die Beschränktheit des Raumes ihn an ein einfaches Motiv fesselte; bei grösseren stört zumeist die Ueberfülle des Dargestellten den behaglichen Genuss anziehender Einzelheiten.

Dahin scheint uns auch das Bild zu gehören, davon eine Lithographie uns so eben vorliegt. Der Titel lässt den Inhalt desselben errathen. In der Mitte sitzt, als dicke Hauptfigur, der Gastwirth, mit halb eingeseiftem Gesicht; ihm zur Seite steht, den Schaum bereitend, der Barbier, eine treffliche Figur, dem berühmten Berliner Schelle nah verwandt. Neben dem Wirth, auf einem Polsterstuhle sitzend, studirt ein ältlicher französischer Refugié emsig in der Zeitung, während ein Hündchen seine herabhängende Rocktasche nicht minder emsig untersucht. Umher alles mögliche Volk, wie es sich nur auf der Landstrasse begegnet: Handwerksburschen, polnische Juden, Genad'armen, Studenten, Maler, Jäger, Bauern, Weiber und Kinder, sammt allerlei Geräthe und Gepäck; in Gruppen oder allein, ausruhend oder politisirend, rauchend oder zechend u. s. w. Höchst charakteristisch sind die einzelnen Personen, insbesondere was die Köpfe anbetrifft, ein jeder trägt seine ganze Geschichte in seiner Physiognomie; das bunte Zusammenwürfeln dieser Verschiedenartigsten, die nur das eine Gemeinsame des Landstrassenlebens haben, bildet ein seltsames Ganze. Die Arbeit des Lithographen ist dreist und tüchtig; es ist eine vorherrschende Strichmanier, doch im Einzelnen vollkommen die zur Charakteristik nöthige Sauberkeit vorhanden. Auch der Druck ist zu loben.

Im Ganzen aber hat das lithographische Blatt etwas Unruhiges, das den Beschauer verwirrt. Dies liegt, ausser der Gesammtcomposition, besonders darin, dass die bezeichnete Mittelgruppe durch ein, vor dem Bilde angenommenes Fenster beleuchtet wird, welches aber sammt dem Sonnenlicht zugleich den Schlagschatten des Fensterkreuzes und draussen stehender Bäume hereinfallen lässt. Wenn es dem Maler gelungen war, durch die Kraft und Harmonie der Farbe, die das Original vor frühern Bildern vortheilhaft auszeichnet, diese höchst schwierige Aufgabe glücklich zu lösen und dann dem Bilde nur um so grösseren Reiz zu geben; so war der

[1]) Im vergangenen Sommer (1833) hatte er die Absicht, von Nauplia, wo er sich damals aufhielt und eine Pallikaren-Versammlung malte, nach Constantinopel zu gehen.

Lithograph nicht im Stande, ein Gleiches zu leisten, da man erst nach mühsamer Untersuchung die einzelnen Flecken und Lichter zu einem Ganzen verbinden kann.

Es scheint wünschenswerth, dass von mehreren Petzl'schen Bildern, namentlich von kleineren, Lithographieen angefertigt werden möchten, die, wie z. B. seine Bettelmönche, seine Tyroler u. s. w. des Beifalls von Seiten des Publikums gewiss nicht entbehren würden.

Besuch in Charlottenhof bei Potsdam, Villa Sr. K. Hoheit des Kronprinzen.

(Museum 1834, No. 2.)

Wir verliessen die majestätischen Terrassen von Sanssouci und den kleinen zirkelrunden Teich an deren Fuss, in welchem sich die weissen französischen Marmorgötter spiegeln, und wandten uns seitwärts, den Saum des Waldes entlang, der sich zwischen Sanssouci und dem neuen Palais hinbreitet. Aus den Gruppen der Bäume schimmerte es hier und dort schon röthlich hervor; seltsam schweigend lag das japanische Haus dazwischen mit seinen lebensgrossen Statuen, die am Boden vor den Eingängen kauern, Thee trinken, Musik machen und den Vorübergehenden mit ihren ehemals goldenen Gesichtern, mit ihren verzwickten Augen unheimlich anblinzeln. Die alte Zeit und ihre phantastisch barocke Pracht war in mir lebendig geworden; es würde mich kaum überrascht haben, wenn plötzlich eine Assemblée in Reifröcken und Haarbeuteln gemessenen Schrittes den Baumgang herniedergeschwebt wäre. Indess, die Reifröcke von damals sind aus der Mode und das Gold auf den Gesichtern der Japanesen verwittert. Von Andrem jedoch kann man nicht sagen, dass es aus der Mode sei: nur ein Paar Schritte ins Freie, und über das fernere Gebüsch ragt die stolze Kuppel des neuen Palais mit den drei berühmten Grazien, den Kronenträgerinnen, hervor; überall erblickt man hier die hohe pflegende Hand, welche diese Denkstätten aus der Zeit des grossen Friedrich als stete Mahner für die Gegenwart zu erhalten strebt.

In der Mitte etwa zwischen den beiden Schlössern führte uns ein Weg zur Linken aus dem Walde und dessen ehrwürdigen Schatten hinaus und über einen Bach, welcher den Wald auf dieser Seite begrenzt. Die jenseitigen Parkanlagen sind niedriger und offener und verrathen einen jüngeren Ursprung. Nach wenigen Schritten erblickten wir bereits, in einiger Entfernung, die Villa des Kronprinzen mit ihrem zierlich dorischen Prostyl und einer auf leichten Pfeilern fortgeführten Weinlaube; der Strahl eines Springbrunnens funkelte in der abendlichen Sonne. Ein Akaziengebüsch verdeckte auf einige Augenblicke das Bild, um uns beim Heraustreten durch ein andres, näher liegendes zu überraschen; wir glaubten uns durch einen Zauberschlag in ein südliches fröhlicheres Land versetzt, wo bei der Anordnung der Wohnungen so wenig jenes ängstliche Bedürfniss, wie

jene diktatorische Regel einer sogenannten Symmetrie bemerkbar wird, die uns gewöhnlich um alle Grazie und Anmuth bringen. Es ist die Wohnung des Gärtners, zwei Häuschen mit einem kleinen Thurm als Belvedere, mit Laubgängen umgeben und durch dieselben verbunden.

Zunächst traten wir in den Hofraum zwischen den beiden Gebäuden. Hier bildet sich eine erhöhte Laube, die von Säulen und einer mächtigen Herme in altattischem Styl getragen wird und mit antiken Vasen und Fragmenten antiker Architektur und Sculptur dekorirt ist: in der Umgebung von grünen Büschen und Blumen versteht man den Sinn der Antike besser als in kalten Museen. An der Rückwand der Laube, wo jetzt verschiedene Vasen stehen, soll ein Relief von Rauch in Terracotta, eine Bacchantin darstellend, angebracht werden, und zu dessen Seiten zwei Löwenköpfe, die aus ihren Mäulern rothen und weissen Wein ergiessen. Seitwärts springt ein Wasserstrahl in einen antiken, mit Centauren geschmückten Sarkophag, und aus diesem weiter in die Blumen; in der Mitte des Tisches, der in der Laube steht, ist ein Becken, mit beweglich murmelndem Wasser gefüllt, das ein lebendigeres, eigenthümlicheres Accompagnement der Conversation bilden dürfte, als die bei den Novellenschreiberinnen allgemein beliebte Theemaschine. Nach hinten, durch ein dichtes blühendes Hortensiengebüsch von der Laube getrennt, schliesst eine unbedeckte steinerne Treppe den Hof ab; sie führt erst nach dem Häuschen zur Linken und dann hinüber zu dem Belvedere; es war anmuthig zu sehen, wie die Treppe sich belebte und die Gestalten durch das Grün der Lauben hier und dort hervorblickten. Aus dem Thurm kommt man, über das flache Dach einer zierlichen Loge, in die oberen Zimmer des zweiten Gebäudes, die, für die eigne Benutzung des erhabenen Besitzers bestimmt, einfach, aber geschmackvoll dekorirt sind. Ein andres Treppchen führt von dem Thurm in einen zweiten grösseren Hof hinab, in dessen Mitte, von zierlichen Blumenbeeten umgeben, ein Wasserstrahl hoch emporsteigt. Ein von Pfeilern getragener Weingang führt hier von dem Belvedere zu einem kleinen Pavillon, dessen Portikus auf bezeichnende Weise aus viereckigen Pfeilern gebildet wird; im Innern des Pavillons ist die hintere Wand, in ihrer ganzen Ausdehnung, durch ein grosses, von Blechen gemaltes Bild des wundervoll gelegenen Tegernsee geschmückt. Dem Pavillon gegenüber zieht sich eine geräumige Arkade hin, die zur Aufnahme plastischer Werke bestimmt ist. Sie stösst an einen breiten, mit grünen und rothen Schlingpflanzen überwölbten Kanal, welcher sich seitwärts zu einem kleinen See erweitert; am Ufer des letzteren, in einer Nische, steht eine liebliche Bronzegruppe, ein Knabe, der auf einem Delphin reitet, nach Schinkels Zeichnung modellirt; der Delphin spritzt Wasserstrahlen in den See.

Wie die innere Einrichtung dieser Wohnungen ebenso behaglich wie anmuthig, das Zusammenfügen derselben und die Verbindung zwischen den einzelnen Theilen ebenso bequem, wie scheinbar rücksichtslos in Bezug auf äussere Erscheinung ist, so geben sie von allen Punkten aus, bald im Wasser sich spiegelnd, bald durch Gebüsche halb versteckt, das reizendste Bild, wie es der Pinsel eines in Italien gebildeten Landschafters nur erfinden kann. Es ist ein eigentlich plastisches Kunstwerk in grösserem Massestabe, ein architektonisch-landschaftliches Idyll.

Mehrere Stunden waren unbemerkt unter dem Betrachten des Einzelnen, unter dem Aufsuchen der Ansichten und Durchsichten hingegangen. Wir mussten uns von diesem liebgewordnen Orte trennen, wenn wir noch

die Villa selbst kennen lernen wollten. Der Weg dahin führt an wechselnden Buschpartieen vorbei, aus deren einer, geschmackvoll wie ein grosser Candelaber verziert, der hohe Schornstein der Dampfmaschine, welche die genannten Wasser treibt, hervorragt. Die Villa selbst war ursprünglich eine einfache Privatwohnung; sie ist von Schinkel für den jetzigen Besitzer umgebaut. Der dorische Prostyl führt auf eine lange Terrasse, welche auf der andern Seite durch eine grosse halbkreisrunde, mit einem Zelt überspannte Bank geschlossen wird. An der nischenartigen Rückwand dieser Bank, deren beide vordere Ecken mit schönen Bronzestatuen geschmückt sind, fanden wir einen jungen Maler, Herrn Rosenthal, bei der Ausführung eines bunten Frieses beschäftigt, einen Triumph der Amphitrite und Kämpfe von Seegottheiten mit chimärischen Thieren vorstellend; die ersten Gruppen sind nach Schinkel's Zeichnungen, die folgenden aus Raphaels Arabesken zusammengestellt, der grösste Theil aber von Herrn Rosenthals Erfindung und so im Geist der beiden genannten Meister fortgeführt, dass es schwer halten dürfte, das Einzelne von einander zu scheiden. Das Hauptbindemittel der Farben besteht hier, um sie gegen die Einwirkungen des Wetters zu sichern, aus Wachs. Trefflich ist, vom Portikus aus betrachtet, der Effekt dieser farbigen Nische gegen den Garten und die Luft. Der Laubgang, welcher dieselbe mit der Villa verbindet, ruht auf leichten viereckigen Pfeilern; der Theil zunächst vor dem Gebäude, der bedeckt, aber zu den Seiten offen ist, bildet eine Art Vorhalle, die wie jene Nische aufs Zierlichste mit farbigen Arabesken bemalt ist. Hier insbesondere sieht man recht deutlich, wie Farbe und Malerei der Architektur nothwendig sind und wie letztere erst in dieser Verbindung ihre volle Wirkung ausübt. Ueberaus lieblich ist gerade hier der Contrast des strengeren stylisirten Ornamentes gegen die beweglichen Formen der Weinwand, welche sich noch auf der einen Seite dieser Vorhalle hinzieht. Eine Marmorstatue, die auf die Brüstung der letzteren gesetzt werden soll, wird vor diesem lebendig grünen Teppich den herrlichsten Effekt machen. In der Mitte der Terrasse erhebt sich ein Wasserstrahl zu mässiger Höhe, fällt dann in eine Schaale, aus der er in unzähligen feinen Strahlen niederströmt. An der Seite des Platzes, über blühenden Blumen, bilden sich blitzende Wasserglocken.

Die innere Einrichtung der Villa ist eben so edel und geschmackvoll, wie einfach und anspruchlos. Der nach der Terrasse zu sich öffnende Salon ist, den Fenstern gegenüber, mit zwei Nischen versehen, die mit scharlachrothen Teppichen behängt sind und schöne Marmorstatuen enthalten, die eine Wredow's Ganymed, die andere den David von Imhof. Bemerkenswerth ist das Treppenhaus, dessen weisse, mit leichten Arabesken geschmückte Wände, vermöge des blauen Lichtes, welches durch das blaugefärbte Fenster über der Thür hereinfällt und alles übrige Blau förmlich absorbirt, in eigenthümlich rosigem Schimmer erscheinen. Die Zimmer haben, durch ihre kleinen Dimensionen, etwas besonders Behagliches, ähnlich den antiken. Auf geschmackvolle Weise sind die Spiegel angebracht, von verhältnissmässig nicht bedeutender Grösse, mit einer schmalen Goldleiste eingefasst, und mit einem leichten, auf die Wand gemalten Ornament umgeben. Die Aussicht aus verschiedenen Zimmern wird durch den Blick auf das neue Palais zu einem schönen Bilde, und

überall hat die Einrichtung des umgebenden Parks etwas so anmuthig Einnehmendes, dass dieselbe zwar nicht grossartigere Gegenden ersetzen, sie aber wohl vergessen machen kann.

Wahrlich ich sage euch: Unter allen, die von Weibern geboren sind, ist nicht aufkommen, der grösser sei, denn Johannes der Täufer. (Matth. 11, 11) Guido Reni pinx. Friedrich Wagner del. et sculp. Carl Mayer impr. Nbg. Im Besitz des Nürnberger Vereins von Künstlern und Kunstfreunden.

(Museum 1854, No. 3.)

„Der Nürnberger Verein von Künstlern und Kunstfreunden hatte im April v. J. beschlossen, aus den Kassenüberschüssen der letzten Jahre und aus kleinen Extrabeiträgen der in Nürnberg wohnenden Mitglieder, versuchsweise eine Verloosung von Kunstgegenständen unter den Vereinsmitgliedern zu veranstalten und, im günstigen Falle, alle drei Jahre damit fortzufahren. Zu diesem Endzweck wurde auch die in der Ueberschrift genannte Kupferplatte gestochen, wovon jeder Theilnehmer an der Verloosung einen Abdruck *avant la lettre* bekam. Es sind jedoch nur 150 solcher Abdrücke gemacht worden. Die Platte selbst bleibt Eigenthum des Vereins, welcher indess Abdrücke davon in den Handel giebt. Die Steinlsche Buch- und Kunsthandlung in Nürnberg hat den Verlag des Kupferstiches übernommen, dessen Preis 3 fl., auf chines. Papier 4 fl. beträgt." —

Bei der nur geringen Theilnahme, welche der Kupferstich heutiges Tages findet, ist eine Erscheinung, wie die des vorliegenden Blattes, mit um so grösserem Beifall anzuerkennen. Dasselbe enthält, als Kniestück, eine Darstellung Johannes des Täufers; der Oberleib des Heiligen ist entblösst, die linke Hand auf die Brust gelegt, der rechte Arm auf ein Felsstück gestützt und ein hölzernes Kreuz haltend, das lockige Haupt nach oben gerichtet. Die Entfaltung der einzelnen Theile eines nackten, jugendlich kräftigen Körpers ist das zunächst Ansprechende dieser Composition; eine solche wiederzugeben und darin die Meisterschaft seiner Technik zu zeigen, war, wie es scheint, die Hauptabsicht des Kupferstechers. Letztere ist aufs Erfreulichste gelungen. Seine Strichlagen haben eine grosse Reinheit und Klarheit und sind mit vollkommenster Sicherheit und Besonnenheit, bald sich hebend und wieder anschwellend, bald perspektivisch sich zusammenlegend, sich kreuzend und mit leisen Diagonalstrichen versehen, um die einzelnen Glieder geführt. Es ist in ihnen etwas von plastischer Kunst, indem die Schwingung fast jeder Linie eine Art Profil des Gliedes enthält; sie erleichtern das Verständniss der Form auf angenehme Weise und laden in anmuthigem Spiel zum Genuss derselben ein. Vornehmlich sind die Arme gelungen; hier lösen sich die Muskeln aufs Anschaulichste und sind zugleich durch die weichsten Uebergänge verbunden, welches Letztere am Bauch, an der Gegend der Rippen, nicht auf dieselbe Weise der Fall ist. Die Brust erscheint gegen das helle, etwas harte Licht der linken Hand zu dunkel, was indess möglicher Weise ein Mangel des Ori-

ginale, etwa durch Nachdunkeln oder Retouchen hervorgebracht, sein dürfte. Der Kopf ist nicht minder fleissig gearbeitet, leider jedoch wenig ansprechend; er enthält nur die bekannte flache Idealität des Guido Reni.

Ueberhaupt können wir nicht wohl umhin, unser Bedauern auszusprechen, dass der Kupferstecher gerade ein solches Gemälde zur Nachbildung wählte; denn wenn ihn auch die vollendete Formenbildung im Original anzog und zum Wettstreit aufforderte, so kann dies doch nicht den unangenehmen Eindruck aufheben, welchen der ausdruckslose Kopf und die pretiöse Stellung des Heiligen auf den unbefangenen Beschauer machen. Es kommt, so dünkt uns, bei einem Kunstwerke zuerst auf den Inhalt an und zum zweiten auf die Form.

Liebhabern und Sammlern indess kann dies im Uebrigen so höchst ausgezeichnete Blatt auf jeden Fall nur willkommen sein.

Künstlers Erdenwallen. Componirt und lithographirt von A. Menzel. Herausgegeben von L. Sachse & Comp. Berlin, 1834.

(Museum 1834. No. 8.)

Mit diesem Heft, welches auf 6 Blättern in Folio 11 mit der Feder gezeichnete Darstellungen enthält, tritt vor dem grösseren Publikum, so viel uns bekannt, zum ersten Mal ein junger Künstler auf, dessen Talent als ein nicht gewöhnliches zu beachten ist und Bedeutendes für die Zukunft zu versprechen scheint. Eine gemüthliche Auffassung, eine anspruchlose, leis ironische Darstellung, eine gesunde, besonnene Technik ist das zunächst Eigenthümliche der vorliegenden Blätter. Sie stellen die Entwickelung eines Künstlers im Kampf gegen widerstrebende Verhältnisse dar. Ihr Inhalt ist in Kurzem, nach Angabe der Unterschriften, folgender: Keim. Der Knabe hat mit Kreide Figuren auf die Dielen gezeichnet und bekommt vom Vater, einem wohlgenährten Goldschmiedemeister, Schläge. — Trieb. Er ist Geselle bei einem Schuhmacher und zeichnet unter allerlei Handwerksgeräth, bei der Arbeitslampe, nach der Büste Blüchers. Ein überaus anmuthiges Bildchen, in jeder Beziehung gelungen und das Trefflichste des ganzen Heftes; es ist etwas so Glückliches in dieser einfachen Composition, es spricht sich ein so reines, liebenswürdiges Gemüth darin aus, und das Ganze ist mit so unverkennbarer Liebe gezeichnet, dass man nur ungern weiter blättert. Sehr ungezwungen und doch auf wohl überlegte Weise ist das phantastische Schustergeräth umher geordnet; der schöne Knabe ist ganz bei seiner Arbeit, alles Andre um sich vergessend, und wir freuen uns mit ihm, dass die Uhr, welche hinten an der Wand, neben dem Ofen, hängt, eben erst die frühe fünfte Stunde geschlagen hat, dass er sein Glück also noch eine volle Stunde bis zum Anfang der Arbeit geniessen kann. — Zwang. Dieselbe Werkstätt, aber Vormittags um 10 Uhr; die Thür hinten, die zur Küche führt, ist geöffnet, und man sieht den Meister, wie er eine Masse bezeichneter Papiere auf den brennenden Heerd wirft, der Meisterin zur grossen Freude; vorn sitzt der arme Junge brütend am

Arbeitstisch, von rohen Gesellen verhöhnt. — Freiheit! Hausdächer mit Schornsteinen, vom Monde beschienen. Aus dem Bodenfenster des vorderen, an dem eine Leiter lehnt, steigt unser Freund mit Bündel und Wanderstab hervor. — Schule. Das Glück hat ihn günstig geführt. Er befindet sich in der Zeichenklasse einer Kunstschule und studirt an dem Kopfe des Laokoon; es wird ihm sehr sauer, man sieht all seinen Mienen und Geberden das noch Unentwickelte an; doch liegt in seinem Gesichte Etwas, das seine künstlerische Ausbildung nicht bezweifeln läßt. Der Lehrer, mit einem Lehrergesicht *comme il faut*, muss ihn gründlich zurechtweisen. — Selbstkampf. Die Züge im Gesicht wollen sich entwickeln, aber freilich geschieht das nicht ohne Mühe und Noth. Er sitzt in seinem Bodenstübchen vor der Staffelei, verdrossen vor sich niederstarrend, die Hände krampfhaft ineinandergepresst. Zornig verlässt ihn ein älterer Künstler, dessen Rath er kein Gehör geben kann. — Liebe. Es ist eine Kirche; ein zartes, etwas sentimentales junges Mädchen kniet vor dem Bilde einer Mater dolorosa, das Gebetbuch in der Hand; unser Freund, ein zierlicher Kurtka, steht staunend hinter ihr. — Luftschlösser. Sie und ihre alte Mutter leben vom Spinnen; er ist bei ihnen und hat den Arm um sie geschlungen, indem er ihr die schönsten Dinge vorschwatzt; seine Umarmung hat etwas Gezwungenes. — Wirklichkeit. Es ist wieder, wie auch im Vorigen, eine Dachwohnung. Durch die geöffnete Thür sieht man im Hinterstübchen die nunmehrige Frau, die mit ihren Kindern spielt; vorn sitzt er vor der Staffelei, mit verbissenem Ingrimm das Portrait einer Dame malend, die, sammt ihrem Begleiter, aus Göthes „Künstlers Erdenwallen" genugsam bekannt ist; beide, besonders der Herr, sind vorzügliche Karikaturen. — Bis hieher sind wir den Lithographieen mit Liebe gefolgt; wenn auch hin und wieder eine Figur etwas zu kurz gerathen, wenn auch die letzten Bilder nicht mehr mit dem sorglichen Fleiss ausgeführt waren, wie die ersten, so hatte sich doch in allen Compositionen eben so viel Laune wie Gemüth gezeigt, und überhaupt ein Ganzes, das eben so besonnen eingeleitet, wie fortgeführt war. Nun fehlt aber das Resultat aller bisherigen Bestrebungen, der eigentliche Licht- und Silberblick des Künstlerlebens. Das folgende Bild enthält sein Ende, das letzte, grössere den Nachruhm, — die vollständige Scene aus Göthe's „Apotheose des Künstlers", wie sein Bild in der Gemäldegallerie aufgestellt, von Fürst, Kennern und Künstlern bewundert und schwer bezahlt wird. Es fehlt die erste Scene des Göthe'schen Gedichtes, wo der Künstler in dem Genusse der eignen Begeisterung schwelgt; es fehlt, was ungleich höher ist, die Darstellung des Bewusstseins, durch die Kunst, wenn auch im engsten Kreise, erbaulich gewirkt zu haben. Dies Bewusstsein gerade bildet die wahre Kraft zum Widerstande gegen alle Leiden trübseliger Wirklichkeit, wenn auch der Körper unterliegt; es hält den wahrhaften Künstler in allen Drangsalen aufrecht, während nur der hochmüthige Handwerker, der nicht zur Kunst berufen war, erliegen kann; es ist mehr als jener eitle „Nachruhm." Denn für die Bildergallerie malt schwerlich der ächte Künstler; sein Werk soll lebendig ins Leben greifen.

Abgesehen also von dem mangelnden, oder, wie er vorliegt, unangenehmen Schlusse, gehört das Werk unter die erfreulichsten Erscheinungen der Art; es ist dem Künstler alle Aufmunterung zu wünschen, damit er auf dem eingeschlagenen Wege fortfahren und sein schönes und eigenthümliches Talent immer freier ausbilden möge, um so mehr, als er sich,

was die Technik der Federzeichnung auf Stein anbetrifft, bereits vollkommen gewandt und ein löbliches Verständniss der Form zeigt. Wir rathen ihm für etwanige künftige Bilderreihen, solche in Bezug auf vorhandene Dichtungen zu entwerfen, und möchten ihm unter letzteren etwa den „Peter Schlemihl" von A. v. Chamisso (zu dem der Engländer Cruikshank zwar bereits Zeichnungen geliefert), vornehmlich aber den „Taugenichts" von J. v. Eichendorff vorschlagen. Die ersten Blätter des vorliegenden Heftes sind, was die darin ausgesprochene Gemüthlichkeit betrifft, vollkommen dem Ton der letztgenannten unvergleichlichen Novelle entsprechend.

Der Krieger mit seinem Kinde. Gemalt von Hildebrand, lithogr. von Wildt. Gedr. im Lith. Inst. v. L. Sachse & Comp. durch Berndt.

(Museum 1834. No. 3.)

Das Bild von Hildebrand, ein rüstiger ritterlicher Krieger, der am Fenster seines engen Stübchens sitzend, seinen Knaben auf dem Schooss hat und mit ihm scherzt, gehört durch Idee und Ausführung zu den allertrefflichsten Meisterwerken der neuern Zeit. Dieser Gegensatz der still gemüthlichen Freude des Vaters gegen das wilde, glänzende Reiterleben, oder vielmehr die Verbindung beider, bildet einen so tiefsittlichen Inhalt, die Auffassung desselben ist so rein und heiter, die Darstellung so reizend, die Technik so durchaus meisterhaft, dass es weiter nicht befremden darf, wenn das Bild ein allgemeiner Lieblingsgegenstand des Publikums geworden ist. Es war daher ein vielfach geäusserter Wunsch des letzteren, dass dasselbe durch eine genügende Lithographie dem täglichen Genuss zugänglich gemacht werden möchte. Diesen Wunsch erfüllt die vorliegende Lithographie, welche sich den besseren Arbeiten der Art vortheilhaft anschliesst. Die Zeichnung zeugt von einem guten Verständniss des Originals und giebt dessen Eigenthümlichkeiten mit Sorgfalt wieder; die Arbeit ist sauber und geschickt, weich in den zarteren Partieen des Bildes (besonders den nackten Theilen des Knaben), kräftig und entschieden in den andern; das Ganze hat Farbe und vornehmlich eine glückliche Harmonie der verschiedenen Töne. Nur die etwas ängstliche Zeichnung der Locken, sowohl am Kopf des Knaben, als an dem des Vaters, scheint uns störend. Der Druck ist ausgezeichnet und entspricht den Anforderungen, zu denen die jüngsten Leistungen der Sachse'schen Steindruckerei uns berechtigt haben.

Die Herausgabe dieser Lithographie ist um so erfreulicher, als sie gleichzeitig mit einer andern, die nach einer von Hrn. Grüner aus der Erinnerung gemalten Kopie des Hildebrand'schen Bildes angefertigt und von Hrn. G. E. Müller verlegt ist, erschien und deren üble Wirkung aufgehoben hat. Die letztere giebt den aus derselben Fabrik hervorgegangenen Lithographieen der „gefangenen Juden" nach Bendemann und des „trauernden Königspaares" nach Lessing nichts nach, übertrifft vielmehr noch diese Meisterwerke einer gemeinen und abgeschmackten Auffassung.

Ex hoc beatam me dicent omnes generationes. (*Luc. I.* 48.) **Marienbild aus der Anbetung der heil. drei Könige**, Freescogemälde in der Allerheiligen-Kapelle in München, von H. Hess, Professor. Gest. von H. Merz in München. Gedr. von H. Felsing in Darmstadt.

(Museum 1834, No. 6.)

Es ist in neuerer Zeit wohl manchmal Klage darüber geführt und es ist auch manch ein spottendes Wort laut geworden, wenn Künstler, von den Wundern des wiedererweckten Mittelalters berauscht, sich diesem übermächtigen Eindruck willig hingaben und in ihren Werken die Formen und Typen jener Zeit nachzubilden suchten. Der Erfolg hat freilich Klage und Spott zumeist gerechtfertigt; jedoch nur, insofern er die subjektive Schwäche jener Künstler herausstellte, die entweder am Mittelalter geradeswegs zu Grunde gegangen sind oder, aus Furcht vor Letzterem, sich auf ein Gebiet geflüchtet haben, wo sie vielleicht durch Nachahmung brillanter Aeusserlichkeit die Menge bestechen, das Wesen indess so wenig wie dort zu erfassen im Stande waren.

Heinrich Hess gehört nicht zu jenen Künstlern. Denn wenn es immerhin Gestalten des Mittelalters sind, die er in seinen Bildern hervorgerufen, so ist er doch der Meister, welcher diese Formen in seiner Gewalt hat und nicht, umgekehrt, von ihnen beherrscht wird. Zu solcher Meisterschaft ist aber ein reiner Sinn und ein ernster Wille nöthig, was in den Werken Jener vermisst wird, die statt dessen nur ein blödes Umhertappen und nur eine prahlerische Eitelkeit kund geben.

Es sind wundersame Schätze, die Heinrich Hess aus den Tiefen des Mittelalters emporhebt. Ich kenne die Gestalten jener Zeit gar wohl; ich habe oft in den dunklen Krypten halbverloschene Wandgemälde oder in Bibliotheken die Miniaturen verknitterter Pergamente nachgezeichnet; aber das Starre, Mumienhafte konnte meine Phantasie diesen Gestalten nicht entnehmen und es schien mir ein trüber Druck auf jener ganzen, sonst doch so reichen Zeit zu lasten. Erst als ich in die Allerheiligen-Kapelle zu München trat, und in den Fresken und Cartons von Hess die Urbilder jener Formen sah, schloss sich mir ihr inneres Wesen deutlicher auf; Hess hat ihnen eine lebendige Seele einzuhauchen gewusst.

Das aber ist allerdings eine andre Frage, ob diese Erneuung des Mittelalters nun auch wahrhaft im Geist und Bedürfniss unserer Zeit sei, ob daraus sich ein gemeinsam gültiger Kunststyl für letztere entwickeln könne? Dies, glaube ich, müssen wir mit Nein beantworten. Es sind uns nicht — weder darin, noch überhaupt — künstlerische Typen aus der christlichen Urzeit überliefert; und wie das vierte und fünfte Jahrhundert die heiligen Gegenstände vollkommen ideal behandelten, wie das Mittelalter, nach vernichtenden Völkerstürmen, mühsam nach einer festen Gestaltung des Gedankens rang, wie die grossen Reformatoren des Cinquecento den Gedanken von dem hemmenden Gewicht archaistischer Typen befreiten, so sind auch wir nur auf die Stimme in unsrer eigenen Brust angewiesen. Das Mittelalter aber ist ein Andres als unsere Zeit.

Das vorliegende Blatt stellt die heilige Jungfrau dar, auf alterthümlichem thronartigem Sessel sitzend, und das Christuskind auf ihrem Schooosse

Sie ist in dem früher gebräuchlichen Matronencostüm, einem langen Untergewande und einem weiten Mantel, letzterer nach Art einer priesterlichen Casula, wie es das Mittelalter liebt, um den Oberleib geschlagen, das Haupt mit einem Schleier bedeckt. Das Christuskind ist nackt; es sitzt auf einem Kissen, dem Beschauer gerade zugewandt, und erhebt die Rechte zum Segen. Zwei Engel halten einen Teppich hinter der heil. Jungfrau und schauen zu dessen beiden Seiten hervor. Das Ganze macht, in seiner vollkommenen Ruhe und Leidenschaftslosigkeit, in den einfach grossartigen Linien des Faltenwurfes, einen hocherneten und feierlichen Eindruck. Doch ist auch dies, wie gesagt, ein Werk, welches wesentlich als nur dem Mittelalter angehörig betrachtet werden muss; es liegt eine gewisse mönchische Apathie in allen diesen Gesichtern, die zu unserer lebendigeren Ansicht des Lebens — wie wir es doch sämmtlich meinen und fühlen — nicht passen will.

Die Arbeit des Kupferstechers ist im Wesentlichen nur erfreulich und als eine wahrhaft deutsche, entfernt von allem affectirten Glanz und Flimmer, zu bezeichnen. Es sind einfache Striche, in gleichen Stärken und Abständen neben einandergelegt und der besonderen Lage der einzelnen Theile wohl angemessen; die verschiedenen Localtöne, durch ein grösseres oder geringeres Zusammentreten zweckmässig bezeichnend; in den Schatten verstärkt und mit, meist einfachen, Kreuzstrichen versehen. Nur ist zu bemerken, dass an einzelnen Lichtstellen der Gewandung die zu wünschende vollkommene Gleichmässigkeit der Striche fehlt. In den Fleischpartieen lösen sich, nach den lichteren Stellen zu, die Striche von einander und gehen, um eine grössere Weichheit und zartere Modellirung hervorzubringen, in längliche geetossene Punkte über. Dies leichtere Mittel aber, das, wie es scheint, nur mit grosser Behutsamkeit anzuwenden ist, hat den Kupferstecher an einigen Stellen verführt, die Punkte zu sehr und ausser dem genauen Gesetz der Strichlagen zu häufen, wodurch an mehreren halbdunklen Stellen, statt der klaren Schatten einfacher oder doppelter Strichlagen, ein verwischtes Grau hervorgebracht ist. Noch unangenehmer wirkt es, wo diese Punkte gewissermaassen als Aushülfe und Retouche zwischen den Strichen angewandt sind.

Doch betreffen diese Ausstellungen nur einzelne kleinere Partieen; im Wesentlichsten ist das Blatt mit grosser Sorgfalt, mit Geist und Sinn gearbeitet und Liebhabern sehr zu empfehlen.

Der lange Markt in Danzig. Gemalt von Dominic Quaglio. Lithographirt von J. Bergmann. Gedruckt im lith. Inst. v. L. Sachse & Comp. durch Berndt. Verlag von L. Sachse & Comp. in Berlin.

(Museum 1834. No. 8.)

Das vorliegende Blatt enthält einen Blick in das interessante Innere einer ehemals mächtig blühenden norddeutschen Stadt. Hohe und schmale Giebelhäuser im Styl des siebzehnten Jahrhunderts, meist nur zwei Fen-

ster breit, mit Treppen und Terrassen vor den Thüren, umgeben den Markt. Auf der einen Seite desselben ist der berühmte Artushof (die Börse), mit hohen und weiten gothischen Fenstern, dazu sich die korinthischen Pilaster des Obergeschosses und die ägyptischen Obelisken auf den Giebeldecken seltsam ausnehmen. Nicht weit davon ist das Rathhaus in gothischem Styl, mit seinem himmelhohen Thurme, der alle Kirchthürme der Stadt überragt und dem Schiffer schon von Weitem die stolze Hansestadt ankündigen musste. Die Lust am Thurmbau, welche dem Mittelalter so charakteristisch eigen ist, hat sich heutiges Tages sehr verloren; wir haben jetzt überhaupt keinen rechten Humor in der Baukunst, wir verstehen nicht einmal mehr das Geheimniss, ordentliche, lebendig emporstrebende Thürme aufzurichten. Der Thurm des Danziger Rathhauses erhebt sich aus der Mitte des Gebäudes auf schmaler Grundfläche; aber an seinen vier Ecken springen Erker hervor, die, durch herumlaufende Gesims-Bänder an die Masse des Thurmes fest gebunden, dem Ganzen eine grössere Sicherheit zu geben scheinen. Sie schliessen in leichten Spitzen; zwischen ihnen schiesst in mehreren Knoten die Spitze des Hauptthurmes empor. Eigenthümlich ist ausserdem besonders die Verkleidung von dem Giebel des unteren Gebäudes, welche ebenfalls durch Erker an den Seiten fest gehalten wird. Neben dem Rathhause sieht man eine Strasse entlang, und vor dem Gebäude steht ein lustiger Springbrunn mit einem Neptun und andern heidnischen Figuren; der Markt ist von vielfachen Gruppen Volkes, von Kindern, Bauern, Juden, Kaufleuten, Soldaten u. s. w. belebt. Die Composition des Ganzen, ebenso wie die Ausführung der Einzelheiten ist ansprechend, und von guter Wirkung. Auch die Arbeit des Lithographen ist erfreulich: namentlich sind bei dem wohlgelungenen Bestreben, ein malerisch zusammengehaltenes Ganze zu liefern, die Eigenthümlichkeiten der Architektur mit grosser Schärfe und Deutlichkeit wiedergegeben.

*

Capriccio.

(Museum, 1834, No. 9.)

Unter dem Titel von Neujahrswünschen sind bei E. H. Schröder in Berlin einige humoristische Skizzen von Adolph Schrödter in Düsseldorf (von A. Menzel mit der Feder auf Stein gezeichnet) erschienen, ein grösseres Blatt: „das entfliehende Jahr," und zwei kleinere: „die zerbrochene Flasche" und „die gewiegten Flaschen." Schrödter's eigenthümliche Weise, die fabelhaftesten, lächerlichsten Dinge von den fabelhaftesten Gesellen mit vollkommenem Ernst, mit gänzlicher Hingebung unternehmen zu lassen und dem dargestellten Gegenstande den Stempel eines strengen, erhabenen Styles aufzudrücken, ist zu bekannt und geschätzt, als dass es noch einer besondern Auseinandersetzung oder Empfehlung bedürfte. Diese vollkommene Meisterschaft in der Komödie der bildenden Kunst (im klassischen Sinne des Wortes) hat vor ihm noch Keiner in gleichem Masse erreicht; nur einzelnes dahin Gehörige findet

sich bei Jacques Callot und bei dem jüngeren Teniers. Unter den genannten Skizzen sind es vornemlich die beiden letztgenannten, welche uns durch einen allgemeineren Inhalt anziehen. Die „zerbrochene Flasche" stellt einen Philosophen dar, der in den Boden einer solchen hineinschaut; es scheint zwischen dem kegelartig aufsteigenden Boden der Flasche und zwischen seiner tiefgeneigten Nase eine Art magnetischer Anziehungskraft, ein gewisses verwandtschaftliches Verhältniss statt zu finden. Es ist eine seltsame Karikatur; seine sehr nachdenkliche Stellung, seine unverwandte Aufmerksamkeit, die freudige Aufklärung in seinem Gesicht zeigen es an, dass ihm jetzt die vielgesuchte Wissenschaft von dem Grunde des Weines gekommen; die Wünsche seines Daseins sind erfüllt. Das andre Blatt, „die gewiegten Flaschen," enthält die Freuden eines glücklichen Vaters, der neben einer Wiege kauert und in derselben zwei kleine Fläschchen sanft schaukelt; die stille Glückseligkeit in seinem Gesichte, die Freude an den lieben Kleinen, das Träumen in eine ferne Zukunft, da ihm seine Sorge von den Pfleglingen vergolten werden wird, sind unübertrefflich dargestellt. Den Skizzen sind Reime beigefügt, welche das Gesagte auf ihre Weise andeuten.

Berliner Werkstätten.

(Museum 1834, Nr. 11. f.)

.... Vor dem Thor im Grünen, auf dem Carlsbade, in der Nähe von dem phantastisch mittelalterlichen Hause des Prof. W. Stier, liegt die Wohnung des Prof. Begas, ebenso anmuthig künstlerisch im Inneren ausgestattet, wie nach aussen mit fröhlichen Aussichten; ein trefflichst angelegtes geräumiges Atelier erregt das Interesse aller Künstler. Hier sehen wir, seiner Vollendung fast nahe, ein Gemälde, die Aussetzung Mosis vorstellend. Es ist ein reizend heimlicher Uferplatz; die Mutter hat, wie es scheint, dem Kinde eben zum letzten Mal die Brust gereicht und ist im Begriff, dasselbe in den Korb zu legen, indem sie es noch einmal schmerzvoll anblickt; die ältere Schwester des Knaben, ein Mädchen von etwa zehn Jahren, hört Geräusch und will die Mutter zur Eile antreiben; oben, über den grünen Berghang, sieht man die Prinzessin mit der Schaar ihrer scherzenden Begleiterinnen herniederwandeln. Ueber die anmuthvolle, sinnige Composition, über die Meisterschaft der Technik, vornehmlich in der Farbe, möge das Publikum in künftige selbst urtheilen. Das Bild ist zwar für den rheinisch-westphälischen Kunstverein gearbeitet; doch hoffen wir bei der anerkannt edlen, seltenen Liberalität dieses Vereines zuversichtlich, dasselbe als eine Zierde unserer grossen Herbst-Ausstellung wiederzusehen. Ausserdem sahen wir in Begas' Atelier bereits eine Leinwand von bedeutenden Dimensionen aufgespannt, welche demnächst durch eine grossartige Composition, Kaiser Heinrich IV., als Büsser im Burghofe von Canossa, ausgefüllt werden wird. Das Skizzenbuch des Meisters ist ausserdem reich an interessanten Compositionen; es enthält

u. a. den Zug Heinrichs IV. über die Alpen; eine Lorelei, die tiefsinnige Sirene des Mittelalters, welche Begas für den hiesigen Kunstverein ausführen wird; einen Friedrich Barbarossa, wie er, laut der Sage, noch heute schlafend in einer Höhle des Kyffhäuser sitzt und sein Bart durch den Marmortisch gewachsen ist; biblische Scenen, u. a. m.

Das grosse Bild von Hensel, Christus vor Pilatus, welches den Künstler bereits seit Jahren beschäftigt, wird ebenfalls zur diesjährigen Ausstellung vollendet werden. Es ist eine sehr reiche, durchdachte Composition. Zur Linken sitzt Pilatus mit Lictoren, Römerpriestern und Abgesandten tributpflichtiger Völker; vor ihm steht Christus, von einem Haufen jüdischer Schriftgelehrten umgeben, welche in wilder Hast den Tod des Heilandes fordern; hinter dieser Gruppe kommt der Zug des Hohenpriesters Caiphas, der von Knaben auf einem Palankin getragen wird und sein Gewand zerreisst; auf der rechten Seite ist ein Thurm, aus dessen Fenstergitter Barrabas schaut, eine römische Wache vor der Thür. Weiber drängen hier im Vordergrunde heran, das Blut des Erlösers auf ihre Kinder herniederrufend, und nur Eine wendet sich mitleidsvoll mit ihrem Knaben. Auf der anderen Seite sitzt, in tiefster Bekümmernis, der treue Zeuge Johannes. Es ist dies vielleicht das grösste Staffeleibild, welches bisher in Berlin gemalt worden, — die Gruppen des Mittelgrundes, des Pilatus und Christus, sind in Lebensgrösse, die des Vordergrundes also bedeutend colossal, — und schon in dieser Beziehung, da es der Künstler ohne Bestellung malt, ein sehr ehrenwerthes Unternehmen. Das Ganze ordnet sich klar und verständlich, die Figuren sind edel gezeichnet, einzelne Köpfe der Juden bereits vollendet und voll des bewegtesten, eigenthümlichsten Lebens. Ausser den Köpfen hat der Künstler besonders auch den Bewegungen der Hände eine bedeutsame, vielfach verstärkende und bestimmende Sprache zu geben gewusst. Möge ein gutes Geschick dies Bild an einen würdigen, räumlich entsprechenden Ort führen, wo es als Ganzes, sowie in seinen Theilen, wirken und genossen werden kann!

Im Auftrage des Königes ist durch den Verein zweier Talente, des Blumenmalers Völcker d. V. und des Historienmalers von Klöber, ein eigenthümliches Werk entstanden: Pausias und sein Blumenmädchen. In der Mitte des Bildes, in leicht griechischem Gewande, fast lebensgross, sitzt das Mädchen; die Blumen zum Strauss zusammenfügend, die ihr von dem Geliebten, der zu ihren Füssen sitzt und zu ihr emporschaut, hingereicht werden. Vorn sind Blumen in reichster Pracht vor das Paar hingeschüttet, zur Seite blühen sie in voller Masse hervor und hinten im Halbschatten, auf einer Brüstung erhöht, steht ebenfalls eine Vase mit Blumen. Ein Weingang auf leichten Pfeilern führt in die Landschaft hinaus. Das sorgliche Entgegenkommen beider Künstler, das gemeinschaftliche Arbeiten auf Einen Zweck macht nur eine erfreuliche Wirkung, und wenn die Blumen, namentlich im Vordergrunde, durch den Glanz der Farbe vorzuherrschen scheinen, so siegen wiederum die Figuren durch das Gewicht und die Ruhe der grösseren Massen. — Ausserdem sahen wir in v. Klöber's Atelier eine anmuthige Composition, eine Scene aus der Jugend des Bacchus, die er für den hiesigen Verein zu malen angefangen hat. Sodann eine höchst grandiose Skizze: Christus auf dem Gipfel eines öden Berges, welcher den Versucher von sich gehen heisst und dem die Engel dienen. Sehr einfach und würdig ist die Figur des Erlösers, indem er mit der Linken den Versucher abwehrt und mit der Rechten empor weist; dieser,

ein Engel der Finsterniss, schleicht auf der einen Seite entsetzt den Berghang hinab; auf der anderen schweben drei Engel des Himmels herum. Zwischen die Figuren hindurch blickt man auf eine reiche Stadt und eine weite Landschaft nieder. Wir wünschen dem Künstler, dass ihm der Auftrag zu Theil werden möge, diese Composition in entsprechenden grossen Massen und für einen kirchlichen Zweck — es kann kaum ein bedeutsameres Altarbild geben — auszuführen ...

Die königl. Porzellan-Manufaktur verdankt der energischen und umsichtigen Leitung des dermaligen Direktors, Herrn Geh. Oberbergraths Frick, die neue Blüthe, zu welcher sich dieses Institut in kurzer Zeit aufgeschwungen. Durch liberale Zuziehung künstlerischer Talente werden die Porzellanmalereien in verschiedenem Genre, wie sie früher zum Theil minder kultivirt waren, mit künstlerischer Vollendung geliefert. Bei einem Besuch, den wir kürzlich diesem Institut abstatteten, waren es, im historischen Fach, vornehmlich Arbeiten des Herrn von Kloeber, welche wir mit Geschick und Glück auf das Porzellan übergetragen sahen; in der Ornamentik, einem für dieses dekorirende Fach sehr wichtigen Gegenstande, werden vornehmlich Muster des Herrn C. Böttticher, welcher sich vor Anderen durch geistreiche Stylisirung der Pflanzen in Form und Farbe auszeichnet, angewandt. Bereits vollendet sahen wir einen Tisch, dessen Porzellanplatte durch Medaillons nach v. Klöber geschmückt war, in der Mitte eine Victoria, im Kreise umher sechs Medaillons mit Amazonenkämpfen; das Ganze durch anmuthig gebildete Ornamente von Böttticher verbunden und in trefflicher Harmonie, eine der ausgezeichnetsten Arbeiten, welche wir bisher in dieser Art gesehen. Eine andre Tischplatte enthielt in der Mitte einen Helios mit weissem Viergespann nach v. Klöber, lebendig aus dem blauen Grunde des Medaillons hervorspringend, umher ein reiches Frucht- und Blumengewinde nach Völcker, beides aufs Trefflichste erfunden und ausgeführt und das dem Raume nach kleinere Mittelbild gleichwohl, durch die Energie der Farbe, glücklich über die volle Umschliessung vorherrschend. Eine noch in der Arbeit begriffene Vase wird in Kurzem ein sehr vollendetes Kunstwerk dieser Gattung darstellen. Sie enthält, um die mittlere Hauptmasse sich umherziehend, ein neapolitanisches Winzerfest nach v. Klöber's Composition. Hier sieht man das fröhliche Geschäft der Weinlese, das von Gesang, Tanz und Volksspielen begleitet wird und Anlass zu den anmuthigsten Gruppen giebt; dann zeigt sich eine fürstliche Herrschaft, welche sich an Musik ergötzt und von zierlichen Pagen bedient wird; Pfauen und andere Thiere wandeln dazwischen umher; von der Brüstung sieht man in die schöne Landschaft und über das stille Meer hinaus; auf der einen Seite ist Sonnenuntergang, auf der anderen steigt der Mond am Horizonte empor. Das Ganze bewegt sich unter einer Laube, deren leichtgeschnitzte Säulchen dasselbe in verschiedene Gruppen theilen. Die Anwendung dieser leichten Architektur ist es besonders, was uns, nächst der heitern Composition, angesprochen hat; durch dieselbe nemlich wird überall die feste Linie des Vasenkörpers bezeichnet, was, bei der cylinderartigen Form des letzteren, dem Auge eine angenehme Befriedigung gewährt. Wir glauben, dass eine solche Einrichtung vielfach nachahmungswerth sein dürfte und Stoff zu den anmuthigsten Erfindungen geben könnte; wir würden für solche Darstellungen vornehmlich romantische oder orientalische Stoffe empfehlen, z. B. etwa ein maurisches Hoffest mit der zierlichen Ausbildung maurischer Archi-

tektur und mit der heiteren Farbenpracht und edlen Lebensitte, welche jener glücklichen Periode einwohnt. Die Composition der Ornamente des Unter- und Aufsatzes der genannten Vase ist von W. Stier. Im Fache der Landschaftsmalerei entwickelt sich auf gleiche Weise, durch die thätige Fürsorge des Direktors, ein mehr künstlerisches Leben; auch hier bestrebt man sich, tüchtige Vorbilder mit Geist wiederzugeben; ein glücklicher Erfolg krönt zumeist ein solches Bestreben. Wir sahen namentlich einige italienische Ansichten nach Ahlborn, welche als wohlgelungene Copien bezeichnet werden müssen. Heimische Gegenden, namentlich aus der schönen Umgebung von Potsdam, fanden wir nicht minder glücklich dargestellt. In der Darstellung architektonischer Prospekte wird, den mannigfachen Anforderungen hoher Käufer zu genügen, sehr thätig fortgefahren und auch hier zeigt sich die erfreuliche Auswahl meisterhafter Vorbilder; so sahen wir, auf einer noch in der Arbeit begriffenen Vase die beiden Schlosshöfe nach Gärtner, deren Originale dem Publikum von einer der letzten grossen Ausstellungen her in gutem Gedächtniss sind. Doch können wir uns nicht bergen, dass die zumeist übliche Vasenform (mit geschwungenem, bauchigem Profil des Körpers) für Darstellungen der Art minder günstig ist, indem dadurch eine dem Auge wehethuende Verschiebung der Linien veranlasst wird. Im Fache der Blumenmalerei endlich bewährt die Porzellan-Manufaktur ihren anerkannten Ruhm, welchen sie der langjährigen Leitung des Professor Völcker verdankt. Durch Völcker's Bemühungen hat sich hier eine solide Schule für dieses Fach gebildet, welche selbst in der Verzierung kleinerer Geschirre Ausgezeichnetes leistet. Nur auf solche Weise ist es möglich, treffliche Arbeiten für verhältnissmässig geringen Preis zu liefern.

In Völcker's Atelier, welches sich in demselben Lokal der Porzellan-Manufaktur befindet, sahen wir, seiner Vollendung nahe, ein grosses Oelgemälde, das der Künstler im Auftrage des Königsberger Kunstvereins, und zwar für die öffentliche Gemälde-Gallerie zu Königsberg, malt. Es stellt in einer Nische eine antike Vase dar, in welcher ein voller Georginenstrauss befindlich; vorn, vor dem Postament der Vase, liegen Früchte verschiedener Art, in reicher Unordnung übereinander hingeschüttet. Naturwahrheit im Einzelnen, Harmonie des Ganzen in der Anordnung, sowie in der Farbe, vornehmlich in den verschiedenfarbigen Georginen, sind die wesentlichen Vorzüge dieses Bildes. Es ist rühmlich zu erwähnen, dass der Königsberger Verein in Bezug auf die öffentliche Gallerie, welche für möglichst vielseitige Kunstbildung und Genuss eingerichtet wird, für die verschiedenen Fächer der Malerei gleichmässig Sorge zu tragen scheint.

Ornamentenbuch zum praktischen Gebrauche für Architekten, Decorations- und Stubenmaler, Tapetenfabrikanten u. s. w. von C. Böttticher. 1te Lieferung (aus 6 Blättern in farbigem Steindruck bestehend) Berlin, 1834. Verlag von George Gropius.

(Museum 1834, No. 12.)

Vorliegendes Werk kommt einem dringenden Bedürfniss auf das Erfreulichste entgegen, da es bisher gänzlich an Musterbildern der Art für die im Titel genannten Künstler und Handwerker fehlte. Herr C. Böttticher hat sein ausgezeichnetes und zur Meisterschaft durchgebildetes Talent bereits früher durch eine grosse Anzahl trefflicher Stickmuster, die sich besonders durch Stylisirung der Formen und feine Zusammenstellung der Farben auszeichneten, bethätigt. Die Brauchbarkeit des Ornamentenbuches erweist sich schon im ersten Heft durch die ebenso unmittelbare wie vielseitige Anwendbarkeit desselben, für Verzierung fortlaufender Streifen, für geschlossene Flächen, für architektonische Gliederungen, für Mosaiken, Tapeten u. s. w. Die Zeichnung bewegt sich überall in sehr reinen und geschmackvollen Linien, die schweren Theile stehen zu den leichter sich durchschlingenden im glücklichsten Verhältniss, die Stylisirung der Pflanzenformen ist ebenso bestimmt, wie durchaus ungezwungen; alle Blätter endlich sind in verschiedenfarbigem Druck gegeben, und hier besonders ist die vollkommenste Harmonie in der Zusammenstellung der Farben zu rühmen. Die Verlagshandlung hat dafür gesorgt, dass schon durch eine würdige Ausstattung der Werth des Werkes auf erwünschte Weise bezeugt werde. Das Ornamentenbuch wird sich, unter diesen Umständen, eines ungetheilten Beifalls von Seiten der genannten Künstler und Handwerker zu erfreuen haben, so dass gewiss eine schnelle Folge bedeutender Lieferungen zu erwarten steht und das Talent des Herrn Böttticher somit einen erfreulichen Einfluss auf die weitere Bildung des Geschmacks in den dekorativen Künsten ausüben wird.

Umrisse.

(Museum 1834, No. 13.)

John Flaxman's Umrisse zu Dante Alighieri's Göttlicher Komödie. Zweite Lieferung: Fegefeuer. — Carlsruhe, Kunstverlag, W. Creuzbauer.

Diese jüngst erschienene zweite Lieferung, die in ihrer Ausstattung der ersten auf keine Weise nachsteht, veranlasst uns aufs Neue zu der Bemerkung, wie sehr Flaxman die eigenthümliche Weise der Umriss-Composition versteht, wie er klug die Phantasie des Beschauers nur erweckt, damit dieser die nur angedeuteten Gebilde selbst vollende, und wie

er gleichwohl ein geschlossenes, in sich vollendetes Ganze, nicht eine Skizze für etwanige weitere Ausführung, giebt. Diese seine Meisterschaft fällt um so mehr in die Augen, wenn man seine Werke mit andern Bestrebungen unserer Zeit vergleicht. Dahin rechnen wir z. B. die

Gallerie zu Shakspeare's dramatischen Werken. In Umrissen, erfunden und gestochen von Moritz Retzsch. Zweite Lieferung. Macbeth, XIII Blätter. Mit C. A. Böttiger's Andeutungen und den scenischen Stellen des Textes. Herausgegeben von Ernst Fleischer. Leipzig und London. 1833.

Allerdings ist hier vielfach Bedeutendes und Eigenthümliches enthalten, vornehmlich in den mehr phantastischen Scenen. So sind gleich auf dem zweiten Blatt die drei Hexen, wie sie über die schottische Haide hinschweifen, grandios, und, in dem ernsten altflorentinischen Faltenwurf ihrer Gewänder, in genügend tragischem Pathos gehalten; so sind in der Mordscene die nebelhaften Geister, welche den Macbeth und die schlafenden Hüter umschweifen und lautlos wehklagen, äusserst glücklich verkörpert; so ist ferner, die tolle Scene in der Hexenhöhle, besonders der still hindurchschreitende Zug der Könige, sehr wirksam dargestellt. Andres aber genügt uns weniger, vornehmlich durch den, bei Gelegenheit der Umrisse zu Schiller's Glocke von uns schon gerügten Umstand, dass Retzsch sich nur selten und nur zufälliger Weise an die strengen Bedingungen der Composition in blossen Umrissen bindet, wodurch eben Flaxman so glücklich wirkt. Mancherlei Manierirtes im Einzelnen können wir ebenfalls nicht billigen, überhaupt nicht in den ungemessenen Enthusiasmus einstimmen, welchen, laut dem Vorworte, die Engländer für unsern Künstler hegen und welchen wir jüngst in einem deutschen artistischen Blatte wiederholt fanden, darin Retzsch geradezu neben Shakspeare gesetzt ward. Den gelehrten Erläuterungen von Hofrath Böttiger genügt der Name ihres berühmten Verfassers zur Empfehlung.

Derselbe Vorwurf: unvollendete Skizzen zu Gemälden statt selbstgenügender Umrissdarstellungen gegeben zu haben, trifft auch das Werk eines andern Künstlers, welches uns eben vorliegt:

Ruhl's outlines to Shakspeare. Othello. Thirteen plates. Frankfort o. M. published by Frederick Wilmans magazine of arts and literature. 1832.

Auch hier schliessen sich Seiten-, Mittel- und Hintergründe an die Handlung der einzelnen Scenen an, indem sie eine weitere Erläuterung derselben bilden sollen, aber nur dazu dienen, die für die geringen Mittel des Umrisses nicht immer genügend klar und plan entfalteten Gruppen noch mehr zu verwirren. Dazu kommt noch, dass der Künstler, im Einzelnen vielleicht durch das spanische Kostüm der Zeit verführt, wenig für eine stylisirende Zeichnung, wie sie der Umriss nicht minder verlangt, sorgte. Doch finden wir ausserdem weniger Manier als bei Retzsch und einzelne glückliche, selbst grossartige Compositionen. Als Krone von diesen nennen wir die Ermordung der Desdemona, welche eben so einfach als im höchsten tragischen Pathos erfunden und gezeichnet ist.

Englischer Kupferstich.

(Museum 1834. No. 18.)

Das eigentlich poetische Element in der englischen Kunst wiederholt sich am Entschiedensten in ihrer Landschaft. Einen neuen Beweis davon giebt uns ein jüngst erschienenes grosses Blatt, welches uns so eben vorliegt: *Byron's dream, painted by C. L. Eastlake. R. A. engraved by J. F. Willmore. London, published Nov.* 1, 1833, *by Moon etc.* Es ist eine griechische Gegend im stillen Mittage; zur Rechten erheben sich Säulen eines dorischen Tempels, dessen Trümmer umhergestreut liegen, zur Linken blickt man zwischen Cypressen, Oelbäumen und Palmen in die Weite hinaus. Auf der Meerbucht ziehen weisse Segel langsam vorüber, während sich drüben Gebirgszüge keck emporthürmen. Hohe Bäume werfen erquickliche Schatten über den Vorgrund, in denen sich Kameeltreiber mit ihren Thieren gelagert haben; nur Einer steht als Wache vorn, über seine Büchse gestützt. Abseits von seinem Gefolge liegt der träumende Dichter. Es ist ein melancholischer Zug in dieser schönen Landschaft, der von dem Geiste des Dichters hineingehaucht scheint. Trefflich ist die Arbeit des Stechers; Farbe, Luft und Licht sind auf's Glücklichste wiedergegeben.

Doch auch im Genre bringen die Engländer mannigfach Anmuthiges und Geistreiches hervor; hier ist es vor allen der erfindsame Wilkie, dem man die gelungensten Darstellungen verdankt. *The pedlar (painted by D. Wilkie, R. A. principal painter in ordinary to his Majesty, engraved by James Stewart. London, published Jan.* 1, 1834, *by Moon, Boys & Gravesetc.)* — „der Hausirer", reiht sich seinen früheren Arbeiten auf nicht minder glückliche Weise an. Es ist das Zimmer eines wohlhabenden Landmannes; Frauen und Mädchen untersuchen die verführerischen Waaren des Hausirers. Der Hausvater, der gemächlich am Fenster sitzt, sieht aber dem Handel mit einiger Besorgniss zu; er kann, den schönen Stoff, welchen ihm sein Töchterlein hinreicht, gar nicht so geschmackvoll finden, wie diese. Vortrefflich ist das Handelsgesicht des Hausirers, sowie nicht minder der Ausdruck in den andern Köpfen; das Ganze ist, was allerdings als Lob gelten darf, ohne Affectation. Der Stich ist höchst ausgezeichnet, in grosser Sicherheit, Klarheit und Ruhe. — *Hide and Seek, painted and engraved by James Stewart, publ. Jan.* 1, 1834, *by Moon etc.*; spielende Kinder darstellend, nicht minder trefflich gestochen, zeigt Nachahmung nach Wilkie, aber wenig Sinn für Composition, und Affectation. Es macht einen unangenehmen Eindruck, so bedeutende Mittel, wie sie dieser Kupferstich zeigt, auf etwas so Inhaltloses verschwendet zu sehen.

Mit der Historienmalerei jedoch sieht es, soviel uns davon bekannt geworden ist, bis jetzt noch ziemlich betrübt bei den Engländern aus. Auch hiefür liegt uns, unter den jüngsten Erscheinungen ihrer Kupferstecherkunst, ein neuer Beweis in einem geschabten Blatte von sehr bedeutenden Dimensionen vor: *The citation of Wycliffe, painted by J. S. E. Jones, engraved by J. Egan. London, publ. Jan.* 1, 1834, *by Harding & King.* Wykleff, vor dem geistlichen Gericht, von ihm wohlwollenden Lords vertheidigt, eine Handlung, die aus der wirren Composition nur mit

Mühe herausgesucht werden kann. Auf die weissen Geistlichen fällt, man weiss nicht woher, irgend ein Rembrandt'sches, oder richtiger Martin'sches Licht, während an andern Leuten nur hie und da Einiges an den Köpfen bemerkbar wird. An Charakter in den Köpfen, an Zeichnung in den Figuren, an Styl in der Gewandung ist fast gänzlicher Mangel; der Stich ist ausgezeichnet flau und wüst. Das Ganze ist auf den genannten weissen Lichteffekt und vermuthlich auf die Liebhaberei der vornehmen Engländer an kostbaren Kunstwerken berechnet.

XXIV Landschaftliche Compositionen, staffirt mit Scenen aus Reineke Fuchs. In 4 Heften (in kl. Fol.), gezeichnet und lithographirt von Carl Krüger. (Berlin, Verlag von George Gropius.)

(Museum 1834. No. 23.)

Mit dem eben erschienenen ersten Hefte des genannten Werkes tritt ein junger Künstler, dessen Talent zu den schönsten Erwartungen berechtigt, zum ersten Male — so viel wir wissen — öffentlich auf. Mögen die wenigen Worte, die wir niederzuschreiben im Begriff sind, dazu beitragen, die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde auf diese erfreuliche Erscheinung zu lenken!

Reineke Fuchs ist allen Deutschen zu wohl bekannt, als dass wir nöthig hätten, in die Trefflichkeit und den tiefen Inhalt dies wahrhaften Weltgedichtes irgend näher einzugehen. Es ist dasselbe auch schon früher zu künstlerischen Darstellungen benutzt worden. Wir erinnern die Kunstfreunde z. B. an Everdingen's 57 meisterhafte Radirungen, welche mit genialer Leichtigkeit, oft nicht ohne einen leichten Humor, die Natur der verschiedenen Thiere, sowie die landschaftlichen Hintergründe darstellen. Nur bemerken wir, was letztere anbetrifft, dass der Künstler grossen Theils mehr dahin gesehen hat, einen anmuthigen malerischen Prospekt, als die besondre Lokalität, welche die jedesmalige Handlung erfordert, anzudeuten. Ueberhaupt erscheint bei ihm die Landschaft in untergeordnetem Verhältniss. Noch mehr ist dies der Fall in den 30 neuerdings von J. H. Ramberg radirten Blättern, welche wesentlich nur die historischen Momente des Gedichtes darstellen und reich an Phantasie und Humor, aber auch sämmtlich in seiner bekannten affektirten Manier ausgeführt sind. Möge der Schweizer Disteli, der erste aller humoristischen Thierzeichner, sein ausgezeichnetes Talent diesem reichhaltigsten Gegenstande zuwenden!

Krüger's Absicht geht nicht sowohl dahin, die eigentliche Handlung des Gedichtes selbst, als vielmehr dessen lyrischen, oder vielleicht richtiger: elegischen Theil darzustellen. Die Heimlichkeiten der Natur, die stillen Plätze, wo die Thiere des Waldes und Feldes unbelauscht und ungestört ihr Wesen treiben, jenes unbewusste Weben und Schaffen, dahin noch keine menschliche Hand Gesetz und Schranke hineingetragen, dasselbe zum mindesten noch nicht überwunden hat, — dies vornehmlich ist es, wofür er mit einem besonders glücklichen Auffassungs- und Darstellungs-

vermögen begabt scheint. Und wie reichen Stoff bietet ihm das Gedicht für Darstellungen solcher Art! Unmittelbar zeichnet dasselbe ihm die reizendsten Bilder vor:

Pfingsten, das liebliche Fest war gekommen; es grünten und blühten
Fels und Wald; auf Hügeln und Höhn, in Büschen und Hecken
Uebten ein fröhliches Lied die neuermunterten Vögel;
Jede Wiese sprosste von Blumen in duftenden Gründen,
Festlich heiter glänzte der Himmel und farbig die Erde.

Wem ist dieser schönste aller Anfänge unbekannt! Doch erlaube man, neben die Göthe'sche Ueberarbeitung die noch anschaulicheren und naiveren Worte des alten Originales herzusetzen:

Id gheschach up einen pynkste dach,
Dat men de wolde un velde sach
Grone staen mit loff un gras,
Un mannich vogel vrolig was
Mit sange, in hagben un up bomen;
De krüde sproten un de blomen,
De wol röken hier und dar:
De dach was schone, dat weder klar.

Solcher Stellen finden sich mehrere. Aber auch wo sie nicht so ausführlich schildern, setzen die jedesmaligen besondern Situationen eine bestimmte landschaftliche Umgebung voraus, und gerade diese hat Krüger mit glücklichstem Takt, ungleich richtiger als Everdingen in seinen Hintergründen, ergriffen. Die dargestellten Thierfiguren bilden gewissermaassen den Text zu diesen Landschaften; beide stehen in nothwendigem, innerlichem Zusammenhange, und die Scenen des Gedichtes sind keineswegs, wie man aus dem nicht ganz passend gewählten Titel schliessen könnte, eine zufällige Staffage.

Wir gehen zu den einzelnen Blättern des vorliegenden ersten Heftes über, die kräftig und derb, aber mit grösster Sicherheit und Freiheit, mit der Feder auf Stein gezeichnet sind. Doch erlauben wir uns noch, dem Künstler möglichsten Fleiss in der Ausführung des Details anzurathen; es wird vielleicht wohlgethan sein, wenn er nicht so oft weisse, die Haltung des Ganzen störende Flächen stehen lässt und auch die Thiere weniger hell auf dem dunkeln Grunde absetzt.

Das erste Blatt bezieht sich auf die Geschichte, wie Reineke, dem Wolf Isegrim zu Liebe, im Winter mit Lebensgefahr von einem Fischwagen, der des Weges herkam, Fische herabgeworfen hatte. Es ist eine hochbeschneite Wintergegend; ein Weg führt durch einen Wald, der im Sommer gar anmuthig sein muss; denn hier, im Vorgrunde, reckt ein Eichbaum seine knorrigen Aeste zum Schneedach hervor, dort stehen schlanke Buchenstämme, weiterhin dunkle Fichten. Schneehaufen, aus denen unten mannigfaches Gesträpp hervorsieht, lassen auf schönes Unterholz und blühendsten Rasen schliessen. Vorn stehen Reineke und Isegrim, der jenem nur die Gräten von den Fischen zurückgelassen hat. In der Ferne wird der Wagen sogleich hinter die Stämme und Zweige auf dem

sich windenden Wege verschwinden. Die Wahrheit in der Auffassung des Terrains, der Stämme, der Aeste, des ganzen Baumgerippes, die Farbe machen dies Blatt zu einem der schönsten des Heftes.

Das zweite Blatt zeigt ebenfalls eine Scene aus dem ersten Gesange, und zwar die, von welcher Henning der Hahn in seiner Anklage gegen Reineke sagt:

> Als der Winter vorbei, und Laub und Blumen und Blüthen
> Uns zur Fröhlichkeit riefen — —

und wie er ferner von seinem zahlreichen Geschlechte erzählt:

> sie fanden
> Ihre tägliche Nahrung an wohlgesicherter Stätte;
> Reichen Mönchen gehörte der Hof, uns schirmte die Mauer.

Diese Mauer nun, durch deren Thor man in den tief dunkeln Klosterhof schaut, blickt heimlich und verstohlen durch das üppige Laub der Buchen hervor, und ein öder begraster Fusssteig schlängelt sich durch die Stämme. Reineke stürzt aus dem Gebüsch und erwürgt Kratzfuss, die beste der eierlegenden Hennen, nachdem er sie zuvor als Klausner, der den festen Frieden so Thieren als Vögeln verkündet, sicher gemacht und herausgelockt hat.

Auf dem dritten Blatte sieht man in einem wilden, dunkeln, engen Waldthale eine grad aufsteigende Felswand, von einzelnem Steingeröll und Buschwerk umgeben. Keine Spur von gebahntem Stege führt hindurch. Es ist der heimlich abgelegene Ort, wo Reineke's Vater, nach des Sohnes Anzeige, König Emmrichs Schatz verborgen hat.

Eine hügelige, öde, sonnenverbrannte Heide zeigt die vierte Tafel. Zwischen dürren, halbentlaubten Eichenbäumen sieht man unbewohnte Hütten. Hier konnte Reineke keine Nahrung finden; vorn, unter Fichtenzweigen und Gestrüpp, liegt er für todt ausgestreckt, und Scharfenebbe, die Krähe, untersucht eben, auf ihm herumhüpfend, ob irgend der Athem noch einiges Leben verräth. Er wird sogleich nach ihr schnappen und ihr das Haupt herunterreissen.

Auf dem fünften Blatte ist wieder eine Wintergegend. Ein beschneiter Sumpf voller Rohr, Schilf und Binsenfelder. Die Ufer mit Erlen und Weidenstämmen eingefasst; dahinter ein Gehöft. Raben umkreisen die schlanken Bäume, auf denen man jetzt ihre Nester sieht. — Die Wölfin sitzt jämmerlich vorn im Eise; ihr Schwanz ist eingefroren, und Reineke läuft schadenfroh davon, als er den Wolf durch das Dickicht hervorbrechen sieht.

Das letzte Blatt giebt den Ort an, wo Reineke die Wölfin verlockt hat, sich in den oberen Eimer eines Ziehbrunnens zu setzen, um selbst aus der Tiefe emporgelangen zu können. Er springt eben lustig hervor, nachdem er ihr beim Begegnen zugerufen:

> Auf und ab, so geht's in der Welt, so geht es uns beiden.
> Ist es doch also der Lauf. Erniedrigt werden die einen
> Und die andern erhöht, nach eines jeglichen Tugend.

Es ist ein kühler, schattiger Platz. Unter einem vollen, üppig blühenden Fliederbaume steht der Brunnen; daneben trennt das Gehäge den Hof vom benachbarten, und dahinter wogt das helle sonnige Kornfeld, aus welchem ein trauliches Gehöft mit seinen Strohdächern und Bäumen hervorschaut.

Ueber die Sicherung des künstlerischen Eigenthums.

(Museum 1834. No. 35.)

Bei dem gegenwärtigen Aufschwunge der Kunst, bei der ausserordentlichen Ausbildung, deren die vervielfältigenden Künste in neuerer Zeit fähig geworden sind, bei der größeren Belebung, welche der Kunsthandel dadurch erlangt hat, ist der Wunsch bereits mehrfach ausgesprochen worden, dass durch bestimmtere Gesetze auch bei uns der Kunsthandel und die damit verbundene freiere Ausbildung der vervielfältigenden Künste mehr gesichert werden möge [1]). In Folge besondrer Anregung wagt es der Unterzeichnete, seine Gedanken über diesen Gegenstand öffentlich vorzulegen.

In Bezug auf künstlerisches Eigenthum ist der materielle Besitz eines Kunstwerkes (der nur durch gemeinen Diebstahl, durch Verletzung und dergl. gefährdet werden kann) von der im Kunstwerke enthaltenen und auf eigenthümliche Weise ausgesprochenen Idee, von der künstlerischen Erfindung, zu unterscheiden. Letztere kann Gegenstand eines besondern Besitzes werden und derselbe nicht minder Beeinträchtigungen ausgesetzt sein, mithin ebenfalls des rechtlichen Schutzes bedürfen. Dieses geistige Eigenthum am Kunstwerk soll im Folgenden betrachtet werden.

An dasselbe knüpft sich das Recht zur Vervielfältigung eines bezüglichen Kunstproduktes und zum Verkauf der solchergestalt gewonnenen Nachbildungen. Dieses Nutzungsrecht wird also für gewisse Individuen (seien es die erfindenden Künstler selbst oder seien es diejenigen, an welche dasselbe vertragsmässig übergegangen ist) ein Mittel zur Existenz; es wird dessen Grund (d. h. das Schaffen des erfindenden Künstlers) als Kapital in das öffentliche Leben niedergelegt: es enthalten somit die Eingriffe in dasselbe eine wirkliche Rechtsverletzung. Hiegegen ist eingeworfen worden, dass, von höherem Gesichtspunkte betrachtet, durch die Anerkenntnis eines solchen Rechtes die freie Entwickelung und der möglichst allgemeine Einfluss der Kunst auf das Leben gehemmt werde. Denn die Kunst, indem sie allgemein menschliche Interessen erfasse und reinige, diene zu einem der wirksamsten Bildungsmittel des Volkes, eine Eigenschaft, welche durch die Möglichkeit der Vervielfältigung des einzelnen

[1]) Die einzigen, für Preussen bisher gültigen Verordnungen über diesen Gegenstand, vom 29. April und 28. December 1788, sichern nur dem immatrikulirten akademischen Künstler die rechtliche Nutzung des von ihm erfundenen und verfertigten Kunstwerkes, wenn solches von der Akademie der Künste zu Berlin anerkannt worden.

originalen Kunstproduktes noch um ein Bedeutendes erhöht werde und nicht beschränkt werden dürfe. Aber man hat übersehen, dass es zugleich wesentlich darauf ankommt, in Vervielfältigungen der Art den Geist des Originales möglichst rein zu erhalten. Gerade also die Sorge für Letzteres liegt dem Staate ob, sofern er überhaupt die Kunst in jener höheren Wirksamkeit anerkennt. Und da bei dem wahren Künstler stets vorauszusetzen ist, dass ihm zunächst daran liegen müsse, sein Kunstwerk möglichst treu vervielfältigen zu lassen, so ist in solchem Unternehmen eben er oder derjenige, an welchen dasselbe vertragsmässig übergegangen, durch rechtlichen Schutz zu sichern und zu fördern.

Indem also das geistige Eigenthum, das Recht an die im Kunstwerke enthaltene und auf eigenthümliche Weise ausgesprochene Idee, als bestimmender Grund anzusehen sein dürfte, so erscheint dieses Recht gefährdet: durch unerlaubte Vervielfältigungen jeglicher Art, mögen dieselben (wie bei plastischen Werken) in unmittelbaren Abformungen bestehen, die nur das äusserlichste Handwerk, etwa des Formens und Giessens, voraussetzen, oder mögen es Nachbildungen sein, zu deren Fertigung bereits eine höhere, sogenannt künstlerische Technik erfordert wird. Es ist hiebei die Verkleinerung des Originales ebensowenig, wie, in Bezug auf plastische Arbeiten, die Anfertigung der Nachbildung in anderem Stoff, und wie, bei Gemälden, die Reduction des Originales auf eine einfarbige Zeichnung (für Kupferstich, Steindruck, Holzschnitt und dergl.) auszuschliessen. Die unerlaubte Vervielfältigung erlaubter, durch Kupferstich, Steindruck, Holzschnitt und dergl. oder durch Abformungen und dergl. beschaffter Nachbildungen ist demnach nicht minder als ein Eingriff in das künstlerische Eigenthum zu betrachten; auch dürfte derselbe Fall eintreten bei der Nachbildung eines plastischen Werkes durch eine der zeichnenden Künste, sowie bei der Nachbildung eines Gemäldes, einer Zeichnung und dergl. durch plastische Mittel. Denn, ich wiederhole es, die Eigenthümlichkeit eines originalen Kunstwerkes besteht gerade in dem geistigen Theile der Erfindung; keine Uebersetzung, wieviel künstlerische Technik auch dazu gehöre, schafft ein neues Kunstwerk; sie enthält, wenn unerlaubt, vielmehr stets einen Eingriff in das Nutzungsrecht der Erfindung.

Aus demselben Grunde wäre es ferner als unerlaubte Nachbildung eines Kunstwerkes zu betrachten:

1) wenn ein zweites Kunstwerk mit gewissen geringfügigen Abänderungen producirt würde, die das Wesentliche der Idee und ihrer besondern Gestaltung, wie sie an einem früheren erschienen ist, nicht berührten, sondern nur Gleichgültiges veränderten. Erlaubt aber und nicht mehr als eigentliche Nachbildung zu betrachten, würde ein Kunstwerk sein, welches vielleicht die Idee eines früheren im Allgemeinen benutzte, dieselbe jedoch anders auffasste, so dass es als ein im Wesentlichen neues Kunstwerk erschiene;

2) wenn nur ein Theil eines originalen Kunstwerkes nachgebildet und vielleicht mit ähnlichen geringfügigen Abänderungen versehen würde; wenn man z. B. von einem Portrait in ganzer Figur den Kopf nachbilden wollte;

3) wenn man mehrere vorhandene Kunstwerke, oder nur Theile derselben zu einem Ganzen verbände, ohne an denselben im Wesentlichen etwas zu verändern, und ohne sie einem höheren Gesichtspunkte unterzuordnen; wenn man z. B. einzeln vorhandene Portraits auf einem Blatt in beliebiger Weise zusammenstellte.

In zweifelhaften Fällen der angegebenen Art würde die Begutachtung über erlaubte und unerlaubte Nachbildung einer besondern Behörde zukommen.

Dass auch die Nachbildung derjenigen Kunstwerke, welche einem öffentlichen Zwecke gewidmet sind, denselben Bestimmungen unterliegen müsste, scheint einleuchtend; auch hier würde eine besondre Erlaubniss, und zwar der jedesmal betreffenden Behörde, einzuholen sein, indem letzterer wenigstens die Sorge für das Angemessene bei Publication jener Werke obliegen dürfte. —

Wenn das Gesagte schon in allen Beziehungen, wo es auf den Verkauf von Kunstgegenständen ankommt, seine Gültigkeit haben dürfte, so findet es doch seine vorzüglichste Anwendung in derjenigen am meisten ausgebreiteten Branche des Kunsthandels, welche sich eines einzelnen Mittels (einer Form, eines Prägestocks, einer Kupfer-, Stahl-, Stein-, Holzplatte und dergl.) bedient, um eine grosse Anzahl sich gleicher Nachbildungen hervorzubringen. Hier ist für den rechtmässigen Verkäufer der Schade, welcher ihm durch unerlaubte Nachbildungen zugefügt wird, um so empfindlicher, als er zur Beschaffung jenes besondern Vervielfältigungsmittels bedeutender Auslagen bedurfte, die für den Nachbildner begreiflicher Weise ungleich geringer sind. Ein Gemälde z. B. in einer einfarbigen Zeichnung, und zwar kleineren Formates, wiederzugeben, in einem, nach solcher Zeichnung anzufertigenden Kupferstich eine besondre, dem Gegenstande angemessne Lage der Taillen zu bestimmen, dies ist eine mühsame, mithin kostspielige Arbeit, während die ganze Arbeit des Nachstechens lediglich in dem Wiederholen der vorgefundnen Umrisse und Taillen besteht, so dass der Nachstich bedeutend wohlfeiler geliefert werden kann, als es bei dem Originalstich irgend möglich war. Aehnlich ist das Verhältniss bei den andern vervielfältigenden Mitteln, sowie nicht minder bei der Nachbildung des einen durch das andre.

Indess ist es nicht zu läugnen, dass das Recht der Vervielfältigung, wenn es solchergestalt die Basis eines solideren Kunsthandels geworden ist, für das Publikum gleichwohl drückend werden könne, indem der ausschliesslich berechtigte Kunsthändler möglicher Weise willkürlich schlechte und theure Nachbildungen publiciren dürfte. Es scheint somit, um einen Mittelweg zu treffen, am Passendsten, wenn dem Kunsthändler das Recht der Publication eines besondern Werkes nur als Patent, auf eine bestimmte Reihe von Jahren, ertheilt würde. Für den Künstler selbst dürfte ein solches Patent auf Lebenszeit, für seine Erben etwa auf dieselbe bestimmte Reihe von Jahren Gültigkeit haben. Ein solches Patent zu erlangen, würde der Kunsthändler einige Exemplare des zu publicirenden Werkes der entsprechenden Behörde vorzulegen haben. Die Exemplare dürften als Eigenthum derselben verbleiben, um daraus zugleich Sammlungen vaterländischer Kunsterzeugnisse, vielleicht aus verschiedenen Gesichtspunkten, anzulegen. Natürlich würde das Patent nur nach dem Nachweis über das vorhandene Vervielfältigungsrecht ertheilt werden können.

Dichter und Maler.

(Museum 1834. No 37.)

Das heutige Blatt des Museums erscheint gleichzeitig mit der Eröffnung der diesjährigen grossen Kunstausstellung von Berlin. Da jedoch Berichte über dieselbe füglich noch aufgeschoben bleiben müssen, so sprechen wir einstweilen von einer andern Ausstellung, die ebenfalls seit Kurzem eröffnet ist, nämlich von derjenigen, welche der neu erschienene

deutsche Musenalmanach für das Jahr 1835, herausgegeben von A. v. Chamisso und G. Schwab.

für die Dichter Deutschlands veranstaltet hat. Der Zweck unseres Blattes gestattet es nicht, Umfassendes und Allgemeineres über das zierliche Büchlein zu sagen; dies überlassen wir Anderen und fassen nur die wenigen Punkte in's Auge, welche in näherem Bezuge zur bildenden Kunst stehen.

Als künstlerische Ausstattung bringt der neue Almanach das Portrait Gustav Schwab's, von Karl Barth in seiner bekannten, geistreich tüchtigen Weise in Kupfer gestochen. Hier jedoch müssen wir leider gestehen, dass der (ungenannte) Zeichner die Züge des verehrten Dichters, wenn auch nicht unähnlich, so doch ohne die ihnen eben eigenthümliche Beweglichkeit und Unbefangenheit aufgefasst hat; es ist etwas von einer gewissen, modisch vornehmen Haltung darin, das nicht ganz am rechten Orte zu sein scheint.

Sodann begegnen wir unter der zahlreichen Menge der Dichternamen, welche das Büchlein enthält, verschiedenen, die uns ebenso im Fache der bildenden Kunst bekannt sind. Vor allen August Kopisch, dessen leidenschaftliches neugriechisches Gemälde: „Psaumis und Puras", zu den allerbedeutendsten Gedichten der ganzen Sammlung — und sie enthält sehr würdige Dichternamen — gehört. Andre dichtende Künstler sind, soviel wir wissen, Karl Barth, der Kupferstecher, und Robert Reinick.

Unter der Menge der übrigen Gedichte stossen wir ferner gar nicht selten auf die anmuthigsten Bilder, die gewissermaassen nur eine Uebersetzung von der Leinwand aufs Papier zu sein scheinen und die umgekehrt dem Maler mannigfaltige Motive zu bildnerischer Darstellung geben könnten. Vor Allen gehört hieher Carl Mayer. So oft wir Mayers Dichtungen lasen, war es uns, als ob derselbe von Natur eigentlich zum Landschaftsmaler bestimmt gewesen und nur durch zufällige Umstände dahin gebracht sei, seine Bilder mit Worten zu malen. Auch seine diesmaligen „Reiseblätter" machen ganz den Eindruck, wie das reiche Skizzenbuch eines Malers; eine eigenthümliche, höchst unbefangene Auffassung der Natur spricht aus den geringsten seiner Reime. Wir theilen dem Leser nur ein Paar kleine Proben mit:

Ruhepunkt

Die Alpen, silbergrau im Duft,
Davor Fischreiher in der Luft,
Des Sees sonnig blaues Grüssen, —
O welche Welt vor meinen Füssen!

Regen-Effekt.

Der See erscheinet silberblaulich,
Das Berggeschiebe düster, graulich,
Bis in das Weisslichе verregnet.
Frischgrüner Baum, sei mir gesegnet!
Es schwimmt der Landschaft Geisterbild
In deinem Hintergrund so mild.

Das bedeutendste jedoch unter allen Bildern, welche der Almanach liefert, gehört dem Fache der Thiermalerei an. Es ist ein Beispiel, wie Grossartiges in diesem, so oft als untergeordnet gescholtenen Fache geleistet werden mag; wir empfehlen es allen wirklichen Thiermalern zum Studium und zur Uebersetzung. Der Titel des Gedichtes ist „Löwenritt“; der Dichter heisst Ferdinand Freiligrath.

Anweisung zur Architektur des christlichen Cultus von L. von Klenze Königl. Bayerischem Wirkl. Geheimen Rathe, Hofbau-Intendanten und Vorstande der obersten Baubehörde Commandeur und Ritter mehrerer Orden. Nebst XXXIX Kupfern. München MDCCCXXXIII.

(Museum 1834, No. 40.)

Wohlgesinnte Leser dürften meinen, dass Referent im Folgenden, wo es sich um die Ansichten und Leistungen eines hochstehenden Zeitgenossen handelt, vielleicht in rücksichtsvollerer Weise habe schreiben können. Es ist allerdings eine kritische Sache. Aber uns dünkt, dass man, bei aller Rücksicht gegen die Lebenden, doch zugleich und noch mehr der Hochachtung gedenken muss, welche man den grossen Todten schuldig ist, und dass Wahrheit und Schönheit nur in sich ihr Gesetz tragen.

Der Verfasser beginnt im Vorwort folgender Gestalt:

„Es ist eine unumstössliche, durch die Geschichte aller Zeiten bekräftigte Wahrheit, dass die Architektur, ihre Ausbildung und ihr Gedeihen, nur von dem Mittelpunkte der Staaten aus, und durch das, was von den Regierungen und dem gemeinen Wesen dafür geschieht, auf eine kräftige und belebende Art befördert werden können.“ Diese Beförderung erklärt der Verfasser einige Zeilen später, als: „den plastischen Typus einer Zeit bilden.“

Diesen Typus zu begründen ist der Zweck des vorliegenden Werkes:

„Es ist nun zwar nicht zu läugnen, dass die praktische Ausübung und Anwendung der Architektur und Kunst, wie sie von einer ursprünglichen Staatsbildung stets herbeigeführt wird, hierin am kräftigsten wirkt: jedoch bietet, bei langer Dauer eines Staates, nicht jede Zeit Gelegenheit dar, diese praktische Ausübung nach allen Richtungen hin zu entfalten, und wie dann in einem oder dem andern Kunstfache nicht durch praktische Beispiele gewirkt werden kann, so treten die Lehre und das theoretische

Beispiel in ihre vollen Rechte ein. Diese Rücksichten nun bestimmten das königlich bayerische Staats-Ministerium des Innern, bei welchem mir die obere Leitung des Bauwesens oblag, schon vor mehreren Jahren, nach dem Beispiele anderer Staaten, zunächst für den Gebrauch der Regierungs-Behörden, so wie für die Bauverständigen und Baulustigen, eine Sammlung von Bauplänen zu veranstalten, welche theils für die gebräuchlichsten Arten von Gebäuden als Beispiele dienen sollten, theils geeignet wären, den allgemeinen festen Begriff architektonischer Regel und Form auch in Bayern auszubreiten."

„Ich erhielt mithin den Auftrag, ein solches Werk über den Kirchenbau zu bearbeiten, um davon zuförderst mehrere hundert Exemplare unentgeltlich an die verschiedenen geistlichen und weltlichen Behörden des Reiches vertheilen zu können."

Der Verfasser erklärt hierauf — und wir sind auf jeden Fall damit einverstanden — dass nur die „liturgische Architektur" (d. h. die für religiöse Zwecke bestimmte) zu freier künstlerischer Vollendung führen könne, dass sie „als das Centrum aller Künste betrachtet werden müsse, welche von ihm als Radien ausgehen." Und zwar behandelt der Verfasser die christliche Liturgik im Allgemeinen; er findet nicht, „dass Katholicismus, Protestantismus und einige innere Einrichtungen, wie das Inconostasion etc. ausgenommen, sogar der griechische Gottesdienst, wesentliche architektonische, sondern nur mehr dekorative Verschiedenheiten in ihrem Kirchenbau bedingen. Der allgemeine moralische und physische Zweck ist bei den Kirchen aller christlichen Confessionen gleich, und Einzelheiten sollten und mussten hier unberücksichtigt bleiben."

In jeder Beziehung also nimmt dies Werk unser höchstes Interesse in Anspruch: sowohl weil es den wichtigsten Gegenstand der Kunst überhaupt behandelt, weil es das künstlerische Glaubensbekenntniss eines zu höchster Wirksamkeit berufenen Mannes enthält, als auch weil es für die unmittelbare praktische Anwendung auf das Leben der Gegenwart bestimmt ist. Es ist somit unsre Pflicht, mit grösster Genauigkeit in die Ideen, die Grundsätze und Leistungen des Verfassers, wie er sie in Text und Kupfern dargelegt, einzugehen. Wir folgen ihm hierin Schritt vor Schritt, zunächst durch die einzelnen Kapitel seines Textes.

Kapitel I. Frühere Religionen und ihre Beziehungen zum Christenthume.

Das Resultat, zu welchem der Verfasser in diesem Kapitel gelangt, besteht darin: „dass der innere Geist, besonders der griechischen Religion, so viele Beziehungen zum Christenthume hatte, dass . . . beider liturgische Bedürfnisse auf ein und demselben architektonischen Wege befriedigt werden konnten." Wenn diese Möglichkeit vorhanden ist (unter liturgischen Bedürfnissen scheint der Verfasser hier die Erhebung des Gemüthes durch eine heilige räumliche Umgebung zu verstehen), so beruht sie gewiss auf andern Gründen. Denn ein jeder gebildete Christ weiss, dass in dem wichtigsten Punkte, in dem der Erlösung, der innere Geist des Christenthums so ausser aller Beziehung zu allen früheren Religionen steht, wie der Himmel entfernt ist von der Erde. Doch der Verfasser ist Künstler: ihn als Theologen zu beurtheilen, ist nicht unsre Sache.

Kapitel II. Zustand Judäa's während der Menschwerdung Christi, und während der Ausbreitung des Christenthums.

Resultat: „Da während dem Leben des Heilands und während der heroischen Epoche des Christenthums . . . alles Aeusserliche der Orte und Personen griechisch und römisch gestaltet war, . . . so muss in allen bildlichen Darstellungen christlicher Kunst (der Verfasser schliesst die Architektur mit ein), welche auf Wahrheit und vollkommene Harmonie des Geistigen und Plastischen Anspruch machen wollen, im Allgemeinen Alles, was äussere Form anbetrifft, nach antiker Art gebildet werden." Das heisst, in Bezug auf die historischen Verhältnisse, wie sie wirklich waren und jedem Gebildeten bekannt sind (und abgesehen von der eigentlichen Plastik, die uns hier vor der Hand nichts angeht): Da das Christenthum in die Welt trat, als griechische Bildung dieselbe erfüllte, da es sich in den ersten Jahrhunderten seiner Verbreitung höchst feindlich, sodann indifferent gegen die Werke der Kunst (der Architektur als Kunst mit eingeschlossen) verhielt, und da es später, ehe sich jedoch irgendwie christliche Nationalitäten gebildet hatten, für seine liturgischen Zwecke sich dem zufällig Vorgefundenen nur accomodirte [1]); so sind auch wir gezwungen, auf antike Weise zu bauen. Doch der Verfasser ist Künstler: es ist hier nicht der Ort, ihn als Logiker zu beurtheilen.

Kapitel III. Vom allgemein gültigen Grundsatze der Architektur.

Hier nähern wir uns schon dem eigentlichen Felde des Verfassers; folgen wir ihm in seinen einzelnen Bestimmungen.

„Architektur im ethischen Sinne ist die Kunst, Naturstoffe zu Zwecken der menschlichen Gesellschaft und ihrer Bedürfnisse so zu formen und zu vereinigen, dass die Art, wie die Gesetze der Stetigkeit, Erhaltung und Zweckmässigkeit bei dieser Vereinigung befolgt werden, ihren Hervorbringungen die möglichste Festigkeit und Dauer, bei dem geringsten Aufwande von Stoffen und Kräften gewährt." — Wie aus dieser ganz äusserlichen Erklärung die Besonderheiten der Formen und ihre gegenseitigen Verhältnisse hervorgehen können, ist unbegreiflich. Nehmen wir ein Beispiel. Die Zwischenräume, in welchen die Säulen der griechischen Halle voneinander abstehen, müssten, nach der Bestimmung des Verfassers, nothwendig durch die Haltbarkeit des Gebälkes bestimmt werden. Bilden wir letzteres aus Holz, so haben wir keinen Grund, die engen Säulenstellungen des griechischen Styles beizubehalten. Wie höchst widerwärtig aber eine Abweichung von dieser Regel erscheint, weiss jeder architektonisch Gebildete. Die Formen in ihrer Einzelheit, namentlich Gliederungen u. dergl., lassen sich durch obige Angabe noch minder begründen. Ferner:

„Da aber das, was die architektonischen Formen bildet, die Gesetze der Statik und die Baustoffe . . . überall gleich sind; da überall Frost, Regen und Sonnenschein abwechseln, so muss es auch für die architek-

[1]) Und zwar auf eine solche Weise accomodirte, dass die liturgische Raumeintheilung, z. B. die Anordnung des Chores (wovon San Clemente al monte Celio zu Rom noch ein Beispiel ist) fast ganz willkürlich vorgenommen wurde.

tonische Form ein Absolutes, Objektives, für alle Zeiten und Länder Gültiges geben, und nur rücksichtlich der Zusammensetzung können Ort und Zeit eine Verschiedenheit bedingen." — Da die architektonischen Kunstformen nicht aus diesen Aeusserlichkeiten hervorgehen können, sondern lediglich und einzig nur als ein Produkt der höheren Geistes- und Gefühlsrichtung einer besondern Zeit zu erklären sind, so kann ihnen keine absolute Gültigkeit einwohnen, sondern ihre Wahrheit, wie die einer jeden menschlichen Produktion, stets nur eine subjektive, in unmittelbarem Bezuge auf Zeit und Nation, sein.

Das Resultat des Verfassers ist: dass in höchstem Grade „und in jedem Punkte des für unsern Zweck besonders wichtigen Einzelnen der Form, die griechische Architektur, in ihren beiden Hauptentwickelungs-Perioden, vor und nach Erfindung und Anwendung des Gewölbes, mithin im eigentlichen Griechenlande und in der Römischen Weltperiode, jenem ewigen Grundsatze entspricht." — Wer möchte die Herrlichkeit, die Vollendung des griechischen Bausystemes, soweit menschliches Vermögen Vollendetes schaffen kann, läugnen? Aber auch hier ist die Vollendung eine subjektive, einseitige, ausschliessende. Der Gewölbebau, mit welchem die Römer dasselbe vermischten, steht dazu im vollkommensten Widerspruch. Er erfordert überall, an Säulen, Pfeilern, Wänden, welche die allmählig emporsteigende Wölbung tragen, eine durchaus eigenthümliche Formirung der Glieder, eine gänzlich verschiedene von jenen Architekturtheilen, welche eine direkt abschliessende horizontale Bedeckung zu unterstützen haben. Wie äusserlich Gewölbe und griechisches Bausystem in der römischen Kunst verbunden waren, braucht keinem Gebildeten wiederholt zu werden.

Doch fügt der Verfasser selbst hinzu: „Unsere Bedürfnisse, und namentlich die liturgischen sind so verschieden von denen der Alten, dass leider nur selten das Höchste was die Architektur jemals schuf: der griechische Tempel in seiner Reinheit zu liturgischen Zwecken angewendet werden kann, und die griechischen Formen einer ganz verschiedenen Zusammenstellung bedürfen, um dieser Bestimmung zu entsprechen. Obwohl uns aber die leider so sparsam erhaltenen Ueberbleibsel antiker Gebäude, für die Art dieser Zusammenstellung nur wenig oder gar nichts als Vorbild darbieten, so hindert dieses doch keineswegs, dass das, was uns in dieser Beziehung Noth thut, wieder jenem allgemeinen Grundprincipe homogen gebildet werden muss und kann, sobald dieses Princip nur erst rein entwickelt, und in seinen Tiefen erkannt ist." — Hierauf scheint die einfache Erwiderung genügend: dass, wenn die griechische Architektur eine vollendete ist, auch ihre einzelnen Formen mit Nothwendigkeit aus der besondern Zusammenstellung der Theile hervorgehen müssen, diese Formen also nicht mehr dieselben bleiben können, wenn durch ein andres Princip der Struktur andere Beziehungen und Verhältnisse hervorgerufen sind. Doch wir setzen voraus, dass der Verfasser seine Ueberzeugung mehr durch unmittelbares Künstlergefühl, als durch oberflächliches Raisonnement gewonnen habe, und erwarten die in den Kupfertafeln mitgetheilte Realisirung seiner Ideen.

Kapitel IV. Ueberblick der liturgischen Bauwerke, vom Beginne des Christenthums bis auf unsere Zeiten.

Der Verfasser beginnt mit den römischen Basiliken, welche den Christen zuerst zum öffentlichen Gottesdienst eingeräumt wurden und nach denen sie ihre ersten Kirchen bauten. Seine Absicht ist, alle Eigenthümlichkeiten der christlichen Basiliken aus den Antiken herzuleiten. Für die Krypten (der Verf. schreibt Chribden) findet er schon ein Vorbild in dem kleinen Gewölbe, welches sich unter dem Tribunal der Basilika von Pompeji erhalten hat. Das Querschiff der christlichen Basilika findet der Verfasser ebenfalls in der römischen: die Advokaten sollen dort gesessen haben; — wir bitten um Citate aus den Alten! Das eine Beispiel der Basilika des Paulus Aemilius, das der Verfasser, nach Andrer Vorgange, anzuführen scheint (er verschreibt sich wohl nur, wenn er „San Paolo fuori delle mura“ nennt, eine christliche Basilika des fünften Jahrhunderts!) ist sehr ungenügend. Der capitolinische Plan (Piranesi, Antichità Romane I. pl. II. 51) zeigt in jener drei Säulenstellungen vor dem Tribunal, die wenig Aehnlichkeit mit dem christlichen Querschiffe haben. Der Verfasser stellt diese Meinung auf, um die Absicht jener einfach verständlichen Symbolik, eines vorherrschenden Kreuzes in der Grundanlage des Gebäudes, um die geringste selbständig künstlerische Erfindung von Seiten der früheren Christen wegzuläugnen; nur devoteste Verehrung des Alterthums soll da gelten, wo wir die Motive für unsere Bestrebungen zu entnehmen haben.

Aehnlich verhält es sich mit andern Neuerungen der alten Form. Die Kuppel über der Durchschneidung des Haupt- und Querschiffes, eine der grandiosesten Einführungen der Byzantiner, ist nach dem Verfasser aus rein constructivem Grunde errichtet, lediglich um Licht für das Sanctuarium zu schaffen. Die ältesten Glockenthürme, sehr einfache viereckige Gebäude mit schlichten Arkadenöffnungen, die erst etwa mit dem neunten Jahrhundert aufkommen, müssen den Septizonien u. dergl., namentlich den thurmähnlichen Grabmalen, wie solche das weitentlegene Palmyra zeigt, nachgebildet sein.

Hierauf erzählt der Verfasser, wie dieser byzantinische Kuppelbau, um die Zeit Karls des Grossen, über das Abendland verbreitet sei; doch habe man Unrecht, „die Kuppeln allein als charakteristisches Merkmal der byzantinischen Bauart bezeichnen zu wollen, während viele anderweitige Kennzeichen derselben ankleben. Halbzirkelförmige Gewölbe; Anwendung zusammengetragener Ruinentheile antiker Gebäude, schlechte Ausführung und Zusammensetzung, kleine Fenster ohne Malereien, scheinbar beengter innerer Raum, ein verworrenes, jedoch oft malerisches Aeusseres flache Pilaster ohne Knauf oben in Verbindung mit Gesimsen tretend, welche aus Konsolen und kleinen Bögen gebildet sind, und lange Reihe von Arkaden-Oeffnungen und Fenstern durch Säulen und Säulchen getrennt“ — eine meisterhaft confuse Schilderung einiger confusen lombardischen Gebäude. Die sehr bedeutsamen und geistreichen Gebäude, welche vornehmlich Deutschland in diesem Style besitzt, scheint der Verfasser nicht kennen gelernt zu haben. Gleichwohl enthalten diese seine Muster byzantinischen Baustyles „ein weit gesunderes constructives Princip“ als der Spitzbogenstyl; sie sind „gewissermaassen zu einer architektonischen

Palingenesie geeignet." Letzteres mag der Fall sein, unter anderm schon aus dem Grunde, dass das in ihnen obwaltende System vielleicht nirgend zu einer klaren, harmonischen Durchbildung gelangt ist, und eine solche auszuführen, für einen umsichtigen Architekten gewiss einladend sein dürfte. Der Verfasser schliesst seinen Vortrag über byzantinischen Baustyl mit der Vertheidigung dieser seiner gewöhnlichen Benennung, schlägt jedoch, um historische Irrungen zu vermeiden, eine bessere Benennung als „lombardischer" Baustyl vor, was in die beliebte Kategorie der sächsischen, normannischen, friesischen, schwäbischen u. s. w. Baustyle des Mittelalters gehört.

Der Verfasser geht nunmehr zum gothischen Baustyl über. Nachdem er das tausendmal Wiederholte auch wiederholt, dass seine Benennung unpassend sei und nachdem er auch andre Namen abgewiesen hat, schlägt er zuerst vor, ihn als „mittelalterlichen Basilika-Styl" zu bezeichnen, entscheidet sich aber später für die Benennung eines „christlich hierarchischen" Baustyles. Denn seinen Grund und Wesen findet er in der kirchlichen Hierarchie, deren Blüthe zwar etliche Jahrhunderte früher falle, was aber nichts weiter ausmache, da zu dem Uebergange von einer Kunstart zu einer andern ein gewisser Zeitabschnitt nöthig gewesen sei. Nicht allein jedoch in der Hierarchie an sich, sondern überhaupt in der ganzen guelfischen Seite der grossen Kämpfe des Mittelalters zwischen Guelfen und Ghibellinen (der Verfasser schreibt: Giebellinen). Hier könnte man billig fragen, in welcher Weise sich denn die Seite der Ghibellinen manifestirt habe? wir finden auch auf dieser nur Gothisches. Uns scheint es vielmehr, als ob die gesammte gothische Baukunst, gleich so vielen andern grossen Erscheinungen des Mittelalters, namentlich der bedeutsamen Bildung der Städte, und in nächster Beziehung mit letzterer, — als ein Produkt, hervorgegangen aus jenen Kämpfen, zu betrachten ist. Dies weiter auszuführen ist hier nicht der Ort. Ebenso übergehen wir die Spitzfindigkeiten, mit welchen der Verfasser seine Meinung zu bestärken oder Schwierigkeiten zu umgehen sucht.

Wichtiger jedoch, als diese geschichtliche Ansicht des Verfassers, ist seine günzliche Verwerfung des gothischen Baustyles. Zwar giebt er demselben „Grossartigkeit der Conception", „grossen Sinn für Form und Verhältnisse" zu, aber er nennt dies einen „Aufwand an Verstand, um den Mangel an Vernunft wieder gut zu machen", eine „künstliche, nicht kunstgerechte Construction" u. s. w. Die Profilirungen und Vertiefungen (will sagen: die Gliederungen) der Säulen (will sagen: Pfeiler) seien angewandt, um ihrer Schwere den Schein von Leichtigkeit zu geben; eben so bei den Gewölben jene künstliche, phantastisch geformte Verrippung (die bekanntlich jedoch erst bei einer gewissen Ausartung des Styles eintritt). An die Strebepfeiler und Strebebögen sei wiederum eine unendliche Arbeit verschwendet worden, um ihren wahren Zweck zu „bemänteln" u. s. w. — Ist es glaublich, dass einem architektonisch gebildeten Manne jener klare Organismus hat entgehen können, welcher, versteht sich, bei den der Blüthezeit dieses Styles angehörigen Gebäuden so augenscheinlich heraustritt? Der Raum dieses Blattes und der eigentliche Zweck, den der Verfasser im Auge hat, erlauben uns auch hier nicht, im Detail zu antworten; wir verweisen statt dessen auf die jüngst erschienenen „Niederländischen Briefe von Karl Schnaase," worin dieser Gegenstand bereits aufs Gründlichste und Geistreichste abgehandelt ist. Genug, wir theilen die

Meinung der Edelsten unserer Zeit: dass der gothische Baustyl in sich, in seiner eigenthümlichen Ausbildung des Kreuzgewölbes, eben so vollendet und abgeschlossen, von gleicher subjektiver Wahrheit und Gültigkeit ist, wie der griechische. Die Angaben des Verfassers, wie klimatisch unzweckmässig, wie schwierig überhaupt die Structur dieses Baustyles gewesen sei, dürfen wir ebenfalls unberührt lassen, da man es einmal möglich gemacht hat, solche Gebäude zu errichten und da, nach unserer bereits ausgesprochenen Ansicht, es bei der Architektur, als Kunst im höheren Sinne, nur auf die Form an sich ankommt, dem Architekten, als Werkmeister, aber die besten Mittel zu deren möglicher Realisirung überlassen bleiben. Aesthetische und technische Mängel verbieten nicht die Wiedereinführung dieses Styles, wenn demselben nicht vielleicht der tiefere Grund einer veränderten Geisteerichtung unsrer Zeit im Wege steht. Schliesslich erkennt der Verfasser jedoch bei den gothischen Kirchen das „schöne Princip eines freien durchsichtigen innern Baumes" an, so wie namentlich die „bessere Art, wie die Thürme mit dem ganzen Gebäude vereinigt sind, so dass wir hieraus Mehreres für die klassische Architektur lernen und uns aneignen können." Wir werden sehen, wie viel der Verfasser gelernt hat.

Den Uebergang zu der sogenannten Wiedergeburt der Künste findet der Verfasser vornehmlich durch gewisse italienische Gebäude eines „schon mehr gereinigten Baustyles" vermittelt, namentlich durch Orsanmichele, die Loggia de' Lanzi, S. Maria novella, den Dom und den Glockenthurm von Florenz. Was er an diesen rühmt und zur Nachahmung empfiehlt: „das Streben zur Reinheit und plastischen Consequenz der Antike" (soll vermuthlich heissen: zur vorherrschenden Horizontallinie), das müssen wir jedoch bei den meisten als eine Abirrung und ein Missverständniss des in den germanischen Ländern zu eigenthümlicher Consequenz durchgebildeten gothischen Styles bezeichnen.

Kurze Empfehlung der Bestrebungen des Alberti und Brunelleschi, die wir bereitwilligst anerkennen, entschiedene Verwerfung der spätern italienischen Richtung, die besonders durch den Bau der Peterskirche in Rom begründet wurde (Michelangelo's ursprünglichen Plan wagen wir doch ein wenig in Schutz zu nehmen) beschliessen das reiche Kapitel. Können wir den Verfasser somit weder als Historiker noch als Aesthetiker anerkennen, so dürfen wir gleichwohl auch auf diese Punkte kein weiteres Gewicht legen. Der Verfasser ist Künstler; und um das zu sein, bedarf es weder der Historie noch der Aesthetik.

Kapitel V. Erfordernisse des christlich-liturgischen Baues.

Der Verfasser unterscheidet die eigentlichen Kirchen von den kleineren religiösen Monumenten. Für erstere stellt er gewisse äussere Erfordernisse auf, die im Einzelnen ganz Zweckmässiges enthalten. Sie bestehen kürzlich in Folgendem:

1) Ein einfacher Grundplan, möglichst frei im Innern, akustisch und so angeordnet, dass man von allen Plätzen des inneren Raumes auf das Presbyterium oder den Hauptaltar hinsehen kann. Diesem scheine der Plan der Basiliken am besten zu entsprechen. (Warum andre Pläne, wie die des Kreuzes, des Vielecks, des Kreises, ausgeschlossen seien, wird nicht gesagt.) Sodann verlangt der Verfasser vor dem Eingange ein Vestibulum

oder Vorplatz, sowie die Sakristeien und andern nöthigen Räume mit einbegriffen in dem Plane des Ganzen.

Für die Kanzeln schlägt der Verfasser an einer andern Stelle vor, deren zur Seite des Hochaltars, innerhalb (?) oder neben der grossen Nische, anzubringen oder zu beweglichen Redebühnen seine Zuflucht zu nehmen, die man an beliebiger Stelle aufschlagen könne. Letzteres scheint uns wirklich nur eine „Zuflucht" zu sein, da bekanntlich die Kanzel in der Basilika nie eine passende Stelle findet und wiederum bestätigt, wie sehr man sich mit dem christlichen Ritus der Basilika nur accomodirt hat. Wenn der Verfasser aber für protestantische Kirchen die Anordnung der Kanzel über dem Altartische für die beste erklärt, so dünkt uns das hier nicht minder unwürdig, als es für katholische Kirchen der Fall ist.

2) Thürme zur Aufstellung der Glocken, in organischer Verbindung mit der Vorderseite des Baues. Das Gesetz, wonach solche Thürme angelegt werden müssen, ist grosse Festigkeit der untern Theile, welche sich je weiter nach oben in leichtere Formen auflöst.

3) Kuppeln, über dem Hochaltar, sind zulässig.

4) Als Hauptform des Aeusseren wird, für Kirchen von normaler Grösse, die einfache Masse eines Oblongums mit Giebeldache und an der Vorderseite gehörig bezeichnetem Eingange bestimmt. Für die Fenster wird ein Hauptstockwerk im Aeusseren gewünscht.

5) Die Fenster sind in gewisser Höhe anzubringen. Die Masse des einfallenden Lichtes soll mässig und nicht übertrieben sein. Glasmalerei, doch nur als Ornament, ist erlaubt.

6) Die Kirchendecke ist nach gerader Linie zu bilden, sobald Holz: nach einem Halbkreise, wenn Stein zu ihrer Construction verwendet wird. Säulen werden unbedingt als innere Stützen der Kirchen angesehen: Grosse Gewölbe auf Säulen ruhend, gelten dem Verfasser als der höchste Grad von Vollkommenheit. Zur würdigen Auszierung der Kirchen muss jede Pracht, jedes Motiv mitwirken, welches uns das ganze Gebiet der Künste darbietet.

Der moralische Zweck kirchlicher Gebäude endlich, in Bezug auf die Erweckung der Andacht, ist nach dem Verfasser nur auf dem Wege der „gleichsam physischen Zweckmässigkeit" zu suchen und er findet denselben vor Allem rein erfüllt in den römischen Basiliken. Bezüchtige man seine Ueberzeugung und sein Gefühl hierin der Einseitigkeit, so spreche die Geschichte für ihn: das Innere der Basiliken habe ja die begeisterte Hingebung der Helden des Christenthums gesehen und die Begeisterung der Kirchenväter erweckt. Alle Achtung vor dem künstlerischen Gefühle des Verfassers; aber was letzteren Grund anbetrifft, so könnten wir Berliner mit gleichem Rechte etwa so argumentiren: Weil Schleiermacher, dieser grosse Lehrer der evangelischen Christenheit, Prediger an der Dreifaltigkeitskirche zu Berlin war, so ist dieselbe als eine Musterkirche für evangelische Christen anzusehen. Wer den Bau dieser Dreifaltigkeitskirche kennt, dürfte hierin vielleicht nicht ganz einstimmen.

Einige allgemeine constructive Bemerkungen, über die Zweckmässigkeit antiker Architektur auch im Norden, beschliessen das Kapitel.

Gehen wir nunmehr zu dem wichtigsten Theile dieser Kritik über, nämlich zu der Weise, wie der Verfasser diese Erfordernisse in den Entwürfen seiner Kirchen (es sind deren achtzehn) künstlerisch realisirt hat.

Wir sprechen zunächst von seinem Verhältniss zu den Vorbildern, die er in der Basilika und in dem antiken System überhaupt gefunden.

Die altchristliche Basilika hat in ihrer Gesammtcomposition, wie mangelhaft auch das Einzelne erscheinen mag, allerdings etwas Hochpoetisches und Feierliches. Das Mittelschiff ist der Hauptraum des Gebäudes: über den Reihen der von Säulen gebildeten Arkaden erheben sich die Seitenmauern desselben und lassen durch Fenster von genügender Grösse ein bedeutendes Licht einfallen. Die Seitenschiffe sind insgemein niedriger, sie erscheinen als beigeordnet und dienen, durch ihren Contrast das Grossartige des Mittelraumes klar ins Auge fallen zu lassen. Der Hochaltar steht vor einer grandiosen gewölbten Nische, welche das Gebäude in würdiger Ruhe schliesst. Noch bedeutender wird die Gesammtwirkung, wenn vor dem Altarraume ein Querschiff angewandt und die Verbindung des Mittelschiffes mit diesem durch einen kühnen, weitgesprengten Bogen (nach alter Weise der Triumphbogen genannt) vermittelt ist. — Nur die Form jener Altarnische hat der Verfasser, in den meisten Fällen, beibehalten; ein Querschiff der angegebenen Art hat er nirgend, und ebensowenig das eigenthümliche Verhältniss des Mittelschiffes zu den Seitenschiffen angewandt. Statt der letzteren hat er zuweilen Gallerieen, die auf Säulen ruhen, zuweilen eine zweite Säulenstellung darüber bis an die Decke: statt eines Hauptraumes also, dessen Wirkung durch niedrigere Nebenräume gehoben wird, kleinere Vorbauten, welche die grossartige Erhebung des Hauptraumes verdecken oder aufheben. Bei kleineren Kirchen fallen diese Gallerieen häufig ganz fort, bei einigen grösseren kommen andre Einrichtungen vor, die wir hernach besprechen wollen.

Wie der Verfasser sodann das antike Bausystem überhaupt aufgefasst, wird sich zunächst aus denjenigen Theilen ergeben, wo er dasselbe in unmittelbarer Nachahmung anwenden konnte, an den Prostylen vor den Eingängen der Kirchen. Es wird heutiges Tages, seit wir die Bauwerke der perikleischen Zeit in ihrer Reinheit kennen gelernt haben, wohl Niemand mehr in Abrede stellen, wie hoch dieselben über allen späteren, namentlich denen der Römer stehen, wie rein, verhältnissmässig, organisch sie durch und durch gebildet sind. Auch bei dem Verfasser (der, wie bekannt, zugleich mit architekturhistorischen Arbeiten aufgetreten ist) zeigt sich allerdings das Studium dieser Bauwerke. Ob aber Säulen (dorische und korinthische) kanellirt oder unkanellirt sind, darauf kommt es ihm wenig an; und doch ist eine unkanellirte griechische Säule — wir appelliren an das Gefühl eines jeden Gebildeten — ein kraftloses Unding: die Kanellirung ist der Ausdruck der inneren lebendigen Thätigkeit, die in der Säule wirksam ist, jenes herbe Zusammenziehen der Kraft, um dieselbe ganz und entschieden dem Drucke des Gebälks entgegen wenden zu können. Dann finden wir dorische Säulen, auf gut römisch, von acht Durchmessern Höhe, mit toskanischer Basis u. s. w. Auch fehlt nicht die Lieblingseinrichtung des Verfassers, zwischen die grossen Stufen, darauf der Prostyl sich erhebt, ein kleines, zur Eingangsthür führendes Treppchen anzulegen, wie ein solches bei der Glyptothek zu München nicht ohne Lebensgefahr zu passiren ist.

Andre, der verdorbensten Römerzeit nachgebildete, Unformen sind, ausser der gesammten Pilaster-Architektur, namentlich ionische Pilaster mit den Schneckenkapitälen der Säulen; zusammengeschrumpfte Architrave, welche nur die Hälfte des Frieses einnehmen; Verkröpfungen aller Art;

Karyatiden, die unmittelbar und ohne Kapitäl — im Gegensatz gegen die schöne Anordnung bei der Karyatidenhalle des Erechtheums — ein schweres horizontales Gebälk tragen, u. s. w.

Was die Formirung der architektonischen Glieder im Detail anbetrifft, so zeigen sich zwar auch hier einzelne griechische Studien, doch bleibt der Verfasser stets in einem unerfreulichen Schwanken zwischen griechischer und römischer Weise. Nur die Gestalt des Echinus erinnert an griechische Motive, doch auch der späteren Zeit; der Rundstab erscheint stets in der unelastisch römischen Weise, die ihn in einem vollkommenen Halbkreise bildete; der Rinnleisten hat ebenfalls ganz die schwerfällige Form der Römer und trägt überdies insgemein, nach moderner Manier, die schwere Linie des Daches, statt leicht über derselben vorzuspringen. Ueberhaupt hat die Zusammenstellung der Glieder durchhin etwas Schweres und Ungefüges; und wo der Verfasser solche ohne antike Vorbilder versucht hat, ist sie nicht selten unorganisch, ohne Berücksichtigung der Gesetze des Druckes und Gegendruckes, ausgefallen. Man sehe das Fussgesims auf T. VI, Fig. 6, das Kranzgesims auf T. XXVIII, Fig. 3, u. a. m.

Ist der Verfasser demzufolge weder der grossartigen Einfalt der altchristlichen Basilika, noch der Reinheit und Consequenz griechischer Formenbildung treu geblieben, so findet sich immer noch Raum genug, um eigenthümlich und allgemeinhin Tüchtiges und Würdiges zu leisten. Sehen wir weiter.

Was die innere Anordnung, das wichtigste Moment bei einer christlichen Kirche, anbetrifft, so haben wir gesehen, dass der Verfasser auch den alten Basiliken die grossartige Altarnische beibehalten hat. Dies sichert ihm für den bedeutendsten Theil der Kirche, auch wenn sie sonst nur ein einfaches Langhaus bildet, eine würdige Gestaltung. Ueber das profane Gallerieswesen verschiedener Entwürfe haben wir uns ebenfalls schon ausgesprochen. Doch müssen wir noch hinzufügen, dass der Verfasser in einem Entwurfe (T. XIII) die dorischen Säulen unter dem horizontalen Gebälke der Gallerie ohne allen Grund so angeordnet hat, dass die Zwischenräume abwechselnd grösser und kleiner ausfallen, — noch ein Beispiel von dem eigenthümlichen Missverständniss der Antike! Die würdigste Anordnung der Gallerien zeigt der Entwurf auf T. XXI. Hier sind die Säulenstellungen, nach dem Vorgange mehrerer Italiener, durch kräftige Bögen verbunden, während die Dekoration der oberen Gallerie eine Nachbildung der eigenthümlichen Composition zeigt, welche Palladio für das Aeussere der Basilika von Vicenza erfunden hat, jedoch vernüchtert und zerbrochen, indem hier die neben dem Mittelpfeiler nöthigen Seitenpilaster weggelassen sind.

Dies Gallerieswesen fällt jedoch ganz fort, oder wird (in einem Beispiel, T. XXIII) den Hauptformen der Pfeiler glücklich untergeordnet, wo der Verfasser gewölbte Decken angewandt hat. Für diese ist stets die Form des Tonnengewölbes gewählt, eine Form, die an sich gewiss bedeutend und gross wirkt. Aber das Tonnengewölbe verlangt nothwendig eine feste, horizontale Unterlage: der Verfasser lässt es dagegen überall (mit Ausnahme eines Beispieles) unmittelbar von den Kapitälen der Pfeiler oder Säulen ausgehen, wodurch er zu der widerwärtigen Form der Stichkappen verleitet wird und überhaupt jener höchst gewaltigen Gewölbmasse für das Gefühl des Beschauers allen nothwendigen Halt raubt. Gewölbe, die unmittelbar von Pfeilern ausgehen sollen, müssen nothwendig die Form der

Kreuzgewölbe annehmen; der Verfasser hätte das aus der barbarisch gescholtenen gothischen Baukunst lernen können, statt ganz schwankende und ästhetisch unbegründete Formen zu kopiren. Auch sagt er selbst früher (S. 25), ganz im Widerspruch mit dieser Anordnung: „Gedrückte, elyptische" (elliptische), „überhöhte und zusammengesetzte Gewölblinien würden wir nie dulden, und uns zu diesem Ausspruche . . . durch das Beispiel der Alten berechtigt glauben, welche dergleichen Gewölblinien . . . nie da anwendeten, wo Harmonie und Einfachheit der Linien erfordert ward."

Die Ausnahme von diesen Anordnungen zeigt der letzte, bedeutendste Kirchenentwurf des Verfassers (T. XXV). Hier sind die Säulen, welche das grosse Gewölbe zu tragen haben, gekuppelt, oder vielmehr vier im Quadrat zusammengestellt (um den nöthigen Widerstand gegen den Druck des Gewölbes leisten zu können), und unter sich durch Gebälke, mit dem nächsten Carré durch Bögen verbunden; über diesen Bögen läuft dann ein gerades Gesims hin, auf welchem erst das Tonnengewölbe aufsetzt. Allerdings eine mehr harmonische, gesetzmässige Anordnung; aber die schlanken griechischen Säulen und ihre Gebälke erscheinen für das Gefühl jedenfalls ausser allem Verhältniss zu der ungeheuren Last, die auf ihnen ruht, und geben dem Verfasser den Vorwurf zurück, den er den grossen gothischen Baumeistern gemacht hat: eines „Aufwandes an Verstand, um den Mangel an Vernunft wieder gut zu machen." Solide Pfeilermassen, wie sie die vom Verfasser so verächtlich zurückgewiesenen späteren Italiener in gleichem Falle anwandten, wären hier die einzige Auskunft gewesen. Der in Rede stehende Kirchenplan ist übrigens der einzige, bei welchem der Verfasser ein bedeutendes Querschiff und über dessen Durchschneidung eine Kuppel angewandt hat; von dem kolossalen Thurme, der über dieser Kuppel errichtet ist, sprechen wir später.

Wenden wir uns nunmehr zum Aeusseren der Gebäude. Wir können dasselbe ziemlich ohne Rücksicht auf das Innere betrachten, da der Verfasser auch auf organischen Zusammenhang zwischen beidem, der z. B. in der gothischen Architektur so bedeutsam hervortritt, wenig Rücksicht genommen hat. Namentlich finden wir öfters, dass, um passende Verhältnisse zu gewinnen, ein Drittheil des inneren Raumes zur einfachsten Dachconstruction verwandt ist.

Der Verf. giebt in seinen Blättern wesentlich die Frontseiten der Kirchen; über die künstlerische Gestaltung der Langseiten erfahren wir nicht viel. Einige Entwürfe zeigen Fenster von der Form eines halben Kreises; andre haben zwei Reihen Fenster übereinander: „Man kann sich da oft nicht enthalten, zu fragen, in welcher Etage der Gottheit Wohnung sei." (Eigene Worte des Verf. S. 24.) — Wo die Frontseiten durch einen griechischen Prostyl von grösserer oder geringerer Säulenzahl gebildet werden, ist eine bekannte, an sich schöne Anordnung wiederholt. Bei verschiedenen kleineren Kirchen bildet dagegen die eigentliche Mauer des Gebäudes die Fronte und hat dann nach oben zu entweder einen Giebel nach griechischer Weise oder einen horizontalen Abschluss. Zuweilen kommen Pilaster auf den Ecken der Fronten vor; wo diese jedoch ein vollständiges griechisches Gebälk tragen, dünkt uns ein neuer Fehlgriff vorhanden: Pilaster, im Charakter einer griechischen Säulenordnung gehalten, müssen nothwendig deren Gesetze, also auch das der engeren Zwischenweiten, befolgen, wenn das Gefühl des Beschauers nicht verletzt

werden soll; sie fingiren wenigstens das System des Säulenbaues. Zuweilen hat der Verf. vor das Portal einen kleinen zweisäuligen Portikus mit griechischem Gebälk oder mit einem Bogen, letzteren jedoch ohne Widerlagen[1]), gesetzt; zuweilen eine offene Vorhalle im Gebäude selbst gebildet, die durch einen grossen Rundbogen überwölbt ist. Letztere Einrichtung gewährt häufig etwas Grandioses, erinnert im Einzelnen (z. B. T. II) jedoch wiederum zu sehr an römische Stadtthore, die eben nichts Kirchliches haben. In einem Beispiel (T. XIV) ist diese Vorhalle als eine grosse Nische (mit halbkreisrundem Grundrisse) gebildet, was uns für einen Eingang von aussen ganz unpassend dünkt, wie trefflich diese Form auch für den Abschluss des Inneren passt; überdies kann auch die Thür, die aus dieser Nische in die Kirche führt, nicht dazu stimmen. In einem andern Beispiel (T. III) nimmt die Vorhalle die ganze Breite des Gebäudes ein und öffnet sich nach aussen durch Säulenarkaden, — ein treffliches Motiv italienischer, besonders mittelalterlicher Kunst, das aber hier wiederum gar nicht mit der schwerfälligen Masse der Fronte in Harmonie gesetzt ist.

Ueber die Mitte der so gestalteten Fronten erhebt sich der Thurm, gemeinhin ohne alle Verbindung mit dem unteren Bau, — ein sogenannter Dachreiter. Bei den einfacheren Plänen ist es eine hohe, lange, viereckige Masse, schwer, unverjüngt und ohne den Charakter des Emporstrebens, den die gothischen Baumeister so trefflich zu erreichen wussten. Den Haupttheil dieses Thurmes bildet gewöhnlich eine grosse überwölbte Oeffnung, darin die Glocken hangen. Gesimse theilen zumeist den Thurm in mehrere Geschosse; auch finden sich Pilaster auf den Ecken in antiker Weise angewandt, jedoch in der Regel, was Breite, Höhe, Entfernung anbetrifft, ganz ohne alles Verhältniss der Säulenordnungen, schwer und ungeschickt. Griechische Giebel bilden auch hier gewöhnlich den Abschluss. In der Mitte des Giebeldaches findet man einige Mal eine Statue errichtet, die aber, da sie von keiner leichten Spitze in die Höhe getragen wird, stets nur aus der Entfernung von einigen hundert Schritten ganz gesehen werden kann. Auch kommt statt deren einmal ein Engel vor, der an einem Kreuze flattert, vermuthlich eine künstlerisch ausgebildete Windfahne. Ein Beispiel dieser einfachen Gebäude (T. XIII) zeigt zwei Thürme auf den beiden Seiten, die besser zum Ganzen stimmen und auch in sich ein gutes Verhältniss haben. Eine grosse Uhr (zwei an dem eben genannten Beispiele) nimmt ebenfalls überall eine bedeutsame Stelle ein. Ja, auf einem Entwurfe ist dieser unkünstlerische Gegenstand mitten in das Giebelfeld des Unterbaues gesetzt und sind kolossale Ranken-Ornamente an seinen Seiten angeordnet: die Griechen, die hohen Meister des Verfassers, stellten in die Giebelfelder ihrer Tempel die Bilder der olympischen Götter. Man könnte an diesen Wechsel allgemeine Betrachtungen anknüpfen. In den Niederlanden dient der Thurm des Stadthauses, der kühne Belfried, zum Tragen der Uhr.

[1]) Einer solchen widersinnigen Struktur ist der Vorwurf ebenfalls zurückzugeben, den der Verf. der Technik der gothischen Baumeister macht: „Wenn man die eisernen Anker, Schlüssel, Schleudern und Bänder sieht, wodurch das Alles mühsam zusammen und aufrecht gehalten wird, so kann man sich kaum enthalten, die blinden Bewunderer solcher Künsteleien zu fragen, ob ihnen auch ein Groteskt änzer, welcher sich und die Glieder seines Körpers durch Drähte und Stricke in den wunderbarsten, kühnsten Stellungen und Verdrehungen erhalten lässt, besser als ein griechischer Mime gefallen würde."

Einige Entwürfe (T. IV und V), die wir zu den besten des ganzen Werkes zählen, sind der Anordnung italienischer Dorfkirchen nachgebildet. Die Mauer des Unterbaues ganz einfach, nur mit ausgezeichnetem Portale, die Schräge des Daches als genügende Begränzung nach oben (ohne horizontales Gesims), und aus dem Unterbau der Thurm unmittelbar emporsteigend und ebenso einfach gehalten.

Eine mehr künstlerische Ausbildung dieses Princips zeigt der Entwurf auf T. X. Hier springt das Portal ein wenig, mit kräftigen Pilastern, vor und trägt einen eigenen Giebel. Letzterer (ebenfalls ohne horizontales Gesims) hat die hübsche Form, die in Italien nicht selten ist, dass nemlich die Dachschräge an den unteren Ecken in die Horizontale übergeht, wodurch eine angenehme Ruhe zuwege gebracht wird. Aber die mit jenem kleineren Giebel parallel laufenden Linien des Hauptdaches befolgen dies Gesetz wiederum nicht. Das Portal hat sonst noch Anziehendes: in der Hauptform bildet es einen kräftigen wohlgegliederten Bogen, der durch die schönen Pilaster und deren Gebälk zweckmässig eingefasst wird; Rosetten schmücken die Ecken zwischen dem Bogen und der Einfassung. Diese Anordnung ist neuerdings mannigfach glücklich angewandt worden; doch stehen hier die übrigen Theile des Baues mit derselben nicht in sonderlichem Verhältniss: die Giebelgesimse namentlich werden durch ein schweres, barbarisches Ranken-Ornament, welches sich auf sie hinlagert, schier erdrückt.

Ein andrer Entwurf (T. XIX u. XX) hat wiederum eigenthümliche Anordnung. „Er zeigt am Aeusseren Strebepfeiler, welche am rechten Orte gebraucht und gehörig gestaltet, ebenfalls den Formen der klassischen Architektur anzugehören sich eignen." Diese Strebepfeiler springen hier in kurzen Zwischenräumen rings aus der Mauer hervor; aber sie haben nicht, wie die gothischen, eine selbständige Entwickelung; vielmehr kröpft das weitausladende Hauptgesims um sie herum und heisst sie geduldig der alten Schulordnung folgen. Doch abgesehen davon: Strebepfeiler haben stets etwas Imposantes: sie streben, ringen an gegen irgend einen von innen herausströmenden Druck: ein mächtiges Gewölbe muss solchen Widerstand hervorgerufen haben! Aber der Verfasser lacht sich über unsre ästhetischen Schlussfolgerungen ins Fäustchen: er hat die Kirche innen flach mit Brettern gedeckt. Zwischen den Streben laufen, im oberen Theil des Gebäudes und unter dem Gebälk, kleine Pfeilerstellungen hin, zwischen denen die Fenster befindlich sind; eine tüchtige Anordnung, nur nicht kirchlich. An den Ecken des Thurms steigen die Streben ebenfalls stolz in die Höhe und dienen oben kleinen Figürchen zum Postament. Dann folgt ein kurzes Obergeschoss, das für ein Schlossportal ganz zweckmässig wäre.

Zierlichere Thürme gestaltet der Verfasser auf die Weise, dass er ein griechisches Tempelchen über das andre setzt, jedes obere von geringerer Grundfläche als das untere. Doch scheint uns, als ob eine solche Composition eben nichts enthalte, als einen Tempel über dem andern: ein Thurm aber soll füglich ein Ganzes sein und ein Theil mit Nothwendigkeit aus dem andern hervorgehen. Das Hauptbeispiel dieses „Septizonien"-Thurmbaues enthält T. XXII; es macht sich folgender Gestalt. Zu unterst ein grosser sechssäuliger Portikus; darüber, in der Breite der vier mittleren Säulen, eine quadrate Masse mit zwei Pilastern auf den Ecken und reichem Gebälk; darüber wieder eine Säulenhalle mit je sechs Säulen,

über dem Gebälk eine hohe Attika; darüber, in der Breite der vier mittleren Säulen, eine kleinere Wiederholung jener quadraten Masse; darüber, um drei Stufen zurücktretend, eine Halle von je vier Säulen mit Giebel und hohem Kreuz — o Meister Erwin von Steinbach und Gerhard von Cöln! o Ictinus und Callicrates! o all ihr guten Geister einer vernünftigen Baukunst!

Aehnlich ist eine andre grosse Thurmanlage (T. XXIV), wo der Verfasser zwei Thürme auf den beiden Seiten der Fronte angenommen hat. Da sie beide beträchtlich schlank in die Höhe gehen, so ist zur Vermittelung zwischen ihnen, über dem Portikus des Einganges, noch eine grosse Säulenhalle angelegt worden. Es kommt also ein ähnliches System zu Stande, wie es Servandoni an dem Portal von St. Sulpice zu Paris bereits vorerfunden hat. Aber wie weit ist der Verfasser in seiner flachen Haltlosigkeit von der derben Kraft und dem ruhigen Ernste des französischen Architekten entfernt!

Noch ist eine grosse Thurmanlage (T. XXVII) zu erwähnen, diejenige, die sich über der oben bereits erwähnten Kuppel erhebt. Der Verfasser hat bei der Anwendung von Kuppeln, eine schöne Form des Aeusseren und Vermeidung eines schweren, eiförmigen Daches geboten. Er realisirt sein Gebot so, dass er die Kuppel, die er ohne weitere Vermittelung aus dem Dache hervorwachsen lässt, zuerst von einem weiten Säulenkreise umgiebt; diese Säulen treten mit verkröpftem Gebälk aus der Masse vor und tragen Statuen auf ihrem Gebälkkropfe. Darüber, etwas eingerückt, ein zweiter Säulenkreis mit wirklichem Gebälk und einem flachen Kuppeldache à la Pantheon, welches mit einem kleinen Monopteros als Laterne schliesst. Da die Laterne aber in beträchtliche Höhe über der eigentlichen Kuppel der Kirche gekommen ist und letztere gleichwohl von da erleuchtet werden soll, so zieht sich, ähnlich wie in St. Paul zu London, aber sonst ohne allen constructiven Grund, zwischen der oberen Kuppel und innerhalb jener Säulenkreise ein langer Trichter von oben bis zu den Seiten der unteren Kuppel hernieder.

Ausser diesen eigentlichen Kirchenplänen ist noch eine Reihe von Entwürfen zu kleineren Kapellen, Tabernakeln, Monumenten und dergleichen vorhanden. Auch über diese wäre noch Manches zu sagen, aber Referent will die Geduld des Lesers nicht noch weiter erschöpfen. Im Allgemeinen jedoch gilt auch von diesen Entwürfen dasselbe Urtheil, — welches aus dem bisher Gesagten zusammen zu addiren, dem geneigten Leser überlassen bleibt.

Heinrich Theodor von Schön. Nach einer Zeichnung von J. Wolff gest. von Eduard Eichens. Berlin 1834. Brustbild von etwa 8 Zoll Breite und 9½ Zoll Höhe.

(Museum 1834, No. 41.)

In edler männlicher Haltung ist der würdige Staatsmann hier aufgefasst, Gesicht und Blick ein wenig, wie nachsinnend, zur Seite gewandt; lebendig und bedeutend tritt die Goethe-Form des Kopfes aus dem Grunde, der eine Aussicht auf Marienburger Architekturen darstellt, hervor. Was uns aber zunächst an diesem Blatte interessirt, ist die treffliche Arbeit des Kupferstechers. Wir bemerken hier eine ungemein reine, bestimmte und geistreiche Führung des Grabstichels, welche das Leben der einzelnen Form fühlt und eine genügende Modellirung hervorbringt. Doch nicht Modellirung allein, auch die leise Abstufung der Farbentöne glauben wir wahrzunehmen; dies scheint uns besondrer Erwähnung werth, da der Kupferstecher an den Stellen, wo veränderte, feinere Strichlagen und eigenthümliche Anwendung kleinerer Striche und Punkte nöthig wurden, glücklich jene unharmonischen grauen Töne vermieden hat, die bei Andern nicht selten störend werden. Kräftig, aber ohne allen überflüssigen Glanz, sind die Kleidungsstücke, namentlich der Pelzbesatz des Oberrockes behandelt.

Die Erscheinung dieses schönen Blattes ist um so erfreulicher, als Arbeiten der Art, bei der Ueberfülle an Lithographieen, nur so höchst selten vorkommen. Sie ist ein Zeugniss, dass es auch bei uns nicht an gediegenen Talenten fehlt, um diese edelste Gattung der nachahmenden Künste in ehrenhafter Ausübung zu erhalten.

Ruth und Boas. Friedr. Overbeck del. Ferd. Ruscheweyh sculp. Neustrelitz 1834.

(Museum 1834, No. 49.)

Dies Blatt ist das neuste Beispiel von Overbeck's edler und sinniger Compositionsweise, welches durch Ruscheweyh's Stichel unserm Norden vorgeführt wird. Es ist eine einfach ansprechende Scene: die Jungfrau unter den Schnittern, in edler Gestalt erhaben, während jene gebückt mit ihrer Arbeit beschäftigt sind, und seitwärts auf einer Anhöhe der würdige Herr des Feldes und der Diener, der ihn auf die Aehrenleserin aufmerksam macht; letzterer eine sehr anmuthige Gestalt, an die zarten Jünglinge auf Raphaels Jugendbildern erinnernd. Im Hintergrunde eine mannigfach gebildete Landschaft. Die Scene ist genreartig aufgefasst, zugleich aber weht der Hauch einer milden, reinen Seele darüber hin, wie wir ihn heutzutage fast nur in Overbeck's Bildern, und hier eben wahr und ohne schwächliche Kopfhängerei finden. Wie angemessen die alterthümlich schlichte Manier des Kupferstechers für Gegenstände solcher Art ist, weiss Jedermann; auch dies Blatt wird den Liebhabern seiner Stiche eine sehr willkommene Erscheinung sein.

Rheinischer Sagenkreis. Ein Cirlus (Cyclus) von Romanzen, Balladen und Legenden des Rheins, nach historischen Quellen bearbeitet von Adelheid von Stolterfoth, Stiftsdame. Mit Ein und zwanzig Umrissen von A. Rethel in Düsseldorf, lithographirt von Dielmann. Frankfurt a. M. 1835. Klein Quer Fol.

(Museum 1834. No 50.)

Wir freuen uns, in den Umrissen dieses Sagenkreises eins der tüchtigsten und liebenswürdigsten Talente unter den jüngeren der Düsseldorfer Schule in reicher Entfaltung kennen zu lernen. Die Art und Weise der Darstellung schliesst sich zunächst an Führich's bekannte Compositionen zu Tieck's Genovefa an; es ist derselbe Zug von Adel und Anmuth, dieselbe Grundlage eines reinen und — wenn ich mich so ausdrücken darf — sittlichen Gefühles, welches in diesen Blättern das Auge und Gemüth des Beschauers fesselt. Von jener Ostentation, jenem manierirten Haschen nach Effekt und äusserlicher Symbolik, welches bei andern bekannten Darstellungen der Art so häufig die innere Leere verdecken soll, ist hier keine Spur; zugleich aber eine so gediegene Technik, eine solche Sicherheit der Formenbezeichnung vorhanden, wie sie uns kaum anders, als in den wenig mehr ausgeführten Holzschnitten der Alten bekannt ist. Gesundheit und fröhliche Jugendkraft — ein Paar Eigenschaften, die in der heutigen Welt nicht zu oft vorgefunden werden — sprechen sich auf jedem Blatte aus. Wir wollen einige derselben dem Leser näher vorführen.

Das Titelblatt stellt „Rheinisches Leben" dar. Ein zierliches Gerähme, von Eichenzweigen, Reben und Epheu umwunden, trennt das Blatt in verschiedene Felder. In dem grösseren Mittelfelde sitzt der Sänger mit der Harfe, Gruppen von Männern, Frauen und Kindern, innig gerührt durch den Gesang, um ihn her. Daneben, auf der einen Seite, eine schöne, langhaarige Maid und der Jagdhund des Liebsten, der seinen Kopf gehorsam auf ihren Schooss legt; der Jäger steht daneben und bläst mächtig ins Horn, so dass der Schuhu über ihm vor Schreck von seiner luftigen Ranke beinahe herabstürzt. Drüber rankt sich der Nibelungendrache vielverschlungen durch das Gezweige; er züngelt zu dem jungen Schlangentödter empor, der den wohlbekannten Feuerbrand über ihn schwingt. Auf der andern Seite sitzen ein Paar Musikantenkobolde mit ihren Dudelsäcken in den Blättern, und Vögel um sie her, von denen sie lustig verspottet werden. In dem obern Felde dieser Seite ist eine Scene stiller Häuslichkeit: eine junge Mutter am Spinnrocken und ein spielender Knabe zu ihren Füssen. Das Alles aufs anmuthigste gezeichnet und geordnet und in naivster Arabesken-Wahrheit durchgeführt.

„Kaiser Heinrich der IV in Bingen." Hier sieht man den greisen Fürsten, verrätherisch von den feilen Schergen seines Sohnes gefangen. Gewaltig steht die alte Heldengestalt unter den Leichen der Getreuen, auf den zersplitterten Reichsschild gestützt, den Arm mit grausem Fluch zu dem Sohne emporreckend, der drüben aus dem Fenster zuschaut; wild flattert um ihn der entehrte Kaisermantel. Groll, Entsetzen, stumpfe Neugier in den Gesichtern der umherstehenden Knechte. Nur Einer, aufs

Schwert gestützt, wendet mitleidvoll sein Gesicht, es ist derjenige, welcher den alten Kaiser wiederum befreien wird.

„Der Mäusethurm." Man sieht die Zinne des alten, verrufenen Gemäuers, um welches ein grausiger Nachtspuk saust. Angstvoll klammert sich der verfluchte Geist des Bischofes Hatto an den Steinen fest; um ihn her schwirren die Geister derer, die er in Hunger und Feuersnoth aus teuflischem Geize sterben liess, ein jammervoller, qualenzerrissener Chor. Hier schleppt ein Mädchen seine alte Mutter durch die Lüfte herbei, dort hält ein junges Weib dem Bischofe ihren Säugling entgegen; andre klettern und haspeln sich an den Ecksteinen des Thurmes empor. Eine Schaar von Mäusen, die den Bischof im Leben verfolgten, umflattert ihn auch noch hier. Unten auf dem Rheine fährt ein einsamer Nachen vorüber.

„Der Schwesterfelsen oder die sieben Jungfrauen." Es ist die Stelle des Rheines wo, vor dem mächtigen Felsen der Lorelay, Strudel und Klippen dem Schiffer Gefahr drohen. Aus den empörten Wogen schwingt sich die stolze Gestalt der verderblichen Nixe, eine Leukothea des Nordens, empor; hoch wie eine sprützende Welle flattert ihr weiter Mantel über ihrem Haupte. Vor ihr tanzt das Kähnlein mit den sieben schönen Kindern, die sich in reizendster Verzweiflung umfassen und die Hände ringen. Die Armen sollen für ihre Stein-Herzen nunmehr selber in Steinklippen verwandelt werden. Neugierige Hechte und Lachse stecken ihre Häupter hervor und sehen sich den verwunderlichen Vorgang mit an. Auch am Ufer steht ein Neugieriger, ein Poet von der romantischen Sekte, wie aus seiner feinen Cither zu ersehen. Der Unglückliche! wie manch ein Loreley-Lied wird er fortan singen müssen!

„Die heilige Adelhaid." Wir sehen den Chor der Abtei Vilich. Wunderhübsche Nonnen knieen zu beiden Seiten, am Altartisch die heilige Abbatissin, vorn die andächtigen Zuhörer: ehrliche alte Bauern, unschuldige kindische Kinder, und links in der Ecke, an einen Pfeiler gelehnt, ein stolzer ritterlicher Gesell mit prächtigem verführerischem Lockenhaar. Er sieht nach der einen Nonne hinüber und sie wieder nach ihm; sie merkt nicht, dass sie falsch singt und dass die gestrenge Domina zürnende Blicke auf sie schiesst und die dürre heilige Hand bereits erhebt zu dem Backenstreich, der — wie die Legende erzählt — schlechten Sängerinnen augenblicks die richtigsten Töne einimpfte. Neben der Unaufmerksamen kniet eine andre reizende Nonne, die gewiss nach bestem Willen richtig singen möchte; aber es will nicht gehen. Sie hat das Chorbuch sinken lassen und die Händchen darüber gefaltet, und erhebt das schmachtende Auge in inbrünstiger Verzweiflung nach oben. Auch ihr wird die erflehte Hülfe von der heiligen Hand bald zu Theil werden, — die Dichterin wenigstens hat es uns nicht verschwiegen.

„Roland der treue Paladin." Auf hoher Terrasse seiner stolzen Burg Rolandseck sitzt der Ritter, tief in sich versunken, eine schöne mächtige Gestalt, deren edle Glieder von seinen einstigen Heldenthaten zeugen. Unverwandten Blickes schaut er nieder auf das Nonneneiland, wo das Kloster aus den Bäumen hervorragt und wo die Geliebte sterbend weilt. Lautlos hängt die Harfe neben ihm, vergebens schmeichelt ihm die treue Dogge, vergebens mahnt ihn der fröhliche Knappe, der zu seiner Seite steht, den Falken zu nehmen und auf die Reiherbeize hinauszureiten. Wenn das Glöcklein im Thale verklungen ist, wird auch des Helden Seele gebrochen sein.

„Der Bürgermeister von Cöln." Durch pfäffischen Trug ist der alte Bürgermeister Gryn in den Löwenzwinger des feindlichen Bischofes gelockt. Wüthend springt ihm das Ungeheuer entgegen. Aber muthig hat der Greis den linken Arm, mit dem Mantel umwickelt, in des Löwen Rachen gestossen und durchbohrt zugleich dessen Herz, ohne auf die Wunden zu achten, die ihm die fürchterlichen Tatzen schon in Brust und Genick geschlagen. Eine einfache, aber in trefflichstem Leben gezeichnete Gruppe.

Diese flüchtigen Schilderungen nur als Beispiele des reichen Vorrathes. Der Dichterin ist Glück zu wünschen, dass sie in solcher Genossenschaft vor das Publikum treten durfte; aber die Umrisse sind schlimme, etwas übermächtige Rivale ihrer Balladen. Die Ausstattung des Ganzen ist höchst geschmackvoll und einladend.

Kynalopekomachia. Der Hunde Fuchsenstreit. Herausgegeben von C. Fr. v. Rumohr. Mit sechs Bildern von Otto Speckter. Lübeck 1835.

(Museum 1834, No. 51.)

Hr. Speckter, durch seine trefflichen Vignetten zu dem „Fabelbuche" bekannt, hat auch für die sechs Gesänge des vorliegenden komischen Epos sechs zauber in Stein gravirte Titelbilder gearbeitet, an welchen wir wiederum eine geistreichst komische Auffassung der thierischen Natur bewundern. Das erste Blatt stellt den Fuchs dar, der sich vor seiner Höhle sonnt, während die Jungen unbeholfen ihre Kräfte üben; sowie es die erste Strophe des Gedichtes besagt:

Um Mittag, wenn es still im Feld,
(Weil längst der Bauer, der bestellt
Morgens den Acker, Roos und Mann,
Die Arbeit wohl hat abgethan
Und rastet zu Haus auf seiner Bank,
Ganz ausgestreckt die Länge lang),
Pfleget der Fuchs sehr ungezwungen
Am Thore zu scherzen mit seinen Jungen
Und anzusehn mit grossem Ergetzen,
Wie plump noch über die Gräben sie setzen.

Das zweite Blatt zeigt die Schaar der Hunde, die den Fuchs umlagert haben, und über ihnen, auf höherem Felssteine, den Feind, der ihnen listig entronnen ist und sie verhöhnt; trefflich ist in jenen der Aerger und die Verdriesslichkeit über das fehlgeschlagene Unternehmen ausgedrückt. Das dritte Blatt enthält die Heimkehr der Hunde und ihre zaghaften Mienen, dem inquirirenden Schulzen gegenüber, weil während ihres Feldzuges von Zigeunern des Pfarrers Küche ausgeräumt worden. Das vierte Blatt

stellt, meisterlichst gearbeitet, das trügliche Freundschaftsbündniss dar, welches die Katze mit dem Fuchs eingeht. Im fünften Blatte sieht man eine Menagerie ausländischer Thiere, am Waldsaume lagernd: Affen, Papagayen und den majestätischen König der Thiere, der hinter dem Eisengitter seine mächtige Stimme erhebt und dem der Fuchs sein höfliche Worte zuspricht. Das sechste Blatt endlich zeigt die Kuhweide des Dorfs und die Mägde und den Hirten, der sich an seine Liebl[illegible]uh lehnt.

Das Gedicht bewegt sich in gemüthlicher Behaglichkeit durch alle kleinen Details des Naturlebens, scheint zuweilen jedoch auch (wie es ja auch vom alten Reineke Fuchs gesagt wird) allegorische Deutungen zuzulassen, wie sich z. B. die folgende sechzehnte Strophe des zweiten Gesanges auf anderweitige ästhetische Angelegenheiten beziehen dürfte:

Es ist des Bösen Meistergriff,
Durch einen leeren Schaubegriff,
Abstractum oder Ideal,
Zu stürzen uns in Leid und Qual;
Nachher, wann er uns aufgehetzt,
In heil'ge Leidenschaft versetzt,
Dass, eh' der Streit durchaus geschlichtet,
Man vielen Schaden angerichtet,
Damit wir späte Reu empfinden,
Zuletzt ein Licht uns anzuzünden
U. s. w.

Ornamentenbuch zum praktischen Gebrauche für Architekten, Dekorations- und Stubenmaler, Tapetenfabrikanten u. s. w. von C. Böttticher. 2te Lieferung (aus 6 Blättern in farbigem Steindruck bestehend). Berlin, 1834. Verlag von George Gropius.

(Museum 1834, No. 31.)

Auch die neue Lieferung dieses Werkes enthält die schätzenswerthesten Muster für Kunsthandwerk der mannigfaltigsten Art. Auf dem ersten Blatt sind verschiedene musivische Muster mitgetheilt, einfachere und reicher zusammengesetzte, in schöner harmonischer Zusammenstellung der Farben. Das zweite Blatt enthält sechs wohlstylisirte Muster für Schablonendruck, die ein edles und gereinigtes Formengefühl kund geben und vielfache Anwendung finden können: Herr Böttticher scheint uns besonders glücklich in der Stylisirung der Pflanzenformen und in der räumlichen Vertheilung ihrer grösseren und kleineren Massen, was beides, so leicht es auf den ersten Blick erscheinen mag, gleichwohl nur in Folge besonderen Talentes und sorglichster Uebung ähnlich zu erreichen sein dürfte. Das dritte Blatt giebt das Muster einer Wachstuchdecke, ein reizendes Spiel anmuthiger Formen, bei denen die strenge und entschiedene Form des einzelnen durch den steten Wechsel der Farben, von Lila

und hellbräunlichem Roth, angenehm gemildert wird. Auf dem vierten Blatt sind wiederum vier Muster für Schablonendruck enthalten, in denen besonders Mäander-artige Verschlingungen vorherrschen. Auf dem fünften Blatt sind die Deck- und Fussgesimse einer Zimmerwand, mit einfach zierlichen Ornamenten verziert, mitgetheilt; ähnlich auf dem sechsten Blatt ein reicheres Deckgesims, welches uns jedoch minder anspricht, namentlich in den unmotivirten Zusammenfügungen gewisser Details.

Wir wünschen diesem so tüchtig eingeleiteten und gewiss ersprieslichen Unternehmen den glücklichsten Fortgang.

Kunstbuch der Düsseldorfer Malerschule. Originalblätter und Nachbildungen in Facsimile. 1. Lieferung (4 Blätter in Imp.-Format und 1 Blatt Text). Berlin, bei C. G. Lederita. 1835.

(Museum 1835, No. 3.)

In der künstlerischen Thätigkeit pflegen insgemein durch Composition und Ausführung zwei bestimmt geschiedene Momente bezeichnet zu werden. Ist es auch, und zwar mit Nothwendigkeit, vorauszusetzen, dass dem Künstler erst während der Ausführung sein Werk vollkommen klar werde und zur vollständigen Anschauung komme, dass erst nach und nach jene Belebung der Gestalten bis in die einzelsten Details vor sich gehe, so erscheint immerhin die erste, wenn auch nur skizzenhaft hingeworfene Composition als die ursprüngliche Gestaltung seiner Idee, als der Prototyp, nach dessen Vorbilde erst ein weiter durchgebildetes Werk ins Leben treten kann. Hier gewahrt man den ersten Impuls, der den Künstler zum Schaffen trieb, hier findet man das entschiedenste Zeugniss über die ihm inwohnende Schöpfungskraft ausgesprochen. Daher wurden zu aller Zeit die Handzeichnungen der Künstler in besonderem Werthe gehalten und, seit die vervielfältigenden Künste erfunden sind, in Nachbildungen verbreitet; und dies um so mehr, als in der Regel viele Compositionen des Künstlers, ohne zur weiteren Ausführung zu gelangen, in den Mappen zurückbleiben mussten.

Bei der Kunst unserer Zeit, die wiederum eine entschiedene Stellung zum Leben zu gewinnen scheint, musste auch ein solches Interesse mit neuer Bedeutsamkeit hervortreten. Aus der Düsseldorfer Schule vornehmlich sehen wir eine Menge von Gemälden hervorgehen, deren schneller Absatz das beste Zeugniss für die grosse Theilnahme des Publikums ist. Mehr fast hören wir noch von der inneren Betriebsamkeit in dieser Schule, von den verschiedenen Compositionsvereinen, die sich dort gebildet haben und eine Fülle immer neuer Produktionen hervorbringen. Auch in diese, wenn ich so sagen darf: mehr häusliche Thätigkeit der Schule, auf den eigentlichen Grund und Boden ihres Schaffens einen Blick zu werfen, musste dem Kunstfreunde sehr erwünscht sein. Die in der Ueberschrift genannte Verlagshandlung hat es unternommen, einem solchen, schon mehrfach aus-

gesprochenen Wunsche des Publikums zu genügen und Handzeichnungen von Künstlern der Düsseldorfer Schule in genauen Facsimile's zu verbreiten, auch, wo Einzelne die Radirnadel oder die lithographische Kreide nicht verschmähen, wirkliche Originalzeichnungen beizufügen. Die Ausstattung des Unternehmens ist dem Werthe desselben ganz angemessen und wirklich prachtvoll zu nennen; die Nachbildungen sind mit grösster Sorgfalt angefertigt und nichts den Vorblättern hinzu oder von ihnen hinweg gethan, selbst wo in diesen neben den eigentlich geltenden Linien noch andre des ersten Versuches stehen geblieben waren.

Wir berichten über den Inhalt der ersten vorliegenden Lieferung. Das erste Blatt ist nach einer Zeichnung von C. F. Lessing, die Ermordung Philipps von Schwaben durch Otto von Wittelsbach, lithographirt von Papin. Das beiliegende Textblatt enthält eine Stelle aus v. Raumer's Geschichte der Hohenstaufen, welcher der Künstler in der Darstellung dieses tragischen Momentes gefolgt ist. Man blickt in ein alterthümliches Gemach des Schlosses Altenburg (bei Bamberg). Im Vorgrunde liegt der Kaiser, eine hohe majestätische Gestalt, aber das Leben ist den edlen Gliedern bereits entflohen. Beatrix, seine schöne Nichte, von deren Vermählung er eben heimgekehrt, hat ihm den Kopf auf ein Tabouret gelegt und beugt sich in entsetzlicher Angst über ihn, den letzten Zuckungen des Lebens zu lauschen. Hinter dem Sessel des Kaisers steht sein Freund, der Bischof von Bamberg, indem er den Fluch des Himmels auf den Mörder herabruft. Dieser, im vollen Eisenpanzer und im Begriff, aus der Thüre zu eilen, wendet sich gegen den getreuen Truchsess von Waldburg, der, eine jugendlich kühne Gestalt, zu spät das Schwert zur Vertheidigung seines Herrn zieht. Es ist eine einfache, aber wohlgeordnete Composition und von höchst ergreifender Wirkung. Um Hintergrund und Vorgrund klarer von einander zu sondern, ist bei ersterem, nach Anleitung des Originals, der Ueberdruck einer bläulichen Tonplatte angewandt worden.

Das zweite Blatt ist nach einer Zeichnung von Bendemann, lithogr. von Hosemann. Es enthält eine Darstellung des schönen Brautliedes, welches der fünf und vierzigste Psalm vorführt. Eine zierliche orientalische Bogenstellung theilt das Bild in zwei verschiedene Hallen. In der linken Halle, welche die Unterschrift führt: „Gürte dein Schwert an deine Seite, du Held, und schmücke dich schön!“ (v. 4), steht der Bräutigam, ein Heros in der edelsten Entfaltung jugendlicher Kraft, im Begriff, das Schloss seines Schwertgurtes ineinanderzufügen. Um ihn her seine Genossen, von denen der eine, zur Rechten, die Krone trägt, ein andrer, zur Linken, die „scharfen Pfeile“ hält, davor „die Völker vor ihm niederfallen.“ Die andre Halle führt die Unterschrift: „Die Braut stehet zu deiner Rechten, in eitel köstlichem Geschmeide.“ (v. 10). Hier gewahrt man den Brautzug, wie „des Königes Tochter in gestickten Kleidern zum Könige geführt wird und ihre Gespielen, mit Geschenken und Kerzen, ihr nachgehen,“ süsse jungfräuliche Gestalten in schöngefalteten Gewändern. Oben, in der Ecke zwischen den beiden Bögen, ist eine knieende Engelfigur angebracht, welche eine Tafel mit der Bezeichnung des Psalmes hält. Es ist in dieser Zeichnung etwas, das uns an die anmuthvollsten Blüthen der umbrischen Schule erinnert, freilich ohne die peruginesken Ecken und Schärfen mit aufzunehmen, wie sich in solcher Nachahmung die Fiesolaner und Nazarener unserer Zeit nur zu wohl gefielen.

Das dritte Blatt enthält zwei Original-Radirungen von Adolph

Schrödter, dem ersten aller Humoristen unter den Künstlern. Im Textblatte sind zwei poetische Uebersetzungen derselben, von Schrödter's Kunstgenossen, R. Reinick, beigegeben. Beides sind Arabesken. Auf der ersten sieht man einen prächtig geschmückten kolossalen Pokal, um dessen Besitz sich verschiedene Gesellen wacker zanken. Die zweite stellt ein Ständchen dar, welches ein Kleeblatt gleichgesinnter alter Jünglinge — nicht einer angebeteten Schönheit — sondern einem würdigen Freunde bringt, der oben aus dem umästeten Fenster herabschaut und gerührt eine Thräne aus den Augen wischt. Unnachahmlich ist die philisterhafte Würde, Zufriedenheit und hinschmelzende Verzückung in den drei Gesellen ausgedrückt. Aber wer möchte den grandiosen Humor, der Schrödter's Gestalten bis in die kleine Zehe hinab einwohnt, in trockner Beschreibung wiedergeben? Das ist Sache des Dichters. . . .

Das vierte Blatt endlich enthält eine landschaftliche Composition von W. Schirmer, von Tempeltei lithographirt. Im Vorgrunde (der durch eine bräunliche Tonplatte hervorgehoben wird) sieht man hier auf einen abgelegenen Kirchhof, durch wenige verwitterte Kreuze bezeichnet, nieder. Rechts erhebt sich eine mächtige Felsenwand, an der ein schmaler Fusssteig zu einer alten gothischen Kirche, die halb in den Felsen hineingehaut ist, hinführt. Links sieht man auf die abendlich beleuchtete Ebene hin, aus der sich eine Stadt mit Kirchen und Thürmen und der höher gelegenen Burg hervorhebt. Ein Bild voll Ruhe und abendlichen Friedens.

Wir hoffen, dass die Fortsetzungen dieses höchst gediegenen Unternehmens, welches sich gewiss des Beifalls aller Kunstfreunde versichert halten kann, in schnellem Wechsel, und um einen möglichst mannigfaltigen Ueberblick zu gewähren, auf einander folgen werden.

Original-Ansichten der vornehmsten Städte in Deutschland, ihrer wichtigsten Dome, Kirchen und sonstigen Baudenkmäler alter und neuer Zeit. Nach der Natur aufgenommen von Ludwig Lange, Architekt und Zeichner, in Stahl gestochen von Ernst Rauch, Kupferstecher, im Verein mit Karl Rauch und andern deutschen Künstlern, mit einem artistisch-topographischen Text begleitet von Dr. Georg Lange. Darmstadt, 1832–1834.

(Museum 1835, No. 3, f.)

Schon lange war es unsre Pflicht, über ein Unternehmen zu berichten, welches, wie es „dem deutschen Vaterlande aus innigster Verehrung und Liebe gewidmet" ist, der Würde und dem Ruhme desselben wirklich angemessen erscheint. Haben wir es versäumt, dem Werke bei seinem Beginnen ein günstiges Prognosticon zu stellen, so können wir jetzt, da bereits eine Folge von fünf Heften vor uns liegt, um so genügendere Resultate über die vorhandenen höchst erfreulichen Leistungen zusammenfassen.

Das Werk erscheint in Heften in gross Quart, deren ein jedes zwei gestochene Platten und mindestens einen halben Bogen Text — zu dem sehr geringen Subscriptionspreise von 10 Sgr. — enthält. Auf den Platten befinden sich in der Regel zwei, bei grösseren Monumenten eine, bei kleineren zuweilen drei Ansichten. Diese geben sowohl allgemeine An- und Uebersichten der Städte, welche das Charakteristische ihrer jedesmaligen Gruppirung sammt den Umgebungen und die wichtigsten Bauwerke als ein Ganzes darlegen, als innere Durchblicke durch Strassen und Plätze und, wie es der Titel besagt, mehr detaillirte Abbildungen der für Geschichte und Kunst merkwürdigen Monumente der Architektur. Ueberall ist der Standpunkt mit grösster Umsicht gewählt, so dass auf gleiche Weise den Anforderungen des künstlerischen Sinnes, wie denen, welche die möglichst vollständige Entwickelung des jedesmal vorliegenden Gegenstandes zur Pflicht machen, Genüge geleistet wird.

Wie die von Louis Lange gefertigten Zeichnungen schlicht und durchaus ohne Affektation eben nur den Gegenstand im Auge haben und nur durch die eben angedeutete Wahl eines schönen und zweckmässigen Standpunktes ein wohlgeordnetes Bild zu geben suchen (statt der sonst nicht seltenen Verschiebungen, Restaurationen, hinzucomponirten Vor- und Hintergründe); ebenso zeichnet sich der Stahlstich durch die meisterhafte Behandlung, durch Ernst und würdige Ruhe, nicht minder jedoch auch durch vollkommenste Sauberkeit und Klarheit aus. Es ist in letzterer Beziehung den ähnlichen Arbeiten der Engländer zur Seite zu stellen, ohne jedoch, wie es bei diesen nur zu häufig vorkommt, den Gegenstand der Technik unterzuordnen. Es genügt, den berühmten Kupferstecher Ernst Rauch, dessen meisterhafte architektonische Stiche (in den Boisserée'schen und Moller'schen Werken) allgemeine Würdigung gefunden haben, als an der Spitze des Unternehmens stehend und am Thätigsten für dasselbe zu nennen; Carl Rauch, L. Schnell, Heinrich Hügel, E. Grünewald, deren Namen sich unter den bis jetzt vorhandenen Platten finden, verdienen dieselbe Anerkennung.

Das erste Heft enthält vier Ansichten von Frankfurt am Main. Höchst interessant ist hier besonders die erste, welche die Stadt von der unteren Seite des Mains darstellt. Hier sieht man die belebten Quais des Ufers hinauf, vorn von alterthümlichen Gebäuden begrenzt, unter denen die merkwürdige Leonhardskirche, der Saalhof, und weiter zurück der majestätische Thurm des Domes sich bemerklich machen. Dann führt die stolze Mainbrücke nach Sachsenhausen hinüber, und jenseit der Brücke, am östlichen Theile des Quais, erheben sich die hohen neuen Gebäude der schönen Aussicht, von dem zierlichen Bibliothekgebäude geschlossen. Der Fluss ist von Kähnen und Schiffen belebt; ein Dampfschiff hat eben das Ufer verlassen und wendet sich dem Beschauer entgegen, stromab nach Mainz. — Das zweite Bild stellt die Hauptstrasse Frankfurts, die Zeile, mit ihren reichen Häusern und Palästen dar. — Das dritte giebt einen Ueberblick von dem Thurm der Barfüsserkirche auf den ältesten Theil der Stadt, wo mannigfache Giebel, Zinnen und Erkerthürmchen aus dem Gewirre der Gassen emportauchen, Alles von dem mächtigen Domgebäude überragt. Dahinter zieht sich der Spiegel des breiten Stromes empor und leitet den Blick des Beschauers an Villen und Gehölzchen vorbei, bis nach Offenbach und zu den fernen Bergen, die den Horizont umgrenzen. — Das

vierte Bild giebt eine Ansicht des Römerberges, des Schauplatzes einstiger Kaiser-Herrlichkeit.

Das zweite Heft enthält vier Ansichten von Würzburg. Auch hier gewährt die erste, welche einen Gesammt-Ueberblick der Stadt giebt, ein reiches, reizendes Bild. Von dem rebenumkränzten Steinberge, wo der köstliche Steinwein wächst, blickt man auf das gesegnete Mainthal hinab. Mannigfache Baumalleen führen über die Hügel und am Ufer des Flusses zur Stadt, die sich mit zahllosen Thürmen und mächtigen Kuppeln in der Ebene hinbreitet. Ausser den Kirchen markirt sich hier als bedeutendstes Gebäude vornehmlich die hochgelegene fürstbischöfliche Residenz mit ihren Pavillons. Eine Brücke in schön geschwungenen Bogen und mit Statuen reichlich geschmückt, führt nach der Altstadt hinüber, die von der Citadelle Marienberg gekrönt wird. In der Mitte zwischen beiden Theilen der Stadt blickt man den Lauf des „silberhellen" Mainstromes empor, bis er sich, an verschiedenen reichen Ortschaften vorbei, in den südlichen Bergen verliert. Ein Blick, welcher südliche Anmuth und Heiterkeit mit den ruhigen nordischen Linien glücklich verbindet. — Die fürstbischöfliche Residenz (berühmt vornehmlich durch ihr prachtvolles Treppenhaus und ihre weitgebreiteten Keller) sehen wir in grösserer Ansicht auf dem zweiten Bilde des Heftes. — Das dritte giebt eine Ansicht der Liebfrauen-Kapelle in zierlichst gothischem Styl. Die Süd- und Westseite, die auf das Sauberste, wie ein kostbares Schaustück, in den Portalen, den Fensterstäben, den Strebepfeilern mit ihren Statuen und Thürmchen, der Dachbrüstung und dem achteckigen Thurme ausgeschnitzt ist, wendet sie dem offnen Marktplatze zu, darauf Käufer und Verkäufer sich in anmuthigster Verwirrung durcheinander bewegen. — Das vierte Bild führt den Beschauer in die Domstrasse, die durch die alterthümlichen Thürme des Domes begrenzt wird; eine feierliche Procession zieht die Strasse herab.

Die sechs Blätter der drei folgenden Hefte sind der sehr werthen alten Stadt Nürnberg gewidmet. Auch hier beginnt die Reihe der Ansichten mit einem Gesammtüberblick, der, von der nordöstlichen Seite aus aufgenommen, die Physiognomie der Stadt von ihrer schmalsten Seite, in möglichster Vereinigung der verschiedenartigen Theile, vorlegt. Das folgende Bild enthält einen Niederblick von dem Thurm der Lorenzkirche auf die merkwürdigsten Gebäude, unter denen sich die Marienkirche, das Rathhaus und die Sebalduskirche besonders auszeichnen; das Ganze wird von der höhergelegenen Burg gekrönt, die sich hier in ihrer Breite vollkommen auseinander stellt. — Den höchsten Lobes würdig ist das folgende Blatt, welches, in Einem grösseren Bilde, die St. Lorenzkirche darstellt. Wem ist das herrliche Gebäude mit seinen festen, ich möchte sagen kriegerischen Thürmen, die erst in ihrer Spitze leichtere Verhältnisse annehmen, mit dem reichgeschmückten Portale, welches jene Thürme zu beschirmen scheinen, und mit dem prachtvollen Rosenfenster über dem Portale, nicht bekannt? Wer empfindet bei diesem Anblicke nicht den eigenthümlich anmuthigen Conflict, den hier die strengere nordöstliche Bauweise mit den überströmenden Formen rheinischer Lebenslust, die wir an den Domen von Cöln, Strassburg, Freiburg u. s. w. bewundern, hervorbringt! Mit grösster Strenge ist in diesem von Ernst Rauch gestochenen Blatte das reiche Detail der Architektur durchgearbeitet und doch dem Ganzen eine wohlthätig klare malerische Wirkung verliehen.

Das vierte Heft giebt sechs kleinere Ansichten von Nürnberg. Zuerst

den zierlichen „schönen Erker“ *) am Pfarrhause zu St. Sebald, dann den altbyzantinischen, sogenannten Heidenthurm der Burg und darunter die Sebalduskirche mit ihrem hohen gothischen Chore und der reichen Paradieses-Pforte, mit dem byzantinischem Schiffe und den schlanken Thürmen. Das folgende Blatt enthält Albrecht Dürer's schlichtes Wohnhaus und das ritterliche Haus Nassau mit seinen Zinnen und fröhlichen Erkerthürmchen; darunter der Marktplatz mit der Frauenkirche und dem schönen Brunnen, zweien Monumenten, die beide wie ein zierlichstes Bildschnitzer-Werk erscheinen und zwischen denen die Auswahl dem Beschauer schwer werden dürfte.

Das fünfte Heft giebt uns Bilder, wo minder jene zierliche Kunst der Steinmetzen, als vielmehr die Weise, wie das Bedürfniss seine Formen bildet, immer jedoch den angebornen Grund eines künstlerischen Gefühles nicht verläugnend, auftritt. Zuerst den Weg nach der Burg, deren Thürme sich über Felsen und mächtigen Substructionen erheben. Dann das Frauenthor mit Graben, Mauern und einem jener mächtigen runden Thorthürme Nürnbergs, die wie ungeheure Säulenstücke, jedem Angriff der Menschen wie der Zeit unbesiegbar, die einstige Macht und den kriegerischen Muth der Bürger verkünden. Dann folgt wiederum eine Ansicht der Burg, von dem Johannes-Kirchhofe, wo alle Edlen Nürnbergs ruhen, — man sieht einen Theil der Grabmäler im Vorgrunde — aufgenommen. Den Beschluss endlich macht eine jener malerischen Wasserpartieen in der Stadt am Ufer der Pegnitz, der sogenannte Henkersteg mit seinen breitgewölbten Brückenbogen, seinen massiven Thürmen und mannigfach umhergruppirten Häusern.

Wir haben im Vorigen absichtlich die verschiedenen in den fünf Heften enthaltenen Ansichten einzeln aufgeführt, um, wenn auch nur mit wenigen Worten, den Reichthum der Mittheilungen anzudeuten. Auch der Text erfüllt, durch gedrängte Darstellung der wichtigsten historischen Notizen,

*) Wir können nicht umhin, die beherzigungswerthen Worte, welche der Text bei Gelegenheit dieses interessanten Monumentes enthält, auszuheben. „Bald wurde es (heisst es dort) in den älteren Städten Europa's zu einer unvertilgbaren Gewohnheit, die man besonders in den süddeutschen Städten und vor allen in Nürnberg am tiefsten eingewurzelt findet, Erker und Ausschüsse zu bauen, welche auf die Strasse hinausgingen und diese allerdings häufig, zumal wenn sie enge waren, etwas verdunkelten. Doch hat diese Einrichtung etwas so Angenehmes, dass sich in mancher Strasse fast jeder Hausbesitzer einen solchen Erker errichten liess, wo man, vor Windzug, Sonne und Regen geschützt, bequem nach allen Richtungen hin die Strasse und alles, was auf derselben vorfiel, überschauen konnte. Ewig Schade, dass man von dieser guten alten Sitte so ganz abgekommen und dass sie in vielen Städten sogar bauwidrig geworden ist. Freilich hat man dafür die italienischen Balkone eingeführt, welche im Grunde ursprünglich dasselbe in Italien waren, was unsere Erker in Deutschland; nur dass man sie dort, dem heissen Klima gemäss, welches stets freien Zugang der Luft wünschenswerth machte, unbedeckt und uneingeschlossen liess, wodurch sie sich aber gerade für unser rauhes Klima nicht wohl eignen. Und wenn man den Massstab des Aesthetischschönen anlegt, wo lässt sich eine herrlichere Hauszierde denken, als der hier in seiner ganzen Pracht dargestellte, mit vollem Recht sogenannte schöne Erker am Pfarrhofe zu St. Sebald? giebt es einen stärkeren Beweis als diesen, mit welcher Liebe man vordem diese freundlichen Vorsitze kunst- und sinnreich auszuschmücken bedacht war und verstand?“

sowie der künstlerischen Verhältnisse, seinen Zweck auf befriedigende Weise. Wir sind überzeugt, dass dies Werk, welches sich schon eines ausgebreiteten Beifalls erfreut, von den Unternehmern in eben der soliden und besonnenen Weise, wie es begonnen, durchgeführt werden und dazu beitragen wird, das Vaterland zum Bewusstsein seiner vielfachen Schätze zu bringen, die Freude an diesen zu erhöhen und die Hochachtung vor den Stützen seiner Geschichte zu erhalten. —

Wir verbinden hiemit die Anzeige eines andern Werkes, von welchem uns eben das erste Heft vorliegt:

Malerische Ansichten aus Nürnberg, nach der Natur gezeichnet und in Stahl gestochen von J. Poppel. Mit kurzem erläuterndem Texte von Dr. J. Ch. E. Lösch und beigefügter Uebersetzung in die französische und englische Sprache.

Auch dieses Werk, davon das Heft aus drei Tafeln (jede mit einer Ansicht) und einem halben Bogen Text besteht, empfiehlt sich vorerst durch die höchst meisterhafte Arbeit des Stahlstiches. Der Titel, welcher malerische Ansichten verspricht, scheint hierin eine Verschiedenheit von dem vorigen Werke anzudeuten, bei welchem der malerische Standpunkt nur als nothwendige Zugabe, immer aber die vollkommene Erschöpfung des besonderen Gegenstandes als die Hauptsache zu nennen war. So erscheinen uns hier die Ansichten des Spittler-Thores und der Burg, letztere durch den Festungsgraben am neuen Thore gesehen, aufgefasst; beides höchst anmuthige und lebenvolle Bilder. Eine zierliche Abbildung des ältesten Stadtwappens, wie es an der Brustwehre des Wöhrder-Thürmchens ausgemeisselt ist, dient zur Eröffnung des Werkes. Auch diesem wird gewiss eine mannigfache Theilnahme nicht fehlen.

Diagraph und Pantograph,

Instrumente zum Zeichnen und Kupferstechen, erfunden von M. Gavard in Paris.

(Museum 1835, No. 9.)

Der Diagraph ist ein Instrument, womit das Bild der körperlichen Natur, sowie es sich dem Auge darbietet, auf das Papier kalkirt wird. Frühere Erfindungen ähnlicher Art, wie Camera obscura, Camera lucida u. s. w., sind bekannt, nicht minder jedoch auch die Mängel, welche eine weitere Verbreitung derselben verhindert haben. Der Diagraph giebt das Bild der körperlichen Gegenstände in ihren Verhältnissen und perspektivischen Verkürzungen nicht nur vollkommen richtig, sondern vereinigt hiemit auch die bequemste Handhabung, und zwar der Art, dass ein jeder, selbst wer im Zeichnen nicht geübt ist, das Bild in denselben richtigen Verhältnissen darstellen muss, und nur die grössere oder geringere Reinheit der Linien von der mehr oder minder sicheren Hand abhängt.

Das der Construction des Diagraphen zu Grunde liegende Princip ist so einfach, dass man kaum begreifen kann, wie diese Erfindung der neuesten Zeit vorbehalten blieb; indess ist es seit dem Ei des Columbus bekannt, dass man in der Regel auf das Einfachste zuletzt verfällt. Indem nemlich das Auge, vermittelst eines Diopters, an einen bestimmten Punkt gefesselt wird, lässt man durch einen andern Punkt, dessen Entfernung vom Auge von der Bestimmung des Zeichners abhängt, die Umrisse des zu zeichnenden Gegenstandes umschreiben. Dieselbe Bewegung, welche dieser letztere Punkt in der vertikalen Fläche ausübt, wiederholt, durch eine besondere Vorrichtung, auf der horizontalen Fläche (dem Zeichenbrett) ein aufrecht stehender und durch irgend ein geringes Gewicht beschwerter Bleistift. Die Hülse des Bleistifts leitet man mit den Händen und bestimmt durch diese, gewissermassen unwillkürliche Manipulation die Bewegung jenes in der vertikalen Ebene befindlichen Visirpunktes. Die Construction des Instrumentes in ihren Einzelheiten würde hier ohne detaillirte Abbildungen nicht wohl zu veranschaulichen sein; wir unterlassen somit diese näheren Angaben und bemerken nur, dass die allerdings complicirte Bewegung ein mit höchster Accuratesse gearbeitetes Instrument nöthig macht, was jedoch bei den Gavard'schen Diagraphen bereits auf bewunderungswürdige Weise der Fall ist. [1])

Der Nutzen, welcher aus der Anwendung des Diagraphen für die gesammte Ausübung der Kunst gezogen werden kann, ist so augenfällig, dass besondere Andeutungen hierüber kaum nöthig scheinen. Alles was in der Arbeit des Zeichnens mechanisch ist, d. h. das Auffassen der Verhältnisse an in Ruhe befindlichen Gegenständen, die vollständige Angabe ihrer Umrisse, wird durch das Instrument geleistet. Landschaften, Architekturen, Sculpturen, Gemälde u. s. w. sind hiedurch aufs Genaueste aufzunehmen. Die schwierigen Constructionen, welche die Perspektive in der Aufnahme von architektonischen Gegenständen nöthig macht, werden durch den Diagraphen vollkommen überflüssig; die Verkürzungen in der Zeichnung der Statuen sind hier auf die leichteste und sicherste Weise wiederzugeben. Selbst für Porträtzeichnung, falls man den Kopf der zu zeichnenden Person durch irgend eine Vorrichtung auf einige Minuten in vollkommene Ruhe bringt, wird die Anwendung des Instrumentes, um sich der Verhältnisse im Voraus zu versichern, von grossem Vortheil sein. Und alles dies, wozu sonst vielfache Ueberlegung und langjährige Uebung gehört, ist hier in kürzester Zeit und ohne alle weiteren Vorstudien zu erreichen.

Natürlich wird Niemand übersehen, dass der Diagraph eben nur ein Instrument ist, dass er Leistungen, zu denen höhere Geistesthätigkeit erfordert wird, nicht hervorbringen kann. Wirkungen des Lichtes, der Luft, jenes geheime innerliche Leben der Natur, dessen Darstellung erst das höhere Kunstwerk bedingt, dies wird immer der eigenen Auffassungskraft des Künstlers überlassen bleiben müssen. Bei der selbstschöpferischen

[1]) Ausführlichste und durch Kupfertafeln erläuterte Beschreibung des Diagraphen in seinen mannigfachsten Modificationen enthält das Werk: *Notice sur le diagraphe, par M. Gavard, capitaine d'état-major, ancien élève de l'école polytechnique. Paris (Fr. 15 France)*, auf welches wir unsere Leser verweisen müssen.

Thätigkeit des Künstlers endlich kann nie ein Instrument den Geist ersetzen, und ein geistvolles Kunstwerk mit Fehlern wird immer mehr bleiben, als ein richtiges ohne Geist. Aber eben, dass nunmehr das Mechanische der niederen Kunstübung rein auf mechanische Weise und ohne allen namhaften Zeitaufwand zu erreichen ist, dies wird dem gesammten Kunstbetriebe einen unberechenbaren Vortheil gewähren.

Ausser der angedeuteten Beschaffenheit der Diagraphen sind mit demselben noch andre Einrichtungen vorzunehmen, welche seine Anwendung noch für verschiedene Fälle erweitern. Dahin gehört vornehmlich diejenige, durch welche es möglich wird, die Gegenstände in ihrer geometrischen Projection zu zeichnen. Dies geschieht nehmlich dadurch, dass der vordere Diopter beweglich gemacht wird und die Bewegungen des genannten Visirpunktes gleichzeitig aufs Genauste wiederholt; so dass also die Linien vom Auge auf den zu zeichnenden Gegenstand nicht divergirend ausgehen, sondern parallel neben einander laufen. Da hiedurch die Zeichnung in der natürlichen Grösse des Gegenstandes angefertigt wird, so kann man sich dieser Methode zugleich mit Vortheil zum Kalkiren von Gemälden und Zeichnungen bedienen, bei denen man durch anderweitige Umstände verhindert wird, ein Kalkir-Papier aufzulegen.

Um Plafondgemälde zu zeichnen (eine sonst sehr mühselige Arbeit!) bedient man sich eines Spiegels, welcher das Bild der Gemälde zurückwirft und in welchem der Punkt zur Umschreibung derselben befindlich ist. Anderweitige Vorrichtungen machen es möglich, Rundgemälde aufzunehmen, noch andre, um Gegenstände, die sich unter dem Mikroskope befinden, in ihrer dergestalt vergrösserten Form zu zeichnen. U. s. w., u. s. w.

Eine Erfindung der letzten Jahre ist der Pantograph, ein Instrument, wodurch man eine jede vorliegende Zeichnung in beliebig zu bestimmender Verkleinerung auf Kupfer radiren kann. Seine Einrichtung beruht auf dem schon bekannten Principe des Storchschnabels, ist aber auch hier in sinnreichster Genauigkeit, Beweglichkeit, und für die bequemste Handhabung ausgeführt. Durch dasselbe wird man sowohl wiederum aller Zwischenarbeiten, der Verkleinerung und Kalkirung, überhoben, als auch die Arbeit selbst durchaus auf die sicherste und reinlichste Weise ausgeführt wird. Indem man nur mit einem Stifte die gegebene Zeichnung nachfährt, wiederholt die Radirnadel von selbst und aufs Zierlichste dieselben Linien. Natürlich ist auch hier nur der einfache Umriss zu erreichen; verschiedenes Aetzen, das Nachholen der Drucker, sowie die etwanige weitere Ausführung müssen nothwendig der freien Hand des Stechers überlassen bleiben. [1])

Die weitere Verbreitung dieser Instrumente dürfte, wie der gesammten niederen Kunstübung, so auch dem Kunsthandel eine andre Gestalt geben. Man wird fortan die Vervielfältigung von Kunstgegenständen auf leichtere und wohlfeilere Weise bewerkstelligen können. Und indem man somit anzuerkennen genöthigt wird, wie viel rein mechanische Arbeit in den Vervielfältigungen der Art enthalten ist, so wird dieser Umstand für die zu hoffenden gesetzlichen Bestimmungen gegen den künstlerischen Nachdruck vielleicht noch ein Gewicht mehr in die Wage legen.

[1]) Das eben erschienene Blatt von Jazet nach Horace Vernet, rastende Araber darstellend, ist nach dem Gemälde mit dem Diagraphen gezeichnet und seine Umrisse mit dem Pantographen gestochen.

Der Diagraph, der von den französischen Künstlern bereits seit einigen Jahren allgemein benutzt wird, ist, sowie der Pantograph, in Deutschland fast noch ganz unbekannt. Herr C. Gropius, im Diorama zu Berlin, hat durch ein Uebereinkommen mit dem Erfinder und Verfertiger beider Instrumente, den Vertrieb derselben für das nördliche Deutschland übernommen. Das Diorama, in dessen Kunstsaale die Instrumente seit einigen Wochen aufgestellt sind, bietet den Freunden der Kunst willkommene Gelegenheit dar, sich von der sinnreichen Erfindung, der tüchtigen Arbeit und den überraschenden Leistungen desselben zu überzeugen.

C. W. Kolbe's nachgelassene landschaftliche Radirungen. I. bis VI. Berlin, bei G. Reimer. 1835.

(Museum 1835, No. 11.)

Es wird den Freunden von Kolbe's Radirnadel willkommen sein, in diesen Blättern die letzten Werke seiner kunstreichen Hand zu empfangen. Die vier ersten Blätter enthalten Kräutergruppen, welche das Kleinleben der vegetabilischen Natur in sinnreicher Zusammenstellung und liebevoller Ausführung vorführen. Wir können uns hier auf dasjenige beziehen, was wir vor einigen Wochen (No. 6 d. dies. Museums) bereits aus Kolbe's eigenen Aeusserungen über seine Kräuterblätter mitgetheilt haben, obgleich wir die edle Bescheidenheit des Meisters: „dass sie den prüfenden Blick des Naturbeobachters nicht aushalten könnten," nicht zu unterschreiben wagen. Diese Blätter dürften den Landschaftern zum Studium angelegentlichst zu empfehlen sein. Als eine besondre Caprice des Künstlers bemerken wir, dass er in dreien derselben menschliche Figuren in kleinerem Massstabe zwischen die Kräutergruppen hineingesetzt hat, so dass jene sich fast in einer urweltlichen Vegetation zu befinden scheinen. — Die beiden letzten Blätter des vorliegenden Heftes stellen im Vorgrunde alte, verdorrte und von den Wettern zerrissene Eichenstämme dar. Hier hat sich die phantastische Laune des Künstlers in den seltsamsten, ans Unheimliche streifenden Gebilden ergangen; bald glauben wir in diesen verknorrten und durcheinander gewundenen Aesten allerlei Gethier auf und nieder haspeln zu sehen, bald belebt sich das Ganze zu einem fabelhaften Gerippe, ähnlich den lustigen Teufeleien, an deren Darstellung die Holländer sich weiland zu ergötzen pflegten. In liebenswürdigem Contraste gegen diese fast excentrischen Formen stehen die stillen Wald-Hintergründe, mit ihren tiefen Durchsichten und mannigfach wechselnden Lichtern.

C. Harnisch's bildliche Darstellungen in Arabeskenform zu Ossians Gedichten.

(Museum 1835, No. 11.)

Das vorliegende, aus sechs lithographirten Blättern in Fol. bestehende Heft enthält einen Theil der phantasiereichen Compositionen Harnisch's, welche vor mehreren Jahren auf den Berliner Kunstausstellungen gesehen wurden und vielfachen Beifall fanden. Hr. Harnisch geht in seiner Darstellungsweise noch um einen Schritt weiter als Neureuther in den bekannten Randzeichnungen zu Goethe und andern Dichtern. Hier ist die Arabeske nicht mehr eine Begleitung, ein schmückender Rahmen des Gedichtes; es ist eine unmittelbare Uebersetzung desselben, und zwar, wie es ihr Charakter mit sich bringt, vorzugsweise seiner lyrischen Bezüge. „Der Erfinder beabsichtigt (so heisst es im Vorwort) mehr in Gesammtauffassung die eigenthümliche Art der Empfindung und Dichtung des altnordischen Sängers bildlich darzustellen, als eben mittelst jeder Zeichnung eine bestimmte Stelle des Dichters zu erläutern.... Bald genügt ein einzelnes Wort, um bei dem Erfinder ganze Gruppen von Figuren und Symbolen hervorzurufen, bald wieder umgekehrt bezeichnet die bildliche Darstellung öfters grössere Stellen des Dichters nur durch ein unbedeutendes Beiwerk oder eine allegorische Verzierung."

Die Arabesken beziehen sich auf Stellen aus Kathloda, Komala, Lathmon, Fingal, Temora; sie erheben sich in aufsteigenden Columnen, so dass die einzelnen Gegenstände und Gruppen von Zweigen und Ranken getragen werden und das Ganze stets wie ein Baum mit Blüthen und Früchten anzusehen ist; andre, noch nicht herausgegebene Compositionen hat der Verf. auch in horizontaler Linie, wie einen Fries, fortgeführt. Sehr beachtenswerth ist die Weise, wie er, unter solchen scheinbar beengenden Bedingungen, seine Gestalten in geschmackvoller Symmetrie ordnet, und wie Leben und Bewegung derselben aufs Eigenthümlichste dem vegetabilischen Grunde, darauf sie ruhen, angeschlossen erscheint. Es ist etwas Traumhaftes, etwas — wenn man so sagen darf — Musikalisches in ihnen, was uns anderweitig kaum so glücklich, so aus der inneren Empfindung heraus, begegnet ist. Die gesammten Compositionen dürften sich trefflichst zur Verzierung von Wandflächen eignen. — Was die vorliegenden Lithographieen anbetrifft, so können wir jedoch den Mangel von Schule und eigentlicher individueller Charakteristik nicht unbemerkt lassen, welcher den reinen Genuss derselben beeinträchtigt, — Fehler, denen der Verf. für künftige Herausgaben durch schärferes Studium der Natur leicht wird abhelfen können. Sein eigenthümliches Talent bleibt ihm sicher.

Leopold Robert.

(Museum 1835, No. 16.)

Ein Künstler, welcher die Zierde unseres Jahrhunderts war, ist gestorben; ein Name, den die Nachwelt dereinst den höchsten zugesellen wird, ist nicht mehr unter uns zu finden; ein Prophet, welcher das Heiligthum der Schönheit unsern Augen enthüllte, hat sein Amt niedergelegt. Uns bleibt die traurige Pflicht, die Grösse unseres Verlustes zu ermessen.

Leopold Robert war freilich nur, was die Schule einen „Genremaler" nennt, das heisst: er hat nicht Götter und Heroen, nicht Heilige, keine weltgeschichtlichen Begebenheiten dargestellt; es sind nur Menschen des Tages, aus niederen Kreisen, in gewöhnlichen Beschäftigungen, die wir auf seinen Bildern sehen, — aber welch ein Geschlecht von Menschen! Es ist rührend, wenn wir hören, mit welcher Sorgfalt, mit wie unermüdetem Eifer er nach der Natur und nach seinen Modellen gearbeitet hat: tausende können dasselbe, und werden doch nichts Andres als alle Trivialität des gewöhnlichen Lebens wiedergeben. Ihm hatte ein Gott das Auge aufgethan, dass er im Menschen sein höheres Urbild, und nur dieses, sah, dass er den ewigen Gehalt des Lebens, bis in dessen kleinste Beziehungen hinein, fühlen und lebendig darstellen konnte. Seine Bilder sind keine idealen Träume, sie enthalten die eigentliche Wirklichkeit des Lebens; denn das Uebrige ist ein leerer Schaum, den die Sonne des Geistes schnell verflüchtigt.

Darum stehen seine Genre-Darstellungen den höchsten Vorwürfen früherer Jahrhunderte zur Seite; darum athmen sie dieselbe harmonische Ruhe, denselben Adel des Geistes, dieselbe Gleichmässigkeit und Reinheit des Gemüthes, die uns in den Werken des griechischen Alterthums, in den Werken des Cinquecento, vor Allen Raphael's, so wunderbar entgegenwehen. Es bietet das Leben dem Künstler nichts Kleines und nichts Grosses, wenn er daran glaubt, dass Gott den Menschen nach seinem Bilde geschaffen hat.

Und Leopold Robert war ein treuer Künstler. Er hat ernstlich, wie wenige, gerungen, um die Schönheit, welche seinem Auge vorschwebte, in vollkommenster Lebendigkeit und Naturgemässheit auf die Leinwand überzutragen; mit unausgesetztem Fleisse hat er dahin gestrebt, die Gesetze der körperlichen Erscheinung in Form und Farbe sich zu eigen zu machen; er hat keine Kosten, keine Mühe und Gefahr gescheut, um die Natur, die ewige Lehrmeisterin des Künstlers, in ihrem fortwährenden Wechselspiele beobachten zu können. Er hat es erreicht, dass seine Werke den Stempel der technischen Vollendung tragen, ohne den freilich jene höhere Auffassung ein Traum geblieben wäre.

Sein Charakter als Mensch war derselbe, der aus seinen Bildern uns entgegentritt: ernst, mild, rein und zur Schwermuth geneigt. Im Beginn seiner höhern künstlerischen Laufbahn trat er zuerst, durch trübe Erfahrungen bedrückt, nicht ohne Zaghaftigkeit und Unentschlossenheit auf. Aber sobald er durch glücklichere Umstände in sein eigentliches Element geführt war und seine Kräfte geprüft hatte, so entfaltete sich schnell der Muth und das Bewusstsein seines Talentes. Freilich war er nie mit seinen

Leistungen zufrieden, er strebte fortwährend zu grösserer Vollkommenheit und fühlte, dass das Ideal, welches er in seiner Brust trug, immer unerreicht blieb. Aber das ist das Loos des Menschen. Und wollen wir ihn tadeln, dass er zu sorgfältig gearbeitet, dass er nicht mehr Werke geschaffen hat, als uns hinterlassen sind? Er würde ohne das vielleicht später, aber minder vollendet von der Erde geschieden sein. In der Blüthe des Mannesalters bemächtigte sich seiner eine häufige Kränklichkeit und eine Schwermuth (eins in Folge des andern), die, wie es scheint, ihn nach langem Kampfe verzehrt hat. —

Wir glauben Robert's Gedächtnisse einen nicht unwürdigen Dienst zu leisten, wenn wir hier eine flüchtige Uebersicht seines Lebensganges folgen lassen. Uns ist zwar nur sehr wenig von seinen äusseren Verhältnissen bekannt; doch sind wir, durch die Gunst zweier von seinen Freunden, im Stande, einzelne Auszüge aus seinen eignen Briefen [1]) mitzutheilen, die um so interessantere Blicke in den Entwickelungsgang seines Innern werfen lassen.

Leopold Robert ward zu Chaux-de-Fonds bei Neuchatel geboren. Die Zeitungen geben das Alter, welches er erreicht hat, auf 38 Jahre an; nach der Versicherung eines Jugendfreundes muss er jedoch etliche Jahre älter geworden sein. Er war der Sohn eines Uhrgehäusemachers. Frühzeitige Anlagen verkündeten seinen Beruf zur Kunst. Er wurde zur Kupferstecherei bestimmt und erlernte dieselbe zu Paris; im J. 1814 erhielt er den zweiten grossen Preis in diesem Fache der Kunst. Seine Preisarbeit (ein Akt, nach eigner Zeichnung gestochen) giebt einen sehr vortheilhaften Beweis seiner tüchtigen Studien in diesem Fache, und er würde auch hierin, wenn er sich nicht nachmals für die Malerei entschieden hätte, einen berühmten Namen erlangt haben. Unter seinen Kupferstichen sind als tüchtige Arbeiten u. a. ein Portrait S. M. des Königs von Preussen nach Gérard und ein andres der Madame David, der Frau des Malers, nach einem Originale dieses Künstlers, zu erwähnen. Schon früher, im J. 1812, war er in David's Schule gekommen und bildete sich unter diesem zu einem tüchtigen Zeichner, wie er es auch nicht an glücklichen Versuchen in der Oelmalerei fehlen liess. Nachmals war er genöthigt, in seine Vaterstadt zurückzukehren, und hier finden wir ihn in dem ersten der vorliegenden Briefe (vom 17. September 1817), unzufrieden mit seinen Verhältnissen, im dunklen Vorgefühle eines höheren Berufes, und tröstender Freundschaft bedürftig.

„Mein Lieber (so schreibt er darin), Du kannst Dir denken, welch Verlangen ich habe, Italien zu sehen, und mit welchem Eifer ich, in der Hoffnung Fortschritte zu machen und dereinst vielleicht mit Dir an Einem Orte zu leben, diese Reise antreten würde; ich würde mich stark fühlen, wenn Dein Rath mich unterstützte. Wenn man Hindernisse empfunden hat, so misstraut man seinem Talent und seinen Mitteln. Um mich anzutreiben, mein Lieber, müsste ich bei Dir sein oder oft Nachrichten von Dir empfangen; ich hoffe, dass Du von der Wahrheit dessen, was ich sage, überzeugt bist; wenn Du es bist, so wirst Du mich nicht lange ohne einen Brief lassen. Eine einzige Seite — wenn Du nicht Zeit hast mehr zu schreiben, — würde hinreichen, um es mir ins Gedächtniss zurückzurufen, dass

[1]) Sie sind französisch geschrieben; wir geben die Auszüge in der Uebersetzung.

meine Bestimmung nicht ist, in Chaux-de-Fonds zu bleiben, und um mir jene Energie mitzutheilen, deren ich unglücklicher Weise gewöhnlich nur zu sehr entbehre."

Durch Einleitung des Freundes eröffnet sich ihm unmittelbar auf diesen Brief eine günstige Aussicht zur Reise nach Italien, die ihn wiederum aufrichtet. „Du kannst Dir nicht vorstellen (schreibt er), welche Freude ich darüber empfinde; ein neuer Horizont eröffnet sich mir; einige schmeichlerische Hoffnungen bringen mir den Muth wieder, welcher mir so höchst nöthig war." — In demselben Briefe fügt er hinzu: „Einige Wochen habe ich in Locle zugebracht, um einige Portraits in Oel zu malen. In Bezug auf Aehnlichkeit gelingt es mir ganz wohl. Aber was mich hoffen lässt, dass ich noch Fortschritte machen werde, das ist, dass mir all meine Arbeit nicht gefällt, und dass ich es besser fühle, als ich es zur Zeit machen kann."

Ein folgender Brief (vom 12. December 1817) schildert wiederum seine eigne Rathlosigkeit und sein freundes-bedürftiges Herz auf eine rührende Weise: — „Wenn ich nur auf mein Herz gehört hätte, mein theurer Freund, so würde ich sogleich auf Deinen Brief geantwortet haben, um es Dir zu bezeugen, wie empfänglich ich für die Beweise der Zuneigung bin, welche Du mir giebst. Aber wie kalt sind alle die Ausdrücke, um das Glück, dass ich einen Freund wie Dich, Lieber, gefunden habe, zu schildern! Du kannst die Wohlthat, welche Deine Freundschaft mir gewährt, noch nicht wissen: sie belebt mich wie ein Talisman, sie erfüllt mich aufs Neue mit Kraft, die mich zuweilen verlässt. Ich fühle es, ich neige zur Melancholie, so wie ein Wandrer, der durch einen langen und mühevollen Weg erschöpft ist, seinen Muth verliert, wenn er daran denkt, dass er noch nicht am Ziele seiner Mühen angelangt ist; ebenso kann ich nicht immer meiner traurigen Gedanken Herr werden, wenn ich den langen Weg, den ich noch zu machen habe, überblicke. Deine Briefe sind für mich, was ein gutes Lager für meinen Wandersmann sein würde. Darum, mein Lieber, denke an die Freude, die ihr Empfang mir bringt."

Vornehmlich ist es der Zweifel über seine eigentliche Bestimmung, was ihn bedrückt: — „Ich muss Dir meine neuen Pläne und Studien, meine qualvolle Unentschlossenheit, — für welche Kunstgattung ich mich nunmehr entscheiden soll, — mittheilen. Meine Wünsche treiben mich zur Malerei; aber die Vernunft sagt mir, dass ich noch viel zu arbeiten habe, ehe ich nur zu einer geringen Bedeutung gelangen kann; die Studien in der Malerei sind kostbarer, die Modelle, die man für Kleinigkeiten braucht, leeren die Börse. Im Kupferstich dagegen fehlt mir nur einige Uebung mit dem Grabstichel, und ich zeichne hinreichend, um, wenn ich mich etwas mehr an die Handhabung des Werkzeugs gewöhnt habe, Platten anfertigen zu können, die immerhin für gute Arbeiten gelten dürften. Von der andern Seite wiederum sehe ich, dass es mir nicht an einer leichten Pinselführung fehlt; alle Portraits, die ich gemacht habe, sind sehr ähnlich befunden worden; auch Herr Meuron hat mir viel Rühmliches darüber gesagt, obgleich er über den Entschluss, den ich zu fassen habe, ziemlich wie ich denkt. Der Anblick Italiens wird mir, ich hoffe es, einige grössere und freiere Gedanken geben. Wir vergrosten hier, Hr. Meuron sagt es mir alle Tage, er beklagt sich oft, dass er genöthigt ist, zu Hause zu bleiben."

Endlich kommt es zu der ersehnten Reise, deren Nähe alle bangen Besorgnisse zerstreut. Am 30. April 1818 schreibt er von Neuchatel aus:

— „Endlich, mein Theurer, bin ich im Begriff abzureisen; ein Theil Deiner Kraft und Deiner grossen Weise zu sehen theilt sich mir mit, und obgleich sich gerade jetzt hier viele Arbeiten für mich finden, so lasse ich sie alle, um ganz Deinem Rath Folge zu leisten. Eine Entmuthigung (sehr verzeihlich nach den unglücklichen Ereignissen, die mir widerfahren sind) liess mich so viele unüberwindliche Schwierigkeiten sehen, dass ich zu keinem Entschluss kommen konnte; jetzt lacht mir Alles entgegen, Hoffnungen eines glücklichen Erfolges tauchen vor mir auf. — — Ich lechze nach neuen Studien: und es scheint mir, dass diese Empfindung der Vorbote von Fortschritten ist."

Ein schöner Zug seiner kindlichen Liebe, der sich in diesem Briefe findet, darf nicht übergangen werden: — „Wenn ich Dein Herz nach dem meinigen beurtheilen darf, so möchte ich Dir auch eine gute Mutter wünschen, das heisst: ich möchte Dir ein Glück wünschen, welches ohne das nicht vorhanden sein kann." —

Die Reise nach Rom und der längere Aufenthalt an diesem Orte entschieden für die eigenthümliche Richtung, der er fortan zu folgen hatte und die sich schnell und glänzend entwickelte. Wir lassen einige charakteristische Stellen aus den Briefen der nächsten Jahre folgen:

19. Juli 1818.

„Es ist Rom, von wo aus ich Dir schreibe, mein Theurer, und es ist kein Traum! welch ein zauberhafter Aufenthalt! welch ein Paradies für einen Künstler! — ach, mein Lieber, ich werde es nie vergessen, dass ich Dir dies Glück verdanke. — Alles bringt in mir unbekannte und selige Gefühle hervor, ich fühle, dass ich bis jetzt noch nicht gelebt habe. Man ist hier gezwungen zu denken, und man kann keine kleinen und engen Gedanken haben, wie so leicht zu Hause. Mein Herz ist zu voll, ich weiss nicht wie ich den Brief zu beginnen habe." . . .

„Ach, mein Theurer, welch Vergnügen habe ich gehabt, den Vatikan zu sehen! welche schönen Werke und welche Menge! Aber David sagte sehr wahr, als er behauptete, ein Künstler würde einfach durch den Himmel Italiens begeistert werden. Ich treibe mich viel umher, ich kann nicht zu Hause bleiben; Du siehst, mit welcher Hast ich diesen Brief anfülle, es scheint mir immer, als verliere ich meine Zeit, wenn ich nichts Neues sehe. Ich will zuerst eine grosse Menge Skizzen machen, besonders in den ersten Monaten; dann habe ich die Absicht, einige ausgeführte Studien, mit dem Pinsel und mit dem Zeichenstift, nach guten Gemälden zu machen, und dann wollen wir sehen, ob ich es wagen werde, ein Bild zu arbeiten. Aber dafür ist es nöthig, auf irgend eine Weise Geld zu verdienen, denn mit 50 Louis lässt sich natürlich nichts machen. Doch es wird Alles gut gehen, ich hoffe es; niemals bin ich so heiter, so glücklich gewesen."

6. März 1819.

„Ich fange damit an, mein Lieber, Dir zu sagen, wie ich meine Zeit, seit ich in Rom bin, angewandt habe. Die ersten Monate brachte ich damit zu, Rom kennen zu lernen, viele Croquis zu machen und einige gemalte Skizzen — nach der Natur oder Compositionen — zu versuchen. Ich habe auch vor einigen Monaten ein Gemälde (ein Intérieur), welches mir aufgetragen war, angefangen. Es ist gegenwärtig beendet, und die

Leute, die es sehen, lassen es an Lob nicht fehlen. So eben bin ich im Begriff, ein andres von derselben Grösse zu beenden; ich glaube, es wird etwas mehr gefallen. Ich suche Alles nach der Natur zu machen, — David sagte uns immer, dass dies der einzige Lehrmeister ist, dem man ohne Furcht vor Verirrungen folgen kann. . . . Ach, mein Theurer, wie bin ich glücklich! wie schön ist Italien! wie nimmt die Freude an allen Dingen, die ich sehe, die ich bewundere, fortwährend zu! . . Diese Gegenden sind für die Künstler gemacht, oder vielmehr: nur die Künstler sind im Stande, ihre Anmuth zu empfinden."

8. October 1822.

„Ich bin sehr begünstigt worden, ich gestehe es; ich dachte ein Genre zu ergreifen, welches man noch nicht kannte, und es hat gefallen; viele andre Künstler fangen an, ähnliche Gegenstände zu malen: es ist immer Vortheil, der erste zu sein. Als ich ankam, frappirte mich der Charakter dieser italienischen Gestalten, ihrer besonderen Sitten und Gebräuche, ihrer malerischen und rauhen Kleidungen; ich dachte dies mit aller Wahrheit, wie es mir möglich wäre, wiederzugeben, vor Allem aber jene Einfalt und jenen Adel, den ich bei diesem Volk bemerkte, das noch immer einen Zug seiner Vorfahren bewahrt. Was ich bisher gemacht habe, genügt mir noch nicht; ich hoffe, es wird mir besser gelingen. Indess sind meine Bilder, was sie auch darstellen, sehr gesucht: ich muss mir zu meiner italienischen Reise Glück wünschen, ich glaube, dass ich lange hier bleiben werde. Ein andrer Vortheil ist der, dass das Clima, statt mir zuwider zu sein, mir ausserordentlich wohl bekommt; ich habe niemals auch nur das leichteste Fieber gehabt.". .

„Uebrigens kostet mich meine Kunst sehr viel. Ich bin genöthigt, fortwährend Modelle für meine Bilder zu halten, ich habe den Entschluss gefasst, nicht einen Finger ohne diese Hülfe, die niemals betrügen kann, zu machen. Ich besitze eine beträchtliche Garderobe von all den Kostümen, die ich in der Umgegend finde und die mir gefallen. Ich mache Excursionen im wildesten Gebirge; ich finde dort ganz neue Motive für dies Genre, und das ist es, was gefällt. Im vorigen Sommer bin ich in Neapel gewesen, wo ich Vieles der Art gekauft habe. Ich machte den Weg mit mehreren Freunden zu Fuss, und ebenso zurück über Monte Cassino, wo wir nur durch ein Wunder den Händen der Räuber entgangen sind." U. s. w.

Februar 1823.

„Ich möchte, dass Du in diesem Augenblicke in Rom wärest. Der Karneval hat angefangen, und ich denke, dass Du mit Deinem heiteren Charakter dabei gute Unterhaltung haben würdest. Ich für mein Theil denke daran so wenig, dass ich glaube, ich werde nicht einmal den Corso besuchen: — dies Volksgewühl macht mich dumm." —

Im Jahre 1822 hatte er seinen jüngeren Bruder, Aurel Robert, — einen Künstler, dessen Name jetzt mit Achtung neben dem seinigen genannt wird, — zu sich nach Rom kommen lassen; er freute sich, die Studien des gleichgesinnten Jünglings zu leiten, und bewies überhaupt, wie aus zahlreichen Zeugnissen der vorliegenden Briefe hervorgeht, bis an seinen Tod die zarteste Sorgfalt für das Wohl desselben. Im Jahre 1826 kamen seine geliebte Mutter und seine Schwester zu ihm und führten seinen Haus-

stand. Verheirathet ist er nie gewesen. „Ich möchte wohl Deinem Rathe folgen (so schreibt er im Jahre 1826) und mir eine Frau suchen; aber die Zeit ist noch nicht gekommen und wird auch wohl nicht kommen. Ich habe so viele Pläne, über deren Ausführung Jahre hingehen werden."

Von diesen Jahren ab beginnt die Verbreitung seines Ruhmes; seine Bilder, deren er besonders nach den Pariser und Berliner Ausstellungen sandte, fanden entschiedenen Beifall; — wir erinnern hier nur u. A. an die trefflichen Räuberbilder, die wir vor mehreren Jahren auf den hiesigen Ausstellungen zu sehen das Glück hatten. Im Jahre 1825 war er zum Mitglied der Akademie der Künste zu Berlin ernannt worden. Die Glanzhöhe seines Ruhmes bezeichnet die Pariser Ausstellung vom Jahre 1831, auf welcher sein grosses Gemälde der Schnitter in den pontinischen Sümpfen erschien, ein Werk, das von enthusiastischen Verehrern als ein neues Evangelium gepriesen ward. Es ist zu bekannt, als dass wir etwas Besondres über seinen Werth hinzuzufügen hätten. Die Regierung, welche das Bild kaufte, ehrte das Verdienst des Meisters, indem sie ihn zum Ritter der Ehrenlegion ernannte.

Aus den Jahren zwischen 1826 und 1832 liegen uns keine Briefe Robert's vor. Die folgenden, welche er nach dieser Zeit an einen verehrten Künstler Berlins geschrieben hat, tragen ein andres, ein beängstigendes Gepräge; eine finstre Schwermuth hemmte den freien Aufschwung seines künstlerischen Genius, oder wenigstens: sie liess ihn an der lebendigen Kraft desselben zweifeln. Er hatte seinen Aufenthalt in Venedig genommen, um für die Anfertigung eines grossen Gemäldes, welches jetzt die laute Bewunderung der Pariser auf's Neue erweckt, — den Auszug adriatischer Fischer auf's Meer, — fortwährend die Umgebung derjenigen Natur, welche sein Werk verlangte, geniessen zu können. Das Clima von Venedig sagte seiner Gesundheit nicht zu; mehr jedoch, als diese körperliche Indisposition, scheint der unausgesetzte Anblick dieser Todtenstadt mit ihren verfallenen Palästen, mit all den traurigen Zeugen einer untergegangenen Herrlichkeit, die Melancholie seines Geistes genährt zu haben. Er konnte es nicht über sich gewinnen, sich dem Zauber dieser elegischen Umgebung zu entziehen und willenlos arbeitete er seinem traurigen Geschick in die Hände. Wir lassen wiederum einige Bruchstücke seiner Briefe folgen.

Der erste derselben (vom 21. März 1832) bezieht sich auf ein kleines anmuthvolles Gemälde, zwei Mädchen von Procida vorstellend, welches er für die Berliner Kunstausstellung d. J. anmeldet.

„Es hat mir sehr Leid gethan, dass ich Ihnen nicht, wie ich es Willens war, die Wiederholung eines Bildes schicken konnte, welches Sie in meinem Studium bemerkt haben, und welches eine Frau, weinend über den Trümmern ihres Hauses, vorstellt. Ich befand mich nach Ihrer Abreise (von Rom) so schlecht, dass ich sechs Monate auf dem Lande zuzubringen genöthigt war und auf keine Weise mich damit beschäftigen durfte. Hernach habe ich das Bild der pontinischen Sümpfe beendigt, welches Sie angefangen sahen, und kurze Zeit darauf habe ich Rom verlassen, um eine Reise nach Paris und in die Schweiz zu machen. Seit wenigen Monaten bin ich nach Italien zurückgekehrt. Ich habe mich in Florenz aufgehalten und dort einige kleine Bilder gemalt. Eins von diesen schicke ich Ihnen, denn ich gebe viel darauf, dass man mich in Berlin nicht vergisst; aber ich bin betrübt, dass es nicht von grösseren Dimensionen ist. Ich schreibe

Ihnen von Venedig, wo ich mich, ich denke, ziemlich lange aufhalten werde, um eine Composition von der Grösse der Schnitter auszuführen; ehe dies Bild nicht vollendet ist, werde ich nichts Andres anfangen können."

8. Juni 1832.

„Ich danke Ihnen für die Aufforderung, ein bedeutendes Bild für eine folgende Ausstellung zu schicken; ich kann Ihnen versichern, dass meine Absicht sehr dahin gerichtet ist und dass ich mein Möglichstes zur Ausführung derselben thun werde. Aber meine Gesundheit, die nicht stark ist, verbietet mir Verpflichtungen einzugehen, die ich nicht erfüllen könnte, und das würde mir Sorgen machen; sie verhindert mich zu arbeiten, wie ich es wünsche, und selbst in diesem Augenblick darf ich mein Zimmer nicht verlassen. Ich liebe Venedig sehr; aber das Clima ist hier so feucht, dass es den Fremden nicht zusagt, und ich leide daran. Aber da ich ein Bild angefangen habe, welches ich nirgend anders vollenden könnte, so schmeichle ich mir, dass ich mich mit etwas Ausdauer acclimatisiren werde."

24. Juni 1832.

„Seit dem letzten Briefe, den ich Ihnen zu schicken die Ehre hatte, habe ich mich ernstlich unwohl befunden. Seit einigen Tagen habe ich meine Arbeiten wieder vornehmen können, und dies macht mir Freude; denn wenn ich arbeiten kann, so hoffe ich immer noch meine Pläne auszuführen."

1. September 1832.

„Ich werde noch einige Monate in Venedig zubringen, wo ich mein angefangenes Gemälde zu beenden beschäftigt bin. Aber meine Gesundheit ist während des ganzen Sommers so schlecht gewesen, dass meine Arbeit sich sehr verzögert hat, und ich weiss noch nicht, welchen Erfolg sie haben wird."

28. October 1832.

„Seit einigen Wochen befinde ich mich merklich besser und es wird mir möglich sein, hier zu bleiben, bis mein Bild vollendet ist. Venedig gefällt, oder besser gesagt: es interessirt alle Fremden, die hieher kommen und noch mehr die Freunde der Kunst und die Künstler; aber wenn man sich längere Zeit hier aufhält, so findet man so viel Frieden und Ruhe, dass ernste und zur Melancholie geneigte Gemüther sich hier mehr gefesselt fühlen, als in den grossen Hauptstädten, wo man so selten mit sich allein sein kann."

Robert's Zustand hatte seiner Familie, die ihn in Venedig allein wusste, grosse Besorgnisse gemacht. Sein Bruder Aurel, der sich bis dahin in Paris aufgehalten hatte, reiste am Ende des Jahres zu ihm, fand jedoch seinen Zustand bereits wieder beruhigend. Doch war der nächste Sommer nicht ohne neue Sorge.

10. November 1833.

„Sie werden mit Erstaunen hören, dass das Bild, welches ich vor so langer Zeit bereits angefangen, noch nicht beendet ist. Was das anbetrifft, so weiss ich sehr wohl, wie nöthig eine gute Gesundheit ist, um mit einigem Erfolg arbeiten zu können; und wenn dieser Sommer auch für

mich nicht so traurig gewesen ist, wie der vorige, so hat er doch meine Arbeit wiederum sehr hingehalten. Die Vernunft hätte mich schon lange nöthigen sollen, Venedig zu verlassen; aber ein unmerklicher Eigensinn hat mich bis jetzt hier zurückgehalten. Die Beendigung dessen, was ich unternommen, lag mir fortwährend im Sinne, und es würde mich sehr gedrückt haben, wenn ich ein Werk, das mir schon so viel Zeit gekostet, hätte aufgeben sollen. In meinen Augen wäre dies ein Beweis von Entmuthigung und das Bewusstsein derselben mir gewiss noch schädlicher gewesen. Ohne deshalb Venedig zu verlassen, habe ich seit einiger Zeit andre Arbeiten unternommen. Dies hat den guten Erfolg gehabt, dass ich mich jetzt sehr wohl fühle, und ich hoffe, dass ich in Kurzem die Genugthuung haben werde, — nicht etwas Bedeutendes aufzuweisen, aber wenigstens mein Unternehmen beendet zu sehen."

Das Jahr 1834 ging vorüber, ohne dass sich aus seinen Briefen weitere besorgliche Zustände entnehmen lassen. Um sich während der Hitze des Sommers nicht zu sehr anzustrengen, begann er eine Replik seiner Schnitter im Auftrage des bekannten Kunstfreundes, Grafen Raczinsky, zu Berlin. Der letzte der vorliegenden Briefe vom 7. November v. J. ist voll Freude über die sehr günstige Aufnahme, welche die Bilder des Bruders auf der letzten Berliner Ausstellung fanden. Bald darauf hatte er die Genugthuung, sein grosses Gemälde vollendet und dasselbe zur diesjährigen Pariser Ausstellung abgehen zu sehen. Das Bild wurde ungebührlicher Weise am Grenz-Zollbüreau zurückgehalten, und kam durch diesen Umstand erst nach dem für die Einlieferung der Kunstwerke festgesetzten Termine in Paris an. Kleinliche Rücksichten, — vielleicht auch Neid gegen den Ruhm des grossen Mannes, — verweigerten dem Bilde die Aufnahme in den Salon. Robert erfuhr dies, und er war, wenigstens in dieser späteren trüben Periode seines Lebens, nicht unempfindlich gegen Zurücksetzungen der Art, indem er darin einen Beweis eigner Untüchtigkeit zu finden glaubte. So schrieb er z. B. im Jahre 1832: „Ich habe in dieser Zeit ein kleines Bild an Herrn . . . geschickt, der es nicht passend für seine Gallerie befunden hat: ich muss besorgen, dass mir dieser Fall wieder begegnet."

Leopold Robert endete sein Leben am 20. März 1835 durch Selbstmord. Bei der Leichenöffnung ergab sich, dass sich im Innern des Gehirns Wasser angesammelt hatte. Die Künstler aller Nationen, die sich zu Venedig befanden, folgten seinem Leichname zur Bestattung auf dem Lido, wo der protestantische Kirchhof sich befindet.

Die etwanigen besonderen Gründe dieser furchtbaren That sind zur Zeit noch unbekannt. Doch welchen Anlass wir uns auch vorstellen mögen, und wenn wir auch alle Schwermuth seines Geistes und alle Kränklichkeit seines Körpers hinzunehmen, nichts reicht hin, um dies Entsetzlichste bei einem Künstler begreifen zu können, dessen Werke den Stempel der höchsten, stets gleichen Seelenreinheit tragen. Der Wahnsinn des Selbstmordes schreitet in unsern Tagen durch die Welt; aber Robert war fern davon, sein Leben für hohle Puppen, die man mit dem Namen einer „Idee" aufstutzt, oder für klägliche Leidenschaften hinzuwerfen. Wir schaudern, wenn wir in diesen Abgrund blicken; — wer mag es noch sagen, dass er Herr ist über den Dämon seines Inneren? —

Wir glauben, dass es unsern Lesern genehm sein wird, wenn wir schliesslich Einiges von den Berichten französischer Journale über das

letzte Werk des abgeschiedenen Meisters folgen lassen. Am 3. April wurde dasselbe — zu spät für den Maler — nach langen Hindernissen öffentlich ausgestellt. Das Journal des Débats schildert es folgender Gestalt:

„Die Dimension des Gemäldes ist grösser als die der Madone de l'Arc und der Schnitter, zu denen es kein Pendant bildet. Der Maler hat in denselben den Auszug zum Fischfang, in der Umgegend von Venedig, dargestellt. Am Ufer, neben den segelfertigen Kähnen, sieht man die Fischer des adriatischen Meeres versammelt, in Gegenwart ihrer Mütter und Frauen, welche traurig die Zurüstungen zur Abreise unterstützen. Der Patron der Barke hält das Fischgeräth in den Händen und scheint seinen Leuten das Zeichen zu geben. Ein junger Mensch im Vordergrunde bringt ein grosses Netz in Ordnung, während derjenige, welcher den Kompass hält, den Himmel betrachtet und das Wetter zu beobachten scheint. Diese und einige andre Figuren bilden die rechte Seite der Composition, während auf der linken eine sitzende Alte und eine junge Frau, die ihr Kind in ihren Armen hält, sich befinden; in ihnen drückt sich jene stumme Traurigkeit aus, die man bei dem Gedanken an ein Unternehmen empfindet, in dessen Folge Gefahr und Unheil nahe sind. Es herrscht in der ganzen Scene sowohl unter den Männern als unter den Frauen, eine innere, tiefe Sorge, welche der Maler mit der grössten Kunst nach den verschiedenen Personen modificirt hat. Dieses Gefühl bemächtigt sich mit Gewalt des Beschauers. — In solchem Betracht ist dies neuste Gemälde L. Robert's dramatischer gehalten als die Schnitter. Was die Eigenthümlichkeit der Situation, der Kostüme, der Stellungen und Physiognomieen anbetrifft, so steht dies letzte Werk in nichts gegen das vorige zurück; und die Fischer des adriatischen Meeres, obschon in der Erscheinung von den Bewohnern der pontinischen Sümpfe gänzlich verschieden, haben ebenfalls ein Gepräge von Adel, von Kraft und Schönheit, welches einen Jeden anzieht. Die junge Frau, die zur Erde blickt, indem sie ihr Kind an sich schliesst, ist von bewunderungswürdigem Ausdrucke, ebenso wie die Alte, welche daran denkt, wie sie vielleicht die Rückkehr der Fischer nicht mehr erleben wird. Im Uebrigen ist das Werk mit den zum Fischerleben gehörigen Details angefüllt, welche sowohl durch eigenthümliche Anordnung, als durch die vollendete Kunst der Darstellung anziehen. Noch bemerkt man, hinter dem jungen Menschen, der im Vorgrunde die Netze ordnet, einen Knaben, der ein Madonnenbild trägt; er folgt den Schritten des Patrons und scheint, in seiner Unkenntniss mit den Gefahren des Meeres, ungeduldig auf die Einschiffung zu warten, um seine erste Fahrt mitzumachen. — Das Bild ist bereits in Privatbesitz übergegangen."

Aus den geistreichen Berichten des Temps entnehmen wir die folgende Stelle:

„Alles, was wir an den Schnittern bewundert haben, findet sich in Leopold Robert's letztem Werke wieder. Nur glauben wir, dass seine grossartige und freie Ausführung noch an Kraft und Wirkung gewonnen hat. Was die Composition, den Styl, den Gedanken betrifft, so ist es dieselbe Poesie, derselbe Adel, dieselbe Anmuth. Fast alle Figuren sind in Ruhe; drei oder vier allein bewegen sich, und dieses sind die mindest bedeutenden. Der Gegenstand, die Handlung sind nichts: man sieht nur Fischer und nichts mehr. Aber welche Menschen! welche Natur! welche grossartigen Formen! welcher Ausdruck in ihren ruhigen und unbeweglichen Zügen! welches Leben und Gefühl in diesen südlichen Physiogno-

mieen, die zugleich so leidenschaftlich und so nachdenklich sind! Was gäbe es Unmögliches für diese im Moment unthätigen Menschen? Sie werden alles thun, was die Leidenschaft einhauchen, was das Herz verlangen und der Arm ausführen kann. Sie sind im Begriff abzureisen, den Stürmen des Meeres auf einer zerbrechlichen Barke Trotz zu bieten; sie werden Hunger und Durst zu dulden haben, aber sie sind entschlossen und furchtlos. Dies ist ihr Leben, es ist das Loos des Fischers; oder, besser gesagt: es ist das Loos des Menschen auf dieser Erde. Denn wer verbietet uns, gerade in dem Auszuge der Fischer das Bild des menschlichen Lebens zu sehen, wo uns so viele Hindernisse in der Erfüllung unseres Schicksales erwarten, wo man so viel moralische und physische Kraft entwickeln muss, und oft vergebens? Wundert euch darum nicht, wenn in all diesen Physiognomieen etwas Ahnungsvolles liegt, was ihr euch nicht erklären könnt. Wenn diese Fischer euch so imponiren, wenn ihre Haltung euch überwältigt, wenn sie eure Ehrfurcht in Anspruch nehmen, so ist es, weil der Künstler ihrem Antlitz das Siegel der Menschheit aufgeprägt hat; es sind bevorrechtete, edle, schöne Wesen, die sich als die Herren der Schöpfung erkennen; aber die nur einen Tag leben und es wissen; die nicht wissen, woher sie kommen und wohin sie gehen, und deren kurzer Lauf nichts ist, als ein fortwährender Kampf."

„Dieser tragische Eindruck, der durch einen scheinbar so anmuthigen Gegenstand hervorgebracht wird, ist wie ein Widerschein der Phantasie des Künstlers, welche bereits in sein unseliges Verhängniss hineingezogen war und sich vielleicht, unwissend, seinem Werke aufgeprägt hat. Dass sein Tod unmittelbar der Vollendung seines Gemäldes folgte, giebt unwillkürlich diesen Gedanken an die Hand; aber es ist diese Erklärung nicht nöthig. Die Schnitter zeigen bereits jenen ernsten und melancholischen Charakter; in den Fischern tritt er nur ungleich entschiedener hervor. Leopold Robert war ein philosophischer Maler und ein eben so grosser Dichter. Stets aber war es die Eigenthümlichkeit der Malerei und Dichtung höchsten Ranges, dem tragischen Ernste sich zuzuneigen." —

Ein Besuch in München.

(Museum 1835, No. 24. f.)

Die grossartige Thätigkeit im Bereiche der Kunst, welche durch den jetzt regierenden König von Bayern in kürzester Zeit hervorgerufen ward und durch seinen beharrlichen Willen fort und fort an Ausdehnung gewinnt, erweckt die entschiedene Bewunderung des Reisenden und fordert zu ernster Betrachtung auf. Unternehmungen von so bedeutendem Umfange, mit so grosser Liebe und der Anstrengung so mannigfaltiger Kräfte durchgeführt, bilden eine zu bedeutende Erscheinung in der Entwickelung der Kunst unsrer Zeit, als dass wir umhin könnten, dieselben in ihrem selbstständigen Werthe, in ihrem Zusammenhange mit frühern Leistungen, in ihren Verheissungen für die Zukunft uns nach Möglichkeit klar zu machen.

Kommt man von Norden her nach München, so wird man durch eine Prachtstrasse von beträchtlicher Länge und Breite empfangen; es ist die neue Ludwigsstrasse, deren Seiten durch gewaltige Paläste, fast sämmtlich in den letzten Jahren erbaut, eingefasst sind. Gleich neben dem Thore, zur Linken, erhebt sich der Bau der neuen Ludwigskirche, welcher bereits bis zum Ansatz der beiden Thürme emporgestiegen ist; daneben die grosse neue Bibliothek; gegenüber ein andres öffentliches Gebäude, welchem demnächst noch der Neubau der Universität u. a. m. hinzugefügt werden sollen. Weiterhin kommt rechter Hand das herzogl. Leuchtenberg'sche Palais, gegenüber das Odeon; auf der andern Seite der Bazar mit seinen Arkaden. Letzterem schliesst sich, dem Hofgarten zugewandt, ein neuer Flügel der königlichen Residenz an, der so eben emporgeführt ist; ein andrer Flügel dieses weitläuftigen Gebäudes, der sogenannte neue Königsbau, ist bereits mit all seinen unzähligen inneren Dekorationen soweit vollendet, dass er noch in diesem Jahre bezogen werden wird. Die Hofkapelle (die sogenannte Allerheiligenkapelle), die ebenfalls mit der Residenz verbunden ist, nähert sich mit starken Schritten ihrer Vollendung. Von der Ludwigsstrasse ab ziehen sich rings um den Haupttheil der Stadt, welcher nördlich der Isar gelegen ist, die Anlagen neuer Strassen, die grösstentheils durch bedeutende, geräumige Wohnhäuser gebildet werden. Hier stösst man zunächst auf das mächtige Gebäude der Pinakothek, weiterhin auf die zierlichere Glyptothek; letzterer gegenüber wird eine neue Kirche mit einem Kloster errichtet werden. Unfern ist der Platz mit dem 100 Schuh hohen bronzenen Obelisken. Dann kommt die, bereits seit einigen Jahren vollendete protestantische Kirche. In der Vorstadt Au, welche südlich der Isar liegt, erhebt sich ebenfalls eine bedeutende Kirche, deren Bau wiederum bereits bis zum Ansatz des Thurmes fertig ist.

Diese sämmtlichen bedeutenden Architekturen werden durch Malerei und Sculptur, im ausgedehntesten Umfange dieser Künste, ausgeschmückt. Der neue Königsbau ist in all seinen bedeutenderen Räumen mit Wandgemälden versehen, welche Scenen nach den Dichtungen der Griechen und Deutschen (des Mittelalters und der neueren Zeit) enthalten und von verschiedenen Künstlern, Schnorr, Kaulbach, Hermann u. s. w. ausgeführt sind. In dem andern Flügel der Residenz wird Schnorr die Geschichte der Hohenstaufen malen. Die Allerheiligen-Kapelle wird von H. Hess mit Fresken auf Goldgrund ausgemalt und ist zum gröseren Theil bereits fertig. Die Glyptothek prangt in ihren beiden Festsälen mit den Fresken von Cornelius, welche die Hauptmythen der Griechen darstellen. In dem Corridor, welcher sich neben den Gemäldesälen der Pinakothek hinzieht, wird die Geschichte der Malerei, nach Cornelius Entwürfen, bildlich dargestellt. Die Ludwigskirche wird von Cornelius ganz mit Freskogemälden ausgefüllt werden; das gröste derselben — das jüngste Gericht, über dem Hochaltar — wird 60 Fuss in der Höhe messen; der Künstler hat die Cartons bereits vollendet. Für die Basilika, welche der Glyptothek gegenüber errichtet werden soll, hat H. Hess den Auftrag erhalten, die Geschichte des Christenthums in Bayern zu malen. Für die Kirche in der Vorstadt Au werden die prachtvollsten gemalten Fenster angefertigt. Die protestantische Kirche enthält ein grosses Deckengemälde von Hermann. Die Reihe der Arkaden, welche sich auf der einen Seite des Hofgartens hinzieht, ist ganz mit Fresken — in ihren Hauptbildern die Geschichte des bayerischen Fürstenhauses und 27 italienische Landschaften darstellend — ausgefüllt. So wird end-

lich auch das alte Isarthor, welches eine Reminiscenz an die mittelalterlichen Zustände der Stadt bildet und als solche wiederhergestellt ist, mit einem grossen historischen Freskogemälde durch Neher geschmückt.

Nicht minder sind die grossartigsten Unternehmungen für Sculptur eingeleitet. In den meisten der genannten Gebäude sind die Dekorationen des Innern mit bedeutenden Reliefs versehen, welche von verschiedenen Künstlern herrühren. Vornehmlich herrscht in Schwanthalers Atelier die grösste Thätigkeit. Eine Reihe von Kolossalstatuen der Glieder des bayerischen Fürstenhauses, für den neuesten Flügel der Residenz bestimmt; vier und zwanzig Modelle zu Statuen der berühmtesten Maler christlicher Zeit, welche auf der Pinakothek errichtet werden sollen; Statuen für den Giebel der Glyptothek; Kolossalstatuen Christi und der Evangelisten für die Façade der Ludwigskirche; Kolossalstatuen für den Giebel der Walhalla bei Regensburg und Büsten für das Innere eben dieses Monumentes, — alles dies sehen wir hier in eben so würdiger wie schöner Ausführung zum Theil begonnen, zum Theil seiner Vollendung nahe oder bereits vollendet. Des grossen Monumentes für den verstorbenen König von Bayern, welches nach Rauch's Modellen gegossen wird und noch in diesem Jahre aufgestellt werden soll, möge hier nur beiläufig gedacht werden. Ebenso erinnern wir auch nur im Allgemeinen, um die Ausdehnung der durch König Ludwig hervorgerufenen Thätigkeit zu bezeichnen, an den grossen Bau der Walhalla, ihre zahllosen Büsten und an die Viktorien, welche Rauch für ihre Räume arbeitet; an die Restauration des Regensburger Domes, vornehmlich an die prachtvollen Glasgemälde, mit denen die Fenster dieses würdigen Gotteshauses in neuester Zeit geschmückt worden sind; an die Restauration des Bamberger Domes; an das Dürer-Monument für Nürnberg, dessen von Rauch gearbeitetes Modell lange bekannt ist, u. s. w.

Wir wollen im Folgenden einzelne dieser grossen Kunstunternehmungen näher betrachten und uns den Geist, aus welchem sie hervorgegangen sind, verständlich zu machen suchen. Wir wenden uns zuerst zu den Leistungen der Architektur. Der bedeutendste unter den Münchner Architekten, wenigstens derjenige, welcher den grössten Einfluss auszuüben scheint, ist Herr von Klenze. Es ist bekannt, dass dieser Künstler die Baukunst der Griechen für die allein gültige erklärt hat, dass seine Schöpfungen jedoch keineswegs von bedeutenden Missverständnissen seiner Vorbilder frei sind. Dies zeigt sich denn auch an seinen in München ausgeführten Werken. Die Glyptothek mit der Dekoration ihres ionischen Prostyls und ihren Nischenwänden, die Pinakothek mit ihren Arkadenfenstern zwischen vortretenden Halbsäulen, der neue Königsbau mit griechischen Gebälken und weitstehenden Pilastern zwischen den schweren Bossagen eines Palastes Pitti, die Allerheiligen-Kapelle, die eine Nachbildung lombardischer Kirchen vorstellen soll, — alle diese Monumente geben hiefür schon hinlängliche Belege. Höchst auffallend ist jedoch der neueste Flügel der Residenz, welcher gegen den Hofgarten zu gelegen ist. Ueber einer offnen Vorhalle, aus zehn starken Pfeilern und Bögen bestehend, bildet sich hier im Hauptgeschoss eine ähnliche Halle, deren Pfeiler jedoch minder stark sind, so dass noch ionische Säulen vor ihnen frei vortreten. Diese Säulen tragen kein durchlaufendes Gebälk; es kröpft sich das Gebälk der Pfeiler nur — nach der Sitte des achtzehnten Jahrhunderts — über den Säulen hervor. Wir glauben, dass diese einfache Angabe zur Charakteristik des Architekten hinreichen wird. Doch muss hinzugefügt werden, dass es den inneren

Räumen seiner Gebäude insgemein nicht an grossartigen und würdigen Verhältnissen fehlt; die Glyptothek namentlich giebt hievon erfreuliche Beispiele, und die Pracht der mit farbigem Stuckmarmor bekleideten Wände erhöht das Gefällige des allgemeinen Eindrucks. Im Detail aber möchte man gern wiederum Manches anders wünschen, besonders in den beiden von Cornelius ausgemalten Festsälen. Hier steht das Gewaltige der Anordnung kolossaler Gemälde im schweren Halbkreise durchaus in keinem Verhältniss zu der darunter befindlichen dünn römischen Pilaster-Architektur: ein Widerspruch, welcher eben aus der Vermischung gänzlich heterogener Elemente hervorgeht und hauptsächlich Schuld ist, dass die Gemälde auf den ersten Anblick zum Theil manierirt erscheinen, was sich beträchtlich vermindert, wenn man dieselben bei längerer Anschauung von ihrer architektonischen Umgebung sondert. Die grossen Säle der Pinakothek werden ebenfalls, wenn sie vollendet sind, im Ganzen einen sehr bedeutenden Eindruck machen; aber die Dekoration ihrer Wölbungen ist wiederum häufig wirr und willkürlich.

Die Architekturen, welche von Hrn. Gärtner ausgeführt werden, — die Ludwigskirche, die Bibliothek, u. s. w. sind im byzantinischen Style, welchen dieser Baumeister (wie Hr. Hübsch in Karlsruhe) für denjenigen zu halten scheint, der mit den Bedürfnissen unsrer Zeit am meisten übereinstimmt. Die einfachen Bogenfenster seiner Paläste, die eigenthümlichen Gesimse dieses Baustyles haben allerdings etwas Imponirendes; auch bildet sich seine Kirche in ihrer Hauptanlage, in ihren Verhältnissen und Hauptformen, würdig und bedeutend. Doch traten uns auch hier Missverständnisse des erwählten Baustyles entgegen. Hinter dem Altarraume schliesst die Kirche willkürlich und unmotivirt durch eine gerade Wand ab; während die mittelalterlichen Gebäude dieses Styles in der halbrunden Altarnische einen ebenso vollendeten wie beruhigenden Abschluss finden. Ebenso glauben wir in den bereits ausgeführten Gliederungen unharmonische und willkürliche Zusammenstellungen bemerkt zu haben. Ein freieres Urtheil wird jedoch erst nach der Vollendung des Baues und nach seiner Befreiung von den verhüllenden Gerüsten möglich sein.

Die Kirche in der Vorstadt Au wird von Hrn. Ohlmüller im gothischen Style erbaut. Sie ist einfach, in leichten Formen und Verhältnissen, emporgeführt; die Einfassungen der Fenster sind aus gebranntem Stein (wie das ganze Gebäude) leicht und klar verständlich gebildet. Ueber die Façade enthalten wir uns eines näheren Urtheils, da sie gegenwärtig unter einem Bretterverschlage stand und uns nur aus einem kleinen Kupferstiche bekannt ist, nach welchem sie freilich mehr den Charakter einer Dekoration als den eines organischen Ganzen haben dürfte. — Die protestantische Kirche, von Hrn. Pertsch erbaut, ist ein wenig gelungener Versuch, eine entsprechende Form für den protestantischen Ritus zu erfinden.

Unter den grossartigen Unternehmungen im Bereiche der Wandmalerei sind die Fresken in den Arkaden des Hofgartens für die allgemeinste Anschauung bestimmt. Sie sollen das Volk durch bildliche Darstellung würdiger Gegenstände auf eine höhere Ansicht des Lebens hinleiten. Sie bestehen aus zwei verschiedenen Cyklen. Der erste enthält, wie bereits bemerkt, eine Reihenfolge von sechzehn historischen Gemälden, welche die grossen Thaten und die allmählige Erhebung des Hauses Wittelsbach bis auf den verstorbenen König Maximilian Joseph darstellen. Sie sind von

verschiedenen Künstlern ausgeführt und von sehr verschiedenem Werthe. Da sie jedoch, soviel wir wissen, zu den ersten Versuchen der Freskomalerei in München gehören, so dürfen wir hierauf, wie auf die theilweise Verdumpfung der Farben kein zu grosses Gewicht legen. Einige sind immerhin als bedeutende Leistungen zu bezeichnen. Ein Umstand indess ist dem Berichterstatter bei der Betrachtung dieser Gemälde aufgefallen, — derselbe, welcher ihm schon häufig bei der Anschauung historischer Darstellungen (in Kupfern zu geschichtlichen Werken u. s. w.) befremdlich war, — dass nemlich in ihnen nicht sowohl charakteristische ethische Monumente, in denen sich das innere Leben der Zeit spiegelt, als vielmehr jenes äussere Schaugepränge der Geschichte: Belehnungen, Krönungen, kirchliche Trauungen, Kampfscenen u. s. w. vorgeführt sind. Hier blieb dem Künstler wenig mehr übrig, als wohlgefällig zu ordnende Gruppen, effektvolle Stellungen und historische Genauigkeit in den Kostümen. Nur in Einem Bilde vornehmlich finden wir einen tieferen Inhalt. Dies ist die Darstellung des Sieges, welchen Kaiser Ludwig der Baier über seinen Gegner Friedrich von Oestreich bei Ampfing im Jahre 1322 erfocht. Hier hat der Maler (Hr. Hermann) über die Gestalt des besiegten Friedrich, welcher gefangen vor seinen Gegner geführt wird, eine wundersame ritterliche Poesie, zugleich mit einer leisen Andeutung geringerer Kraft ausgegossen, während die Gestalt des bairischen Fürsten mehr das Recht der Stärke personificirt. Wir begreifen den Vorgang, wir fühlen seine innere Nothwendigkeit, aber unser Interesse ist ein tragisches, es gilt dem besiegten Helden. — Diesen historischen Darstellungen gegenüber, in den dreieckigen Feldern zwischen den offenen Bögen, sind allegorische Figuren des Krieges, der Jagd, der Frömmigkeit, des Reichthums u. s. w. angebracht, unter welchen sich im Einzelnen die schönsten und würdigsten Gestalten vorfinden; wie auch die kolossalen Gestalten der Bavaria und der vier bairischen Flussgötter, über den schmalen Seiten des Bogenganges grossartige Erscheinungen sind. Der zweite Cyklus, welcher sich zwischen den Thüren des Bazars hinzieht, enthält 27 italienische Landschaften. Diese sind mit zierlichen architektonischen Gerüsten eingerahmt; über ihnen befinden sich Felder von rothbrauner Farbe mit ähnlicher Einrahmung und mit zierlichen Figuren und Gruppen nach pompejanischer Weise geschmückt. Das Gewölbe dieses Theiles der Arkaden ist mit Zweigen und Ranken auf weissem Grunde, mit farbigen Feldern, in denen Thierfiguren angebracht sind, u. dergl. dekorirt. Die Landschaften, von Hr. Karl Rottmann gemalt und im Jahre 1833 vollendet, gehören grösstentheils zu den meisterhaftesten Erzeugnissen der neuern Freskomalerei. Das Licht, der Glanz, die Kraft in diesen Farben, die Klarheit der Lüfte, die Durchsichtigkeit der Gewässer, der zarte Duft über den Fernen, die grandiosen Formen der Bergzüge, die höchst glückliche Gesammt-Anordnung, — alles dies ist nicht wohl mit Worten zu schildern; unsre Bewunderung steigert sich, wenn wir an die schwierige Technik der Freskomalerei denken, welche durchaus nur eine stückweise Vollendung des Gemäldes erlaubt. Unter den vorzüglichsten nennen wir die Ansicht von Trient, Perugia, der römischen Campagna, des Lago di Nemi, von Terracina, des Golfes von Bajae, von Palermo, des Aetna, des Theaters von Taormina, von Messina, Reggio, u. s. w. Mit grösstem Bedauern haben wir bemerkt, dass diese unvergleichlichen Meisterwerke an diesem offenen Orte mehrfachen Verderbnissen ausgesetzt sind; bei mehreren sind die Farben, vornehmlich im

Vorgrunde, bereits beträchtlich eingeschlagen; fast alle sind durch den frechsten Muthwillen, durch Risse u. dergl. verletzt, und nur hie und da nothdürftig restaurirt. Ueber den Landschaften, in dem Rahmen, sind die bekannten Distichen angebracht, welche König Ludwig selbst für die einzelnen Bilder gedichtet hat.

Den edelsten und grossartigsten Eindruck unter den historischen Fresken, welche dem Berichterstatter zu sehen vergönnt war, machen diejenigen, welche die Festsäle der Glyptothek ausschmücken und von Cornelius entworfen, zum Theil auch von ihm selbst ausgeführt sind. Es tragen diese Gestalten das Gepräge eines eigenthümlichen Adels; sie sind, wie sich die Aesthetiker ausdrücken, im hohen Style componirt; sie haben jene plastische Anordnung, jene strenge Bezeichnung der Formen, jenen reinen Styl in der Gewandung, vor Allem jenen Ausdruck heroischer Kraft, der für die Darstellung antiker Gegenstände erfordert wird. Einen höchst erfreulichen Eindruck macht der Göttersaal, indem hier ein treffliches Verhältniss zwischen den einzelnen Gemälden unter sich, so wie zu den Hauptformen ihrer räumlichen Umgebung vorherrscht; im trojanischen Saale ist dieses Verhältniss verloren und die kolossalen Gestalten der drei Hauptbilder sprengen die ohnedies (wie bereits bemerkt) nicht günstig dekorirte Architektur auseinander. Hiezu kommt noch, dass mehrfach sich in diesem Saale gewisse manieristische Uebertreibungen, in der Bewegung sowohl wie in der technischen Ausführung, vorfinden, die freilich nicht dazu dienen, den eben berührten Mangel wieder gut zu machen. Indess verkennen wir keineswegs, dass gleichzeitig die in eben diesem Saale enthaltenen Darstellungen theilweise zu den grossartigsten Schöpfungen des Meisters gehören; wir erinnern nur an die Composition der Eroberung von Troja, an jene Gruppe des Menelaos und Merionos, welche den gefallenen Patroklos aus dem Getümmel der Schlacht hinwegtragen, an die Entführung der Helena (grau in Grau auf goldnem Grunde u. s. w.). Ins Einzelne dieser Darstellungen einzugehen, ist nicht unsre Absicht; sie sind von Andern schon zur Genüge beschrieben. Wir glauben nur, dass wir den Wunsch vieler Freunde der Kunst aussprechen, wenn wir die Kunsthandlungen auffordern, die Schätze dieser bildlichen Dekorationen der Glyptothek im Umrisse oder leichten Radirungen herauszugeben; die verschiedenen Basreliefs, vornehmlich die höchst anmuthigen Arbeiten Schwanthalers, würden hiebei natürlich nicht auszuschliessen sein. Auch glauben wir, dass die Erlaubniss des hochsinnigen Stifters dieser Werke für ein solches Unternehmen nicht ausbleiben würde.

Die Freskomalereien, welche unter der Leitung von H. Hess und nach seinen Cartons in der Allerheiligen-Kapelle ausgeführt werden, sind, nach byzantinischer Weise, auf Goldgrund angeordnet. Die Gemälde befinden sich an dem Gewölbe und den oberen Wänden dieses Gebäudes; der Raum der vordern Kuppel umfasst die bedeutendsten Ereignisse des alten Testamentes, der der zweiten Kuppel die Ereignisse und Gestalten des neuen. Es ist das Feierliche und Erhabene, welches der Goldgrund bedingt, hier im Allgemeinen mit grossem Glück aufgefasst und eigenthümlich belebt; das Ganze wird nach seiner Vollendung gewiss einen wunderbaren und überwältigenden Eindruck hervorbringen. Aber ich meine, der hemmende Einfluss, welchen der Goldgrund durchhin bei den Darstellungen wirklicher Ereignisse und Handlungen ausübt, stimmt im Wesentlichen doch nur mit der Gefühlsweise einer noch befangenen Zeit,

während wir der Befreiung der Kunst durch die grosse Zeit des Cinquecento theilhaftig geworden sind.

Das grosse Deckengemälde Hermann's in der protestantischen Kirche stellt die Himmelfahrt Christi dar. Es herrscht in demselben ein sehr ernstes würdiges Gefühl, ein hochfrommer Eifer; die Gestalten sind in schönen, strengen Formen gezeichnet. Nur geht eine gewisse Symbolik durch die figurenreiche Composition, welche nach unserm Gefühle die Grenzen der Kunst bereits überschreitet und, wie es scheint, der Grund ist, dass wir in dem Bilde nicht sowohl ein grosses Ganze, als vielmehr verschiedene einzelne Gruppen, die an sich freilich sehr wohl geordnet sind, bemerken. Zu bedauern ist übrigens, dass dies grosse Werk sich an der flachen Decke der Kirche befindet und nur mit höchster Unbequemlichkeit betrachtet werden kann.

Die Fresken im Corridor der Pinakothek enthalten, so weit sie vollendet sind, einzelne schöne und würdige Compositionen; die Mehrzahl derselben schien dem Berichterstatter minder anziehend. Ueberhaupt mag es eine sehr kritische Aufgabe sein, die Geschichte der Malerei zu malen; die eigentlichen Lebenspunkte einer solchen bleiben gewiss noch ungleich mehr verborgen, als bei jenen Haupt- und Staatsactionen, welche wir in den Arkaden des Hofgartens kennen gelernt haben. — Die unzähligen Freskogemälde, mit welchen zwanzig Zimmer und Säle des neuen Königsbaues ausgeschmückt sind, waren dem Berichterstatter leider nicht zugänglich. — Die gemalten Fenster für die Kirche in der Au zeichnen sich durch meisterhafte Composition der gothischen Ornamente, sowie durch die leuchtenden, vollkommen reinen Farben und ihre harmonische Zusammenstellung aus . . . . .

Wir haben hiemit ein flüchtiges, aber unbefangenes Bild der vorzüglichst hervortretenden Leistungen neuerer Kunst, welche wir in München kennen gelernt, wiederzugeben versucht. Wir sahen viel des Grossen und Herrlichen beabsichtigt, vieles Würdige mit Energie durchgeführt; wir mussten jedoch zugleich, zur Steuer der Wahrheit, manch einen Tadel mit aussprechen. Wird es nun, bei dem Einfluss, den so grossartig eingeleitete Unternehmungen nothwendig auf die Entwickelung der deutschen Kunst ausüben müssen, verderblich wirken, wenn wir in der Münchner Architektur griechische, römische, byzantinische, gothische, neuitalienische Systeme friedlich nebeneinander bestehen sehen, gleich als ob unsre Zeit mit der Gefühlsweise so verschiedener Zeiten in der That harmoniren könnte? Wird es nachtheilige Folgen haben, wenn in der Malerei die kindlich alterthümliche Anwendung des Goldgrundes wieder hervorgesucht wird, wenn man in der Wahl historischer Darstellungen sich noch keines wahrhaft gültigen Princips bewusst geworden ist? wenn sonst noch vielleicht hie und da Missfälliges hervortreten mag? — Ich glaube, nein. Unsre Zeit ist durchaus erst in der Entwickelung neuer Elemente der Kunst begriffen; und es ist nothwendig, dass wir hiebei alle unsre Studien (und uns liegen deren so viel mehrere vor, als dies in frühern Zeiten der Fall war) auch äusserlich verarbeiten müssen. Wir können das, was wir gelernt haben, nicht leichtsinnig von uns werfen; wir können einzig nur auf diesem Wege der Geschichte zu wirklicher Selbständigkeit gelangen. Wir können dies ferner nicht anders, als wenn eine lange und grossartige Uebung vieler Kräfte uns in den Besitz der technischen Mittel gesetzt hat, deren wir zur lebendigen Ausführung unsrer Ideen bedürfen. Dies bewerkstelligt zu

haben, ist das grosse Verdienst, welches König Ludwig sich um die deutsche Kunst unserer Zeit erwirbt. Mag, was er hervorgerufen, auch nur geringen Anklang in seinem Volke finden; mögen seine Schöpfungen dereinst vielleicht vereinsamt dastehen; die Kunst der kommenden Jahre wird ihn als einen ihrer eifrigsten Begründer ehren.

Noch über einen Punkt fügen wir einige Andeutungen hinzu: wir meinen das Verhältniss der Münchner Malerschule zu der norddeutschen, deren Hauptsitz in Düsseldorf ist. Die Meinungen über den relativen Werth dieser beiden Schulen sind im höchsten Grade verschieden, und vornehmlich sind es die Anhänger der ersteren, welche häufig den Bestrebungen der Düsseldorfer jede wärmere Anerkennung versagen. Dies steht in auffälligem Widerspruch zu dem grossen Enthusiasmus, mit welchem die Leistungen der letztern gemeinhin im Norden aufgenommen werden. Die Lösung des Widerspruches ist jedoch sehr leicht: es sind eben die beiden verschiedenen Principe, die in der neueren Zeit, in Kunst und Poesie, so vielfach einander gegenübergetreten sind und in den beiden genannten Schulen sich am Schärfsten aussprechen. Die Münchner sind die Classiker, die Düsseldorfer die Romantiker unserer Zeit. Jene erfassen den Gegenstand und dringen von der Oberfläche in sein Inneres hinein; diese beginnen von dem inneren Punkte des geistigen Lebens und suchen erst dann einen Körper für dasselbe zu gewinnen. Jene haben mehr Styl, eine strengere Zeichnung, eine mehr harmonische Gesammt-Anordnung in ihren Bildern; diese mehr Weichheit, mehr Wärme, mehr Leben in der Farbe. Bei jenen herrscht die Handlung, bei diesen die Leidenschaft vor; jene sind episch, diese lyrisch. Diese Eigenschaften führen im Einzelnen natürlich auch zu entgegengesetzten Fehlern, so dass auf der einen Seite leicht zu viel für die äussere Form, auf der andern zu wenig geschieht; dass jene zuweilen kalt, diese kränklich erscheinen.

Statt dass wir nun, wie uns manche Ansicht entgegengetreten ist, das Streben der einen oder andern Schule für ein Verwerfliches erklären sollten, so glauben wir im Gegentheil, dass eben auch dieses scharfe Auseinandertreten der künstlerischen Auffassungsweise von glücklichster Bedeutung für die Kunst der nächsten Zeit ist, indem erst aus dem Bewusstsein des angeführten Gegensatzes dessen Versöhnung, d. h. ein vollendeteres Kunststreben hervorgehen kann. Raphael war nicht allein ein Zögling der umbrischen, nicht allein ein Zögling der florentinischen Schule: er vereinte in sich die Gegensätze beider und ward ein Meister, wie ihn die Vorwelt nicht geahnt, die Nachwelt nicht wieder gesehen hat.

Werke von Leopold Robert.

(Museum 1835, No. 41.)

Zu Neuchâtel war vom 17. August bis Ende September dieses Jahres eine Ausstellung von Werken der Gebrüder Leopold und Aurel Robert veranstaltet, deren Ertrag theils für das Monument, welches man

dem ersten auf S. Cristofore bei Venedig (wo er begraben ist) zu errichten beabsichtigt, theils für die Stiftung in Neuchâtel, die seinen Namen führen soll, bestimmt ist. Die Ausstellung bestand theils aus Gemälden beider Brüder, theils aus Skizzen, Studien und Zeichnungen Leopolds, theils aus Zeichnungen, die Aurel nach den Gemälden seines Bruders angefertigt.

Indem somit diese Ausstellung vornehmlich einen Ueberblick über die Leistungen und die Thätigkeit des grossen, zu früh geschiedenen Künstlers gewährt, glauben wir im Interesse unserer Leser zu handeln, wenn wir die Gegenstände im Einzelnen anführen und zugleich die Namen der Besitzer beifügen.

I. Von Gemälden Leopold Robert's waren ausgestellt:

1. Sein eigenes Portrait, im Jahr 1817 gemalt.

2. Wiederholung des Gemäldes: Die Schnitter in den pontinischen Sümpfen (s. unten V, 33); das letzte Werk des Künstlers, im Besitz seiner Familie.

3. Procession von Pilgern, welche die Morgen-Litanei singen. Im Besitz des H. Roulet-Mézerac zu Neuchâtel.

4. Eine sterbende Nonne. Im Besitz des Ebengenannten.

5. Eine kranke alte Frau mit ihren kleinen Kindern. Im Besitz des H. Armandt de Werdt zu Bern.

6. Eine Frau von der Insel Ischia in einem Momente der Verzweiflung. Im Besitz des H. Coulon-Marval zu Neuchâtel.

7. Ein Räuber, der zur Seite seiner eingeschlafenen Frau wacht. Im Besitz der Mad. Huguenin-Robert zu Chaux-de-Fonds.

8. Wiederholung des neapolitanischen Schiffers mit einem jungen Mädchen von Ischia (s. unten V. 27.) Im Besitz des H. Roulet-Mézerac zu Neuchâtel.

9. Das Innere der St. Paulskirche bei Rom, am Morgen des Baumfestes. Im Besitz des H. Coulon-Marval zu Neuchâtel.

10. Das Innere des Klosterhofes von Ara-Celi zu Rom. Im Besitz der Familie des Künstlers.

11. Das Innere eines Hofes zu Rom, mit Figuren. Im Besitz des H. Fischer zu Bern.

12. Die unterirdische Kirche von S. Martino de' monti zu Rom, mit Figuren. Im Besitz des Grafen von Affry zu Freiburg.

13. Das Innere der Sakristei von S. Giovanni in Laterano zu Rom, mit Figuren. Im Besitz einer Schwester des Künstlers.

II. Gemalte Skizzen von Leopod Robert:

Ruhe der heiligen Familie in Aegypten. — Die heilige Familie in Aegypten. — Kopf einer Heiligen. — Eine französische Nonne. Das Gemälde im Besitz des Herzogs von Laval-Montmorency. — Romeo und Julia. — Ein Hirt und seine Frau, die sich während eines Sturmes in eine Grotte flüchten. — Erste Skizze zu dem Gemälde: die Rückkehr von dem Feste der Madonna dell' arco. — Skizze zu dem vorgenannten Gemälde I. n. 11.

III. Studien von Leopold Robert:

Kostüme von San Lorenzo; — Frauen von Sonnino (3 Studien); — alte Ciociara; — Frau von Veroli; — römische Pompiers; — römischer

Räuber; — Capuziner; — Benediktiner; — Pilger; — französische Nonne; — Kostüm von Marina, in der Gegend von Venedig.

Thiere: Römischer Ochs (grosses Studium für das Gemälde der Madonna dell' arco); — Büffelgespann; — Hund aus den Pyrenäen.

Römische Architekturen: Ansicht des Tempels der Venus und Roma, aus einer der Arkaden des Colosseums aufgenommen; — Gewölbe des Colosseums; — drei innere Ansichten des Colosseums; — das Innere der Kirche S. Costanza; — das Innere der Kirche S. Agnese; — das Innere eines Klosterhofes; — das Karthäuserkloster (S. M. degli angeli); — zwei innere Ansichten des Hofes von S. Lorenzo; — der Hof von S. Prassede; — Blick durch die Colonnaden von St. Peter; — die Porta S. Lorenzo; — sechs Höfe von Wohngebäuden. — Die Treppe der Villa Mäcen's zu Tivoli. — Kirche von Palladio zu Pellestrina.

Landschaftliche Studien: Zwei Ansichten der römischen Campagna; — Ansicht von Albano; — der See von Albano; — eine andre Landschaft; — Gegend bei Monte-Porzio; — zwei Ansichten des Vesuvs; — zwei Ufergegenden bei Salerno; — Ufer bei Venedig.

IV. Zeichnungen von Leopold Robert:

Federzeichnung: die Abfahrt der Fischer des adriatischen Meeres. — Andre Zeichnung in Crayon.

V. Zeichnungen von Aurel Robert nach Gemälden Leopold's:

(In den Parenthesen sind die Besitzer der Originalgemälde beigefügt.)

1. Kopf einer Frau von Sezza. (Das Original in Naturgrösse; beim Vicomte de la Villestreux zu Paris.)
2. Neapolitanischer Tanz auf der Insel Capri. (Marquis Hutchinson zu London.)
3. Kleine Schweizermädchen mit einer Ziege spielend. (Mad. Marcotte-Genlis.)
4. Pilgerinnen, in einem Nonnenkloster aufgenommen. (H. Schichler zu Paris.)
5. Mädchen von Sonnino. (H. Marcotte zu Troyes.)
6. Ein Hirtenknabe. (Baron Engel zu Paris.)
7. Neapolitanische Mädchen. (H. d'Eu zu Strasburg.)
8. Mädchen von Sorrento. (Prof. Rauch zu Berlin.)
9. Pilgerinnen, in der Ebene vor Rom rastend. (Gemahlin d. Marschall Lauriston zu Paris.)
10. Junges Mädchen von Frascati. (H. Falconet zu Neapel.)
11. Episode aus der letzten Revolution von Italien. (Marquis de Ganay.)
12. Frau von der Insel Procida. (H. E. Bertin zu Paris.)
13. Räuber mit seiner Frau. (Fürst Aldobrandini zu Paris.)
14. Betender Räuber. (Derselbe.)
15. Junges Mädchen von Capri. (Lord Acton zu Neapel.)
16. Junge Neapolitanerinnen, von einem Feste zurückkehrend. (Fürstin Suwaroff.)
17. 18. Zwei Räuber mit ihren Frauen. (Graf Hahn zu Berlin.)
19. Eine Frau mit ihrem kranken Kinde. (H. Marcotte zu Paris.)

20. Plünderung eines Nonnenklosters durch Seeräuber. (Gemahlin des Marschall Lauriston zu Paris.)

21. Junge Mädchen von Isola di Sora, aus dem Bade kommend. (H. Marcotte zu Troyes.)

22. Ein Räuber, der eine Frau anhält. (Graf Hahn zu Berlin.)

23. Ein Räuber und seine Frau betend. (Lord Honson zu London.)

24. Ein sterbender Räuber. (Herzog von Fitz-James.)

25. Ein Ziegenhirt in der römischen Campagna. (H. Gérard zu Paris.)

26. Räuberfamilie in plötzlichem Aufbruch. (Fürst Metternich zu Wien.)

27. Neapolitanischer Fischer mit einem jungen Mädchen von Ischia. (Gehörte dem verst. Direktor der franz. Akademie zu Rom, H. Guérin.)

28. Ein junger Grieche, seinen Dolch wetzend. (Das Original in Lebensgrösse, im Besitze des Grafen Friedrich von Pourtalès zu Neuchâtel.)

29. Die Abfahrt der Fischer des adriatischen Meeres. (H. Paturle zu Paris.)

30. Dasselbe. Zeichnung, wie das Gemälde im J. 1833 beschaffen war.

31. Frau von der Insel Procida. (H. Philips zu London.)

32. Räuber mit seiner Frau.

33. Die Schnitter in den pontinischen Sümpfen. (Der König von Frankreich.)

34. Alte Frau, die einem jungen Mädchen wahrsagt. (H. Mari in Belgien.)

35. Zwei junge Bäuerinnen am Brunnen. (H. de Mann in Belgien.)

36. Frau von der Insel Procida, am Ufer die Rückkehr ihres Mannes erwartend. (Herzog v. Montmorency.)

37. Junge Frascatanerin. (Gehörte dem verst. H. Bartholdy zu Paris.)

38. Andre Scene aus Frascati. (H. Marcotte zu Paris.)

39. Römische Pifferari. (H. Casimir Lecomte zu Paris.)

40. Mädchen von Procida, das einem Fischer zu trinken giebt. (Derselbe.)

41. Ein improvisirender Fischer. (Gen. Disney zu London.)

42. Ein Räuber, der sich in einen hohlen Baum geflüchtet hat, zur Vertheidigung bereit. (Herzogin v. Berry.)

43. Ein sterbender Räuber. (Dieselbe.)

44. Eine Frau von Sora, die über der Leiche ihrer Tochter weint. (Graf Schönbrunn zu Wien.)

45. Der Eremit des Berges Epomeo auf Ischia, dem ein junges Mädchen Früchte bringt. (H. Gérard zu Paris.)

46. Ein Räuber, der den Schlaf seiner Frau bewacht. (H. Marcotte zu Paris.)

47. Fischerknaben in den pontinischen Sümpfen. (H. Marcotte zu Troyes.)

48. Rückzug von Räubern. (Graf Basilewski zu Petersburg.)

49. Frau von Sonnino mit ihrem schlafenden Kinde. (Der König von Belgien.)

50. Zwei Portraits im Kostüm von Frascati.

51. Verwundeter Räuber. (Der König von Belgien.)

52. Neapolitanischer Improvisator auf Cap Misen. (Der König von Frankreich.)

53. Neapolitanische Frau, weinend über den Trümmern ihres Hauses, das durch ein Erdbeben zerstört ist. (Der König von Frankreich.)

54. Junge Mädchen, die von Räubern gefangen werden. (H. Rothschild zu Neapel.)
55. Römischer Hirt. (H. Marcotte zu Paris.)
56. Frau von Frosinone. (Derselbe.)
57, 58, 59, 60. — Zeichnungen nach den oben genannten Gemälden: 1: 3, 4, 5, 6.

VI. Gemälde von Aurel Robert:

Vier innere Ansichten italienischer Architekturen: S. Maria maggiore zu Rom; — S. Giovanni in Laterano zu Rom; — S. Paolo fuori le mura bei Rom, nach dem Brande; — Taufkapelle in S. Marco zu Venedig.

Kupferstich.

(Museum 1845, No. 48.)

Der Nürnberger Verein von Künstlern und Kunstfreunden hat für das Jahr 18⁴⁵/₄₆ ein interessantes Gesellschaftsblatt für seine Mitglieder veranstaltet. Es ist eine Radirung von J. A. Klein, ein wallachisches Fuhrwerk darstellend. Wir sehen einen Leiterwagen, der ein grosses Stückfass trägt und mit kreuzweis gelegten Häuten bedeckt ist. Die Pferde sind ausgespannt; vier von ihnen stehen um den geöffneten Futtersack gruppirt, ein fünftes liegt weiter vorn. In der Ferne jagt einer der Fuhrleute einem davoneilenden Pferde nach. Neben dem Wagen, im Schatten schläft ein andrer von den Walachen, mit seinem zottigen Pelzmantel bedeckt; weiter zurück, zur Linken, sitzen drei Männer um ein Feuer, über dem ein grosser Suppenkessel aufgehängt ist. Den Vorgrund bilden grosse Kräuter, ein Hund und allerlei Pferdegeschirr. Zur Empfehlung dieses Blattes reicht der Name des Künstlers, welcher dasselbe gefertigt, zur Genüge hin. Wir finden hier dieselbe naive, charaktervolle Auffassung, dieselbe meisterhafte Zeichnung und kecke, geistvolle Behandlung der Radirnadel, die aus Klein's anderweitigen Blättern bekannt ist, und die uns letztere fast noch mehr werth macht, als seine ausgeführten Oelgemälde. Möchten doch recht viele selbstschaffende Künstler Klein's Beispiel folgen und die nicht genug zu schätzende Radirnadel mehr in die Hände nehmen! Und möchten doch auch die andern Kunstvereine, wie der Nürnberger Verein in dem vorliegenden Beispiele gethan, dafür sorgen, dass auf solche Weise mehr vollkommen originale Kunstwerke in die Hände ihrer Mitglieder übergehen!

Franz Burchardt Dörbeck.

(Museum 1835, No. 44.)

Am 2. October (1835) verschied zu Berlin ein Künstler, dessen Name nur wenigen unsrer auswärtigen Leser bekannt sein dürfte. Und doch hat Dörbeck das Verdienst, in einer bedeutenden Reihe kleiner, meisterhaft hingeworfener Kunstwerke ein eigenthümliches Genre gebildet und vollendet zu haben, welches sowohl für die komische Kunst, wie für die Geschichte der Sitten unsrer Zeit von besondrem Interesse ist: wir meinen jene illuminirten lithographischen Federzeichnungen, die unter dem Namen der Berliner Witze über alle Welttheile — soweit nur Freunde berlinischen Lebens gefunden werden — verbreitet sind. Das Verdienst dieser kleinen, anscheinend so geringfügigen Scherze, ist nicht leicht zu hoch anzuschlagen; die Aufgabe, welche dem Künstler hier gestellt war, gehört in der That zu den schwierigsten. Es galt den Charakter der unteren Volksklassen einer grossen Stadt, wo in der Regel alle möglichen fremden Einflüsse sich vereinigen, um die eigentlich nationalen Typen auszulöschen, doch so, wie er eben wiederum in seinen lokalen und temporären Verhältnissen alles Fremde in sich hineinzieht und sich selbstständig geltend macht, aufzufassen, mit wenigen Zügen wiederzugeben und jedes Einzelne als ein künstlerisches Ganzes zu gestalten. Da wir uns nicht dieselbe künstlerische Kraft, wie dem Verfertiger jener Blätter, zutrauen, so wissen wir nicht wohl, wie wir hier das Eigenthümliche im Charakter des gemeinen Berliners mit wenigen Worten schildern sollen. Für die meisten Fälle möchte es am passendsten sein, einen gewissen gelassenen Humor als dasjenige zu bezeichnen, was ihm alle Sättel gerecht macht, was ihm in Gefahren und Nöthen beisteht, ihn sich in traurige Lagen schicken lehrt und seine Freuden würzt; er kann nichts unternehmen, ohne eben seinen „Berliner Witz" dabei zu machen. „Bange machen gelt nich" (die Worte des Zettelankiebers, der während seines Geschäftes das blecherne Verbot, welches eine Hausecke schützen soll, bemerkt). — dies ist das immerwiederkehrende Motto für das Leben des Berliners. Wenn er des Abends die Stufen vor der Thür der Tabagie herabstolpert und niederstürzend sich die Nase blutig schlägt und die Pfeife zerbricht, so weiss er sich selbst gleich mit einem: „Na so muss't kommen, sagt Neumann!" zu trösten. Wenn er betrunken nach Hause kömmt und von seiner Xantippe ziemlich unsanft mit dem Besen empfangen wird, so muss er ihr, wehrlos, wie er ist, doch bemerklich machen, dass sie sich dadurch bei ihm nicht „insinuiren" würde. Wenn sein Sohn zum Militairdienst eingefordert ist und er einen Freund, der Gleiches erlitten, mit dem eignen Schicksal trösten will, so drückt er sich trotz seiner Thränen doch noch mit dem beliebten Euphemismus aus, dass sie seinen Sohn auch „gewünscht" hätten. U. s. w. Vor Allen ist dieser Grundzug in den Dörbeck'schen Blättern mit vollkommenster Sicherheit aufgefasst und überall, auch wo in den Unterschriften gar nichts für eine bildliche Auffassung gegeben schien, auf's Glücklichste durchgeführt; es kann das, was die Blätter darstellen, eben nirgend anderswo als in Berlin vor sich gehen. Dass jedoch dieser Grundzug nicht so leicht aufzufassen ist, beweisen sämmtliche Blätter der Art, die von andern,

zum Theil keineswegs ungeübten Händen gezeichnet sind: diese tragen nichts in sich, was sie zu Darstellungen des Berliner Lebens berechtigt. Die Dörbeck'schen Blätter sind ein meisterhaft geschriebenes Kapitel in der Stadtgeschichte Berlins; sie werden unsern Nachkommen gerade in diesem Bezuge von unschätzbarem Werthe sein. Nicht minder ausgezeichnet, wie in diesen allgemeineren Verhältnissen, sind sie sodann auch in ihrer besondern Durchführung. Stände und Charaktere sind überall auf's Bestimmteste geschieden; es ist nirgend, auch wo die Unterschrift keinen Fingerzeig giebt, ein Zweifel über das Metier der dargestellten Personen. In der Handlung, welche eben vorgeht, sind sie ganz und gar, vom Kopf bis zu den Zehen, gegenwärtig; Stellung, Bewegung, Miene, Alles spricht an ihnen, und der Vorgang des Ganzen ist nirgend unverständlich, auch wenn ihre Worte nicht darunter ständen. Die Zeichnung ist untadelhaft und zeigt einen Blick und eine Auffassungsgabe für die Erscheinungen des Lebens, um die der Verfertiger von manchem renommirten Künstler zu beneiden sein dürfte; gerade diese schlagende Lebendigkeit, die sich bis auf das geringste Detail erstreckt, macht die Komik des Ganzen so unwiderstehlich. Die Ausführung ist freilich nur Skizze, doch stets dasjenige mit sicherstem Bewusstsein angedeutet, was eben zur lebendigen Charakteristik dient, so dass hiedurch allerdings eine leise Karikirung nothwendig wurde, die jedoch nirgend das Mass überschreitet, sich nirgend zur Unform hinneigt. Die Arbeit ist durchweg geschmackvoll, so dass das Auge des Beschauers gleich von vornherein angenehm bestochen wird.

Ueber Dörbeck's Leben wissen wir nicht viel zu sagen; die wenigen Notizen, die uns von einem Freunde des Geschiedenen mitgetheilt sind, bestehen in Folgendem. Dörbeck wurde am 22. Februar 1799 zu Fellin (20 Meilen jenseit Riga) geboren; sein Vater, ein Schneidermeister, liess ihn nach Kräften unterrichten. Im neunzehnten Jahre, als angestellter Graveur bei der kaiserlichen Bank zu Petersburg, verheirathete er sich, verlor jedoch seine Frau sehr bald durch den Tod und verliess aus Gram Petersburg, sowie seine Stelle, am Ende des Jahres 1819. Hierauf hielt er sich drei Jahre in Riga auf, erlernte dort die Kupferstecherei und beschäftigte sich fleissig in dieser Kunst. Zum zweitenmale verheirathet, ging er unmittelbar nach der Hochzeit mit seiner Frau nach Berlin, um sich in der Kunst besser auszubilden; — er kam hieher im Jahre 1823. In Berlin hat er schlimme Zeiten durchlebt und nicht ohne grosse Mühe die Stufe erreicht, die er zuletzt einnahm. Seine zweite Frau verlor er nach langem Leiden an der Schwindsucht. Im Jahre 1833 heirathete er zum dritten Male und ist selbst zwei Jahre darauf an der Lungenschwindsucht gestorben. In der Kupferstecherei hat er, wenn auch nicht gerade Ausgezeichnetes, so doch tüchtige und brauchbare Arbeiten geliefert; im Zeichnen hat er fast gar keinen und nur verkehrten Unterricht genossen, hier verdankt er die glänzenden Erfolge dem eignen Talent und Fleisse. Sein Charakter im Umgange war bieder und herzlich. Er hinterlässt eine Wittwe mit einem Knaben, zwei Kinder zweiter Ehe, — und kein Vermögen.

Die Loreley des Hrn. Prof. Begas.

(Museum 1835, No. 48.)

Kennst du das Mährchen von der Loreley? Es ist eine alte geheimnissreiche Sage, die dem Wandrer auf dem Rheine berichtet wird, wenn er an den gefährlichen Strudeln des Lurlei-Felsens vorüberfährt. Mancher sah auf dem Felsen die schöne Zauberin sitzen; nur Wenigen blieb es vergönnt, wieder zu erzählen, wie ihnen geschehen war. Es giebt ein Lied von H. Heine, darin der Dichter ihre Erscheinung beschreibt:

Die Luft ist kühl und es dunkelt,
Und ruhig fliesst der Rhein;
Der Gipfel des Berges funkelt
Im Abendsonnenschein.

Die schönste Jungfrau sitzet
Dort oben wunderbar,
Ihr goldnes Geschmeide blitzet,
Sie kämmt ihr goldnes Haar.

Sie kämmt's mit goldnem Kamme
Und singt ein Lied dabei,
Das hat eine wundersame
Gewalt'ge Melodei.

Den Schiffer im kleinen Schiffe
Ergreift es mit wildem Weh;
Er schaut nicht die Felsenriffe,
Er schaut nur in die Höh'.

Ich glaube, die Wellen verschlingen
Am Ende Schiffer und Kahn;
Und das hat mit ihrem Singen
Die Loreley gethan.

Begas hat die Loreley gemalt, fast ebenso wie sie das Lied schildert. Es ist ein grosses Gemälde. Man sieht das Rheinthal mit seinen phantastisch gezackten Uferfelsen und Burgruinen hinab; der Himmel ist mit zerrissenen gewitterlichen Wolken bedeckt; Regenschauer hängen in den fernen Bergen. Im Vorgrund springt ein Stück des Uferfelsens, hell von der Abendsonne beleuchtet, empor. Die Zauberin sitzt auf dem Felsen, ein verlockendes, wunderbares Weib. Sie ist mit reichem Schmuck, aber nachlässig bekleidet; der Oberleib fast ganz entblösst. Ein zierliches Band, mit Steinen und Perlen besetzt, hält das leichte Untergewand über der linken Brust fest; der Gürtel des Obergewandes wird durch einen blutroth leuchtenden Stein zusammengehalten. Ueber ihren Knieen liegt ein Mantel von prächtigem, weiss und roth gewirktem Stoffe, die Muster im strengen Style des Mittelalters, Schlangen, Drachen, Nixen, u. dergl. darein

verschlungen. Die Füsse sind nackt. Das blonde Haar wallt frei über den Rücken hinab und wird leicht vom Winde gehoben; das Haupt ist mit einem zierlich phantastischen Käppchen bedeckt. Sie hat eben ihren Putz beendet; der goldne Kamm und Spiegel, das Saitenspiel aus Bernstein, liegen und stehen zu ihren Füssen. Da kam den Rhein herab ein Nachen mit zweien Männern gefahren; eilig ergriff sie die Laute und sang dazu ihr verderbliches Lied, welches den Nachen in die Strudel her lockte, die ihn hastig verschlingen. Sie neigt ihr Haupt über den Abhang, und blickt auf ihre Beute hinab, indem sie nur noch leise den Accord ihrer Laute nachklingen lässt.

Es ist ein verlockendes Weib. Wie zart, wie rein und [illegible] sind diese Formen, welch ein süsser, rosiger Schmelz ist darüber ausgebreitet! In dieser Schönheit beruhte ihre Zauberkunst, um deren willen sie einst der Bischof zu Gerichte ziehen liess; die Zauberkunst, von der sie selbst, in Brentano's Godwy, singt:

Meine Augen sind zwei Flammen,
Mein Arm ein Zauberstab . . . . .

Die Augen sanft und wilde,
Die Wangen roth und weiss,
Die Worte still und milde,
Das ist mein Zauberkreis.

Ich selbst muss drin verderben,
Das Herz thut mir so weh,
Vor Schmerzen möcht' ich sterben,
Wenn ich mein Bildniss seh.

Ihr Gesicht, welches man im Profil sieht, vereinigt mit dem süssesten Liebreiz eigenthümliche Züge; es ist zart gebildet und doch trägt es im Ganzen mehr den Ausdruck von Macht und Gewalt, als hingebender Liebe. Die Stirn hat keine griechische Heiterkeit, sie ist hoch und über den Augen vorgewölbt; hier wohnen die schlimmen Träume und die Gedanken, die ihr keine Ruhe lassen und sie an den Verrath des Geliebten zu immer neuer Rache gemahnen. Die Nase ist fürstlich erhaben, das Kinn mädchenhaft zart und zurücktretend, der Mund zeigt den Ausdruck gleichgültiger Befriedigung. Nur in der hastig emporgeschwungenen Augenbraue liegt etwas wie Lust und Freude an der Rache. Aber das grosse dunkle Auge selbst widerspricht dieser Lust; die trüben Schatten, die darüber liegen, geben ihm den Ausdruck nie endender Trauer. Das Auge spricht es aus, was die Loreley in einem andern Liede, in Eichendorff's Ahnung und Gegenwart, singt:

Gross ist der Männer Trug und List,
Vor Schmerz mein Herz gebrochen ist,
Wohl irrt das Waldhorn her und hin,
O Lieb', du weisst nicht, wer ich bin.

Der Nachen, der unten auf dem Strome vorübergetrieben ist, stürzt jählings in den Strudel hinab. Die beiden Männer, die drin sitzen, blicken

unverwandt, ohne der Gefahr inne zu werden, zu dem zauberhaften Bilde empor. Der alte Schiffer am Steuer stemmt unwillkürlich, bei der veränderten Bewegung, seinen linken Arm auf den Rand des Nachens, trotzig heftet er seinen Blick auf das Weib; es scheint, als ob er zürne, dass sie ihm, der die Fahrt so oft stromauf und abwärts ohne Hinderniss vollbracht, an verrufener Stelle zu erscheinen wage; aber er kann den Blick nicht von ihr abwenden. Der ritterliche Jüngling, den er vielleicht zu Fest und Freude führen sollte, steht aufrecht, den Arm nach der zauberischen Erscheinung emporgestreckt. Noch ein Moment, und die Wellen des Rheines werden ruhig über dem versunkenen Nachen dahinrauschen. Dann wird die Jungfrau sich von ihrem Felsensitze erheben, sich vor der Kühle des Abends in den schimmernden Mantel hüllen und in ihrem einsamen Wasserschlosse verschwinden.

Es ist eine der interessantesten und dankbarsten Aufgaben, welche sich Begas in dieser Darstellung gewählt hat, zugleich aber vielleicht eine der schwierigsten, die man finden kann. Um so grösseren Ruhm bringt es dem Künstler, der alle Schwierigkeiten glücklich überwunden und das Bild im Ganzen, wie in seinen Theilen, mit gediegener Meisterschaft vollendet hat. Schon das Aeussere der Composition, — die Hauptfigur auf dem Felsen, die Nebenfiguren auf der Tiefe des Stromes, — bot mannigfache Schwierigkeit dar; aber sie ist durch eine eigen perspektivische Anordnung, durch die Wirkungen des Lichtes, der Luft und durch die Linien der Landschaft trefflich zu einem Ganzen verbunden. Ungleich schwieriger noch war es, dem inneren Leben, der geheimen, verborgenen Leidenschaft jenes mährchenhaften Weibes in der äusseren Form einen bestimmten Ausdruck zu geben, sie nicht zur kalten Sirene des Alterthums zu machen und doch allem Formenreiz der letzteren zu genügen. Die Hauptpunkte, wie dieser Ausdruck dargestellt ist, habe ich im Obigen mit Worten anzudeuten gesucht; den nachlässigen Adel der Stellung und Bewegung, die schönen Linien der Gewänder, die meisterhafte Vollendung in den Stoffen, vor allem aber die zarte, warme und reine Farbe im Nackten, in welchen Dingen kein geringster Vorzug des Bildes besteht, alles dies ist freilich nicht mit Worten zu beschreiben. Es ist unstreitig eine der schönsten Gemälde, welche Begas bisher geschaffen, eine der bedeutendsten Erscheinungen der heutigen Malerei. Es ist im Auftrage des Vereins der Kunstfreunde im preussischen Staate gemalt und wird für denselben Verein von Mandel in Kupfer gestochen werden.

Begas ist gegenwärtig mit der Ausführung einer grossen Composition: Kaiser Heinrich IV. im Burghofe von Canossa, beschäftigt. Einige sehr vorzügliche Portraits von seiner Hand sind so eben vollendet. Eine reiche Anzahl sehr geistreicher Compositionen, deren Entwurf ebenfalls meist aus der jüngsten Zeit herrührt, lässt für die Zukunft nicht minder Vorzügliches erwarten.

Ornamenten-Zeichnungs-Schule in 100 Blättern, für Künstler, Manufacturisten und Gewerbsleute. Gezeichnet und herausgegeben von Bildhauer Conrad Weitbrecht, Modellirer für die Königl. Württemb. Eisengiesserei und Professor im Ornamentenfache bei der Königl. Gewerbschule in Stuttgart. 5 Hefte in Fol. Stuttg. bei d. Verf.

(Museum 1838, No. 50.)

Im Fache der Ornamentik spricht sich der allgemeine künstlerische Geschmack einer Zeit aus. Die strengeren oder weicheren Formen des Ornamentes, der Schwung und Fall seiner Linien, die besondre Weise, wie die Gegenstände der Natur nachgeahmt, wie äusserlich heterogene Theile zu einem Ganzen verknüpft werden, alles dies und was sonst hieher gehört, modificirt sich nach dem mehr oder minder reinen Gefühle für die Form, nach dem edleren oder gemeineren Bedürfnisse des Auges. Nur in einer wahrhaft gebildeten Zeit sieht man in den Formen des Ornamentes Maass und Verhältniss durchgeführt, entwickelt sich in ihnen eine eigenthümliche Kraft und Elasticität, durchdringt sie ein innerer Organismus, dessen Gesetz auch das freieste Spiel der Phantasie vor Willkür bewahrt.

Es ist ein glückliches Zeichen unsrer Zeit, dass das Studium des Ornamentes wieder mit Ernst und mit Bewusstsein von der Bedeutsamkeit des Gegenstandes ins Leben tritt, dass man die Muster vergangener grosser Kunstperioden aufsucht, die in ihnen waltenden Principien in das eigne Gefühl aufzunehmen sich bemüht und unter solcher Leitung zu selbständigen Productionen fortschreitet. Unser Sinn verlangt aufs Neue nach einer schöngestalteten Umgebung und die Caprice einer blossen Mode beginnt im Werthe zu sinken.

Unter den zur Oeffentlichkeit gekommenen Bestrebungen für künstlerische Ausbildung des Ornamentes verdient das vorliegende Werk eine ehrenvolle Erwähnung. Dasselbe ist vornehmlich aus den Studien der klassischen Kunst, welche der Verfasser in Florenz, Rom, Neapel auszuführen wiederholte Gelegenheit hatte, entstanden und enthält, neben eignen Compositionen des Verfassers, eine Auswahl der trefflichsten, zum Fache der Ornamentik gehörigen Gegenstände des griechischen und römischen Alterthums. Es ist dem Unterrichte, den der Verfasser in der Gewerbschule zu Stuttgart ertheilt, zu Grunde gelegt und hat sich daselbst bereits durch einen glücklichen Erfolg bewährt, auf den es auch an andern Orten Anspruch machen dürfte.

Der nächste Zweck des Werkes geht auf Uebung im Zeichnen des Ornamentes und demgemäss ist die äussere Einrichtung angeordnet. Die Ausführung ist in lithographischer Kreide, die sämmtlichen Gegenstände in der für Vorlegeblätter nöthigen Grösse gezeichnet. Das erste Heft beginnt, wie es bei einem solchen Zwecke erforderlich war, mit einzelnen, geraden und krummen Linien, aus denen sodann, im Verlauf desselben und der beiden folgenden Hefte, zur Zusammensetzung einfacher und reicherer Ornamentformen bis zu den kunstvollsten Gestaltungen fortgeschritten wird. Bei dem grössten Theil der zusammengesetzten Gegenstände ist mit einfachen leichten Linien das Skelett des Ornamentes vorgezeichnet, um den Schüler zu unterweisen, wie die Grundlinien und Hauptformen be-

stimmt, das Charakteristische und die Bewegung bezeichnet werden müssen. Die beiden letzten Hefte enthalten Gegenstände in detaillirter Ausführung; das vierte beginnt mit der Unterweisung im Schattiren, und zwar nach einer besonderen Methode, über deren Zweckmässigkeit sich das Vorwort näher ausspricht.

Neben diesem technischen Theile des Unterrichts geben die vorliegenden Blätter jedoch zugleich, wie bereits bemerkt, Musterbilder zur Ausbildung des höheren künstlerischen Sinnes. Sie enthalten Beispiele für die Verzierung der architektonischen Glieder, für den reicheren Schmuck der Säulenkapitäle, Friese und andrer Gegenstände der Architektur, für Postamente, Vasen, Schalen, Dreifüsse, Lampen, Geräthe aller Art. Von vorzüglicher Schönheit sind die im fünften Hefte mitgetheilten Bronzegeräthe aus Pompeji und Herkulanum, die fast sämmtlich vom Verfasser nach den Originalen gezeichnet und ebenso wie das Uebrige in genügender Grösse ausgeführt sind; in diesen Werken zeigt sich der reinste Schönheitssinn der griechischen Kunst. Auch sind in demselben Hefte die drei Seiten eines fragmentirten marmornen Postamentes mit höchst reizvollen Blättersculpturen, welche das schönste Beispiel einer leichteren Stylisirung geben, abgebildet. Dies zierliche Werk war dem Referenten neu; der Verfasser sagt leider nicht, wo das Original sich befindet. Die eignen Compositionen des Verfassers enthalten Gegenstände des Pflanzenreichs (und zwar der heimatlichen Natur), und geben eine Anleitung, wie die freien Formen der Natur für ihre Anwendung im Ornament zu stylisiren sind. In letzterem Bezuge ist dem Ornamentisten ein weites Feld eröffnet, welches noch mannigfach neue Resultate liefern kann. Unter den Compositionen des Verfassers befinden sich sehr gelungene Beispiele.

Die lithographische Ausführung der einzelnen Blätter ist tüchtig, die Ausstattung des Ganzen einfach und anständig.

Annales du Musée et de l'École moderne des Beaux-arts, ou Recueil des principaux Tableaux, Statues et Bas-reliefs exposés au Louvre, depuis 1808 jusqu'à ce jour, par les Artistes vivans, et autres productions nouvelles et inédites de l'École française, avec des Notices descriptives, critiques et historiques. Par C. P. Landon. — Salon de 1834. (Pour servir de suite et de complétement aux salons Landon.) Paris 1834.

(Museum 1835, No. 51.)

Wenn wir über das vorliegende Werk einige Worte zu sagen im Begriff sind, so geschieht dies, weil wir wünschen, dass die treffliche Einrichtung desselben auch bei uns zur Nachfolge anreizen möge. Es bildet eine Chronik der neueren französischen Kunst, sofern sich dieselbe in den jährlichen Pariser Ausstellungen des Louvre dargethan hat. Es enthält Beschreibungen der ausgestellten Kunstwerke, kritische und historische Notizen über dieselben und eine Auswahl von Umrissen nach den vorzüglichsten Arbeiten. Es gewährt, schon beim flüchtigen Durchblättern, eine Uebersicht über die Richtung der neueren Kunst Frankreichs, die um

so interessanter wird, als man sie gegenwärtig schon durch eine Reihe von beinahe dreissig Jahren verfolgen kann.

Der vorliegende Band begreift die Ausstellung des Jahres 1834 und besteht aus 14 Bogen Text und 36 Umrissen in 8. Die Umrisse sind in der leichten geistreichen Manier der Franzosen gearbeitet und enthalten eine Anzahl von Werken, deren Ruf zum Theil auch über den Rhein gedrungen ist. Die neue historische Schule Frankreichs manifestirt sich zuerst in Delaroche's Jeanne Gray, die schon in mannigfachen Nachbildungen bei uns verbreitet ist; sodann in Scheffer's Grafen Eberhard von Württemberg, der über der Leiche seines Sohnes weint, in Ziegler's etwas verunglücktem Ritter St. Georg, in Ronjon's beiden Dominikanern (Jacques Clement und der Prior, welcher jenen zum Morde des letzten der Valois antreibt), in Jollivet's Tod Philipps II. von Spanien, in Debacq's Tod des Bildhauers Jean Goujon, in Brüloff's grandioser Composition des letzten Tages von Pompeji u. s. w. Die biblische Malerei hat dagegen nichts aufzuweisen, als Signol's Noah, der seinen Sohn verflucht, ein Stück voll gewaltigen Effektes, und Vauchelet's Himmelfahrt der Maria. Für das Genre (darin jene neuere historische Schule oftmals entläuft, so dass von Historie nur der Titel im Catalog übrig bleibt), sind besondere H. Vernet's Araber, die einem Mährchenerzähler zuhören (auch bei uns durch Jazet's Stich eingebürgert), und Decamp's türkische Wachtstube zu erwähnen; unter den plastischen Werken vornehmlich Rude's Merkur, eine Bronzestatue, Cortot's griechischer Kämpfer, welcher sterbend die Nachricht des Sieges von Marathon nach Athen bringt, in Marmor, und Desfoeufs Darstellung der Ruhe, eine schöne weibliche Statue, ebenfalls in Marmor.

Allerdings können Umrisse von der Art, wie sie in diesem Werke vorliegen, nur das Allgemeine der Composition wiedergeben; die besondere Durchbildung des Ausdrucks, Alles was in das Bereich der Farbe und des Helldunkels gehört, muss der eignen Phantasie des Beschauers überlassen bleiben. Gleichwohl ist auch schon das Wenige, was die blossen Umrisse fixiren, von grosser Wichtigkeit; sie bezeichnen eben unmittelbar die Hauptzüge der Richtung, welche die Kunst genommen hat. Wir fühlen vor diesen Umrissen eben doch, obgleich wir in ihnen nichts von der geistreich nachlässigen Technik der Franzosen wahrnehmen, dass uns eine eigenthümliche, unserer Darstellungsweise fremde, Richtung entgegentritt. Man hat leider die landschaftlichen Darstellungen von diesen Nachbildungen gänzlich ausgeschlossen, — wie uns dünkt, nicht mit vollkommenem Rechte: die allgemeinen Züge der Landschaft sind ebenfalls für den blossen Umriss zu erfassen, und die besondere Stimmung, welche in ihnen von der Wirkung des Lichtes abhängt, ist etwa nur ein Grad mehr von dem, was auch bei andern Gemälden durch den Umriss allein nicht wiedergegeben werden kann. Die Richtung des Poussin wird sich schon in solcher Weise zur Genüge von der des Ruysdael unterscheiden lassen.

Ein ähnliches Unternehmen, freilich nur für einen ungleich geringeren Kreis berechnet, ist in Deutschland durch die „Hannöverschen Kunstblätter" eingeleitet worden. Die Abbildungen, welche in dem ersten Jahrgange dieses Ausstellungsberichtes mitgetheilt wurden, sind zugleich insofern auszuzeichnen, als sie im Ganzen nicht sowohl ins Detail durchgeführte Umrisse, was überall nur für eine geringere Reihe von Gegen-

stunden passlich ist, als vielmehr leichte Skizzen mit Angabe der Hauptschattenpartieen, geistreich mit der Feder auf Stein gezeichnet, liefern.

Was jedoch in diesen Blättern für das Gesammte der deutschen Kunst nur von geringerer Wichtigkeit ist, würde ohne Zweifel auf eine beträchtlich ausgedehntere Theilnahme des Publikums zu rechnen haben, wenn es sich an grössere Kunstausstellungen anschlösse. Wir meinen hiemit vorzüglich die grossen Ausstellungen, welche alle zwei Jahre durch die Kunstakademie von Berlin veranstaltet werden, indem diese fortwährend fast alles Wichtigste der neueren Kunstbestrebungen von Norddeutschland in sich vereinigen. Eine fortlaufende Chronik dieser für die Kunst unserer Zeit so höchst charakteristischen Ausstellungen ist bis jetzt eigentlich nur in den Katalogen derselben zu finden. — Wir theilen im Nachfolgenden einen Plan mit, welcher uns von einem Kunstfreunde mitgetheilt ist und näher in die Ausführung eines solchen Unternehmens eingeht; wir sind überzeugt, dass derselbe des allgemeinen Beifalls von Seiten des Publikums nicht entbehren wird.

Andeutungen zu einer Ankündigung eines Taschenbuches zur Erinnerung an Berliner Kunstausstellungen.

1. Es erscheine alle zwei Jahre, also immer in dem der Ausstellung folgenden Jahre. Vom Beginn der Ausstellung bis zur Mitte des nächstfolgenden Jahres wird noch eben hinreichende Zeit zur Vorbereitung sein; andererseits aber die Lücke, die dieses Jahr lässt, durch Erscheinung des Taschenbuche angenehm ausgefüllt werden. — Sollte es möglich sein, schon bald nach dem Schlusse der Ausstellung das Taschenbuch zu liefern, so würde es dann zu einer gar lieben Weihnachtsgabe sich eignen.

2. Das Taschenbuch liefere als Hauptzweck — und woran sich vornehmlich das lebhafteste Interesse des Publikums knüpfen wird — die grösstmöglichste Zahl von Umrissen solcher Bilder, welche die Zierde der Ausstellung waren; vornehmlich natürlich aus dem Kreise der historischen und Genrebilder, weil Landschaften ihrer Natur nach zum Umriss sich weniger eignen.

Es kann wohl sein, dass, um solche Umrisse zu erlangen, bei einzelnen Bildern Schwierigkeiten sich erheben können, um die Zustimmung der Meister oder Besitzer zu gewinnen. Am wenigsten aber lassen sich diese Schwierigkeiten da erwarten, wo die Bilder in hiesigen Privatbesitz (der Prinzen, bekannter Kunstfreunde, durch Verloosung des hiesigen Kunstvereins u. s. w.) gelangt sind, — oder auch, wenn sie als noch unverkauft in die Ateliers der Künstler oder in die Kunsthandlungen zurückwandern. Vielmehr muss es in letzterem Falle den Künstlern lieb sein, ohne eigne Bemühung ihre Compositionen Auswärtigen zur Anschauung zu bringen. Es lässt sich nicht bezweifeln, dass auf solche Weise eine ganz genügende Anzahl von Umrissen zur Füllung des Taschenbuches herbeizuschaffen sein werde.

3. Neben diesen Umrissen gebe sodann das Taschenbuch jedesmal wenigstens Ein Portrait in Kupferstich oder Lithographie aus der Zahl derjenigen Meister, die sich durch Hingabe ihrer Werke zur Berliner Ausstellung die Hochachtung und die Liebe des Publikums erworben haben.

Soviel über die künstlerische Ausstattung.

4. Den Text des Buches, wie sich solches dann von selbst versteht, bilde die nähere Beschreibung der Umrisse — ferner derjenigen werthvollen Bilder, von denen die Umrisse nicht zu beschaffen gewesen, umfassende Berichte über die Landschaften, Sculpturen (wiewohl auch von den bedeutendsten der letzteren, namentlich auch der Reliefs, die Umrisse nicht fehlen möchten!) u. s. w.

5. Eine interessante Zugabe möchte noch sein: Nachrichten über die Lebensverhältnisse und die Bildungsgeschichte einzelner Künstler, desgl. über den Ver-

bleib bekannt gewordener Bilder, und endlich von in der Arbeit befindlichen Werken.

6. Ob eine Nachweisung der erschienenen Kritiken in hiesigen und auswärtigen Blättern, sei es bei den einzelnen Bildern, oder auch nur im Allgemeinen, an ihrem Platze sein werde, mag wenigstens als Frage aufgestellt werden.

Der Verfasser dieser Andeutungen wünscht recht sehnlichst, dass dieselben von einem dazu Berufenen mit Liebe und Eifer verwirklicht werden. Er hält sich überzeugt, damit den Wunsch einer grössen Zahl von Kunstfreunden ausgesprochen zu haben; er kann daher auch nicht bezweifeln, dass das besprochene Büchlein sich neben andern Unternehmungen, denen es auf keine Weise in den Weg tritt, seine Bahn brechen werde.

Promenades d'un artiste. Bords du Rhin, Hollande, Belgique. Avec 26 gravures d'après Stanfield et Turner. Paris.

(Museum 1835. No. 51.)

Das vorliegende Werk ist eine französische Beschreibung der Rheinreise, mit englischen Stahlstichen geschmückt. Diese Stiche gehören wiederum zu den reizendsten Erzeugnissen der englischen Kunst; sie haben nicht blos die zarteste technische Vollendung, sondern auch jene eigenthümlich geistreiche Auffassung, welche die englischen Landschaften auszeichnet. Ohne im Allgemeinen auf einen gesuchten und übertriebenen Effekt auszugehen, ist hier ein Glanz der Lüfte, eine Klarheit des Farbentons, ein duftiger Hauch erreicht, welcher mit Claude Lorrain um den Vorrang zu streiten scheint, und doch das Ganze überall in einer Kraft und Energie gehalten, in einer Lebendigkeit des Details ausgeführt, die nichts zu wünschen übrig lässt. Es ist merkwürdig, wie die landschaftlichen Stiche der Engländer so höchst meisterhaft sind, während in ihren Darstellungen menschlicher Figuren fast durchgehend die unerfreulichste Flauheit und Charakterlosigkeit herrscht. Auf Portraitwahrheit muss man freilich, wie dies insgemein bei ihren Landschaften der Fall ist, keinen Anspruch machen; die besonderen Situationen, welche der Künstler darstellt, haben nur das Motiv gegeben, das sodann mit grösstmöglicher poetischer Freiheit bearbeitet worden ist. Bei Heidelberg sieht man, statt auf die freie Rheinebene, in einen Gebirgskessel hinein, in dem der Neckar wie ein See schwimmt; der Strassburger Münster ist ganz und gar ein englischer Dom geworden, und die eine fehlende Thurmspitze ist Alles, was von Aehnlichkeit übrig geblieben. Aber das thut nichts, die Bilder sind doch schön; und sind sie nicht als Erinnerungsblätter zu gebrauchen, so benimmt das ihrem eigentlich künstlerischen Werthe nichts.

Berliner Ateliers.

(Museum 1835, No. 52.)

Herr Prof. Wach hat ein grosses Portraitbild vollendet, welches die beiden Söhne S. K. H. des Prinzen Wilhelm (Bruders Sr. Majestät), fast ganze Figuren in Lebensgrösse, darstellt. Wenn die Portraits dieses Künstlers sich durch feine Auffassung der Natur und geistreiche Behandlung auszeichnen, so erwecken sie unser besonderes Interesse doch stets aufs Neue durch die äusserst geschmackvolle Anordnung, die sich vornehmlich in der meisterhaften Ausfüllung des gegebenen Raumes zeigt. Wir stossen hier nirgend auf eine Leere, nirgend auf ein ängstliches Zusammendrücken, wir bemerken nirgend (wie es bei Andern so häufig der Fall ist), dass eine menschliche Gestalt willkürlich durch den Rahmen abgeschnitten und da, wie durch ein zufälliges Ereigniss, hineingepasst sei. Die vollkommene Ruhe, welche solchergestalt in Wach's Portraitbildern herrscht, giebt ihnen ihr eigentlich künstlerisches Interesse, und sie ist es vornehmlich, die etwas Höheres, als blosse Nachahmung der Natur, erkennen lässt. Besonders anziehend ist in dieser Beziehung das genannte Portrait, da hier durch die Anordnung zweier Gestalten in rundem Raume, sich noch grössere Schwierigkeiten entgegenstellten, die jedoch ebenso glücklich, wie die Schwierigkeiten der nothwendigen Farbenharmonie, bei wenig günstigem modernem Militairkostüme, aufs Glücklichste überwunden sind. — Hr. Wach bereitet, ausser diesen und andern Arbeiten, die Ausführung eines historischen Gemäldes, einer Judith, welche mit ihrer Magd das Zelt des Holofernes verlässt, vor, ein Bild, welches eine interessante Lösung dieses in physiognomischer Hinsicht so anziehenden und so höchst schwierigen Gegenstandes verspricht. Unter den Entwürfen des Künstlers zog uns besonders eine figurenreiche Darstellung des bethlehemitischen Kindermordes an. Hier hat der Künstler das Grässliche dieses Gegenstandes, der fast in allen Compositionen früherer Meister beklemmend auf unser Gefühl wirkt, durch den lieblichsten Contrast zu mässigen gewusst, denn im Vorgrunde sehen wir Maria mit ihrem Kinde, welche an Engelhänden durch das Gewirre und die Gefahren des Todes geleitet wird; sie nähert sich dem Ufer des Flusses, auf welchem eine Barke, von Engeln geführt, in Bereitschaft liegt, die sie in ein glücklicheres Land hinübertragen soll. Wir versprechen uns von der Ausführung dieser Composition den edelsten Genuss.

Von Hrn. Krigar, Schüler des Hrn. Prof. Wach, sahen wir in des letzteren Atelier ein anmuthvolles Gemälde, das kürzlich vollendet worden, aufgestellt: Aschenbrödel, die auf dem Boden der Küche, vor dem Heerde, sitzt und zwei Täubchen zu ihren Seiten hat, welche ihr die Erbsen auslesen helfen. Es ist in dieser Composition etwas überaus Kindliches und Gemüthvolles, das ganz dem Charakter des artigen Mährchens entspricht; dabei sehen wir es dem holden Kinde und seinem schalkhaften Lächeln gar wohl an, dass sie es weiss, dass ein Königssohn ihr Liebster ist, und dass, wenn sie ihre Magdkleider von sich gethan, sie in reizender Schönheit den ganzen Festball überstrahlen wird. Wir wünschen dem

Maler Glück zu der Wahl dieses anziehenden Stoffes und stellen seinem Bilde das günstigste Horoscop: es wird auf der nächsten Ausstellung bewies ein allgemeiner Liebling des Publikums und in lithographischer Nachbildung vielfach verbreitet werden.

Hr. Bönisch hat, neben andern Bildern, eine grosse Landschaft in dem eigenthümlichen Format von 5 Fuss Höhe, 3 Fuss 4 Zoll Breite vollendet. Es ist eine Felsenschlucht im Charakter der norwegischen Hochlande. Im Hintergrunde des Thales wogen die Morgennebel und reissen in der Mitte voneinander, so dass sich in der Höhe des Bildes der Blick auf eine mächtige Felsenwand öffnet. Letztere zeigt wiederum in der Mitte eine bedeutende Senkung, eine Art Kessel, darin wir noch hin und wieder Spuren des winterlichen Schnees bemerken; zierliche Bächlein kommen daraus hervor und stürzen sich wie Silberfäden, nach unten zu verstäubend, den senkrechten Abhang hinab. Vorn, wo die Seitenwände der Schlucht ziemlich nahe zusammentreten, strudelt ein grüner Bach über und zwischen den Klippen hin. Die linke Wand, mit einzelnen Kräutern und Moosen bewachsen, ist von den schrägeinfallenden Sonnenstrahlen beschienen, welche die grauen Gneisflächen hie und da hell aufleuchten machen. Die rechte Seite des Vorgrundes liegt im Schatten; zunächst vorn, wo das Terrain durch eine gemauerte Brüstung geschützt wird, sieht man einige Gebirgsbewohner im ruhigen Gespräche. Von da zieht sich der Weg aufwärts zwischen grossen Steinblöcken hin und wendet sich bei einer mächtigen Eiche, die in ihrem leuchtenden Grün einen schönen Mittelpunkt des Bildes abgiebt, zu einer leichten aus Holzblöcken sorglich construirten Brücke und zu einem Häuslein auf dem jenseitigen Ufer, das zwischen Felsen, Bach und Nebeln heimlich da liegt und dessen Schornstein lustig in die Nebel hineindampft. Das Bild athmet alle Frische und herbstliche Behaglichkeit eines schönen Gebirgsmorgens.

Portrait-Statuetten. — Berlin.

(Museum 1838, No. 1.)

Wenn in den öffentlichen Standbildern, welche dem Gedächtniss grosser Männer gesetzt werden, neben Portraitähnlichkeit noch andre Ansprüche zu befriedigen sind; wenn es sich hier zunächst um die Erfüllung monumentaler Zwecke handelt, also um schöne Form, um grossartige Masse, um ideale Anordnung; wenn das Unwesentliche in der körperlichen Erscheinung jener Männer, — das vielfach unschöne Modekostüm, darin sie sich zu bewegen genöthigt waren, — zu vermeiden, umzugestalten oder mit einer edlen Gewandung zu umhüllen ist; so treten diese Anforderungen um ein Bedeutendes bei jenen kleineren Portraitstatuen zurück, welche wir zur Ausschmückung unsrer Zimmer aufstellen und welche in neuster Zeit mannigfach beliebt worden sind. Hier, in der gemüthlichen Enge des häuslichen Lebens, ist zunächst die Charakteristik, die Auffassung der Persönlichkeit mit all ihren kleinen Besonderheiten, die sich bis auf den

Schnitt der Kleidung, bis auf den Zug und die Biegung der einzelnen Falte erstreckt, an ihrem Orte; das Schönheitsgefühl wird hier nur mehr für die Gesammt-Auffassung, soweit es für Werke der Kunst überhaupt unerlässlich ist, in Anspruch genommen.

Rauch war einer der ersten, welche für Arbeiten dieser Art ein Beispiel gaben. Seine kleine Statue Goethe's, die den Dichter in einfacher Hauskleidung, die Hände auf dem Rücken (wie es bekanntlich Goethe's Gewohnheit war), darstellt und mit zierlichem, auf die kleineren Dimensionen berechnetem Fussgestelle geschmückt ist, hat den ungetheiltesten Beifall und Verbreitung in den weitesten Kreisen gefunden. Es sind, vornehmlich, wie es scheint, durch Anregung dieser kleinen Arbeit, mannigfach ähnliche Werke entstanden, nicht bloss am hiesigen Orte, sondern auch ausserhalb, wie der Referent z. B. in München mehrere kleine Portraitstatuen dort lebender Künstler gesehen hat.

Ein vorzügliches Talent für Darstellungen dieser Art zeigt sich besonders in den hieher bezüglichen Arbeiten Drake's. Mehrere derselben sind von den letzten öffentlichen Ausstellungen Berlin's bereits bekannt und in diesen Blättern ausführlicher besprochen worden. Hufeland, Rauch, Schinkel, W. v. Humboldt sind von ihm in vollster Lebenswahrheit und in ansprechender Auffassung des Momentes, der erste im Lehnsessel und auf reichem Piedestale sitzend, die andern einfach stehend, dargestellt. Das Kostüm des gewöhnlichen Lebens ist hier mit feinem Geschmack behandelt und vornehmlich der verachtete Schlafrock durch geringe Modification zur Herstellung schöner, edler Linien und Massen benutzt worden.

Gegenwärtig hat Drake wiederum einige sehr gelungene kleine Portraitstatuen vollendet. Die erste derselben stellt Alexander von Humboldt dar und bildet ein erfreuliches Seitenstück zu der Figur seines verewigten Bruders. Der gefeierte Gelehrte steht einfach, im Leibrock und offenen Oberrock, dem Beschauer gegenüber. Er hat ein aufgeschlagenes Buch in den Händen, und blättert darin, indem er lebhaft zu sprechen scheint. Das Werk ist mit vorzüglicher Liebe gearbeitet, und wie sich die sorglichste Ausführung bis in das geringste Detail erstreckt, so ist vornehmlich der Kopf voll Leben und durchgeführter Portraitwahrheit. Die Feinheit und Vollendung in Allem, was zur Charakteristik der Person gehört, macht diese Figur zu einem vollkommenen kleinen Meisterwerke.

Die zweite ist ein kleines Standbild Schiller's. Da hier nicht nach dem Leben zu arbeiten war, so tritt natürlich jene Charakteristik in den Nebendingen in Etwas zurück und es zeigt sich statt deren mehr die selbstschöpferische Thätigkeit des Künstlers. Wir sehen hier den Dichter vor uns, — den Moment, da er gerade als solcher, nicht in anderweitiger Aeusserung des Lebens, erscheint. Wir sehen: er ist sinnend, tiefer Gedanken voll, das Zimmer mit starken Schritten auf- und niedergegangen; plötzlich hat er das Wort für den Gedanken gefunden, er hält ein im Schritte und erhebt die Rechte mit dem Stifte, um es auf das Papier, das er in der Linken trägt, niederzuschreiben. Er ist im offenen langen Rocke dargestellt, der in grossen einfachen Linien niederfällt und darunter ein einfaches Unterkleid sichtbar wird. Der Kopf ist nach der Todtenmaske modellirt; er ist vorgeneigt, noch arbeitet der Gedanke in dieser majestätischen Stirn; das Haar wallt frei zurück.

Unter andern Arbeiten Drake's nennen wir noch eine dritte kleine Statue, welche den Kaiser von Russland darstellt und sich nicht minder

durch geistreiche Auffassung und edle würdevolle Haltung auszeichnet. Der Kaiser ist im militärischen Kostüme, die Hand auf das Schwert gestützt, den Kriegermantel auf der Schulter, dargestellt. — Hr. Drake hat für diese sämmtlichen kleinen Statuen eine zierliche Console gearbeitet, die aus einem weiblichen Kopfe besteht, auf dessen Bekrönung die Deckplatte ruht. Da es lange an geschmackvollen Gypsconsolen gefehlt hat und jene kleinen Statuen, wie alle plastischen Werke, eine gemessene Höhe und Beleuchtung fordern, so wird auch diese Arbeit sich mannigfachen Beifalls zu erfreuen haben.

Die klassischen Stellen der Schweiz und deren Hauptorte in Original-Ansichten dargestellt, gezeichnet von Gustav Adolph Müller, auf Stahl gestochen von Henry Winkles in London und den besten englischen Künstlern. Mit Erläuterungen von Heinr. Zschokke. Carlsruhe und Leipzig, Kunst-Verlag, W. Creuzbauer etc.

(Museum 1836, No. 1.)

Es ist ein schönes Unternehmen, die Hauptpunkte eines Landes, welches der Edelstein in der Kette der europäischen Länder ist, in einer reichen Bilderfolge dem Auge des Beschauers vorüberzuführen. Wem es nur einmal vergönnt war, die Pracht dieser Gebirge, diese strahlenden Eismeere, die flatternden Wasserfälle, das erquickliche Grün der Matten, den weiten Spiegel der Seen, den reichen Wechsel heiterer und anmuthiger Ortschaften zu sehen, dem wird sich die Erinnerung hieran unauslöschlich eingeprägt haben; und wer daheim, im ebenen Lande, bleiben musste, der wird sich gern mit der Phantasie in das Land versetzen, wo die erhabensten Denkmäler der Natur und die grössten Erinnerungen der Geschichte bei einander stehen, wo der Genuss, den der Reisende sucht, ebenso befriedigt wird, wie das mannigfachste wissenschaftliche Bestreben. — Das in der Ueberschrift genannte Werk verspricht das zu leisten, was billiger Weise von einem Unternehmen der Art gefordert werden kann. Es erscheint in Heften (in 8. und in 4.), jedes mit drei Ansichten und einem Bogen Text; 24 Hefte sollen das Ganze vollenden. Die drei bisher erschienenen Hefte geben eine im Ganzen erfreuliche Probe, und auch an ihnen bewährt sich der englische Stahlstich. Doch finden wir neben manchem sehr Bedeutsamen auch manches — in malerischer Beziehung — Uninteressante mitgetheilt, wie z. B. die Ansicht von Liestal sich durch nichts sonderlich Charakteristisches auszeichnet. Für die Trefflichkeit des Textes bürgt der gefeierte Name des Verfassers.

Für Historienmaler.

(Museum 1836, No. 6.)

Die Künstler, welche aus den Werken der romantischen Poesie Stoff und Anregung zu bildlicher Darstellung entnommen haben, waren bisher im Wesentlichen noch auf eine geringe Anzahl von Dichtungen beschränkt. Vornehmlich wurden in dieser Beziehung die epischen Gedichte der Italiener mannigfach benutzt, sodann das Nibelungenlied, welches durch verschiedene Uebersetzungen und Bearbeitungen (besonders durch die treffliche Uebersetzung von Simrock) einem grösseren Kreise von Lesern zugänglich ist. Die grosse Fülle der übrigen Gedichte des deutschen Mittelalters, in denen so verschiedenartige, zur Darstellung wohlgeeignete Situationen vorhanden sind, ist unserer Künstlerwelt noch so gut wie unbekannt, und fast nur die von Fouqué und F. Schlegel nach alten Vorbildern gedichteten Romanzen der Roncevel-Schlacht haben zu Gemälden Anlass gegeben. Selbst der reiche Schatz unserer so allgemein zugänglichen Volkssagen ist noch eine fast unbenutzte Fundgrube; welche Stoffe aber hierin verborgen liegen, hat uns jüngst Begas' Loreley dargethan.

Wir erlauben uns, die Künstler auf die so eben erschienene Uebersetzung eines der vorzüglichsten Gedichte der deutschen Vorzeit aufmerksam zu machen: „Parcival, Rittergedicht von Wolfram von Eschenbach. Aus dem Mittelhochdeutschen zum ersten Male übersetzt von San Marte. Magdeburg, Verlag der Creutz'schen Buchhandlung. 1836." — In diesem Gedichte, welches mit dem Nibelungenliede um den Preis ringt, entfaltet sich der grösste Reichthum interessanter Situationen, welche durch die liebenswürdige Naivetät des Dichters, durch warmes, lebendiges Gefühl, durch scharfe, sichere Charakteristik und anschauliche Darstellung der äusseren gesellschaftlichen Verhältnisse, den bildenden Künstler, wie wenig andre Werke der Zeit, zum Wettkampfe einladen dürften. In Anerkennung der Bedeutsamkeit dieses Gedichtes ist dessen Inhalt auch bereits zu den bildlichen Dekorationen des neuen Königsbaues in München benutzt und eins der Zimmer daselbst mit einer Reihe hierauf bezüglicher Darstellungen von K. Herrmann ausgemalt worden. Aber auch zu einzelnen Gemälden, deren Verständniss nicht die Bekanntschaft mit dem Gesammtinhalte der Dichtung voraussetzen darf, ist hier vielfacher Anlass vorhanden, da die Situationen überall prägnant und entschieden genug sind, um sie zu selbständigen Werken benutzen zu können.

Zum Belege dessen heben wir die folgende Stelle des Gedichtes aus. Nur zum Verständniss des Textes, nicht der Situation, bemerken wir vorher, dass Parcival, ein junger Ritter, der sich jüngst erst die Sporen verdient hat, auf seinen abenteuerlichen Zügen in eine von Feinden bedrohte Stadt kommt, wo Hungersnoth herrscht, dass er der Herrin der Stadt (der schutzlosen Tochter des verstorbenen Königs, die nachmals sein Weib wird) seine Hülfe zugesagt hat und in ihrem Schlosse aufgenommen ist.

Drauf in ein Zimmer reich verziert
Ward er zur Ruhestatt geführt:
Hier war nicht Armuth. Die Kerzen, ich wähne,
Waren bessres als Fichtenspäne;

Das Bett war königlich bereitet.
Ein Teppich lag davor gebreitet.
Er entliess die begleitenden Ritter bescheiden.
Und liess sich von den Pagen entkleiden,
Worauf er bald und fest entschlief —
Bis ihn der wahre Jammer rief.
Und lichter Augen Herzensregen
Erweckte den erhornen Degen.
Denn mit des Morgens erstem Grau
Trat zu ihm hin des Landes Frau,
Doch nicht von solcher Minne getrieben,
Die das Mädchen nur als Weib mag lieben.
Nein, durch des harten Streites Noth,
Und lieber Helfer herben Tod,
Die sie zu solchem Seufzen zwangen,
Dass Thränen sich dem Aug' entrangen,
Und suchend Hülf' und Freundesrath.
Mit keuschem reinem Sinne trat
Zu ihm die königliche Magd,
Von der Euch mehr hier wird gesagt.
Auffordernd doch zum Minnestreit —
Ein Hemd weiss seiden — war ihr Kleid,
Und was reizt mehr zum Kampf den Mann,
Tritt eine Jungfrau so ihn an?
Ein sammtner Mantel wand jedoch
Um ihren schlanken Leib sich noch.
So schlich sie still, das Herz voll Klagen,
Vorbei den Frau'n und Kämmerern,
Die noch in tiefem Schlummer lagen,
Zu dem Gemache einsam fern,
Wo Parcival der Ruhe pflag.
Von Kerzenschein licht wie der Tag
War es in seiner Schlummerstatt.
Zu seinem Bette geht ihr Pfad;
Sie kniet auf den Teppich hin,
Und über ihn geneigt mit Bangen
Netzt' ihre Thrän' ihm Stirn und Wangen.
Als, so erweckt, die Königin
Der junge Parcival ersah —
Ach Heb und leid ihm dran geschah!
Auf richtete der süsse Mann
Verwundert schnell sich und begann:
„Gebietrin, treibt ihr mit mir Spott?
So knieen dürft ihr nur vor Gott.
Geruht, Euch her zu mir zu setzen,
Oder leget hin Euch, wo ich lag,
Und lasset mich an andern Plätzen
Mein Lager suchen, wie ich mag." U. s. w.

Diese Situation, die hier nur als ein Beispiel des reichen Vorrathes gegeben ist, entspricht den mancherlei romantischen Darstellungen, welche

die neuste Kunst hervorgebracht hat. In wenigen aber dürfte Anmuth, Hoheit und Rührung in gleichem Grade vereinigt, in wenigen ein so holdes und zartes Verhältniss vorgezeichnet, und bei der Darstellung schöner Kleidungsstoffe und Geräthe (welche die romantische Kunst, wie einst die der Venetianer, liebt) zugleich Gelegenheit zur reizvollen Entfaltung edler Körperformen gegeben sein. Uns scheint jene einfache Schilderung in der That Anlass zu dem anmuthsvollsten Gemälde zu bieten.

Englische Radirungen.

(Museum 1836, No. 7.)

Die Engländer sind unerschöpflich in der komischen Kunst; sie wissen Alles in den Bereich ihrer Karikaturen hineinzuziehen. Ein neues Beispiel der Art liegt uns so eben vor: *The comic almanack for* 1836, ein komischer Almanach, mit 12 Monatskupfern von George Cruikshank geschmückt. Es sind die ergötzlichsten Zerrbilder englischer Sitte und Gewohnheit, mit derselben genialen Uebertreibung, denselben täppisch dämonischen Physiognomieen, die aus den anderweitigen zahlreichen Werken dieses Künstlers bekannt sind und die immer wieder unser Interesse erregen. Cruikshank's Radirnadel ist wie der Stab in der Hand des Zauberers; wo sie nur das Kupfer berührt, tauchen stets aufs Neue die seltsamsten Gestalten in verwunderlichster Leibhaftigkeit hervor. Er steht in genialer Phantasie dem Jacques Callot würdig zur Seite.

Jeremias auf den Trümmern von Jerusalem Oelgemälde von E. Bendemann.

(Museum 1836, No. 18.)

Betrachtet man unsre jüngste schöngeistige Literatur, die Urtheile, welche über sie und ihren möglichen Einfluss auf den Geist des Volkes laut geworden sind, die mächtigen Anstrengungen, welche man aller Orten zur Unterdrückung dieses vorausgesetzten Einflusses erhoben hat, so muss man glauben, dass wir in einer Zeit der Verwirrung und Auflösung leben, und dass uns für die nächste Zukunft keine sonderlich freudige Hoffnung bleibt. Alles, was Unbefangenheit, Gesundheit und nachhaltige Kraft in geistiger Produktion anbetrifft, scheint verloren, und jenseit dieses künstlichen Raketenfeuers unsrer modernen Literatur wähnt das Auge nur auf leere, ausgebrannte Hülsen zu stossen. Doch aber ist es eine etwas einseitige Voraussetzung, wenn man nach wenigen Bogen bedruckten Papieres den Geist der gesammten deutschen Jugend zu beurtheilen, aus ein Paar

Romanen und Journal-Aufsätzen einen Schluss auf das gesammte Productionsvermögen zu machen sich für berechtigt hält. Man hat vergessen, dass zum Abschlusse dieser Rechnung nicht blos die Literatur, sondern auch die Kunst in Frage zu stellen ist, und dass gelegentlich die eine mit der andern das Scepter tauscht. Und so lässt uns in der That schon eine äussere Ansicht der Dinge erkennen, dass gegenwärtig die Masse der Production auf Seiten der Kunst zu suchen ist, dass hieher sich das ausgedehnteste Interesse des Publikums gelenkt hat. Und fassen wir den inneren Geist und das Vermögen der Darstellung in den jüngsten Werken unserer Kunst ins Auge, so finden wir hier, was wir in der Literatur vermissen, sehen wir hier die Aufgaben — seien sie ernst und tiefsinnig, oder heiter und spielend — mit reinem, unschuldigem Sinne aufgenommen, mit Liebe und Wahrheit durchgebildet, mit Kraft und Ausdauer zum ergreifenden Leben vollendet.

So in dem jüngsten Gemälde Bendemann's, welches einige Wochen hindurch im Lokale der hiesigen Kunstakademie dem Besuche des Berliner Publikums freigestellt war. Es stellt den Untergang eines einst herrlichen und blühenden Volkes dar, das tiefste Elend, den bittersten Schmerz, allen Jammer und alle Verzweiflung, welche je die Brust des Menschen durchzogen; es ist Alles darin enthalten, was unser Herz verwunden und zum innigsten Mitgefühle hinreissen kann, — und doch ist über das Ganze und über die einzelnen Gestalten jener unergründliche Hauch der Schönheit, jene Reinheit und Seelengrösse ausgegossen, die auch das Anschauen des Schmerzes und des Leidens zum edelsten Genusse umgestalten. Das furchtbare Elend, welches sich hier unsern Blicken entfaltet, wird nirgend gräulich, nirgend beklemmende Pein; die Erinnerung an dasselbe vermag es nicht, die Träume unserer Nächte zu vergiften, sie giebt im Gegentheil unserm Gemüth Ruhe, unsern Gedanken und Empfindungen Klarheit und Würde.

Es sind ein Paar Bemerkungen über dies Bild (zum Theil auch in geschätzten Zeitschriften) laut geworden, die wir vor einer näheren Betrachtung desselben besprechen zu müssen glauben. Einige Kritiker wundern sich, dass der Maler keine Juden, einer besonderen Nationalität gemäss, sondern überhaupt nur schöne und edle Menschen dargestellt habe. Ich weiss nicht, was ich aus dieser Ansicht machen soll. Was für Juden verlangt ihr? etwa jene knechtischen, gemeinen Physiognomieen, wie sie die Mehrzahl dieses unglücklichen Volkes durch die barbarische, jahrtausendlange Unterdrückung, mit der eure Väter dasselbe behandelt, angenommen hat? Oder wollt ihr irgend eine jener heutigen orientalischen Racen dargestellt sehen, wie uns z. B. Horace Vernet jüngst in seiner Rebecca am Brunnen, statt einer Scene des frommen Patriarchenlebens, ein modern ägyptisches Genrebild vorgeführt hat? Alles dies möchte für das auserwählte Volk Gottes, welchem er den Büchern der Schrift zufolge seine höchsten Gnaden zugewendet hatte und welches in einer idealeren Bildung den Stempel dieses göttlichen Verkehres tragen muss, wenig passend sein. Die künstlerische Anschauung hat hier von jeher das Richtige getroffen: es gehört nur ein geringer Grad von Gefühl dazu, um das uralte und immer erneute Ideal des Christuskopfes, um Raphael's und Leonardo's Madonnen für wahrer und angemessener zu halten, als ein Gesicht mit krummer Nase, vorstehenden Augen und hängender Unterlippe. Gelänge es auch einem Künstler, die einstige Nationalphysiognomie des jüdischen

Volkes aus seiner heutigen Erscheinung herauszufühlen, so beruht dennoch eben darin die Bedeutsamkeit der biblischen Geschichten, dass sie uns persönlich berühren, dass wir in ihnen unsre eigne erste Bildung erhalten haben, in ihnen gross gezogen sind und dass sie für unser Gefühl gewissermassen einen Theil unsrer eignen Geschichte ausmachen. Wir können, unsrer durch die Wissenschaft gewonnenen Emancipation zum Trotz, diese Wechselbezüge der biblischen Erzählungen und Aussprüche auf unser Leben nicht von uns weisen; wir fühlen uns genöthigt, in ihnen ein Spiegelbild unsrer eignen Gemüthszustände, somit auch der durch letztere bedingten äusseren Gestaltung, wiederzugeben. Freilich sind wir jener kindlichen Zeit des Mittelalters entwachsen, da die Gegenwart mit all ihren äusseren Zufälligkeiten, mit ihrem gesammten Kostüm, ihren einzelnen Sitten und Gebräuchen, in diese Vergangenheit übertragen wurde; wir verlangen die letztere in einer gewissen idealeren Weise, mit einem gewissen Schimmer jener orientalischen Heimat zu sehen, — aber eben auch nicht mehr als dies; die bekannten und verwandten Züge wollen wir nicht missen, wenn nicht jenes nähere Verhältniss aufgelöst und uns statt eines Vorganges, der uns in unsrer Eigenthümlichkeit erfasst, ein zufälliges Factum, wie die Geschichte deren zu hunderten und tausenden darbietet, vorgeführt werden soll.

Man sagt ferner, dies letzte Bild Bendemann's sei eben nichts als eine etwas erweiterte Wiederholung seines ersten Meisterwerkes, der gefangenen Juden; der junge Künstler zeige sich demnach in einseitiger Richtung, er könne nur Gestalten, die im tiefen Schmerze gebückt dasitzen, malen. Hierauf ist fürs Erste zu entgegnen, dass es ein wenig voreilig sein möchte, aus zwei einzelnen Bildern auf eine weitere künstlerische Laufbahn zu schliessen, und dass Herr Bendemann zu bedeutend aufgetreten ist, um genöthigt zu sein, das Publikum durch eine Musterkarte des Mannigfaltigen zu bestechen. Uebrigens hat er bereits durch sein grosses Gemälde der beiden Mädchen am Brunnen, welches zwischen die beiden in Rede stehenden fällt, so wie durch verschiedene öffentlich ausgestellte Skizzen nachgewiesen, dass sein Pinsel keineswegs allein sich an den Gegenständen der Trauer und Vernichtung erfreut. Wäre letzteres indess wirklich der Fall, so dürfte auch dies in der That nicht als ein Vorwurf gelten können. Habt ihr euch so schnell an den gefangenen Juden satt gesehen, dass ihr nicht noch ein und ein andres Bild von ähnlicher tragischer Grösse bewundern, nicht aufs Neue durch so mächtige Gefühle bewegt werden könntet? Ist unsre Zeit nicht reich genug an künstlerischen Darstellungen aus den verschiedensten Sphären, dass ihr auch noch von Seiten des einzelnen Künstlers einen steten Wechsel verlangt? — Die Geschichte der Kunst bezeugt es zur Genüge, dass es zu allen Zeiten Künstler gab, welche mehr durch ein vorwaltendes subjektives Gefühl in der Wahl und Behandlung ihrer Darstellungen geleitet wurden, während andre mehr in objektiver Weise den Gegenstand und die Erscheinungen des Lebens auffassten; keinem Beschauer ist es aber bisher eingefallen, dieser oder jener Richtung darum eine Einseitigkeit vorzuwerfen. Wer nur eine von Michelangelo's mächtigen Gestalten, eine von Andrea del Sarto's Madonnen, einen von Teniers Bauern gesehen hat, kennt fast die ganze Art und Weise dieser Meister; doch sieht man mit Freude auch noch ein zweites und drittes und viertes Bild von ihnen. Wo wir den Meistern der Vorzeit, deren Ruhm fest steht, keinen Vorwurf zu machen haben, da wollen wir auch den Mit-

lebenden, selbst wenn jene ausgesprochene Ansicht begründet wäre, Gerechtigkeit widerfahren lassen.

Doch es ist nöthig, dass wir diese Vorbemerkungen fallen lassen und uns zu dem ausgestellten Werke selbst wenden. Es ist ein grosses, längliches Gemälde, die Figuren über Lebensgrösse. Der Vordergrund ist, wenn wir die Lokalität recht verstanden haben, die Anhöhe des Berges Morîah, auf dem die Trümmer des gestürzten Tempels liegen. Zur Rechten, jenseit des Thales, sieht man die zerstörten, verbrannten, rauchenden Ruinen der Stadt, die sich malerisch übereinander emporheben; zur Linken, in weiterer Ferne, neben einzelnen noch stehenden Theilen der Vorbauten des Tempels hin, erblickt man die Burg Davids auf Zion mit einigen mächtigen Mauerthürmen. Auf dem Vorgrunde, vielleicht dem Vorhofe des Tempels, haben sich Einige des unglücklichen Volkes, die dem Schwerte des Feindes und der Hungersnoth entronnen sind, versammelt. In der Mitte, auf den Trümmern des heiligen Gebäudes, sitzt der Prophet, dessen Busspredigten und Warnungen sein Volk verachtete, der dasselbe aber in seinem endlich angebrochenen Elend nicht zu verlassen vermag; in schmerzlichen Gedanken stützt er sein Haupt in die Hand. Zur Rechten neben ihm sitzt ein junger Krieger, dem das Blut aus tiefer Brustwunde herabfliesst, im Augenblicke des Verscheidens; ein Knabe, vielleicht der jüngere Bruder, der vor ihm kniet, richtet ihm bange das Haupt empor. Weiter zur Rechten, etwas tiefer im Bilde, tragen ein Mädchen und ein Knabe den Leichnam eines Greises, ihres Vaters, mit ängstlicher Vorsicht von der Anhöhe hinab. Diese Seite stellt die Sorge und das Leid der Jüngeren um die Aelteren dar, die linke Seite enthält das Gegentheil. Hier sitzt zunächst neben dem Propheten eine bejahrte Frau, das Haupt umhüllt, und neben ihr ein junges Mädchen, das sich in ähnlicher Geberde an sie anlehnt, beide im tiefsten Schmerze um ein Kind, das, ausgestreckt, bleich und todt zu ihren Füssen liegt. Dann, der äussersten Gruppe zur Rechten entsprechend, sieht man ein junges Weib, welches in Hast und Verzweiflung, den schlafenden, nahrungsbedürftigen Knaben in den Armen, zu den Uebrigen emporeilt. Vortrefflich ist demnach die räumliche Oekonomie des Ganzen eingerichtet. Als bedeutender Mittelpunkt, hoch sitzend, in grossartiger Entfaltung einer mächtigen Gestalt, der Prophet; zu seinen beiden Seiten zwei nahe zusammengerückte Gruppen, die mit der mittleren Gestalt ein geschlossenes, harmonisches Ganze bilden; dann die beiden äusseren Gruppen, welche den Zusammenhang und die Beziehung desselben zu dem allgemeinen Unheil, das die Stadt betroffen, nach beiden Seiten fortführen. In verschiedener Weise sind die innigsten Bande der Familie, welche den Menschen an den Menschen knüpfen, dargestellt, aber alle entweder schon zerrissen durch das furchtbare Verhängniss oder dem Momente ihrer Auflösung nahe. Eine jede Gruppe ist nur mit ihrem eignen Grame beschäftigt, aber instinktartig fühlen sie sich wiederum zu einander geführt; ohne Bewusstsein ihrer Handlung drängen sie sich um die eine Gestalt zusammen, die allein nicht das eigne Leid, sondern das noch viel gewaltigere des Volkes und Vaterlandes fühlt, die es vermag, über das allgemeine Unglück nachzusinnen, es in Worte zu fassen, und durch das Wort der Klage zu den Worten des Gebetes sich hindurchzuringen. So bildet sich auch, ebenso wie die einzelnen Gruppen räumlich zu einem Ganzen geordnet sind, im inneren Gedanken des Bildes, trotz der Isolirung

im Thun der Einzelnen, ein grossartiges Ganze, welches von den verschiedenen Seiten her nach dem Einen Mittelpunkte zusammengezogen wird.

Betrachten wir nunmehr die einzelnen Gestalten. Der Prophet, imponirend zwar durch Gestalt und Bewegung, erscheint in den einfachsten Gewändern, ohne alle diejenigen Abzeichen, welche auf einen Mächtigen oder Vornehmen deuten könnten: die Herrschaft der Grossen ist gestürzt, der Trost und die Hoffnung des Volkes kann nur aus dem Volke selbst gewonnen werden. Ein Mantel von dunkelbraunrother Farbe ist um seine Kniee geschlagen und verräth in dem Zuge der Falten, die von dem rechten, auf einen Marmorblock gestützten Beine zu dem ausgestreckten linken niederfliessen, den Adel und die Majestät seiner Bewegungen. Die gesenkte rechte Hand hält eine Schriftrolle; die linke stützt, wie bemerkt, das Haupt. Der Scheitel ist kahl und nur von wenigen grauen Locken umspielt; ein grauer Bart, in der Mitte gespalten, senkt sich auf die Brust hinab. Das Gesicht ist etwas geneigt: auf der Stirn wühlen alle Gedanken des Jammers, alle Schmerzen des bittersten Mitgefühles; man sieht, es ist nicht ein einzelner Klageton, der, wie bei den übrigen, sein Gemüth durchklingt, hier jagt eine Empfindung die andre, aufgeregt strömt das Blut durch seine Adern, man fühlt es, wie die Pulse der Schläfe an seinen Fingern, die er gegen die Stirn presst, klopfen. Noch ein Moment und er wird sich erheben aus diesem gewaltsamen Ringen und wird jenen Klagegesang anstimmen, der durch die Jahrtausende her bis zu unsern Ohren erklungen ist:

„Wie liegt die Stadt so wüste, die voll Volkes war! Sie ist wie eine Wittwe. Die eine Fürstin unter den Heiden und eine Königin in den Ländern war, muss nun dienen. — Der Herr hat seinen Altar verworfen und sein Heiligthum verbrannt; er hat die Mauern ihrer Paläste in des Feindes Hände gegeben. Der Herr hat gedacht zu verderben die Mauern der Tochter Zion; er hat die Richtschnur darüber gezogen und seine Hand nicht abgewendet, bis er sie vertilget; die Zwinger stehen kläglich und die Mauer liegt jämmerlich. — Wie ist das Gold so gar verdunkelt und das feine Gold so häßlich worden, und liegen die Steine des Heiligthums vornen auf allen Gassen verstreuet! — Die Aeltesten der Tochter Zion liegen auf der Erde und sind still, sie werfen Staub auf ihre Häupter und haben Säcke angezogen; die Jungfrauen von Jerusalem hängen ihre Häupter zur Erde. — Ich habe schier meine Augen ausgeweinet, dass mir davon wehe thut; meine Leber ist auf die Erde ausgeschüttet über dem Jammer der Tochter meines Volkes, da die Säuglinge und Unmündigen auf den Gassen in der Stadt verschmachteten; da sie zu ihren Müttern sprachen: Wo ist Brod und Wein? da sie auf den Gassen in der Stadt verschmachteten, wie die tödtlich Verwundeten, und in den Armen ihrer Mütter den Geist aufgaben. — Den Erwürgten durch's Schwert geschah besser, wie denen so da Hungers sturben. — Die Krone unsres Haupts ist abgefallen. O wehe, dass wir so gesündiget haben! — —“

Stellen der Klagelieder, wie diese, sind es, denen der Maler die Hauptmotive zu seinem Bilde entnommen hat.

Unter den Seitengruppen erregt zunächst jene zur Linken, die Mutter mit dem jüngeren Mädchen, welche den Tod des Kindes beweinen, unsre Theilnahme. Wie in dem Kopfe und in der ganzen Gestalt des Propheten der Schmerz am lautesten spricht, so ist er in der Mutter ganz stumm geworden, ganz in das Innere zurückgedrängt. In sich zusammengebückt, das Haupt im Schooße verbergend, sitzt sie da; aber diese Stellung ist um so ergreifender, als wir auch so noch die edelste, wenn schon etwas bejahrte Gestalt, die würdigsten, feierlichst gemessenen Linien der Gewan-

dung vor uns sehen. In rührendem Contrast liegt die Tochter eben ihr; sie schlingt ihren Arm durch den der Mutter und bedeckt mit der andern Hand das Gesicht; sie möchte gern dem Schweigen der Mutter gleich thun und wie diese zur Sammlung des Schmerzes kommen. Die wenigen Körpertheile, die sich in dieser Stellung enthüllen, erblühen noch im holdesten Reize der Jugend. — Der sterbende Krieger, auf der andern Seite, ist nackt, nur mit einem Schurze bekleidet; er zeigt edle, jugendlich athletische Formen, aber sie sinken gebrochen zusammen; die fahle Farbe des Todes mischt sich unter das kräftige bräunliche Incarnat seiner Glieder. Vor ihm liegt das Schwert, mit dem er gestritten, noch von dem Blute der Feinde geröthet. Auch der Knabe, der ihm das Haupt emporrichtet, ist halbnackt und reizend schön in Form und Farbe; Bangigkeit und Entsetzen malen sich auf seinen Zügen.

Aeusserst zart und innig ist die Gruppe zur äussersten Rechten; besonders die Jungfrau, die den Leichnam des Vaters zu den Häupten, ihre Hände über dessen Brust gekreuzt, trägt; es ist bereits in einer andern Kritik des Bildes sehr richtig bemerkt worden, dass sie die kindliche Pflicht noch mit derselben schönen jungfräulichen Schüchternheit übe, wie wenn sie den Körper eines Schlafenden trage; und doch fehlt es auch ihrem Antlitz keineswegs an dem vorwaltenden Zuge des innerlichen Leidens; der kräftige Knabe, der die Füsse des Gestorbenen trägt, blickt vorsichtig bang nach den Schritten der höher stehenden, schwerer tragenden Schwester zurück. — Alles andre Interesse aber schweigt, wenn wir uns endlich der Gruppe zur äussersten Linken zuwenden. Entsetzt, in dumpfer bewusstloser Angst flüchtet jenes junge Weib, das den reizenden, vor Mattigkeit eingeschlafenen Knaben im Arme trägt, zu den Uebrigen empor. Sie hat Furchtbares gelitten; die Blässe eines namenlosen Grauens ist über diese schönen Glieder, über Gesicht, Schultern und Hände, ausgegossen. Ihr Auge hat keine Thränen mehr, halb gebrochen starrt es, wie das Auge einer Wahnsinnigen, vor sich hin; sie sieht nicht, welchen Weg ihre Füsse sie führen. Das bitterste Leiden liegt um diesen lechzend geöffneten Mund; es ist jener unergründliche Zug des Schmerzes, wo die Winkel des Mundes sich nicht senken, vielmehr die Erinnerung an das holde Lächeln beibehalten, das in glücklicheren Tagen alle Leidenschaft der Liebe zu erwecken wusste. Es spielt wie ein geheimer Zauber um diese wunderbaren Züge, — fast wie in jenem Kopfe der Rondanini'schen Meduse, in dem auch Lust, Schmerz und Grauen des Wahnsinns, wenn freilich in ganz andrer Weise, gemischt sind. Dies Weib wird sinken, ehe noch das schöne Kind, das sie an sich presst, verschmachtet ist; dann wird der Knabe das Loos des kleinen Gespielen theilen, zu dem sich sein Arm bereits, wie vorahnend, niedersenkt.

Der Himmel, der sich über dieser Scene des Unterganges wölbt, ist blau und wolkenlos, — derselbe Himmel, der lange Jahrtausende über der Erde steht und Winter und Frühling, Zerstörung und neu aufkeimendes Leben unter sich hinwandeln sah. Diese reine, ewige Klarheit bildet den ergreifendsten und erhebendsten Contrast zu dem Gegenstande des Bildes, besser, als es durch dunkle Wolkenzüge und hastige Effekte von Glut und Flammen zu erreichen gewesen wäre. Ein helles Tageslicht ist über alle Gestalten ausgegossen und dient vornehmlich dazu, die grossartige Ruhe des Ganzen zu erhöhen. Freilich war dies keine der leichtesten Aufgaben für den Künstler, aber mit grösster Meisterschaft ist gerade diese Gesammt-

wirkung erreicht. Ueberhaupt sind hier alle wohlfeileren Mittel contrastirender Farben und Töne verschmäht, und mit jener tizianischen Sicherheit des Pinsels lichte Körper auf ähnlich lichtem Grunde modellirt. Die Pinselführung ist leicht, breit und frei; die Carnation, wenigstens in einzelnen und zwar den bedeutendsten Theilen, höchst vollkommen.

Die Trümmer des Tempels sind mit einer, meist sehr glücklichen Divination in jenem syrisch-ägyptischen Style gehalten, den wir in den Formen des salomonischen Tempels voraussetzen müssen. Den nächsten Vorgrund bildet ein aufgerissener Mosaikfussboden, unter dessen Schutt man einige Stücke der Holzdecke oder der Thüren bemerkt, deren einstige Vergoldung matt aufblinkt. Auch diese Gegenstände sind höchst meisterlich behandelt, jedoch keineswegs in jener genreartigen Weise, die das Auge des Beschauers von dem Hauptgegenstande ablenken könnte. Von den landschaftlichen Theilen im Hintergrunde wurde bemerkt, dass sie näher zu stehen schienen, als nach ihren Dimensionen zu schliessen sein dürfte. Doch ist auf diese Bemerkung wohl zu entgegnen, dass der Maler hierin den eigenthümlichen Effekten der reineren südlichen Luft, welche allerdings die Entfernungen für unser an nordische Nebel gewöhntes Auge scheinbar verringern, gefolgt sein möge; jedenfalls ist indess auch die Behandlung dieser Gegenstände an sich so vorzüglich, wie wir es in den Leistungen der Düsseldorfer Schule gewohnt sind, und ebenfalls dem Hauptgegenstande glücklich untergeordnet.

Das Gemälde ist im Auftrage des Kronprinzen von Preussen gemalt worden. Wir hoffen, dass eine gediegene Nachbildung im Kupferstich- oder Steindruck bald auch entfernteren Kreisen die Bekanntschaft mit dieser grossartigen Composition, den Genuss und die Erbauung an derselben verstatten, und denen, die das Bild bereits gesehen, eine wünschenswerthe Erinnerung geben werde.

Ueber die akademischen Kunstausstellungen von Berlin.

(Museum 1836, No. 20.)

Der zwanzigste Mai des laufenden Jahres ist ein wichtiger Gedächtnisstag für die Schicksale der neueren Kunst. An ihm sind 50 Jahre verflossen, seit eine Einrichtung in Berlin (und soviel wir wissen, in Deutschland) zum ersten Mal ins Leben trat, die, unscheinbar in ihrem Beginnen und die frühere Zeit ihres Bestehens hindurch, in späterer Zeit so glänzende Erfolge gezeigt hat: die Einrichtung der öffentlichen, durch die Kunstakademie veranstalteten Kunstausstellungen von Berlin. Das Jahr 1786, da diese erste Kunstausstellung zu Stande kam, ist überhaupt eins der wichtigsten in der Geschichte der hiesigen Kunst-Akademie. Im J. 1694 unter der Regierung des Kurfürsten Friedrich III. (des nachmaligen Königes Friedrich I.) gestiftet und mit bedeutenden Mitteln zu erfolgreicher Thätigkeit ausgestattet, war dies Institut unter seinen Nachfolgern aufs Aeusserste beschränkt worden und seinem Erlöschen nahe; in dem ge-

nannten Jahre, dem letzten Lebens- und Regierungsjahre Friedrich's II., wurde ihm, durch die thätige Fürsorge des damaligen Staatsministers, Freiherrn von Heinitz, ein neuer Boden und Nahrungsquell gewonnen. Als eins der ersten neuen Lebenszeichen des Instituts ist eben jene, am 20. Mai eröffnete Ausstellung, zu betrachten, welche Einrichtung fortan wiederholt werden und solcher Gestalt ein öffentliches Zeugniss von der fortgesetzten Wirksamkeit des Instituts ablegen sollte [1]).

Zur Einleitung der ersten Ausstellung spricht sich das Vorwort des Verzeichnisses mit folgenden Worten aus:

„Die Königl. Preuss. Academie der bildenden Künste zu Berlin hat seit ihrer Stiftung keine öffentlichen Beweise ihres Fleisses dargestellt, ob sie gleich im Stillen fortgearbeitet und manche grosse Künstler, auch andre geschickte Schüler erzogen hat, welche die Zeichenkunst bei ihren verschiedenen Handthierungen mit Nutzen angewandt haben. Nunmehr ist sie so glücklich gewesen, dass der Grosse König Friedrich, in den Tagen seines ruhigen Alters, ein gnädiges Auge auf sie geworfen, ihr manche Vortheile zugewandt, ihre alten Privilegien wieder erneuert und ihr an einem Minister einen Protector gegeben, der, sie zu ihrem alten Glanze zu bringen, es sich zur Pflicht macht."

„Zu diesem Ende ist auch eine öffentliche Ausstellung der Kunstwerke ihrer Mitglieder beliebt worden, so wie sie bei anderen Kunstacademien eingeführt ist. Die hiesige bescheidet sich, dass sie bei ihrer Wiederauflebung noch nicht mit so vielen Meisterstücken hervortreten kann, als wenn ihr Flor einige Jahre gedauert hätte — auch haben die hiesigen Künstler eine solche öffentliche Prüfung ihrer Arbeiten sobald noch nicht vermuthet und also, sich gehörig dazu vorzubereiten, nicht Zeit genug gehabt."

„Man hat also die Kunstwerke einiger verstorbenen Mitglieder der Academie, sonderlich derer, sich um das Wohl der Academie verdient gemachten Directoren und Rectoren Werner, Terwesten, van Roye, Peene und le Sueur, sowie auch einige Arbeiten einer Therbusch, eines Vaillant, Falbe, Glume, Reclam und Dubuisson, welche ehedem berühmte Mitglieder der Academie waren, mit aufstellen lassen, wodurch gewissermaassen eine Geschichte der Kunst zu Berlin den Kennern vor Augen gelegt wird, welche patriotisch gesinnten Einwohnern nicht gleichgültig sein kann, — und wodurch zugleich die Verdienste jener verstorbenen Künstler, auch noch nach ihrem Tode, zur Aufmunterung der jetzt lebenden, verewiget werden. Auch hat man von Kunstliebhabern und einigen Zöglingen der Academie, die sich durch ihren Fleiss auszeichnen, verschiedenes ausgestellt, und da die Academie in der Folge darauf Bedacht nehmen wird, diese und andre Künstler, sogar durch Preise, aufzumuntern, so kann man sich wohl mit der Hoffnung schmeicheln, dass die Berlin'sche Academie den besten auswärtigen gleich kommen wird; und hierzu wird selbst der gerechte Tadel so wie der eben so gerechte Beifall wahrer Kunstverständigen gewiss viel beitragen." U. s. w.

[1]) Wir bemerken beiläufig, dass der 20. Mai auch der Geburtstag des gegenwärtigen Direktors der Akademie, des Bildhauers Dr. G. Schadow (geb. im Jahr 1764), ist.

Diese erste Ausstellung zählte 335 Nummern und füllte drei Zimmer welche, nach der jetzigen Lokalität, ungefähr den Raum des ersten grossen Saales, linker Hand neben dem Eingangszimmer, einnahmen. Im ersten Zimmer befanden sich die Werke von Dilettanten und von Schülern der Akademie; an der Spitze der Dilettanten steht im Verzeichniss Se. Königl. Hoheit der Prinz Friedrich Wilhelm von Preussen (Se. Majestät der jetzt regierende König [1]) mit einer Bleistiftzeichnung nach Bouchardon; unter den übrigen bemerkt man u. a. den Namen A. von Humboldt. Das zweite Zimmer enthielt Werke verstorbener Meister (deren in dem angeführten Vorwort gedacht ist), und derjenigen lebenden Künstler, die nicht zur Akademie gehörten. Das dritte Zimmer die Werke von Mitgliedern der Akademie: 21 Gemälde von B. Rode, damaligem Direktor; mehrere Gemälde und eine grosse Anzahl Radirungen von D. Chodowiecki; Arbeiten von I. W. Meil, Frisch, den Bildhauern Tassaert und W. C. Meyer, Kupferstiche von D. Berger, Landschaften von I. Ph. Hackert, u. s. w. —

Die Verzeichnisse der verschiedenen Jahrgänge enthalten mannigfach interessante Notizen und geben zu mancherlei Bemerkungen Stoff, unter denen wir einige der wichtigsten hervorheben wollen.

Im Vorwort des Jahrganges 1789 werden zuerst ausgesetzte Belohnungen für Künstler angeführt, und zwar: für die Maler fünf Prämien von 50 bis 500 Thalern; für die Zeichner zwei Prämien, jede zu 100 Thalern; für die Bilder desgleichen; für die Kupferstecher vier doppelte Prämien von 50 bis 200 Thalern; für die Formenschneider eine Prämie von 50 Thalern.

Das Verzeichniss von 1791 beginnt mit einer Reihe von 17 Zeichnungen und Modellen zu einem Monumente Friedrichs des Zweiten, die auf Befehl des Königes Friedrich Wilhelm II. zur Concurrenz eingesandt waren. — Darstellungen desselben Inhalts und zu demselben Zwecke finden sich auch im Verzeichniss von 1797.

Das Verzeichniss von 1791 enthält ferner im Anhange eine ausführliche „Beschreibung der Kunstwerke, welche von Mitgliedern der Akademie und andern Künstlern in den königlichen Schlössern und in öffentlichen und Privatgebäuden, wie auch an öffentlichen Plätzen, seit dem Jahr 1789 verfertigt wurden: Werke von Rode, Frisch, Schadow, Karstens, Cuningham u. s. w."

Die folgenden Jahrgänge bis 1802 gaben ähnliche Nachrichten, die für die Geschichte der neueren Kunst von grosser Wichtigkeit sind.

Das Verzeichniss von 1795 führt eine Reihe von Kunstwerken an, die durch eine „Preisaufgabe der Königl. Akademie auf die beste allegorische Darstellung des Friedens" veranlasst wurden.

Das Verzeichniss von 1800 beginnt mit einer „Gallerie vaterländisch-historischer Darstellungen (grösstentheils auf Befehl Sr. Maj. des Königs angefertigt)," denen sich Darstellungen vaterländischer Gegenden und vaterländisch-historische Sculpturen anschliessen. — Ebenso beginnt der folgende Jahrgang.

Das letztgenannte Verzeichniss von 1802 enthält einen ausführlichen Necrolog des, um die Akademie höchst verdienten Ministers von Heinitz.

Die Ausstellung von 1806 wurde durch die Besetzung Berlin's durch die Franzosen unterbrochen. Ein Theil der hier ausgestellten Kunstwerke

[1]) Friedrich Wilhelm III.

kehrte auf der folgenden Ausstellung von 1808 wieder. Das Verzeichniss der letzteren ist in deutscher und französischer Sprache abgefasst.

In der Einleitung zu den Verzeichnissen von 1814 und 1818 ist eine ausführliche Geschichte der Akademie bis zum letzteren Jahre mitgetheilt. Vom J. 1820 ab ist in den Verzeichnissen regelmässig eine Chronik der Akademie, und zugleich der bedeutendsten Kunstanstalten in Berlin, enthalten.

Das Verzeichniss von 1826 giebt Nachricht von den erneuerten Preisbewerbungen unter den Schülern der Akademie, welche dem Sieger ein Reise-Stipendium auf mehrere Jahre gewähren und deren erste im J. 1825 Statt fand.

Die Namen der Künstler, von denen Werke ausgestellt wurden, sind in den Verzeichnissen bis zum J. 1828 incl. in einer bestimmten Rangordnung aufgeführt. Das Verzeichniss von 1826 z. B. zerfällt noch in folgende Abtheilungen: — Mitglieder des Senats der Königl. Akademie der Künste (Direktor, Rektoren und Professoren); — Mitglieder und übrige Lehrer der Akademie und der Provinzial-Kunstschulen; — Schüler, welche noch ausser dem akademischen Unterrichte den besonderen Unterricht einzelner Mitglieder der Akademie geniessen; — Einheimische und auswärtige Künstler; — Dilettanten; — Bildhauer und Bildner (nach ähnlicher Rangordnung, hinter den einzelnen Meistern ihre Schüler); — Schüler der K. Akademie; — Arbeiten der Zöglinge und Schüler in den Zeichnen- und Modellir-Klassen der K. Akademie; — Arbeiten der Zöglinge und Schüler aus den Provinzial-Kunstschulen; — Architekten; — Mechanische Modelle; — Plan-, Karten- und Maschinen-Zeichnungen und Stiche derselben in Kupfer u. s. w. — Fabrik-, Manufaktur- und mechanische Arbeiten.

Seit dem J. 1830 hört die Rangordnung auf; die Namen der Künstler werden unter folgenden Rubriken alphabetisch aufgeführt: — 1) Gemälde und Zeichnungen; — 2) Bildwerke; — 3) Architektur; — 4) Kupferstiche, Holzschnitte und Lithographien; — 5) Kunst-Industrie.

Abbildungen geschnittener Steine und Medaillen, ausgeführt durch F. G. Wagner d. jüngern, akademischen Künstler, Mechanicus und Opticus in Berlin, Kronenstrasse No. 51, mittelst der von ihm erfundenen Relief-Copirmaschine. 1836.

(Museum 1836, No 20.)

Vorliegendes Heft ist kürzlich in der Kunsthandlung von S. Schropp und Comp. zu Berlin erschienen; es besteht, nächst dem zierlichen Titel, aus 8 Folioblättern, welche auch einzeln ausgegeben werden. Die auf den einzelnen Blättern dargestellten Gegenstände sind: 1) Eine grosse Medaille mit dem Portrait Sr. Maj. des Königs auf der Vorder- und dem preussischen Wappen auf der Rückseite. 2) Eine noch grössere Medaille mit dem Portrait des Kaisers Nikolaus von Russland. 3) Eine kleine zierliche Medaille mit dem Portrait Sr. Königl. Hoheit des Kronprinzen. 4) Die von Fischer geprägte Medaille auf Schleiermacher mit dessen Portrait auf

der Vorder- und einer trefflichen allegorischen Composition auf der Rückseite. 5) Die von Brandt gearbeitete schöne Medaille auf S. E. den Generalpostmeister p. p. von Nagler, ebenfalls Vorder- und Rückseite. 6) Eine Medaille mit dem Portrait v. Knebel's 7) Sieben geschnittene Steine mit verschiedenen Darstellungen. 8) Acht Medaillen aus der Zeit des späteren Mittelalters mit fürstlichen Portraits.

Wir erkennen in diesen Arbeiten, die Hr. Wagner zur Empfehlung seiner Relief-Copirmaschine herausgegeben hat, eine ähnliche Behandlung, wie in den mit der Collas'schen Maschine gefertigten Blättern des bekannten *Trésor de Numismatique et de Glyptique* gleich starke, ursprünglich parallele Linien, die bei einer jeden Erhebung des Reliefs in geringerem oder stärkerem Grade auseinandertreten, bei einer jeden Senkung sich wieder zusammenziehen, — d. h. deren jede einzelne ein wirkliches Profil des Reliefs enthält, — wodurch denn ein vollständiges Facsimile des Reliefs, eine vollkommen genaue Nachbildung desselben mit durchgeführtester und richtigster Modellirung entsteht. Nächst dieser allgemeinen Eigenschaft, wie eine solche überhaupt bei den durch eine richtige Maschine der Art bewerkstelligten Abbildungen erfordert wird, zeichnen sich die vorliegenden Blätter durch die grösste Reinheit, Klarheit und Ebenmässigkeit der Strichlagen aus, welche sowohl bei grösseren Darstellungen, wo die Striche ein höheres Relief befolgen, weiter von einander stehen, und stärker geätzt sind (namentlich bei No. 1), als auch bei den kleineren Abbildungen von zarterer und weicherer Ausführung, wahrzunehmen sind; am interessantesten jedoch bei No. 2, wo ein grösseres Bild von nicht starkem Relief mit feinen engliegenden Strichen ausgeführt und doch die vollkommenste Gleichförmigkeit erreicht ist. Wenn wir endlich noch hinzufügen, dass die Linien einer jeden Platte gleich stark geätzt sind, dass nirgend zur Hervorhebung von Licht und Schatten, eine verschiedene Kraft des Scheidewassers, nirgend eine Nachhülfe des Grabstichels ersichtlich wird, so muss uns schon der blosse Anblick dieser Probeblätter als Zeugniss einer höchst wohlgelungenen Maschine gelten.

So ist es in der That, und wir haben den Werth derselben um so höher anzuschlagen, als sie ganz als eigne Erfindung des Hrn. Wagner zu betrachten ist. Die Einrichtung der Collas'schen Maschine ist bisher bekanntlich sehr geheim gehalten worden, und nur die damit gefertigten Abbildungen liessen auf das Princip, welches ihr zu Grunde liegen muss, schliessen: dass nemlich diejenige Linie, welche sich über dem nachzubildenden Relief in vertikaler Fläche bewegt, durch eine besondere Einrichtung gleichzeitig in der horizontalen Fläche, auf der zu ätzenden Platte, wiederholt wird. Versuche, die vor der Wagner'schen Maschine zur Ausführung ähnlicher Nachbildungen gemacht wurden, hatten wenig günstige Erfolge gehabt. Hr. Wagner, — im Bereiche der Kunsttechnik schon durch einen sehr vervollkommneten Liniirapparat bekannt, der auf der letzten Berliner Kunst-Ausstellung das Interesse der Kunstfreunde, vornehmlich das der Königl. Akademie der Künste, erweckte, — hat die Construction seiner Maschine ohne alle äussere Anweisung erdacht und ihr zugleich die wünschenswertheste Vollendung gegeben. Sie ist einfach und elegant gebaut und bewegt sich in einer solchen Leichtigkeit, dass der Stift, welcher über dem eingespannten Relief hinläuft, dasselbe unter keinen Umständen gefährdet (selbst nicht, wenn es aus Gyps besteht, wie das im obenerwähnten Heft befindliche Blatt No. 2, welches über einem Gyps-

relief gearbeitet ist, hievon ein vorzügliches Zeugniss giebt). Für beliebig zu bestimmende geringere oder grössere Zwischenräume der Linien ist durch eine besondere Einrichtung gesorgt. Der über dem Relief hinlaufende und der radirende Stift operiren ferner in entgegengesetzter Bewegung, so dass das Bild auf der Platte umgekehrt, beim Abdruck hingegen in der richtigen Lage erscheint. Eine sehr zweckmässige Einrichtung ist die, dass bei sehr mattem Relief des Gegenstandes (wie so vielfach bei Münzen), durch besondere Stellung der Platte gegen letzteren, eine grössere Schattenwirkung hervorgebracht, und dass umgekehrt bei starkem Relief die grössere Schattenwirkung verringert werden kann, ohne dass dabei das richtige Verhältniss der Modellirung gefährdet wird; beides ist in vielen Fällen zur grösseren Deutlichkeit und zur grössern Klarheit der Abbildung höchst wünschenswerth. Die Maschine kopirt Reliefs vom kleinsten Umfange bis zu solchen, die 8 Zoll im Durchmesser haben; auch für grössere Arbeiten ist sie ohne sonderliche Schwierigkeit einzurichten.

Die Arbeit mit der Maschine erfordert nur eine geringe Uebung; beim Einspannen der Gegenstände kommt es, ausser der oben erwähnten Berücksichtigung des höheren oder schwächeren Reliefs, vornehmlich nur darauf an, von welcher Seite man das Licht annehmen will. Da die Lichtseite durch das Auseinandertreten der Linien entsteht, so fällt hier natürlich die Detailbildung nicht so deutlich aus, wie auf der Schattenseite, wo die Linien enger zusammenlaufen; es werden also die Theile des Gegenstandes, deren genauste Deutlichkeit vorzüglich wünschenswerth ist (wie bei Gesichtern das Profil) stets in den Schatten zu legen sein, u. s. w. Die Radirung einer Medaille von mittlerer Grösse ist in wenig Stunden zu vollenden (auch das Aetzen, da es vollkommen gleichförmig geschieht, ist eine einfache Operation), während ein gleich eleganter Kupferstich desselben Gegenstandes aus freier Hand nicht in eben so viel Wochen auszuführen ist; die Kosten werden demnach sehr beträchtlich verringert.

Die Vortheile, welche diese Maschine gewährt, sind also im höchsten Grade bedeutend. Medaillen, Münzen, geschnittene Steine u. dergl. sind mit leichtester Mühe, mit den geringsten Kosten, in grösster Treue und Eleganz zu vervielfältigen, und werden ebenso sehr dem allgemeinen Gefallen an diesen Werken als vornehmlich dem wissenschaftlichen Studium sich in ungleich ausgedehnterer Weise als früher darbieten. Die Publikation wichtiger Sammlungen dieser Art wird ohne alle namhafte Schwierigkeit zu bewerkstelligen sein; und vornehmlich dürfen wir hoffen, die ausserordentlichen Schätze des Berliner Museums in solcher Weise bald verallgemeinert zu sehen, da die erste von Hrn. Wagner gefertigte Copirmaschine bereits auf Befehl Sr. Majestät des Königs angekauft und dem Museum zur Benutzung überwiesen worden ist. Dem jungen Meister aber, welcher die sinnreiche Construction derselben erdacht und ausgeführt hat, ist von Seiten der Kunst und der Wissenschaft gebührender Dank zu zollen.

Zwar mag hier bemerkt werden, dass die verschiedenen Erfindungen neuerer Zeit: den Kunstbetrieb durch Maschinen-Arbeit zu vereinfachen, von manchen Seiten scheel angesehen werden. Man meint, dass hiedurch die freie Kunstbildung werde beeinträchtigt, der lebendige Schöpfungstrieb werde gehemmt werden. In der That könnte es bedenklich scheinen, wenn nicht auch gleichzeitig ein wirkliches Kunstleben in glänzender Kraft angebrochen wäre. So aber können wir mit Gewissheit darauf rech-

nen, dass gerade diese rein technischen Mittel, abgesehen von ihrem unmittelbaren, mehr materiellen Nutzen, auch mittelbar dem Verständnisse der höheren Richtungen der Kunst förderlich sein, sie in ihrer wahren Bedeutsamkeit herausstellen müssen. Sie insbesondere dienen dazu, das Handwerk von der Kunst unterscheiden zu helfen; sie lehren uns, wie viel reine Maschinenarbeit, die bisher durch freie Arbeit von Menschenhänden geliefert wurde, irriger Weise mit dem Namen „Kunst" bezeichnet worden ist; sie zeigen, wie nicht die technische Vollkommenheit (deren freilich der Künstler eben so gut bedarf wie die Maschine), sondern wie allein der lebendige selbstschöpferische Geist, der keiner Maschine einwohnt, das Kennzeichen des künstlerischen Genie's ist. Kunst und Handwerk werden sich gerade unter diesen Umständen immer schärfer von einander unterscheiden lassen, — werden aber zugleich eine um so bedeutendere Gegenwirkung auf einander ausüben. Das Handwerk wird die materiellen Bedürfnisse der Kunst in immer vollkommnerer und leichter zu benutzender Weise bearbeiten, die Kunst wird dieselben zu den vollkommensten Mustern ausprägen. (Doch wünsche ich nicht missverstanden zu werden: zwischen dem Handwerk und der Kunst steht noch eine Mittelstufe, deren wohl diese, nicht immer jenes bedarf: ich möchte sie als das wissenschaftliche Studium, — das Studium der organischen Natur, der etwanigen historischen Beziehungen und dergl., — bezeichnen, was hier nicht in Betracht kommen kann.)

Schliesslich führt uns die Erfindung der Relief-Copirmaschine und ihre Vollkommenheit wiederum noch auf den Wunsch, dass bald durch allgemeine und umfassende Bestimmungen die gesetzliche Sicherung des künstlerischen Eigenthums festgestellt werden möge. Wir haben hier aufs Neue den augenscheinlichsten Beweis, wie ein Werk, welches allein durch das wirkliche künstlerische Vermögen hervorgebracht ist, lediglich durch Maschinenarbeit aufs Vollkommenste wiederholt und vervielfältigt wird. Und leicht dürfte die nächste Zukunft noch durch die Erfindung andrer Maschinen bestätigen, wie viel rein technische Arbeit bei derartigem Copiren von Kunstwerken ins Mittel tritt. Ist doch bereits in England eine Maschine erfunden, vermittelst welcher runde plastische Werke in kleinerem Massestabe vollkommen treu copirt werden. Als ich vor längerer Zeit in diesen Blättern, in einem Aufsatze „über die Sicherung des künstlerischen Eigenthums" (1834, No. 35) die Nachbildungen und Vervielfältigungen der verschiedensten Art in einen solchen Gesichtskreis eingeschlossen wünschte und unter Anderm selbst die Nachbildung plastischer Werke, — sofern an solche ein bestimmtes Eigenthumsrecht geknüpft sei, — durch eine der zeichnenden, als hieher gehörig namentlich aufführte, musste diese Aeusserung mannigfachen Widerspruch erdulden. Die Wagner'sche Maschine bezeugt es, dass ich nicht zu weit gegangen bin.

Berliner Ateliers.

(Museum 1836. No. 31.)

Herr Professor Rauch hat das lebensgrosse Modell einer Danaiden-Statue vollendet, die er für den Kaiser von Russland in Marmor ausführen wird. Es ist eine nackte weibliche Gestalt, den rechten Fuss, über den ein Gewand geworfen ist, auf einen Stein gestützt, mit den Händen den Krug haltend, welchen sie auszugiessen scheint. Der Oberleib ist nach vorn geneigt, das Gesicht hat den Ausdruck eines leise brütenden Schmerzes. Diese Stellung, der einfachen Handlung angemessen, hat dem Künstler Gelegenheit zur reizvollsten Entfaltung zarter Körperformen gegeben; auf jedem Standpunkte bietet sich dem Beschauer ein eigenthümliches und doch in sich vollkommen harmonisches Bild. Die ganze Gestalt trägt den Charakter einer ausgebildeten Jugend; es ist — wie es die Darstellung der Danaide, dem Mythus gemäss, erfordert — die Grenze zwischen Jungfrau und Weib, die schönste Fülle und zugleich die edelste Reinheit, Zucht und jugendliche Kraft in den Formen der Glieder. — Wie aber gewöhnlich bei freistehenden Statuen, wenn sie auch für verschiedene Gesichtspunkte gearbeitet sind, der Beschauer sich doch auf diesen oder jenen besondern Standpunkt gefesselt fühlt, so schien es dem Referenten auch hier der Fall. Unvergleichlich schön ist die Partie des Rückens, dessen zarte Wölbung, bei der vorgeneigten Stellung, immer wieder den Blick auf sich zurückzieht; auch für die Gesammtanordnung der Gestalt dürfte die Ansicht halb von hinten, ohne der Trefflichkeit des Uebrigen sonst zu nahe zu treten, diejenige sein, welche die vollkommenste Befriedigung gewährt. Doch mag dies ein individuelles Gefühl sein; Andre werden vielleicht wieder durch einen andern Standpunkt mehr angezogen werden.

Wir freuen uns, dass hier dem Künstler, dessen zahlreichste Leistungen in historischen Monumenten bestehen, die seltne Gelegenheit zur Lösung einer vollkommen freien, idealen Aufgabe geboten ist, die das anziehendste Zeugniss seiner Meisterschaft geben und die, in dem weicheren, lebenvolleren Stoffe des Marmors ausgeführt, natürlich noch in hohem Grade an Schönheit gewinnen wird. —

Statuen, wie die in Rede stehende, haben den Poeten alter und neuer Zeit mannigfach Stoff zu längeren oder kürzeren Versen dargeboten. Auch auf Rauch's Danaide dürften allerlei Epigramme zu dichten sein, — etwa der Art:

Traurig blickest du her, der endlos währenden Arbeit
Suchest du bang ein Ziel: — nimmer doch gehe zur Rast,
Setze den Fuss nicht ab vom Stein und erhebe den Krug nicht:
Denn gleich lieblich wie jetzt wärest du nimmer zu schaun.

* * *

Ewig dauert die Strafe, doch dass du ewig sie tragest,
Geben die Götter dir auch ewige Jugend und Kraft;
Bis sich füllet das Fass, das argdurchlöcherte, wirst du. —
Denn dich rührte der Gott, — blühen in ewigem Reiz.

* * *

Tod einst brachtest du dem, der, deinem Reiz zu gebieten,
Allzukühn sich vermass. Aber die stygische Flut
Reinigte dich von der Schuld: Wir jetzo stehen und fühlen,
Wie du beseligend uns füllest mit Leben die Brust.

* * *

Und dergleichen mehr.

Kunstblüthen, Sammlung lithographischer Nachbildungen vorzüglicher Meisterwerke der alten und neuen Zeit am Rheine. Mit besonderem Hinblick auf die Akademie zu Düsseldorf. Zeichnung, Druck und Verlag von Gebrüder Kehr und Niessen, lithographisches Institut und Kunsthandlung in Cöln.

(Museum 1836. No. 27.)

Die Lithographieen, welche seit kurzer Zeit aus dem genannten Institut hervorgegangen sind, haben sich schnell beim Publikum beliebt gemacht; sie sind der Mehrzahl nach eben so trefflich aufgefasst, wie sauber und in guter Harmonie ausgeführt, der Druck kräftig und, ohne irgend kalt zu sein, doch nicht von übertriebenem Glanze, die Gegenstände selbst so allgemein ansprechend, dass wenig zur weiteren Empfehlung zu sagen sein dürfte. Das bedeutendste unter den Unternehmungen des Instituts sind die genannten Kunstblüthen, über deren Zweck und Ausdehnung bereits ein früher mitgetheilter Prospectus berichtet hat. Sie enthalten ausgezeichnete Werke der Malerei, die sich in der Gegend des Niederrheins befinden, vornehmlich solche, die aus der Düsseldorfer Schule hervorgegangen sind. Folgende Blätter unter den bisher erschienenen liegen uns so eben vor:

Der Klosterhof im Schnee, gem. von C. F. Lessing, lith. von A. Borum. Jenes trübe melancholische Bild mit der dürren schneebeladenen Tanne und dem eingefrornen Brunnen, mit den eingeschneiten niederkauernden Wächterstatuen und dem düsteren Kreuzgange, in dessen Dunkel sich leise der Leichenzug der Nonnen hinbewegt. Der Gesammteindruck des Bildes, die locker angefrornen Schneemassen, die Kälte im Gestein ist trefflich wiedergegeben; nur dürfte das eigenthümliche Reflexlicht, welches im Original, so viel uns erinnerlich, von so bedeutender Wirkung war, nicht genügend beobachtet sein. Jedenfalls ist die Erscheinung dieses Blattes sehr erfreulich, da es bisher an einer guten Nachbildung des Gemäldes fehlte.

Die Kinder im Kahn (die Warnung vor der Wassernixe), gem. von Th. Hildebrandt, lith. von B. Weiss. Auch von diesem Bildchen, welches so ungemein beliebt ist, waren bisher nur mittelmässige Lithographieen verbreitet; die vorliegende ist vorzüglich gelungen und von reizendster Wirkung.

Die Kegelbahn, gem. von Pistorius, lith. von J. G. Schreiner. Ein Meisterwerk in Bezug auf feine Auffassung und Durchführung der verschiedenen Charaktere. Der sorgfältigste Kupferstich könnte diese mannigfaltigen Physiognomieen und den sprechenden Ausdruck derselben nicht

genauer und mit grösserer Lebendigkeit wiedergeben. Auch die Haltung des Ganzen ist vortrefflich.

Rinald und Armide; gem. von C. Sohn, lith. von B. Weise. Ebenfalls höchst sauber und wohlgelungen in Betracht der technischen Ausführung. Dass Sohn's grosses Talent hier noch nicht entwickelt war, dass das Ganze ziemlich absichtlich erscheint und die Schönheit nur in einzelnen Partieen gefunden wird, ist nicht Schuld des Lithographen.

Die Lautenspielerin, gem. von A. Schmidt, lith. von I. G. Schreiner, — dürfte füglich in einer durch Originalität und lebendiges Gefühl ausgezeichneten Folge von Kunstwerken fehlen können.

Landschaft, gem. von Hobbema, lith. von A. Borum. Ein schlichtes, durch seine einfache Wahrheit ansprechendes Bild, leider etwas zu monoton wiedergegeben.

Die Mutter des P. Rembrand, gem. von N. Maas, und der betende Franziskanermönch, gem. von A. van Staveren, beide lith. von B. Weise, geben treffliche Beispiele jenes vielbeliebten feineren Genrefachs der alten Holländer und entsprechen der sauberen Ausführung und den zierlichen Lichteffekten, die in diesen Darstellungen insgemein vorherrschen, mit gutem Erfolge.

Mater dolorosa, gem. von C. Dolce, lith. von I. P. Kehr, nähert sich der zarten, glatten und verblasenen Manier des Italieners ebenfalls in sehr wohlgelungener Weise und wird den Freunden desselben eine willkommene Erscheinung sein.

Sämmtliche Blätter sind mit der Bezeichnung des gegenwärtigen Besitzers der Gemälde versehen.

Fragmentarisches über die Berliner Kunstausstellung vom Jahr 1836.

(Museum 1836, No. 39 ff.)

Hildebrandt: Tod der Söhne Eduard IV., Königs von England.

(Vergl. Shakspeare's Richard III. Act. IV, Sc. 3.)

Richard III., der Usurpator des englischen Thrones, hat aus dem Wege geräumt, was ihm den Besitz der Krone streitig machen konnte; nur seine beiden jungen Neffen, die Söhne des verstorbenen Königs Eduard IV., — Eduard Prinz von Wales, Erbe des Thrones, und Richard, Herzog von York, — haben noch ein näheres Anrecht auf die Herrschaft. Durch Hinterlist des Tyrannen sind beide im Tower gefangen; Sir James Tyrrell ist beauftragt, die Knaben zu tödten. — Die That ist geschehen. Tyrell kommt und schildert im Selbstgespräch den entsetzlichen Vorgang mit folgenden Worten:

Geschehn ist die tyrannisch blutge That,
Der ärgste Gräuel jammerlichen Mords,

Den jemals noch das Land verschuldet hat.
Dighton und Forrest, die ich angestellt
Zu diesem Streich ruchloser Schlächterei, —
Zwar eingefleischte Schurken, blut'ge Hunde, —
Vor Zärtlichkeit und mildem Mitleid schmelzend
Weinten wie Kinder bei der Trau'rgeschichte.
O so, sprach Dighton, lag das zarte Paar;
So, so, sprach Forrest, sich einander gürtend
Mit den unschuld'gen Alabaster-Armen:
Vier Rosen eines Stengels ihre Lippen,
Die sich in ihrer Sommerschönheit küssten.
Und ein Gebetbuch lag auf ihrem Kissen,
Das wandte fast, sprach Forrest, meinen Sinn;
Doch o! der Teufel — dabei stockt der Bube,
Und Dighton fuhr so fort: Wir würgten hin
Das völligst süsse Werk, so die Natur
Seit Anbeginn der Schöpfung je gebildet! —
Drauf gingen beide voll Gewissensbisse . . . .

Diese Schilderung ist es, die dem Künstler Stoff zu seinem Bilde gegeben hat. Man blickt in ein Gemach des Towers, im Vorgrunde das Bett, auf welchem die beiden Prinzen ruhen. Es ist die Mittagsstunde; ein mildes warmes Licht fällt von vorn über das Lager. Die Knaben haben ihre fürstlichen Oberkleider, den Hermelinmantel, das gekrönte Barett u. s. w. von sich gethan und an den Fuss des Bettes zusammengelegt. In ihren Beinkleidern von seidenem Tricot, der ältere in einem weiten, gestickten Oberhemde, der jüngere mit einem leichten Jäckchen ohne Aermel, liegen sie auf der reich gesteppten wollenen Decke. Ein Gebetbuch in rothem Sammt und silbernen Beschlägen, ein Rosenkranz liegt neben ihnen. An der Rücklehne des Bettes, halb von dem seidenen Vorhange verdeckt und überschattet, sieht man ein Einhorn als Halter des englischen Wappens ausgeschnitzt. Der ältere der beiden Brüder, Prinz Eduard, brünett, ist in ruhiger, schlichter Lage eingeschlafen; Richard, der jüngere, ein reizendes blondes Lockenhaupt, hält den Bruder umfasst und zeigt auch noch im Schlaf eine mehr bewegte, mehr zum Scherz geneigte Natur, — beide dem Charakter gemäss, wie sie der Dichter in den früheren Scenen des Trauerspieles geschildert hat. Hinter dem Lager erscheinen die Mörder. Der eine von ihnen neigt sich leise, blutgierigen Auges, über die beiden Opfer; er trägt ein schmutziges Lederkoller über einem groben Friesrocke; er hält ein gestreiftes Bettkissen, dem Bette des Wächters entnommen, in beiden Händen und ist bereit, die Knaben zu ersticken. Hinter ihm, im Schatten des Bettvorhanges, den er zur Seite schiebt, steht der andre, mehr zaudernd und schon mit Gedanken über die unheilvolle That beschäftigt.

Die Composition des Bildes ist höchst einfach und klar verständlich, die Perspective, die hier in der Zeichnung und im Luftton nicht ohne Schwierigkeit war, sehr meisterhaft; ein ruhiges, ebenmässiges Licht gewährt zunächst den Eindruck eines vollendeten, in sich geschlossenen Ganzen. Was bei der ersten genaueren Betrachtung des Bildes das Auge des Beschauers in wohlgefälliger Weise berührt, das ist die ausserordentliche Naturwahrheit in allen einzelnen, auch den geringfügigsten Theilen der

Darstellung, eine Naturwahrheit, die, wie es scheint, hier den Gipfel ihrer Vollendung erreicht hat. Alle Stoffe, das Eichenholz des Bettgestelles, die Federkissen, die gesteppte Decke, die gewebte Arbeit in den seidenen Tricots, die Stickerei in Gold und Seide, der Sammt und das Pelzwerk an Mantel und Barett, die gemeine Bekleidung des Mörders, — Alles tritt in vollster Darstellung seiner Eigenthümlichkeit vor unsere Augen. Ebenso ist Alles, was zum äussern Arrangement in Kleidung und Geräth gehört, auf die verständigste Weise angeordnet und auch das geringfügigste Bedürfniss nicht oberflächlich behandelt, so dass wir hier einen besondern geschichtlichen Moment mit vollster Entschiedenheit vorgeführt sehen. All diese Beiwerke sind nöthig, wo es sich um lebendige Darstellung handelt, doch sind sie nicht die Hauptsache; und dass der Künstler sie nur als Mittel zur Erreichung eines höheren Zweckes benutzt hat, sehen wir aus der leichten, sichern, geistreich andeutenden Technik, mit welcher sie ausgeführt sind. Mit ebenso grosser Meisterschaft ist das Nackte behandelt; auch hier ist es nicht dieser oder jener Farbenstoff, welchen wir vor uns sehen, sondern lebendige, beseelte, athmende Körper. Kurz: Leben, Dasein, Möglichkeit und Sicherheit des Daseins, — die erste und nothwendigste Bedingung eines jeden Kunstwerkes, — ist hier in vollstem Maasse erreicht.

Aber gehen wir weiter und sehen zu, in welcher Weise die Handlung des Bildes ins Leben tritt. Die allgemeinen Züge sind bereits angedeutet. In holdseligem Frieden ruhen die beiden Knaben nebeneinander; nie ist der Schlummer der Unschuld schöner gemalt worden. Wir glauben ihr leises Athmen zu hören, ihre Brust in ruhigen Zügen sich heben und senken zu sehen. Röthe der Gesundheit, durch die Wärme des engen Gemaches, der Kissen, der nahen Berührung erhöht, steigt in ihre Wangen empor. Rührend ist es, zu sehen, wie sie vor dem Einschlafen sich umarmt und geküsst hatten und nun ihre Arme und Lippen leis von einander zurückgesunken sind; die schwierigste Aufgabe für bildliche Darstellung, und doch wie naturwahr, wie schön, wie vollkommen zugleich die eine Gestalt trotz der nahen Berührung der andern entwickelt! Hier sind in Wahrheit die Worte des Dichters verkörpert: — „das völligst süsse Werk, so die Natur seit Anbeginn der Schöpfung je gebildet.“

Und nun der Mörder, — ein Kopf, in welchem wir die geniale Meisterschaft des Künstlers vor Allem bewundern müssen. Hier finden wir nichts von jenen üblichen Charaktermasken eines Bösewichts, dessen Züge etwa schon eine Prädestination zu verruchtem Werke in sich tragen: es ist eben nur ein gewöhnliches, gemeines Gesicht, ohne sonderliche Bedeutung in seiner Form, schlicht herabhängendes flachsgelbes Haar, kurzer röthlich blonder Bart. Es ist eine feile, gedankenlose Natur, für Geld zu jedem Unternehmen bereit. Aber mit furchtbarster Gewalt spricht sich die Bedeutung des Momentes darin aus. Gierig, als wollte es aus seiner Höhle heraustreten, heftet sich das Auge auf die beiden Opfer; krampfhaft zuckt es in den Falten der Stirn; wuthschwellend ist die Unterlippe unter dem struppigen Schnurrbarte vorgedrängt. Eine aufsteigende Blässe lässt es ahnen, dass auch hier noch eine Regung der Menschlichkeit zu bekämpfen ist; aber wir sehen nichtsdestoweniger die vollste Sicherheit des Entschlusses; noch ein Moment, und wüthig, wie die Hände das schwere Bettkissen zusammenpressen, so dass das Blut aus den Nägeln der Finger zurücktritt, wird er über die wehrlosen Knaben herstürzen. Sein

Genosse, der mehr im Hintergrunde steht, hat etwas mehr Bedeutung in seinen Zügen; seine ganze Erscheinung hat einen Anstrich von gewisser Würde; er blickt ruhiger, mit einem Anfluge von Mitleid und Gewissen, auf den Schlummer der beiden Knaben herab. So hat der Künstler in diesen beiden Gestalten bereits die Gefühle vor und nach der That, die Mordgier und die mitleidsvolle Reue, wie sie der Dichter schildert, in dem einen Momente der Handlung angedeutet, das Interesse des Beschauers in grösserem Maasse zu gewinnen.

Wenn wir den Maler der Treue wegen loben müssen, mit welcher er den Andeutungen des Dichters gefolgt ist, so kann das in vielen andern Fällen zweideutig erscheinen. Nur zu häufig geschieht es, dass bei Darstellungen, welche die einzelne Scene eines Gedichtes vorführen, eine Bekanntschaft mit dem Gesammtinhalte des letzteren vorausgesetzt wird und dass der Beschauer, bei dem diese Voraussetzung nicht zutrifft, ohne Interesse vorübergeht. Und auch für den, welcher die Dichtung kennt, kann ein solches Kunstwerk nicht die erwünschte Wirkung hervorbringen, eben weil es nicht seine Bedeutung, sein Verständniss, unabhängig von allem Titel und Commentar, in sich trägt. Alles dies findet indess auf das Hildebrandt'sche Bild keine Anwendung; trotz seiner genauen Uebereinstimmung mit dem Gedichte, — die freilich die nähere Charakteristik des Einzelnen begünstigte, — sehen wir es in sich geschlossen, in sich verständlich, in sich sein Interesse und seine ergreifende Wirkung tragend. Zwei holde Knaben, deren hoher Stand durch Schmuck und Beiwerk bezeichnet wird, zärtlich nebeneinander in süssem Frieden, und über ihnen das Verhängniss, welches die schönste Blüthe zu vernichten im Begriff ist; das Lieblichste, das Reinste und Anmuthvollste, was die Welt hervorzubringen im Stande ist, und die grausenerregende Macht, welche dem Bösen in dieser Welt zu Theil geworden; Alles vereint, was Mitleid, innigste Theilnahme und tiefste Trauer in uns hervorbringen kann, und doch das Ganze so schön, so edel, so rein gehalten, dass die beklemmende Angst, mit welcher wir dem Vorgange zuschauen, sich in eine stille Rührung verwandeln muss [1]).

Die Portraitbilder von Hildebrandt, welche sich auf der diesjährigen

[1]) Unter meinen Papieren finde ich noch eine Notiz über das oben besprochene Bild, von der ich mich nicht mehr entsinne, ob und wo ich sie habe drucken lassen. Sie gehört der Zeit bald nach der Ausstellung von 1836 an und mag hier als Curiosität ihre Stelle finden: —

Durch öffentliche Blätter hat sich das Gerücht von einem unerhörten Plagiat, dessen sich einer der ersten Künstler unserer Zeit schuldig gemacht haben soll, verbreitet; das Publikum fängt an unwillig zu werden, dass es sich, auf der letzten Ausstellung, durch eine blosse Copie hat zu unnöthigem Enthusiasmus verleiten lassen. In dem Schlosse Kronborg bei Helsingör ist ein Reisender diesem Plagiat auf die Spur gekommen; da hat er, in der Kupferstichsammlung des Commandanten, ein Blatt vorgefunden, welches das vollständige Original zu den Söhnen Eduards von Th. Hildebrandt sein soll. Naiver Weise aber nennt er auch den Maler und den Stecher des Blattes: James Northcote und Francis Legat. — Nun weiss Jedermann, dass dieses Blatt zu der Shakspeare-Gallery gehört, ein so bekanntes Blatt, dass es die Referenten über Hildebrandt's Bild für gänzlich überflüssig halten mussten, seiner dabei auch nur zu erwähnen. Allerdings führt die Composition in beiden Darstellungen dieselbe Scene vor, und sie haben gerade so viel Aehnlichkeit, als durch die Worte Shakspeare's geboten war; im Uebrigen wird es keinem Kunstverständigen einfallen, auch nur eine Parallele zwischen beiden zu ziehen.

Ausstellung befinden, mögen einer späteren Betrachtung vorbehalten bleiben. Hier erwähnen wir noch eines anmuthvollen Gemäldes von kleinen Dimensionen, welches dem Genrefache angehört: Chorknaben bei der Vesper, No. 357. Vier Chorknaben, zur Seite eines ausserhalb des Bildes vorausgesetzten Altares kniend und betend, im Hintergrunde ein Theil der Kirche mit andächtigem Volk. Die Darstellung frommer kindlicher Unschuld bei der Ausübung heiliger Sitte giebt diesem Bildchen einen eigenthümlichen Reiz, der durch die geistreiche Charakteristik in den vier Köpfchen noch erhöht wird. Der erste Knabe ist mit Ernst und Tüchtigkeit beim Gebete, der zweite hat das seelenvolle Auge schwärmerisch erhoben, der dritte blickt etwas zerstreut zum Beschauer heraus, der vierte ist wie in träumerischen Gedanken hingegossen. Die Ausführung ist geistreich, und das Ganze, mit Einschluss des wohlerfundenen gothischen Rahmens, dürfte einen beneidenswerthen Schmuck im Wohnzimmer des Besitzers bilden.

Carl Sohn: Das Urtheil des Paris. No. 925.

Sohn ist anerkannt als Meister im Bereiche der Carnation. Seine Darstellung des Nackten zeichnet sich durch einen Schmelz, durch Wärme, Licht und Leben der Farbe aus, wie sie die Vorzeit nur bei den grossen Künstlern der Schulen von Venedig und Parma kennen gelernt hat. Jene Weichheit und Milde des Tones, welche der Italiener mit dem Worte Morbidezza bezeichnet (dem Deutschen fehlt das entsprechende Wort), besitzt er in vollem Maasse, und er weiss dieselbe zugleich in einer so eigenthümlich zarten, lauteren Weise zu entwickeln, dass durchaus von keiner Nachahmung dieses oder jenes Meisters der Vergangenheit die Rede sein kann. Es ist der schwierigste Theil der malerischen Technik, die Darstellung der äussersten Oberfläche des menschlichen Körpers, — jenes selbständigen Lebens, jener zarten Elasticität und Porosität der Haut, — worin Sohn von keinem Zeitgenossen übertroffen wird. Natürlich steht die Wahl der Gegenstände bei seinen bedeutendsten Werken im Einklange mit diesen technischen Vorzügen; und da die letzterwähnten Eigenschaften in erhöhtem Maasse bei den zarteren Geschlechtern, bei den Knaben und Frauen, vorherrschen, während bei dem strengeren männlichen Körper zugleich die Angabe und Bezeichnung der tiefer liegenden Theile, der Muskeln, Sehnen u. s. w. erforderlich wird, so ist es eben die Darstellung jener, die uns vorzugsweise in Sohn's Compositionen entgegentritt. Im Allgemeinen aber giebt die Mythe des klassischen Alterthums vorzüglich Gelegenheit zur bildlichen Darstellung nackter Körperformen, und so gehören auch Sohn's Gemälde in der Regel diesem Mythenkreise an.

Wenn wir in dem eben Gesagten die charakteristische Eigenthümlichkeit und die Vorzüge der Sohn'schen Gemälde andeutungsweise zu bezeichnen versuchten, so müssen wir doch mit Bedauern hinzufügen, dass in ihnen, mehr oder minder, diese Eigenthümlichkeit einseitig und bis zur Vernachlässigung anderweitiger Erfordernisse vorherrscht. Abgesehen davon, dass in seinen Gestalten die Entwickelung und der Zusammenhang der Form im Einzelnen nicht immer genügend beobachtet ist, — einzelne Missstände der Art wären zu entschuldigen, und es bedarf solcher Entschuldigung oft bei den grössten Meistern, wie in dieser Beziehung der Hinblick auf Coreggio nahe liegt: — so finden wir bei ihm auch in der Auffassung oder

in der Composition des Ganzen manch einen Mangel, der es leider erkennen lässt, dass der Gegenstand nicht immer mit dem Ernste, mit der Kraft und Tiefe durchdrungen ist, welche die Herstellung eines vollendeten Meisterwerkes erfordert. Schon die früheren Gemälde Sohn's, welche unsre Ausstellungen schmückten, liessen bei den entschiedensten Vorzügen manchen Wunsch unbefriedigt; das in der Ueberschrift genannte, das bedeutendste der Dimension nach, welches wir von ihm kennen, übertrifft dieselben in den angedeuteten Vorzügen und Mängeln.

Das Urtheil des Paris. Der schöne Hirtenjüngling sitzt auf der linken Seite des Bildes, Körper und Gesicht im Profil gesehen. Er reicht den verhängnissvollen goldenen Apfel an Venus, welche, als die wichtigste Figur des Ganzen, in der Mitte steht; mit der einen Hand empfängt sie den Apfel, mit der andern hält sie das Gewand, welches um ihre Hüften geschlungen ist. Amor schmiegt sich lächelnd, in kindlicher Bewegung, an sie. Zwischen Paris und Venus, ein wenig tiefer im Bilde, sitzt Minerva, welche dem Beschauer den Rücken kehrt und das Gesicht zürnend nach der glücklichen Siegerin umwendet; sie ist im Begriff sich zu bekleiden. Zur Rechten der Venus, halb dem Beschauer zugewandt, sitzt Juno, indem sie den Busen mit der Hand bedeckt und ebenfalls zürnend auf den Vorgang zurückblickt. Die Gestalten befinden sich auf der Höhe des Ida, von der man, zwischen Lorbeer- und Myrthen-Gebüsch hindurch, auf die Ufer des Meeres niedersieht. — Es ist eine schwierige Aufgabe, das zertheilte Interesse der Personen, wenn man nicht einzelne von ihnen wesentlich unterordnen will, zu einer malerischen Gruppe, zu einer Total-Wirkung, zu vereinen, und wir müssen gestehen, dass bei der Lösung dieser Aufgabe nicht alle Ansprüche befriedigt sind. Schon die kurze Beschreibung lässt das Zerstreute der Composition erkennen, was leider durch einen Nebenumstand noch mehr hervorgehoben wird. An den Figuren selbst ist jener schwierige Punkt der malerischen Technik, jene Darstellung des Lufttones, welcher Glied von Glied und Gestalt von Gestalt sondert, aufs Trefflichste beobachtet; aber er fehlt in hohem Grade an dem Laubwerk, welches zwischen den einzelnen Gestalten sichtbar wird; statt einen vermittelnden Hintergrund zu bilden, statt das Auge sanft von der einen Gestalt auf die andre hinüberzuleiten, springt dasselbe dem Auge des Beschauers mit Lebhaftigkeit entgegen und bringt somit gerade die entgegengesetzte Wirkung hervor. Und wie wir uns von dem äusseren Arrangement des Bildes nicht befriedigt fühlen, so können wir auch die innere Auffassung nicht unbedingt billigen. Es sind die beiden Gestalten der Juno und der Minerva, die für uns etwas Befremdliches haben. Juno ist am Wenigsten empfunden; sie sitzt nicht fest, nicht sicher genug, sie gleitet, und der nothwendige organische Zusammenhang ihrer Glieder dürfte nicht in allen Theilen vorhanden sein; wir sehen in ihrer Erscheinung zwar eine erhabene Gestalt beabsichtigt, wie solche der Götterkönigin zukommt, aber das Unmittelbare des Eindruckes fehlt; im Ausdruck ihres Gesichtes ist etwas Maskenartiges, auch die Bewegung ihrer Arme ist mehr im Charakter einer mediceischen Venus, welche schüchtern den Fluten entsteigt, als dass sie der bewussten Majestät einer Juno entspräche. Die Gestalt der Minerva giebt ebenfalls kein entschiednes Bild ihrer charakteristischen Eigenthümlichkeit; wir hätten sie irgend in andrer Stellung zum Beschauer, oder in dieser mehr bekleidet, gewünscht: sie ist hier

wenigstens nicht im Geiste des griechischen Alterthums gedacht, welches keine Pallas Kallipygos kennt.

Doch genug dieser tadelnden Bemerkungen, wo uns ausserdem eine solche Fülle der schönsten Vorzüge entgegentritt. Was wir oben über Sohn's zarte Behandlung der Nackten geäussert, findet in diesem Bilde seine vollste Bestätigung; ja es dünkt uns, wenn wir seine früheren Werke in der Erinnerung durchgehen, ob in keinem derselben diese höchst vollendete Weichheit, diese Klarheit und Frische sichtbar geworden sei. Der Rücken der Minerva, der gesammte Oberkörper der Venus, das schmachtend halbgeöffnete Auge, mit dem sie auf den jugendlichen Richter niederblickt, das stille Lächeln des Mundes ziehen in hohem Grade an. Amor ist ebenfalls eine gar liebliche Gestalt, und nur das Tuch, welches er mit ziemlich überflüssiger oder vielmehr unschicklicher Decenz um die Hüften gewunden hat, möchte störend sein. Des höchsten Preises würdig aber ist Paris, vornehmlich der wunderschöne Kopf, welcher beschattet, im reizvollsten Helldunkel, offnen Auges zu der Göttin der Liebe emporschaut. Hier ist Fülle des Lebens und Daseins, ist die holdseligste Naivetät mit der edelsten und reinsten Idealität verbunden, — ist ein Beispiel der höchsten Leistungen gegeben, deren die Kunst fähig ist.

Dass aber ein Künstler, der einen solchen Kopf zu bilden vermochte, von selbst zur strengeren Kritik dessen, was mangelhaft erschien, auffordern musste, dies, glauben wir, wird keinen Anstoss erregen. Und dass ein solcher Künstler in der That zu den höchsten und untadelhaften Leistungen berufen ist, dass es in seiner Macht steht, einen der Gipfelpunkte seiner Kunst zu erreichen, dies wagen wir mit Ueberzeugung auszusprechen. —

Die Ausstellung zählt wenig Gemälde, welche den Kreisen der klassischen Mythe angehören; die Richtung der Malerei unsrer Zeit — wenigstens die der Malerei in Norddeutschland — hat sich in andern Regionen eingebürgert. Doch findet sich ein solches, welches durch ähnlich bedeutende Dimension und durch die Stellung, die man ihm in der Nähe des Sohn'schen Bildes gegeben, unwillkürlich zur Vergleichung mit diesem auffordert. Es ist das Bild von

Adolph Henning.

Achill und Thetis (No. 308), die Scene nach dem ersten Buch der Ilias. Achill sitzt, zürnend und weinend über die von Agamemnon erlittene Schmach, am Ufer des Meeres; er stützt das Haupt in die linke Hand und greift mit der rechten wild in die Falten des rothen Mantels. Vor ihm steht Thetis, seine Mutter, welche die Klagen des Sohnes vernommen hat und tröstend und Rache verheissend über die Fluten zu ihm geeilt ist. Sie legt sanft ihre rechte Hand auf seine linke und blickt ihn bekümmert an, indem sie eben, wie es scheint, jene holden Worte: „Kind, was weinst du? u. s. w." beginnen will. Ihr zur Rechten, etwas weiter zurück, erblickt man ihren von Delphinen gezogenen Muschelwagen, auf dem eine junge Nymphe wartend sitzt. Auf der linken Seite des Gemäldes, fern am Saume des Gestades, schreiten die beiden Herolde mit Briseis, die sie auf Befehl des Agamemnon dem Achilles entführt haben und die noch dem Geliebten zurückblickt. — Was die eigenthümlichen Vorzüge des Sohn'schen Gemäldes ausmacht, jener weiche Reiz, jenes zarte Leben der Farbe, ist in diesem Bilde nicht vorhanden, und somit die erste Wirkung

desselben auf das Auge des Beschauers weniger ansprechend, — um so weniger, als wir gegenwärtig durch die überwiegende Mehrzahl der Leistungen norddeutscher Malerei gerade an eine vorzügliche Behandlung der Farben (und was in deren Bereich gehört) gewöhnt sind. Ein trockner, im Einzelnen sogar schwerer Ton vertritt hier die Stelle jener warmen, elastischen Geschmeidigkeit in den nackten Körperformen, eine nicht ganz harmonische Zusammenstellung der Farben stösst das Auge ab; auch der Luft fehlt es an der wünschenswerthen freien Durchsichtigkeit und Tiefe. Doch ist die Begleiterin der Thetis, welche auf dem Muschelwagen sitzt, vornehmlich ihr Kopf, trefflich gemalt, und lässt es erkennen, dass Henning auch wohl dieses Theiles der künstlerischen Technik mächtig sein kann; ebenso sind die Wellen des Meeres leicht und in klarer Bewegung. Was wir dagegen bei Sohn zum Theil vermissten, das bildet einen eigenthümlichen Vorzug des Henning'schen Gemäldes. Die Zeichnung ist grossartig und correct, die Modellirung sicher und wohlgelungen, vornehmlich aber die Composition des Ganzen zu loben. Die beiden Gestalten der Thetis und des Achilles stehen zu einander in einem schönen, edlen Wechselverhältniss der Linien, sie füllen den Raum auf eine befriedigende Weise und gewähren somit eine bedeutende Totalwirkung; ebenso ist der Charakter beider, den plastischen Gestaltungen des Alterthums gemäss, ernst und würdig gehalten. Das Bild hat im Ganzen einen mehr dekorativen Charakter (im guten Sinne des Wortes), etwa nach Art der Freskomalerei; unter entsprechenden architektonischen Umgebungen würde es gewiss von grösserer Wirkung sein, als in dem bunten Wechsel einer Ausstellungs-Gallerie, wo freilich der Reiz in der malerischen Behandlung zunächst den Beschauer anziehen muss.

Unter den übrigen Gemälden Henning's ist zunächst sein David (No. 309) zu erwähnen, eine fast nackte jugendliche Gestalt, sitzend, die eine Hand auf der Schleuder, mit der andern in begeisterter Bewegung nach der Harfe greifend. Auch hier eine ähnliche, doch schon mehr gemässigte. Strenge und Trockenheit der Farbenbehandlung, auch hier aber ebenso eine treffliche Zeichnung und geistreiche Anordnung der Gestalt. — Andre Bilder von Henning gehören in andre Fächer der Malerei. Zu den bedeutendsten sind unter den bisher ausgestellten vornehmlich zwei Charakter-Figuren, Kniestücke in Lebensgrösse, zu zählen: No. 310, Ein Ordens-Geistlicher mit seinem Chorknaben zur Messe gehend (in der Marcuskirche zu Venedig) und No. 311. Ein armenischer Geistlicher, welcher das Weihwasser nimmt (in der Roger-Kapelle zu Palermo). Bei diesen Bildern kam es vorzugsweise auf geistreiche Naturnachahmung und lebendigere Behandlung der Farbe an, und wir finden hier diesen Erfordernissen ungleich besser genügt als an dem grossen Gemälde des Achilles, wozu allerdings der Umstand, dass bei Darstellungen der Art eben genau nach passenden Modellen zu malen ist, günstig mitgewirkt haben mag. Vornehmlich dünkt uns das erstgenannte Gemälde — der würdige Greisenkopf, die auf dem verdeckten Kelch ausgestreckt ruhende Hand, die zierliche Stickerei des Messgewandes, sowie der jugendlich heitere Kopf des Chorknaben wohlgelungen; das Ganze giebt in dem ruhigen Ernste der Gestalten das ansprechende Bild frommer Sitte. — Das Bild eines italienischen Mädchens, welches sich das Haar macht, No. 312, ist ebenfalls, durch geschmackvolle Anordnung im Raum, sowie durch wohlgelungene Ausführung und Naturwahrheit in den Stoffen beachtens-

werth. — Sehr trefflich sind ein Paar kleine genreartige Bilder, zu denen ebenfalls Studien italienischer Kostüme und Sitte benutzt scheinen. . . .

Overbeck.

Overbeck's künstlerische Richtung gehört, wie bekannt, derjenigen Entwickelungsperiode der neueren Zeit an, durch welche, in den Jahren der Unterdrückung und der Befreiungskriege, die versunkenen Schätze des Mittelalters wieder heraufgefördert und der fromme Sinn und die schlichte Treue der alten vergessenen Meister als Vorbild hingestellt waren. Overbeck ist der Einzige, welcher diese Richtung mit Ueberzeugung in sich aufgenommen, mit künstlerischer Genialität durchgebildet und mit treuer Liebe bei ihr ausgeharret hat. Das Streben und Schaffen der jüngsten Nachkommenschaft, die Resultate des letzten Jahrzehnts sind seinem Sinne fremd geblieben. Wo neue Elemente sich zur Gestaltung hindurchringen, da giebt es mancherlei Kampf, treten Gegensätze mannigfacher Art sich schroff und feindlich gegenüber; Overbeck's Genius hat auf einer fernen friedseligen Insel seine Heimat gefunden, und sendet uns von dort seine Grüsse herüber, die wie ein altes schönes Mährchen unsern Sinn berühren. Aber auch nur wie ein Mährchen. Die Interessen der Gegenwart sind gross und bedeutend geworden; wir verlangen das Leben in seiner vollen Wahrheit und Grösse vor uns zu sehen, wir wollen nicht schüchtern und entsagend den Stürmen des Lebens aus dem Wege geleitet, sondern mitten hindurch auf dessen Gipfelpunkt geführt werden, — und Overbeck hat es versäumt, an solcher Wirksamkeit Theil zu nehmen und den Kranz zu erringen, der für ihn bereit war. Er steht dem alten Meister Fra Giovanni da Fiesole nahe, — nicht als ob er das kindlich Mangelhafte in dessen Formen nachahmte, vielmehr schwebt ein Hauch der vollkommneren Schönheit Raphaels über seinen Gestalten, — aber es ist ebenso der tiefe Friede, die stille Lauterkeit des Gemüthes, die aus seinen Bildern sprechen, ebenso der Mangel an Energie, wo es sich um entschiedene Belebung, um die Darstellung bedeutender Charaktere und leidenschaftvoller Momente handelt.

Die diesjährige Ausstellung hat uns von Overbeck bis jetzt zwei Cartons gebracht. Der eine, No. 656, stellt die Verstossung der Hagar dar und zerfällt, durch die Andeutung einer einfachen Architektur, in zwei Hälften: zur rechten das Innere des Hauses, darinnen Sarah mit ihrem Knaben auf dem Boden sitzt, eine Gestalt, die an die grossartige Ruhe in den sitzenden Figuren der Nachfolger Giotto's erinnert; zur linken Hagar, welche mit Ismael weinend die Schwelle des Hauses verlässt, — hier in den Linien jene naive Anmuth, welche den Weibern auf Raphaels Bildern eigen ist; zwischen beiden Abraham, dem es jedoch an der Würde des Patriarchen in Etwas zu fehlen scheint. — Der andre Carton, No. 657, enthält das Urtheil des Salomon, eine schöne milde Composition, das Ganze der Handlung einfach verständlich entwickelt, und vornehmlich wiederum in der Zeichnung der Weiber eine zarte, anspruchlose Schönheit, welche auf das Auge des Beschauers den wohlthuendsten Eindruck hervorbringt. Wir dürfen diese beiden Cartons Overbeck's trefflichsten Leistungen zuzählen und wir können dieselben gewiss um so eher als ein Beispiel seiner Richtung und Maassstab seines Talentes nehmen, als überhaupt — soweit Referent wenigstens mit Overbeck's Leistungen bekannt geworden

ist — seine grössere Kraft in dem stylistischen Elemente der Zeichnung beruht. Das Gemälde Overbeck's, welches der Katalog unter No. 1427 anführt, ist bis jetzt noch nicht ausgestellt.

Wie Overbeck's Werke als ein fremdartiges Element einsam in der bunten Fülle unsrer Ausstellung dastehen, so sind auch noch einige Arbeiten anzuführen, in denen das Studium älterer Zeit vorzuherrschen scheint, in denen ein solches Bestreben aber nicht zu den würdigen Resultaten, wie bei jenem Meister, geführt hat. Hierher rechnen wir zuerst das Bild von C. Ch. Vogel (in Dresden): die Taufe Christi, No. 980. Das Ganze ist aus dem Studium hervorgegangen, und ist auch wohl viel Fleiss und Studium daran ersichtlich; aber die kunstgemässe Anordnung, die flesolanischen Gewänder der Engel und dergleichen ersetzen nicht den Mangel eines innerlichen, von der Bedeutung des Momentes erfüllten Gefühles. Der Kopf des Erlösers namentlich, obgleich darin etwas von jenem altüberlieferten Typus der Kirche nachgeahmt scheint, ist dieser Nachahmung zum Trotz ohne Würde, ohne allen höheren Adel. — Sodann sind vornehmlich die beiden Bilder von Joh. Riepenhausen hieher zu zählen, welche Scenen aus Raphael's Geschichte enthalten: No. 743 Raphael's Tod und No. 745 die Erscheinung. In beiden viel Sorgfalt, viel Ueberlegung, kunstreich studirter Faltenwurf u. s. w., und doch kein aus der Tiefe des Gemüthes hervorbrechender Zug, welcher den Beschauer zum Mitgefühl in Schmerz oder Begeisterung hinzureissen vermöchte. Das erste Bild stellt Raphael's Leiche auf dem Paradebette dar und umher eine Menge Künstler und Freunde des Verstorbenen, die sich bemühen, ihren Schmerz zu äussern, und unter denen der Riesengeist Michelangelo eine ziemlich dürftige Figur spielt. Das zweite ist Raphael, der wie im Traume vor der Staffelei sitzt, und vor oder vielmehr hinter ihm, in Wolken und Glorie, die sixtinische Madonna als Vision. Ich bezweifle, dass jemand, dem eine solche Erscheinung ward, dabei in so zierlicher Stellung gesessen habe. — Ausserdem ist von Riepenhausen noch ein Genrebild vorhanden: No. 744, Ankommende Fremde zu einem Madonnenfeste bei Albano, ein Bild, das einzelne gute und naive Züge enthält, — wie den Herrn Abbate auf seinem Maulthier, den Trommelschläger vor der Kirche, — darin im Uebrigen jedoch wiederum der Humor studirt erscheint und somit seine Wirkung verfehlt.

Leopold Robert: Heimkehrende Schnitter. No. 1434.

Dies Gemälde ist eine freie Wiederholung des berühmten Bildes von Robert, welches sich zu Neuilly, im Besitze des Königs der Franzosen, befindet. Der Künstler fertigte dieselbe im Auftrage des Grafen Raczynski, dessen so eben geordnete Gallerie alter und neuer Meisterwerke eine Zierde Berlin's bildet. Das Gemälde ist nicht gänzlich vollendet; Robert war noch in der letzten Ausführung begriffen, als er freiwillig — die Gründe der That sind im Dunkeln geblieben — den Faden seines Lebens zerriss. Man fand seinen Leichnam vor dem Bilde, dem einzigen Zeugen der furchtbaren That.

Robert's Gemälde haben stets Scenen des italienischen Volkslebens zu ihrem Gegenstande; er war der erste, welcher für Darstellungen der Art ein lebhaftes Interesse zu erwecken wusste. Viele Maler sind ihm auf dieser Bahn gefolgt, aber keiner hat es zu ähnlich bedeutenden Resultaten

gebracht; viele gaben, wie er, Abbildungen des italienischen Lebens und italienischer Sitte, aber keiner theilte mit ihm die Grösse und Milde des Geistes, den Adel und die Würde der Auffassung. Robert malte den gemeinen Italiener, in den unbedeutendsten Zuständen, wie sie das Leben des Tages mit sich bringt; aber er erkannte die bedeutende Anlage des Volkes, er liess in den Zügen später, gesunkener Enkel die einstige Herrlichkeit und Macht ihrer Väter nachklingen. Robert stellte überhaupt in diesen Genrescenen etwas Andres dar, als was man mit dem Begriff des Genre bisher zu bezeichnen pflegte: er fasste den Menschen in Mitten seines alltäglichen Verhaltens, in Mitten seines bedürfnissvollen Treibens auf, aber er gab ihm das Siegel der Schönheit, das Zeugniss seines göttlichen Ursprunges. Darum stehen uns seine Gestalten wie reinere Wesen gegenüber, darum spiegelt sich in ihnen das Entzücken und die Lust des Daseins, wird die Arbeit ihnen zum Fest, giebt der Schmerz ihnen den Ausdruck einer höheren Weihe.

Robert's Schnitter gehörten zu seinen bedeutendsten Leistungen und werden, nach den Berichten französischer Zeitungen und kundiger Reisenden, nur noch von seinem „Abschiede der Fischer" (welches Bild er nach der ersten Ausführung der Schnitter malte und welches sich zu Paris im Privatbesitz befindet) übertroffen. Die Composition ist durch Kupferstiche und Lithographien allgemein bekannt. Ein mit Büffeln bespannter Wagen, auf dem sich die Familie eines wohlhabenden Ackerbauers befindet, hält auf der Fläche der Campagna still; der Führer der Büffel lehnt vorn an der Deichsel des Wagens. Zur Linken kommen Mädchen mit Garben und einige junge Schnitter herbei, zur Rechten ein Paar Tänzer mit Sackpfeife und Sichel. Das Ganze schwimmt in dem röthlichen Lichte der untergehenden Sonne. Die Wiederholung des Bildes, welche wir auf der Ausstellung vor uns sehen, befolgt im Wesentlichen dieselbe Anordnung, doch sind im Einzelnen einige namhafte Veränderungen zu bemerken, wie z. B. der eine der Tänzer, welcher die Sichel gefasst hält, auf der ersten Darstellung das Haupt niedergebeugt, hier dasselbe in leichterem Schwunge und, wie es scheint, mehr zum Vortheil der Harmonie in den Bewegungen des Ganzen, zurückwirft. Als eine bedeutendere Verschiedenheit dürfte es anzuführen sein, dass hier ein gemeinsamer Farbenton über das ganze Gemälde gebreitet ist, während in jenem stärkere Gegensätze in der Färbung vorherrschen.

Das Bild gewährt den Eindruck kindlich frommer, patriarchalischer Verhältnisse; es ist das uralte heilige Band und Gesetz der Familie, das wir in demselben vorgeführt sehen. Der Erndtewagen, in der Mitte des Bildes und von vorn gesehen, ist der Thron, welcher die edelsten Häupter der Familie über die Andern emporhebt. Hier ruht ermüdet, auf der einen Seite, ein stiller ernster Greis; seine Anordnungen sind Befehle für die jüngeren. Hinter ihm steht sein Sohn, ein kräftiger Mann, bereit, diesen Befehlen nachzukommen. Auf der andern Seite lehnt dessen Weib, die Herrin des Hauses, und hält den Säugling im Arm; in dem reinen Ebenmaass ihrer Glieder, in der Fülle und Kraft ihrer Gesundheit ist sie den göttlichen Gestalten des griechischen Alterthums vergleichbar. Zu den Füssen dieser drei sieht man die beiden Büffel, welche, mit schweren Ketten angeschirrt, den Wagen ziehen; das furchtbar Gewaltige in ihren Körpern, das Dämonische ihres Blickes, was der Maler so meisterhaft dargestellt hat, erscheint als die Natur, in ihrer rohen Gewalt, die hier dem

Willen des Menschen zu fröhnen gezwungen ist. Ein Mann in braunem Mantel, den Hut ins Gesicht gedrückt, sitzt auf dem einen Büffel, in einer Hand den Stab mit dem Stachel; dem Instrument, welchem allein diese Bestien gehorsamen. Eine der schönsten Gestalten ist der junge Knecht, welcher vorn zwischen den Büffeln lehnt; dunkelglühenden Blickes schaut er träumerisch vor sich hin; er gemahnt an jene Geschichten des alten Testamentes, wo die Jünglinge durch jahrelange Dienste in Haus und Feld um die Töchter des Herrn werben mussten. So bildet sich durch den Wagen und die ihm zugehörigen Leute ungezwungen und ungesucht, ein bedeutender Mittelpunkt des Ganzen. Die Tänzer, welche sich ihm auf der einen Seite anschliessen, und in behender Vergnüglichkeit für das Vergnügen der Herrschaft sorgen, geben Anlass, dass der Wagen in seinem Gange anhält, und dass ebenso auf der andern Seite die zur Familie gehörige Dienerschaft, Mädchen und Jünglinge, herbeigeeilt sind, das Schauspiel des Tanzes mitzugeniessen. In grosser, gesetzmässiger Gruppirung, verständlich für Sinn und Auge des Beschauers, ordnet sich das Gemälde, und wie in der Führung der Linien, im Ganzen und im Einzelnen, überall das lauterste Ebenmasses herrscht, so steht auch die Farbe durchweg in schönster Harmonie, und das rosige Licht des leise aufdämmernden Abends, in welches die Gestalten emportauchen, scheint sie auf eine wunderbare Weise zu verklären. —

Aurel Robert, Leopold's jüngerer Bruder und Schüler, ist uns ebenfalls schon seit mehreren Ausstellungen vortheilhaft bekannt; wir sahen von ihm besondere venezianische Architekturen mit Gruppen des dortigen Volkes. Solcher Art ist auch sein diesmaliges Gemälde, das bedeutendste der Art, welches er bisher geliefert: die Taufkapelle der St. Markuskirche in Venedig, No. 1439. Was zunächst den architektonischen Theil des Bildes betrifft, so war derselbe in seiner bunten Mannigfaltigkeit schwer zu fassen; doch ist die Aufgabe mit grossem Glück gelöst. Wir sehen die ganze Eigenthümlichkeit jener Kapelle vor uns, die seltsamen Säulen, die byzantinischen Mosaiken auf glänzendem goldnem Grunde, die alten Reliefs über dem Altar, zur Rechten das Grabmal des Dogen Andrea Dandolo und den uralten, aus Alexandria herstammenden Bischofstuhl, in der Mitte das grosse Taufbecken mit den Bronzen aus Sansovino's Schule und mit der Johannis-Statue von Francesco Segalla, — und doch steht Alles, durch wohlberechnete Wirkung in Licht und Luft, in trefflichster Harmonie. Zugleich wird der Reiz des Gemäldes durch die reiche Staffage, welche die feierliche Handlung einer Taufe und zuschauendes Volk darstellt, wesentlich gehoben. Hier ist nicht blos der äussere Zuschnitt und das Arrangement des venezianischen Kostüms mit Treue und Sorglichkeit wiedergegeben; diese Leute sind in voller Existenz und Eigenthümlichkeit gegenwärtig und ordnen sich, der Lokalität gemäss, in schönen, wohlverstandenen Gruppen. Aurel Robert hat in seinen Gestalten nicht die Hoheit und die Idealität seines Bruders; aber er zeichnet sich durch energische Darstellung und kräftige charaktervolle Auffassung jedenfalls auf das Vortheilhafteste unter den Malern, welche italienische Volksscenen vorführen, aus.

Es ist ein übles Ding, über eine Kunst-Ausstellung zu referiren, die fortwährend im Werden begriffen ist. Man möchte die Betrachtung des

Einzelnen nach allgemeinen Gesichtspunkten ordnen; aber der Mangel bald dieses, bald jenes angekündigten Werkes erschwert die Aufstellung der letzteren, und man läuft Gefahr, von dem Einzelnen ausgehend einseitig zu urtheilen. Erst jetzt, da uns nur noch ein Paar Wochen zur Bildersehau übrig sind, sehen wir den grössten Theil des Wichtigsten zusammen; aber es wird jetzt wiederum schwer halten, den grossen Reichthum der Gegenstände, der alle früheren Ausstellungen Berlins in so grossem Maasse übertrifft, der Kürze nach zusammenzufassen.

Von den Gemälden der Düsseldorfer Schule fehlt, wie es scheint, nicht viel Bedeutendes mehr. Namentlich haben die grösseren Künstler dieser Schule jetzt ihre langerwarteten Hauptwerke eingesandt. Lessing, Mücke, Hübner u. s. m. werden durch Gemälde repräsentirt, welche die Aufmerksamkeit und das Nachdenken des Beschauers in hohem Grade erwecken; auch Schadow's grosses Altargemälde (No. 782) ist aufgestellt, und es ist billig, mit dem Meisterwerke des Meisters die folgenden Betrachtungen zu beginnen. Das Bild ist, wie der Katalog besagt, für die Pfarrkirche in Dülmen, als eine Stiftung des rheinisch-westphälischen Kunstvereins, bestimmt, somit wieder eine jener hochachtbaren Zeugnisse, in welchen dieser Verein allen übrigen deutschen Kunstvereinen mit dem Zwecke vorauleuchtet: der Kunst unsrer Zeit eine monumentale Bedeutung zu geben, diejenige Bedeutung, durch welche die Kunst vor drei Jahrhunderten zu dem Gipfelpunkte höchster Blüthe emporgeführt ward und ohne welche sie, trotz aller Talente und Gönnerschaften, nie eine ähnliche Blüthe erreichen wird. — Doch ich habe von Schadow's Bilde zu sprechen und nicht von deutschen Kunstvereinen; — indess muss ich mich auch hiebei auf das eben Gesagte beziehen. Das Bild entspricht seinem Zwecke: es hat einen monumentalen Charakter, hierin besteht seine Grösse vor vielen andern, im Detail vielleicht bedeutenderen Leistungen. Das Bild ist für eine bestimmte Stätte, für den Ort heiligster, innerlichster Erbauung gefertigt, und es ist nicht blos im Allgemeinen der Würde eines christlichen Hochaltares angemessen, — es hat in sich diejenige Erhabenheit, welche dem feierlichsten Orte der Kirche erst seine eigentliche Würde zu verleihen im Stande ist. Es hat, bei dem Bestreben nach innerlicher Durchdringung und Belebung, doch zugleich in der Composition des Ganzen, in der Stellung und Geberde der einzelnen Personen, dasjenige symbolische Element, die leidenschaftslose Hoheit, die erhabene Milde, welche den Sinn, Gedanken und Gemüth des Beschauers zu reinigen und zu beruhigen vermögen. Das Bild ist von grossen Dimensionen. In der Mitte der Stamm des Kreuzes, an dessen Fusse Maria sitzt, indem sie den Leichnam des Erlösers in ihrem Schosse hält. Zu ihren Seiten stehen zwei jugendliche Engel, mit feierlichen, reichgeschmückten Chorgewanden angethan, der eine die Lanze und die Nägel, der andere Ruthe und Dornenkrone haltend. Diese beiden Engelgestalten sind es vornehmlich, welche dem Bilde seine eigenthümliche Grossartigkeit verleihen. Ruhig, wie die Diener oder wie die Wächter des heiligen Amtes, stehen sie da; die einfach edlen Linien, in denen ihre festliche Kleidung niederfliesst, geben ihnen das Gepräge einer tiefen Stille der Seele; in wehmüthige Gedanken träumerisch verloren, aber ohne irdische Bangigkeit und Verzagen, blicken ihre holden Gesichter über den Beschauer hinaus. Das heilige Amt, dem sie zur Seite stehen, ist das Versöhnungsopfer, welches nunmehr vollbracht ist. Maria, die irdische Mutter des Geopferten, ist eine würdige, bedeutende Gestalt, nicht in dem

Liebreize der Jugend, aber auch in den Zügen eines mehr vorgerückten Alters noch an die Gebenedeite unter den Weibern erinnernd, — nicht gebrochen unter der Last des unendlichen Schmerzes, vielmehr denselben zu tragen und zu begreifen fähig, aber ohne zugleich die Bitterkeit desselben irgend zu verleugnen. Sie scheint, zugleich auf jene hochalterthümliche Symbolik zu deuten, welche in ihr, bei der Darstellung dieses Momentes, das heilige Wesen der Kirche repräsentirt findet. — Das Gemälde hat, wie es die Vorzeit bei Altarbildern nicht ohne guten Grund forderte, ein Untersatzbild (Predella): zwei Kinderengel, eine Pergamentrolle entfaltend, auf welcher ein biblischer Spruch zur Bezeichnung des Gedankens, der dem Ganzen zu Grunde liegt, in schöner gothischer Schrift geschrieben ist.

Zweierlei jedoch dürfte zu rügen sein. Zuerst in der Composition die Leere des obern Raumes, die durch den breiten, schweren Stamm des Kreuzes und durch die nicht ganz glücklich gebildete gothische Füllung des Rahmens nicht eben aufgehoben wird. Sodann ein Mangel an Kraft in der Ausführung der Gestalten; sie treten dem äussern Sinne nicht mit derjenigen überzeugenden und unausweichlichen Gewalt entgegen, in welcher einmal das Werk der Kunst, die den geistigen Inhalt in sinnlicher Form aussprecht, wirken muss. Namentlich fehlt diese Kraft der Darstellung dem Leichnam des Erlösers, bei dem natürlich, wie bei jeder Darstellung nackter Körper, das sinnliche Element zunächst vorwiegt. Doch macht der symbolische Charakter, in welchem das Ganze gehalten ist, diese Mängel minder bemerklich, während sie bei dem andern historischen Gemälde Schadow's No. 781, ungleich mehr empfunden wurden. Denn in diesem, Christi Gang mit den Jüngern nach Emaus — ist das symbolische Element dem der besondern Handlung untergeordnet, zieht die geringere Dimension des Ganzen die Augen des Beschauers näher an sich und geht man demnach von wesentlich verschiedenen Ansprüchen und Voraussetzungen aus. — Ausserdem sind von Schadow noch zwei Studienköpfe zu jenen beiden Engeln des grossen Altarblattes vorhanden (1567, 68), in denen sich bei ähnlich sanfter und zarter Ausführung zugleich das heiterste und anmuthvollste Leben ausspricht; es sind zwei Köpfe von äusserst liebenswürdigem Charakter, mit dem Ausdruck schöner, kindlicher Unschuld, womit zugleich die Andeutung desselben reichen Costümes, welches jene Engel tragen, wohl übereinstimmt.

Ein zweites, sehr vorzügliches Gemälde religiösen Inhalts, welches uns die Düsseldorfer Schule geliefert hat, ist die „Bestattung der heiligen Katharina durch Engel von H. Mücke" (624). Es ist ein äusserst rührender Zug der Legende, dem zufolge der Leichnam der Heiligen, nach den mannigfachen Martern, denen ihr irdisches Dasein erlegen ist, von Engelhänden der traurigen Stätte ihrer Leiden entführt und nach einem fernen Berge, dahin der Grimm der Widersacher nicht zu folgen vermag, zur Bestattung hinüber getragen wird. Verschiedene unter den älteren Meistern haben bereits das tief Poetische dieser Legende zur Darstellung benutzt; namentlich ist ein Freskobild von Bernardino Luini (in der Brera zu Mailand) anzuführen. Luini stellt die Gruppe der Engel dar, wie sie bereits über der Spitze des Berges schweben und den Leichnam in einen Sarcophag niederzulassen im Begriff sind. Der Moment, welchen Mücke vorführt, ist etwas verschieden und, wie es uns dünkt, noch glücklicher gewählt. Es ist ein stiller ruhiger Zug von vier anmuthvollen

Engeln, denen vorderst[illegible] das Schwert, das Zeugniss des Martyrthumes, trägt und auf deren Armen der Leichnam der Heiligen ruht. Tief unter ihnen breiten sich die Hügel der Erde und das weite blaue Meer in grossartiger, feierlicher Ruhe. Es liegt in dieser Composition etwas wunderbar Heiliges und Verklärtes; der Körper der Katharina ist todt, ihr zurückgesunkenes Antlitz bleich und schmerzlich, und doch so voll Frieden, voll von jener tiefen Ruhe, welche das Ende des Gerechten begleitet. In den Gestalten der Engel, die wiederum mit einer Art von Chorgewanden angethan und somit ebenfalls als Diener einer heiligen Handlung bezeichnet sind, in der Haltung ihrer Körper, in den einfachen, aber grossartig bewegten Linien ihrer Gewandung drückt sich der Moment des Vorüberschwebens auf eine vortreffliche Weise aus. Die Malerei ist ungemein einfach, ohne das, was man Effekt nennt, aber man möchte bei der Ruhe, die in der ganzen Composition liegt, hier auch kaum eine andre Behandlung wünschen. Das Ganze hat wieder, wenn ich mich so ausdrücken darf, einen symbolischen Charakter; es verkörpert, unter den Formen einer besondern Begebenheit, Gedanken und Gefühle, welche eine allgemeinere Beziehung haben, und von denen jeder Einzelne sich persönlich berührt findet; nicht eine Apotheose geliebter Todten, wohl aber den Frieden und die Ruhe, darin sie nach den Bekümmernissen der Erde eingehen und die wir Hinterbliebenen in unbewusstem Gefühle nur zu ahnen vermögen, stellt es in ergreifender Weise dar. Es gehört der katholischen Mythe an, aber es ist allen Zeiten und Glaubensmeinungen gerecht; und wie es dem rührenden Bilde der Ilias, wo Schlaf und Tod den Leichnam des Sarpedon aus dem Gewühle des Kampfes in seine Heimat führen (in Flaxmann's Umrissen zu Homer meisterhaft dargestellt) ziemlich nahe entspricht, so ist es nicht minder auch als Eigenthum der heutigen Zeit in Anspruch zu nehmen.

Von J. B. Hübner sehen wir ein grösseres, für die St. Andreaskirche in Düsseldorf bestimmtes Altargemälde ausgestellt: Christus an den Stamm der Säule gebunden (No. 387). Auch dies Bild tritt uns im Wesentlichen als ein symbolisches entgegen. Es war nicht die Absicht, eine besondre Scene aus Christi Leben historisch zu entwickeln, vielmehr die Bedeutung, welche dieser Moment für die versammelte Gemeinde hat, herauszustellen. Es ist der Erlöser, in seiner Schmach und Erniedrigung, die er, um die Sünden des menschlichen Geschlechtes zu büssen, trägt. Seiner Herrlichkeit und Würde entäussert, halbnackt, dem Missethäter gleich gefesselt, wendet er sein Antlitz zu dem Beschauer hinaus, um dessentwillen er der Pein verfallen ist. Er steht allein, in demuthsvoller Duldung, herberer Leiden gewärtig. Der Gedanke des Bildes hat eine eigne Grossartigkeit und die räumliche Gesammtanordnung ist diesem Gedanken wohl angemessen; aber die Ausführung steht mit demselben in einzelnen Theilen in Widerspruch und schwächt die Einwirkung des Bildes auf das Gefühl des Beschauers. Zwar hat der Kopf jene würdigen Formen, welche dem uralten Ideal des Christuskopfes angehören, auch scheint die Zeichnung der Figur frei von anatomischen Fehlern; aber die Haltung ist kümmerlich, ist der göttlichen Kraft dessen, welcher die Sünden der Welt trägt, nicht angemessen. Gerade in diesem Momente der tiefsten Erniedrigung müsste die Hoheit des Erlösers durchleuchten, müsste die Gewalt dessen, der den Tod besiegt, dem Beschauer gegenübertreten, — aber diese schwächlich eingesunkene Brust, diese dem Modell entnommenen Formen

des Körpers, dieser schlaff herabgesunkene, weiberartige Mantel sagen nichts hievon, und auch den Zügen des Gesichtes fehlt es am Ausdrucke der Kraft. Dazu kommt noch ein dumpfes Colorit, das über das Ganze ausgegossen ist und das Traurige des Eindruckes nur erhöht. — Wir bemerken leider noch in vielen Bildern der Düsseldorfer Schule, welche die diesjährige Ausstellung uns vorführt, einen ähnlichen Mangel an Kraft und innerlich überzeugender Darstellung.

Weniger zunächst bei dem grösseren Bilde von J. P. Götting (No. 239), „Marias Abschied von der Leiche Christi", halbe Figuren. Maria hält den Leichnam in ihren Armen, indem sie ihn mit tiefster Wehmuth zum letzten Male betrachtet. Maria, die grämvolle Mutter, ist mit schönstem innerlichstem Gefühle dargestellt, und ihr Kopf, ihre Geberde, Arm, Hand, auch die Gewandung vortrefflich durchgeführt; der Leichnam jedoch, besonders dessen Kopf, ist wiederum wenig genügend. Zu bedauern ist auch, dass die Composition dieses Bildes nicht gut im Raume angeordnet ist, dass die Figuren wie das Fragment eines grösseren Gemäldes erscheinen. — Die Skizze einer Grablegung von Götting (No. 240) ist dagegen trefflich gruppirt; aber hier fehlt alles Leben der äusseren Handlung, und das Ganze erscheint demnach ohne Wirkung.

Von E. Deger, dessen anmuthvolle Gemälde allen Beschauern unserer Ausstellungen in werthester Erinnerung sind, ist diesmal ein Bild eingesandt, welches den früheren in dem Liebreize der Auffassung und Innigkeit der Empfindung auf keine Weise nachsteht: „Maria betet das Jesuskindlein an" (No. 152). Das Kind, auf weichem Moose gebettet, liegt in holdem Schlummer da; es ist ein Kopf von wundersamer Reinheit und kindlichem Adel, so, wie wir das Wesen des künftigen Erlösers gern in den Formen noch unentwickelter Jugend angedeutet sehen mögen; die Haltung des Körpers ist einfach, ungezwungen und von grosser Schönheit. Maria ruht anbetend vor ihm auf den Knieen, und betrachtet vornübergebeugt das heilige Kind mit tiefem Sinnen; die Demuth der Jungfrau, die Seligkeit des hohen Berufes und ein sehr ernstes Nachdenken über die Geschicke der Zukunft sprechen sich in den Zügen ihres Gesichtes auf eine rührende Weise aus. Ihre Gestalt ist in würdigen ruhigen Linien gezeichnet. Die Ausführung ist äusserst liebevoll, auch in den Nebendingen, ohne diese doch mehr, als es die Bedingnisse eines historischen Bildes erlauben, hervorzuheben; namentlich die Landschaft, in welche man hinausblickt, ist vortrefflich im historischen Charakter gehalten. Aber die Ausführung ist allzuzart; bei aller Tiefe der Empfindung fehlt diesen Gestalten wiederum jene körperliche Kraft, ohne welche wir nicht an ihre Existenz zu glauben vermögen. Die Kunst hat einmal ihr sinnliches Element; ist diesem nicht Genüge gethan, so büsst sie die Hälfte ihrer Wirkung ein. Möge Deger, dessen treffliches Talent zu den bedeutendsten Leistungen berufen ist, die gefährliche Bahn erkennen, welche er eingeschlagen hat!

Ein Bild, welches wiederum wohl geeignet ist, das Interesse des Beschauers zu erwecken, ist „der Tod Mose" von Mengelberg (No. 506). Der grosse Befreier des jüdischen Volkes ist an das Ziel seiner mühevollen Wanderung gelangt; von der Zinne des Berges blickt er auf das gelobte Land hinab, welches im Schimmer der Abendsonne sich in die Ferne hinbreitet. Er ist in die Kniee gesunken, er breitet die Arme in Sehnsucht und hoher Freude aus und sinkt sterbend zurück; Engel stehen zu seinen Seiten, die seine hinbrechende Gestalt empfangen. Die Intentionen des Ganzen sind

trefflich gefühlt, die Gesammtwirkung, besonders in der Farbe, ist nicht ohne Kraft; nur die Gruppirung dürfte, wie es scheint, bedeutender geordnet sein. Ueber die Ausführung näher zu urtheilen, verhinderte die nicht sonderlich günstige Stelle, die dem Bilde angewiesen ist.

Von A. G. Lasinsky d. j. ist ein Gemälde von kleineren Dimensionen vorhanden, welches viel zu versprechen scheint: „Petri Befreiung aus dem Kerker" (No. 357). Die Wächter des Kerkers, umher in verschiedenen Stellungen eingeschlafen, und Petrus an der Hand des Engels, von welchem das Licht ausgeht, zwischen ihnen hindurchgeführt. Das Bild zeigt im Einzelnen eine treffliche, sichre Ausführung, vornehmlich in einigen Figuren der Krieger. Die Lichtwirkung ist wohl gelungen, und der still fortschreitende Gang des Engels (besonders in der ebenfalls ausgeführten Farbenskizze des Bildes) sehr wahr und gut gedacht. Schade, dass im Ausdrucke dieses Engels wieder dieselbe Schwächlichkeit wahrgenommen wird, welche man heutiges Tages für höhere Beseelung auszugeben beliebt. — Ausserdem befinden sich von Lasinsky noch ein Paar kleine, wohlgezeichnete Apostelfiguren auf der Ausstellung.

Von Ehrhardt haben wir zwei Bilder, die wir auch als Zeugnisse eines guten Talentes ansehen dürfen. Das grössere (No. 178) stellt „die Tochter Jephthas" dar, welche, dem Opfertode geweiht, in's Gebirge gegangen ist, um mit ihren Gespielinnen ihren frühen Tod zu beweinen. Es sind gefällige, hübsch gruppirte Gestalten auf dem Bilde und in schönem Colorit; aber wir vermissen wieder die kräftige Durchdringung der Aufgabe. Dies unschuldige und unerfahrne Kind klagt wahrlich nicht darum, dass sie sterben soll, ohne dem Vaterlande ihren Zoll dargebracht, ohne eine blühende, der Väter würdige Nachkommenschaft hinterlassen zu haben; und ihre Jungfrauen wissen eben so wenig von dem, was die Geschichte der Bibel erzählt. Anziehender ist Ehrhardt's kleineres Gemälde: „Christus, Maria und Martha" (No. 179). Es ist vorzüglich gruppirt, und wie wir in der Gestalt, besonders im Kopfe des Herrn, schon eine Ahnung höherer Kraft gewahren, so ist auch in der Gestalt der Maria ihr eigenthümlicher Charakter, wenigstens in den allgemeinen Zügen, wohl angedeutet. — Denselben Gegenstand behandelt ein grösseres Gemälde von A. Zimmermann (1037), doch mit geringerem Glück. Ein Gruppenverhältniss zwischen den Figuren fehlt. Christus ist unbedeutend, Maria ein artiges Modepüppchen und nur Martha eine frische kräftige Brünette, auf der das Auge des Beschauers mit Wohlgefallen verweilt. Die kräftige Färbung dieser Figur bildet einen erfreulichen Contrast zu dem schwächlichen Colorit, welches man leider bei so manchen Gemälden der Düsseldorfer Schule bemerkt. — Ein grosses Gemälde von Clasen (127) „die ersten Christen", die in einer Höhle mit Lesen der heiligen Schrift und erbaulichen Gesprächen versammelt sind, ist im Ganzen ohne innerliches Leben; doch sind darin ein Paar Köpfe von zartem gemüthlichem Ausdrucke (den alten Meistern der umbrischen Schule ähnlich) zu bemerken. — „Jakob und Rahel" von C. Duncker (170) ist ein Bild von guter, anmuthiger Composition, leider jedoch ohne belebende Ausführung. Die andern Compositionen dieses Künstlers sind minder anziehend.

Diesen Gemälden biblischen Inhalts schliesst sich zunächst das kleinere Bild von E. Bendemann (No. 58) an, dessen grosse Darstellung des Jeremias bereits in diesen Blättern besprochen ist. Es stellt „eine Erndte" dar, und zwar in den Verhältnissen jenes patriarchalischen Lebens, welches

uns in den ersten Büchern der heiligen Schrift in so gemüthvoller Weise berührt. Es ist ein Bild von geringer Höhe und verhältnissmässig beträchtlicher Breiten-Ausdehnung, in der Art eines Frieses, und die Composition ebenfalls mehr im Charakter eines Frieses gehalten. In der Mitte ein Baum, unter dessen Schattendach der Herr des Feldes steht, indem er in ruhiger Würde, mit dankergebener Geberde über den gereiften Segen hinausblickt; um ihn her Frauen, Mädchen und Knaben, zum Theil in kindlichem Spiele, zum Theil mit Austheilung der Speisen für die Feldarbeiter beschäftigt. Zur Rechten hin ein hochwallendes sonniges Kornfeld, vor und in welchem man verschiedene Arbeiter sieht, die das Korn schneiden, Sicheln wetzen oder Garben binden; zur Linken ebenfalls noch ein Theil des Feldes, eine Quelle, dann ein grüner Hang, auf dem Hirten mit ihren Heerden ruhen. Fernere Bergzüge und Aussicht in die Weite beschliessen den Hintergrund des Bildes, über welchem ein heitrer wolkenloser Himmel ruht. Was uns an dem Bilde zunächst anzieht, ist dieselbe Eigenschaft, die allen glücklichen Leistungen des jungen Meisters ihren eigenthümlich hohen Werth verleiht; es ist jene sittliche Grazie, jene anmuthvolle Reinheit und Naivetät, welche uns kaum anders begegnen, als in den schönen Leistungen der Kunst, die dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts angehören. Auch in der Landschaft, die einen bedeutenden Theil der Composition einnimmt, tritt uns ein ähnliches Element sittlicher Reinheit und Lauterkeit entgegen. Das Bild concentrirt sich nicht in einer durchgeführten Handlung, es hat kein durchgeführtes gegenseitiges Verhältniss der Personen, keine sonderlich wirksame Gruppirung und würde somit wenigstens nicht für die Ausführung in grösserem Massstabe geeignet sein. Bei den kleineren Dimensionen, bei dem, wie gesagt: friesartigen Charakter des Ganzen verschwinden jedoch diese strengeren Anforderungen und das Auge des Beschauers wird von dem harmonischen Wohllaut dieser Gestalten in erfreulichster Weise berührt. Die gediegene männliche Ausführung, mit welcher Bendemann's Bilder in's Leben treten, ist zu bekannt, als dass darüber noch sonderlich zu sprechen wäre.

Dem Geiste, der Behandlungsweise nach, ist dem genannten Bendemannschen Bilde ein Gemälde von A. Rethel verwandt, No. 735: „Bonifacius lässt aus der gefällten Wodans-Eiche eine christliche Kapelle bauen." In der Mitte steht Bonifacius, im bischöflichen Gewande, indem er mit der Spitze seines Stabes den Grundriss der Kapelle in den Sand zeichnet; vor ihm einige neugierig zuschauende Deutsche, auf der andern Seite die Begleiter des Bischofes, die zum grösseren Theile mit Zimmerarbeit beschäftigt sind. In der Ferne sieht man versammeltes Volk und die Aufrichtung der ersten Pfähle zum Bau der Kapelle. Dem Bilde liegt zwar eine gemeinsame Handlung, eine besondre Begebenheit zum Grunde, doch ist dieselbe wiederum nicht in dem Maasse concentrirt, dass sich das Interesse auf einen bestimmten Mittelpunkt hinleitete; ja, an der Stelle, wo eine lebendige Action dargestellt ist, bei der Zurichtung des Baumstammes durch die Geführten des Heidenbekehrers, sind die Leute nicht eben bequem gruppirt, und man ist nicht sicher, dass sie sich bei energischer Bewegung nicht mannigfach verletzen würden. Dagegen ist Alles, was das Einzelleben der dargestellten Figuren anbetrifft, Naivetät und Würde in Stellung und Geberde, charaktervolle Behandlung der Köpfe, reine, gemüthvolle Stimmung, vortrefflich und wenigstens ein sehr schätzenswerthes Talent bekundend. Das Ganze nähert sich dem Genre, aber die kleine Dimension des Bildes

steht hiemit in gutem Verhältniss; die malerische Wirkung ist harmonisch, die Ausführung solid und tüchtig.

Eine der grossartigsten Leistungen unserer diesjährigen Ausstellung ist Lessing's „Hussitenpredigt" (No. 554). Es ist das zweite historische Oelgemälde von bedeutenden Dimensionen, mit welchem dieser Künstler hervortritt. Wir sehen auf demselben eine Schaar böhmischen Volkes dargestellt, welches aus dumpfer Sklaverei erwachend, von fanatischem Eifer für Freiheit des Glaubens und Freiheit des Handelns erfüllt ist. Die rauchenden Ruinen im Hintergrunde, die wir für ein herrschaftliches Schloss oder vielleicht richtiger für ein mächtiges Kloster halten dürfen, die Mordwaffen in den Händen der Versammelten, der furchtbare Grimm und Trotz ihrer Blicke lehrt uns die Weise, in welcher sie den Freiheitskampf führen. Einer von ihnen steht hervorragend über den Uebrigen auf einem Vorsprung des Felsbodens da; über ihn ist der Geist der Predigt gekommen, und flammende, zündende Worte sind es, die er zu seiner Umgebung spricht. Er trägt ein weisses slavisches Wollgewand, unter dem das Panzerhemde und zur Seite das Schwert sichtbar werden; durch den geschlitzten Aermel streckt er den nervigen rechten Arm hervor und erhebt mit der Hand einen reichgeschmückten Abendmahlskelch, der vielleicht den stolzen Schätzen des Klosters entnommen ist; es ist der Kelch der Befreiung von den Vorrechten des Priesterstandes, dessen allem Volk der Erde gemeinsame Gnaden er in begeisterter Rede verkündet. Der dunkelglühende Blick, den er auf den Beschauer heftet, lässt den überschwellenden Strom seiner Worte verstehen; wir vernehmen die Klänge der Freiheit, vermischt mit wilden apokalyptischen Bildern, wir hören es, dass der Tag des Gerichtes gekommen ist und dass der Herr seine Engel ausgesandt hat, die sieben Schalen seines Zornes auf die Erde auszugiessen, die Stolzen und Mächtigen zu Boden zu treten; wir fühlen uns von der dämonischen Macht seiner Begeisterung ergriffen und die Schauer des Wahnsinnes über uns hinstreifen. Derselbe Eindruck zeigt sich in den Schaaren, die zu beiden Seiten des Predigers stehen, mannigfach nach den verschiedenen Individualitäten abgestuft. Hier ist es ein edler Jüngling, der sich in freudiger Inbrunst den Worten des Propheten hingiebt, dort ein Greis, dem jetzt endlich die lange Ahnung seines dumpfen Lebens emporstrahlt und der sich mit ausgestreckten Armen dem neuen Lichte zuwendet; hier kniet einer, der die Worte des Predigers nachdenkend in sein Inneres verarbeitet und sich zur kühnsten Todesverachtung stählt; dort lehnt ein Bauer, den zackigen Morgenstern über dem Arme, an dem Stamm einer Eiche in furchtbarer, gewitterdräuender Ruhe, bereit, das Amt des Rachegesandten ohne Säumen zu vollziehen; hier ist ein Weib, hoch und stolz wie die früheren Töchter des Landes, die das böhmische Amazonenreich gründeten, und neben ihr ein Knabe, hold, unschuldig und fromm, und doch bereits in seinen Zügen eine Ahnung desselben ingrimmigen Trotzes, von dem die Männer ergriffen sind, — es ist nicht möglich, in kurzer Beschreibung diese Menge verschiedenartiger Charaktere und Individualitäten, in denen allen derselbe Eifer flammt und glüht, und welche sämmtlich das unverkennbarste Gepräge der böhmischen National-Physiognomie tragen, zu bezeichnen. Und dabei ist Alles, wie wir es nur von Lessing erwarten dürfen, in vollkommenster Existenz gegenwärtig. Alles, — Ausdruck, Geberde, Zusammenordnung, — in vollkommenster Freiheit entwickelt, mit der meisterhaftesten Technik dargestellt. — Lessing gehört ganz der neueren Zeit an, und seine gewal-

tige Kunst ist nur nach ihrem eignen Maasse zu messen. Suchen wir verwandte Geister, so dürfen wir ihn nur neben Männer wie etwa Lord Byron oder Beethoven stellen. Er schaltet frei in seinem Gebiete und frei über die Empfindungen des Beschauers; widerstandlos stehen wir seinen Gemälden gegenüber, er zieht uns hinein in die elegische Trauer, die seine Landschaften erfüllt, er reisst uns in den gährenden Strom seiner Leidenschaft, er vernichtet uns in unsrer Selbständigkeit, — und wir müssen seine Herrschaft anerkennen.

Ein erfreuliches Bild historischen Inhalts ist das Gemälde von H. Plüddemann, No 675: „Columbus erblickt die neue Welt." Es ist ein figurenreiches Gemälde von verhältnissmässig nicht bedeutenden Dimensionen. Wir sehen das Verdeck des Schiffes vor uns, in der Mitte, an den Hauptmast gelehnt und etwas erhöht, Columbus, um ihn her die Schiffsmannschaft in mannigfach aufgeregter Bewegung. Einige der Rädelsführer, welche die lange Dauer der ungewissen Fahrt zur Rebellion gegen den grossen Mann getrieben hat, sind ihm in bittrer Selbstanklage zu Füssen gestürzt, Andre umarmen sich im höchsten Jubel, Andre suchen erhöhte Stellen und weisen freudig in die Ferne hinaus. Columbus steht still unter ihnen, die endliche Erfüllung seiner Hoffnungen, seines Lebenszweckes regt ihn nicht leidenschaftlich auf, im stummen Dankgebete wendet er den Blick nach oben. Dieser schöne Gedanke des Künstlers ist um so rührender, als das Gebet aus einer strengen, scharfgezeichneten Physiognomie hervorbricht, welche das Gepräge eines eben so tiefen Denkers wie thatkräftigen Mannes trägt und über welche die Zeit schon ihre Furchen gegraben hat. Und wie in dieser Gestalt, so spricht sich in allen übrigen die reinste Wahrheit der Empfindung, die entschiedenste Individualisirung aus, welche es leicht vergessen lassen, dass die Gruppirung minder zerstreut, die Hauptfigur durch bedeutendere Lichtwirkung mehr hervorgehoben und das Detail des spanischen Kostüms mit grösserer Freiheit behandelt sein könnte. Dies sind Umstände, die der Künstler bei folgenden Leistungen mit leichter Mühe wird überwinden können; jene innerliche Kräftigkeit lässt Grosses von ihm erwarten und ist um so mehr anzuerkennen, als dieselbe heutiges Tages (wie schon mehrfach angedeutet) nicht allzu häufig gefunden wird.

Dies ist wiederum der Fall bei einem sonst wohl gearbeiteten Bilde von H. Stilke „Johanna d'Arc" (No. 947). Die kriegerische Jungfrau, halbe Figur, steht in voller Rüstung betend vor dem Altar einer Kirche. Der Untersatz des spitzbogigen Rahmens besteht aus drei kleinen, auf Goldgrund getuschten Bildern, welche die Weihe der Jungfrau zum Kampf, eine Scene des Krieges, in der sie als Siegerin über die Feinde erscheint, und ihr Ende auf dem Scheiterhaufen darstellen. Letztere sind vortrefflich componirt und von schöner, edler Zeichnung; dem Hauptbilde jedoch fehlt es, bei sehr sorglicher Ausführung, an energischer Durchdringung der Aufgabe: dies Antlitz gehört nicht jener Heldin an, unter deren Schwerte die Tapfersten des feindlichen Heeres erlagen. — Ein zweites grösseres Bild von Stilke (No. 948) stellt „Ludolph, Herzog von Schwaben, welcher nach dem Aufruhr gegen seinen Vater, Otto den Grossen, im Büsserkleide um Vergebung fleht", dar. Es ist ein waldiges Terrain, auf welchem der Kaiser mit seinem Jagdgefolge herabgeschritten kommt; ihm entgegen hat sich der Sohn auf die Kniee geworfen und wird vom Vater mit Milde aufgenommen. Die Ausführung des Bildes ist ebenfalls sorglich und wohl zu rüh-

men; aber es fehlt diejenige Unmittelbarkeit der Auffassung, welche das Interesse des Beschauers in höherem Masse fesselt. — Ausserdem sind von Stilke noch zwei Bilder kleinerer Dimensionen vorhanden, unter denen vornehmlich das eine: „Syrische Christen verlassen, von den Türken gedrängt, das gelobte Land“ (949), rühmlichst zu erwähnen ist. Es ist ein Meeresstrand, in der Ferne eine brennende Stadt, im Vordergrunde, der rettenden Kähne harrend, welche ein Jüngling herbeiwinkt, eine trefflich componirte Gruppe, unter der besonders die Hauptfigur, das schöne stolze Weib mit dem Säugling an der Brust, sehr anziehend ist. Diese Composition dürfte, bei der Ausführung in grossen Dimensionen, ein ausgezeichnetes Werk erwarten lassen.

Eine namhafte Anzahl von Bildern der Düsseldorfer Schule bewegt sich, wie früher, in dem sogenannten romantischen Genre, grösseren Theils den Stoff der Darstellung aus Gedichten entlehnend. „Frithiof und Ingeborg“ von W. Volkhart (992) ist ein ansprechendes Bild; es sind zwei edle Kinder, in freundlichem Beisammensein, und in schlichter Wahrheit ausgeführt. — Kretzschmer's „Aschenbrödel“ (513) erfreut ebenfalls durch die Tüchtigkeit der Ausführung sowohl in der zierlich nachdenkenden Hauptfigur, als in den mannigfachen Nebendingen, welche dem Küchenregiment der Kleinen angehören; sehr artig ist es, wie den Täubchen, welche die Erbsen auslesen, sich durch's geöffnete Fenster herein allerhand buntbefiederte Gäste zugesellen. Der „Burghof“ desselben Künstlers führt uns eine freundliche Scene vor, welche mit guter Charakteristik durchgeführt ist: ein hübsches Mädchen, auf der Thürtreppe sitzend und mit weiblicher Arbeit beschäftigt; ein rüstiger Edelknappe, der ihr zur Laute schöne Dinge vorsagt, und dabei ein alter Diener, der die Waffen des Herrn putzt und insgeheim seine launigen Glossen über das zärtliche Paar macht. Schade, dass es dem kräftig gemalten Bilde an einer mehr durchgreifenden Haltung fehlt. — Die Bilder von Grashoff, eine Scene aus dem Cid (245) und eine andre nach einem Stolberg'schen Gedichte (246) entbehren noch desjenigen lebendigen Reizes, welcher den Beschauer verweilen macht. — Die „Nonne“ von Hoyoll (386), die aus dem Kreuzgange des Klosters auf eine blühende Landschaft hinausblickt, zeigt eine edle Gestalt, der die Phantasie des Beschauers gern eine zartbewegte Stimmung der Seele zuertheilt. — Die „Scene aus Faust: Gretchen mit Lieschen am Brunnen“ von J. Jacob (414) bekundet, in sinniger Auffassung des Gegenstandes, ein erfreuliches Talent und scheint Tüchtiges für die Zukunft zu versprechen. — Ebenso „der Goldschmied und seine Lehrlinge“ von H. Schmitz (830), halbe Figuren, am Tisch mit kunstreicher Arbeit beschäftigt, durch lebenvolle Köpfe angenehm. — „Des Goldschmieds Töchterlein“ von L. Blanc (75), nach Uhland's Gedicht, ganze Figur, den Ring an den Finger steckend, ein Bild von nicht unbedeutender Dimension, zeigt ein ähnliches, anmuthig naives Gesicht, wie Blanc's Kirchgängerin, die den Besuchern unserer Ausstellungen im freundlichen Angedenken ist; nur ist zu bedauern, dass sich die Figur nicht klar aus dem Bilde loslöst.

H. Wittich's „Edelfräulein mit einem Falken“ (1023), halbe Figur, fast Lebensgrösse, bezeichnet dagegen eine sehr bedauernswerthe Richtung. Verschwimmende Sentimentalität, Mangel eines gesunden innerlichen Lebens, matte Gebrechlichkeit der ganzen Erscheinung, alles dies wird nicht durch zierliches Kostüm und glatte Ausführung gerechtfertigt. Und doch ist in der Behandlung des Bildes Etwas, das auf das Vorhandensein eines recht

guten Talentes schliessen lässt. — Der „Edelknabe mit einem Falken" von F. Weise (1008) macht weniger Ansprüche und ist somit eher zu übergehen. — Ein recht frisches, gesundes Bild ist „der Knabe vom Berge, nach Uhland", von Müller (634). Hoch auf der Bergesspitze, auf die Schlösser im Thale niederschauend, steht ein fröhlicher Hirtenknabe und schwingt seinen Hut jubelnd in die Lüfte. Schon nach der unbilligen Menge von trüben oder sehnsüchtigen Stimmungen, die heutiges Tages consumirt werden, erquickt es, in die Heiterkeit eines solchen Bildes zu schauen, und eine gewisse Bendemann'sche Naivetät der Auffassung, die auf dasselbe übergegangen zu sein scheint, dient keineswegs dazu, die Anmuth des Ganzen zu verringern. — „Der Schütz und sein Mädchen" von Körner (1528) spricht ebenfalls durch Heiterkeit und Gesundheit des Gefühles an und lässt glückliche Erfolge für die Zukunft erwarten. — Schliesslich ist noch ein zierlich ausgeführtes Kabinetbild von W. Nerenz, „Scene aus Kleist's Käthchen von Heilbronn" (648), anzuführen. Es ist die Schlussscene des Stückes, die Vermählung des Grafen von Strahl mit Käthchen durch den Kaiser, während die stolze Nebenbuhlerin zürnend das Schloss verlässt. Die reiche Kleiderpracht der ritterlichen Gestalten, welche den Schlosshof erfüllen, die ritterlichen Köpfe, denen es nicht an verschiedenem Ausdruck der Theilnahme an dem Vorgange mangelt, die geschmackvolle Sauberkeit der technischen Behandlung sichern dem Bilde ein eigenthümliches Interesse und erinnern an manche Leistungen der altern holländischen Meister.

Ueber Steinbrück's Gemälde haben diese Blätter schon früher berichtet. Hier ist noch hinzuzufügen, dass gegenwärtig noch eine anmuthige Skizze von der Hand dieses Künstlers ausgestellt ist: „die Elfen nach L. Tieck's Märchen" (1442). Ein kleiner Kahn, in welchem ein freundliches Mädchen in verwunderter Betrachtung steht, von einem Gewimmel kleiner nackter Elfchen umgeben, die den Kahn unter den breiten Blättern der Wasserpflanzen hindurch ziehen, im Wasser scherzen und auf den Blättern sich schaukeln; das Ganze von allerliebst mährchenhaftem Charakter und aufs Heiterste durchgeführt.

Wenden wir uns nunmehr zu den Leistungen der Historienmalerei, welche Berlin angehören. Von Wach führt das Verzeichniss ein historisches Gemälde an, doch sahen wir dasselbe noch nicht ausgestellt. Von seinen Schülern sind verschiedene hieher gehörige Bilder vorhanden, die im Allgemeinen das Dasein trefflicher Talente bekunden. Sehr anmuthig ist das Bild von H. Krigar „Aschenbrödel" (516). Derselbe Gegenstand, welchen das oben angeführte Bild von Kretzschmer behandelt; das freundliche bescheidene Kind, am Heerde sitzend, und die Täubchen neben ihr, welche die Erbsen auslesen. Krigar's Bild ist, trotz anmuthig vollendeter Einzelheiten, befangener in der malerischen Technik als jenes, aber das traulich Mährchenhafte, das kindlich Geheimnissvolle, was zu dem Gemüthe so fremd und doch so wohlbekannt spricht, sehen wir in diesem Bilde auf die vorzüglichste Weise erfasst. Es gehört eine tiefe, innere Poesie dazu, um den Hauch des erzählten Mährchens so sicher im Bilde zu fixiren, wie es hier geschehen ist. Ein zweites Bild von Krigar „ein schiessender Knabe, neben ihm ein älterer Mann" (517) ist freier in den technischen Verhältnissen, aber es ist darin nicht die Poesie des ersteren:

beide Gestalten stehen in keiner inneren Beziehung zu einander, und wir sehen in dem Bilde nur einen mehr gleichgültigen Vorgang, der uns nicht ein näheres Interesse einflösst. — „Die betende Waise am Grabe ihrer Eltern" von H. L. Seefisch (908) ist ein Gemälde, das wir mit grosser Freude willkommen heissen. Gerade hier lag die Klippe der modernen, verhimmelnden Sentimentalität, an der, wie wir gesehen haben, so viele junge Künstler Schiffbruch gelitten haben, nahe; gleichwohl sehen wir in dem Schmerz dieses jungen Mädchens ein reines gesundes Gefühl hervorbrechen, es ist die Aeusserung einer edlen unverdorbenen Natur, die uns, wenn der Künstler auf der eingeschlagenen Bahn fortschreitet, die glücklichsten Erfolge für die Zukunft verheisst. Nicht in gleich erfreulicher Weise hat A. W. Esperstedt in seiner „Beichte" (193) diese Klippe umschifft. Die junge Dame, welche hier im Beichtstuhl kniet, ist in der That zu süss und zu wenig von der Bedeutung des heiligen Momentes erfüllt; in dem greisen Antlitz des ornirten Geistlichen erkennt man jedoch eine schöne Würde und eine sorglich individualisirende Ausführung. — C. Schorn zeichnet sich unter den Wach'schen Schülern durch ein sehr eigenthümliches Talent aus. Seine entschiedene Anlage zu charaktervoller Auffassung findet in einem kleinen Bilde der diesjährigen Ausstellung wiederum eine erfreuliche Bestätigung. Es ist „Maria Stuart und Rizzio" (1560), die Darstellung des gefährlichen Liebesverhältnisses zwischen beiden, und im Hintergrunde der Gemahl, welcher verderbensprühenden Blickes den Vorhang der Thür emporhebt. Wenn zu dem Elemente geistreicher Andeutung sich noch ein lebenvolles, venezianisches Colorit gesellte, so würde Schorn in Darstellungen dieser Art, in denen er sich mit besonderem Glücke bewegt, das Trefflichste zu leisten im Stande sein. Sein „Arion" (1437) und „Pygmalion" (1579) sind weniger bedeutend und gehören einer, seiner Eigenthümlichkeit fremden Sphäre an. — Die Bilder von C. Cretius: „Auswandernde Griechen" (135) und „der Wettkampf mit der Syrinx" (136, Concurrenzbild) haben als Studienbilder ihren Werth; auf dem ersteren finden sich einige ansprechende Stellungen, besonders in dem Mann, welcher die Mitte der Gruppe bildet und in dem zur Seite ruhenden Knaben, doch ist das Ganze noch ohne tieferen Durchdringung. — „Die wahrsagende Meernixe" von H. Th. Schultz (898) ist ein Bild, welches mannigfach Verdienstliches in der technischen Behandlung zeigt, wenn auch die innerliche Poesie des Gegenstandes noch nicht zum Ausdrucke gekommen ist.

Wir reihen hier die Arbeiten einiger Künstler an, welche, in der Wach'schen Schule gebildet, gegenwärtig in selbständiger Thätigkeit dastehen. Zu diesen gehört zunächst ein sehr treffliches kleineres Bild von Daege. Es ist eine Frau und ein Knabe, die ermattet von tagelanger Wanderung am Fusse eines Heiligenhäuschens niedergesunken sind; ein pilgernder Mönch, der des Weges gezogen kam, reicht ihnen Hülfe und Erquickung. Das Bild athmet ein edles und gemüthvolles Gefühl, die Gestalten sind klar und anschaulich durchgebildet, der greise Mönch steht in freundlicher Würde vor den Verlassenen, und der klare Abendhimmel, der das Ganze umfängt, die stille, verdunkelnde Ferne, erwecken in dem Beschauer eine ernste ruhige Stimmung. — Von A. Hopfgarten sind zwei Bilder grösserer Dimension vorhanden. Das eine (369) stellt „Raphael, das Motiv zur Madonna della Sedia findend" dar, nach der bekannten Legende, derzufolge das genannte Raphaelische Rundbild von ihm auf dem Boden

eines Fasses, unmittelbar nach einer lebenden Gruppe entworfen wurde. Es ist eine Gasse Roms, im Vorgrunde, wie es scheint, das Haus eines Winzers; auf einer Erhöhung der Treppe sitzt die junge Mutter mit dem Kinde und andre Glieder der Familie umher; auf der Gasse der Künstler in festlicher Hofkleidung, an dem Fasse zeichnend, zu seiner Seite ein reiches Gefolge seiner Schüler, ältere und jüngere Männer, wie sie ihn bei öffentlichem Ausgange insgemein zu begleiten pflegten. Das zweite Gemälde (370) „die Schmückung einer Braut" enthält eine Gruppe zierlicher Frauen und Mädchen, im Kostüme des florentinischen Mittelalters. Beide Bilder sind Scenen eines reichen, heiteren Lebens, beide, und besonders das zweite, durch geschmackvolle, wohlüberlegte Anordnung anziehend. Nur möchte man in beiden eine noch kräftigere, vollere Sinnlichkeit wünschen. — Von C. Fielgraf sieht man zwei Scenen aus dem Leben der heiligen Elisabeth dargestellt, unter denen besonders das grössere Gemälde (198), „die Vertreibung der Elisabeth, Landgräfin von Thüringen, durch Heinrich Raspe" (ihren Schwager), durch eine geistreiche dramatische Entwickelung des Vorganges anziehend wirkt; namentlich die Gestalten des tyrannischen Grafen, welcher die Fürstin mit ihren Kindern aus dem Schlosse weist, und die seiner Begleiter sind voll lebendigen Ausdruckes, während man bei den übrigen auch hier zum Theil die volle Kraft der Existenz und eine tiefere Beseelung vermisst.

Das grosse historische Gemälde von Begas, „Kaiser Heinrich IV. im Burghofe zu Canossa", ist bereits (von einem andern Referenten) besprochen; hier mag beiläufig noch in Erinnerung gebracht werden, wie das Hauptverdienst dieses Meisterwerkes in der stylistischen Gesammt-Auffassung bestehen dürfte, welche das zufällig scheinende historische Factum in seiner innerlichen Nothwendigkeit herausstellt. Diese, der Tragödie vergleichbare Behandlung geschichtlicher Gegenstände eröffnet, wie es scheint, der Kunst eine neue Bahn, und sie wird, sofern ein grossartiger Sinn und ein gemeinsames Bedürfniss von Seiten des Volkes der Kunst entgegenkommen, zu bedeutenden Erfolgen zu führen im Stande sein. Von Begas' überaus reizvollem und tiefsinnigem Mährchenbilde der „Loreley", so wie von seinen „zwei Mädchen auf dem Berge", dem liebenswürdigsten Genrebilde, welches wir seit lange gesehen haben, ist schon früher, bei Gelegenheit kleinerer Ausstellungen, mannigfach die Rede gewesen, so dass es hier genügen möge, diese Gemälde als eine der schönsten Zierden unsrer grossen Ausstellung begrüsst zu haben. — Begas' Schule ist nicht zahlreich, doch in ihren wenigen Leistungen erfreulich. Das meisterhafte Gemälde von E. Holbein, „der sterbende Pilger", ist ebenfalls schon besprochen. — Die Bilder von E. George: „der Prophet Elias übergiebt der Wittwe von Sarepta ihr vom Tode auferwecktes Kind" (232), und von J. Kleine: „ein maurisches Mädchen schickt eine Taube mit Botschaft an ihren gefangenen Geliebten" (464), zeigen eine vortreffliche Schule; die Gestalten sind lebendig da, wohl gezeichnet und in jenem vollen warmen Colorit gemalt, welches von dem Meister ausgeht.

Hensel hat ein grosses Rundbild der „Mirjam" (336) geliefert, Kniefiguren in Lebensgrösse. Es ist der Triumphgesang, welchen Mirjam nach dem Durchzuge durch's rothe Meer anstimmt. Sie schlägt eine Handpauke und eröffnet in lebhafter Bewegung den Zug, eine andre Jungfrau mit der Harfe, eine dritte mit der Flöte folgt ihr; zwischendurch verschiedne Knabenköpfe, weiter zurück die Schaaren des Volkes, auf einer Anhöhe Moses

und Aaron, und in der Ferne das Meer. Das Bild hat seine anzuerkennenden Vorzüge, z. B. bestimmte Farben und Licht, deren die heutige Malerei nur zu häufig entbehrt; doch scheint es nicht aus einem unbefangenen Gefühle hervorgegangen und verfehlt somit die Wirkung, die es beabsichtigt. Eine kleine Farbenskizze, den sterbenden Moses darstellend, zeigt dasselbe Bestreben nach äusserlichem Effekt; der daneben ausgestellte Studienkopf des Moses giebt einen Beleg für das bedeutende Talent, mit welchem man es hier zu thun hat. — Hensel's Schule hat unter ihren zahlreichen Leistungen einige ansprechende Gemälde geliefert. Vornehmlich ist unter diesen das Brustbild eines „Novizen" von E. Ratti (7[illegible]) als ein sehr gelungenes Werk zu bezeichnen: es liegt in diesem jugendlich melancholischen Kopfe ein sehr tiefes, innerliches Gefühl, und wir freuen uns, hier wiederum, wo die wohlbekannte Klippe verschmachtender Sentimentalität so nahe lag, einer gesunden, lebenvollen Darstellung zu begegnen. Das grosse Gemälde des „verlornen Sohnes" von Ratti (713) ist ein treffliches Studienbild, bei äusseren Vorzügen ebenfalls nicht ohne inneren Gehalt. — Das Bild von J. Moser „Rahel und Jacob, bunte Stäbe schneidend" (1551) zeichnet sich ebenfalls durch eine freie, heitere Naivetät und gelungene Behandlung aus; man hört mit Freude, dass diesem angenehmen Bilde der Preis der Michel-Beer'schen Stiftung zu Theil geworden ist. — Ein zweites Preisbild, welches aus der Hensel'schen Schule hervorgegangen, ist das Gemälde von A. Th. Kaselowsky (448), den Wettkampf mit der Syrinx, nach einer Aufgabe der K. Akademie der Künste, darstellend. Geschmackvolle räumliche Anordnung und freie, sichre Zeichnung geben diesem Bilde eigenthümliche und sehr anzuerkennende Vorzüge, wenngleich dem vorgeschriebenen Gegenstande, der der Naivetät des classischen Alterthums angehört, eine minder sentimentale Behandlung günstiger gewesen sein dürfte. — Das Gemälde von H. Löwenstein: „Joseph deutet dem Oberschenk und Bäcker Pharaos ihre Träume" (1547) ist ein erfreuliches Studienbild und von reiner, geschmackvoller Zeichnung; während die Gestalten seines grossen Gemäldes: „Kaiser Heinrich IV., welcher mit seiner Familie über die Alpen pilgert" etc. sich noch nicht zu eigentlichem Leben und Existenz entwickelt haben. — Sehr anziehend endlich ist das Bildchen von C. Burggraf (115) „Kinder im Korn" mit Blumen spielend, in dem sich eine zarte, heitre Gemüthlichkeit ausspricht und eine tüchtige Ausführung das Auge des Beschauers angenehm berührt.

Unter den übrigen Künstlern Berlins ist vornehmlich der berühmte Portraitmaler E. Magnus zu erwähnen, der uns diesmal eine grössere Composition vorführt: „die Heimkehr eines Piraten" (576). Der Seewandrer ist von seinen Streifzügen heimgekehrt, er hat das Schiff verlassen und wird von den Seinigen begrüsst; sein Weib hat ihm den fröhlichen Säugling überreicht, und ihm die Last der Flinte und einer Kiste, in der man reiche Schätze vermuthen darf, abgenommen; das Töchterchen und ein jüngerer ungestümer Knabe drängen sich jubelnd um den Vater. Man blickt auf das Meer und die Küsten hinaus; die Abendsonne beleuchtet die wohl zusammengestellte Gruppe mit glänzenden Streiflichtern. Magnus' grosse Kunst im Colorit und in der vollen entschiedenen Belebung der Gestalten zeigt sich auch in diesem Bilde von der vortheilhaftesten Seite: Alles lebt, athmet und ist von der Lust des Daseins erfüllt; die wundersame, im ersten Augenblick etwas befremdliche Beleuchtung steht

damit gleichwohl in gutem Einklange. Scheint das Bild nicht frei von einzelnen Mängeln in der Zeichnung, so werden dieselben doch wiederum durch besondre Schönheiten aufgehoben; namentlich ist das Weib eine herrliche, kräftig stolze Gestalt. Nur mit dem Titel des Bildes kann man sich nicht einverstanden erklären. Warum soll dieser gute freundliche Mann, dessen Physiognomie man nichts von räuberisch keckem Gewerbe ansieht, gerade ein Pirat sein? der Waffen, die er in seinem Gurt trägt, möchte ein friedlicher Schiffsmann ebenso gut auf seinen einsamen Seezügen bedürftig sein.

Von J. Schoppe sind ein Paar treffliche allegorische Darstellungen kleinerer Dimensionen vorhanden: „die Nacht (834) und der Tag (835) in ihren Beziehungen zum Leben". In der geschmackvollen und geistreichen Anordnung dieser Bilder zeigt sich eine ebenso glückliche, wie beachtenswerthe Behandlung der dekorirenden Kunst, die den Andeutungen, welche uns Schinkels umfassender Geist gegeben hat, mit erfreulichstem Erfolge nachgeht. Es ist zu bedauern, dass der günstige Eindruck dieser Bilder durch andre Gemälde von Schoppe, „Badende Mädchen", (836) und „der Templer und Rebecca, nach Walter Scotts Ivanhoe" (837), die sehr auf einen äusserlichen Effekt ausgehen, beeinträchtigt wird.

A. Eybel und F. Bouterweck, beide in Berlin gebildet, verfolgen ihre weiteren Studien in der Schule der neueren französischen Kunst und haben die Proben ihrer auswärts erlangten Erfolge eingesandt. Die „Aehrenleserin" von Eybel (195) ist ein recht tüchtiges, gesundes Gemälde; die Gestalt dieses armen Weibes, welches aufrecht, den Säugling im Arm, dasteht, und der Knabe zu ihrer Seite zeichnen sich voll und lebendig gegen den röthlichen Abendhimmel ab und sind in schöner, warmer Färbung ausgeführt. — Auch Bouterweck's Gemälde eines „Mädchens, welches ihr Haar aufflechtet" (99), ist durch ein reines, warmes Colorit ausgezeichnet, und sein kleineres Bild einer „arabischen Schildwach" (98) voll ernsten, energischen Lebens. In seinen historischen Compositionen: „Tobias opfert die Leber des Fisches" (100) und „Romeo's Abschied von Julien" (97) — obgleich letzteres wiederum grosse Vorzüge im Colorit hat — vermissen wir leider die Anzeichen des grossartigen Talentes, welches in den früheren Compositionen dieses Künstlers ausgesprochen war . . . . .

Die Architektur pflegt auf unsern Ausstellungen in der Regel nur wenig Repräsentanten zu finden. Wir müssen dies bedauern, da uns hiedurch der Ueberblick über die Leistungen in einem der wichtigsten Fächer der Kunst untersagt wird. Freilich können Grund- und Aufrisse auf das Interesse des grösseren Publikums nicht sonderlich Anspruch machen, und auch die perspektivischen Ansichten verlieren sich leicht unter der grossen Masse mehr in die Augen fallender Gegenstände. Doch dürfte es nicht gerade nöthig sein, Alles eben für die Augen des grösseren Publikums berechnen zu wollen; auch kleinere Kreise von Beschauern haben ihre Ansprüche, und oft sind diese der Anerkennung und dem Ruhme des Künstlers mehr förderlich, als das vage Urtheil der Menge. Möchten es doch die Architekten sich in Zukunft mehr angelegen sein lassen, die

Projekte, welche sie für diesen oder jenen Zweck gearbeitet, als wesentliche Erfordernisse einer umfassenden Kunst-Ausstellung einzusenden!

Doch ist unter dem Wenigen, über welches wir auch diesmal nur zu berichten haben, Einiges von grosser Trefflichkeit vorhanden. Dahin gehören zuerst die von Stüler und Strack gemeinschaftlich gearbeiteten Entwürfe eines „Gesellschaftslokales zu Pawlowsk bei St. Petersburg. Preisaufgabe der Commitée der Eisenbahn zwischen St. Petersburg und Pawlowsk." Die Leser erinnern sich vielleicht einer öffentlichen, von der genannten Commitée ausgegangenen Anzeige, welche die in Rede stehenden Entwürfe nach vorangegangener Concurrenz als die gediegensten anerkannte, die Ausführung derselben jedoch zu kostbar befunden und demnach einem inländischen Architekten die Arbeit übertragen hat. Es sind Entwürfe für zwei verschiedene Lokale, das eine für die höheren, das andre für die niederen Klassen der Gesellschaft. Das erste ist in dem anmuthvollen Villen-Style gehalten, bietet einen mannigfachen Wechsel der Ansichten und schliesst sich demnach der landschaftlichen Umgebung als deren schönster Schmuck vortheilhaft an. Ein grosser Saal in der Mitte des Gebäudes, der mit seinen bedeutenden Giebelfronten dem Ganzen Ruhe und Haltung giebt; an ihn sich anschliessend eine Folge andrer Räume, die mit einem prachtvollen Gewächshause endet; einige Theile der Anlage thurmartig emporgeführt, um als Belvedere die Aussicht zu beherrschen; Pfeiler- und Laubgänge zur Verbindung, und zur Seite, isolirt, ein zierlicher Pavillon zum Aufenthalt des kaiserlichen Hofes. Das zweite Lokal, von geringerer Ausdehnung, ist in Blockholz construirt und entwickelt eine geistreiche Mannigfaltigkeit der Formen, zu welchen diese Constructionsweise Veranlassung giebt. Die künstlerische Anordnung beider Lokale zeugt durchweg von jenem feinen Takt und gebildeten Geschmacke, von jener klaren, einfachen Schönheit, welche auch die früheren Werke der genannten Architekten charakterisiren.

Von Strack sind ausserdem noch zwei architektonische Entwürfe vorhanden. Der eine (1657) zu einer protestantischen Kirche: eine Kuppel in der Mitte, nicht tiefe Nebenhallen zu den Seiten, vier Thürme, die in leichten Spitzen emporsteigen, auf den Ecken; das Ganze auf die Ausführung in gebranntem Stein berechnet und in consequenter Durchbildung des Rundbogens für alle überwölbten Oeffnungen; die Front vornehmlich imposant durch eine hohe, von weitem Rundbogen überspannte Vorhalle, deren Grund zur Ausführung bedeutender Freskomalerei über den Portalen benutzt ist. Der zweite (1658) ist der Entwurf eines Wohngebäudes in Berlin (Französische Str. No. 32), welches sich durch eine eigenthümliche Pilasterarchitektur, durch verschiedenen plastischen Schmuck — besonders in dem rothen Grunde des flachen Giebelfeldes, und durch zierliche Anwendung farbiger Zierraten in den Details, vortheilhaft auszeichnet. — Sehr anziehend ist ferner, von Gustav Stier, der „Entwurf zur Dekoration der Kapelle in der Domkirche zu Posen, welche dem Andenken der beiden ersten Könige von Polen, Boleslav und Miezislav, geweiht werden soll." (1102.) Farbiger Aufriss des Innern: eine Rotunde von flacher Kuppel überspannt, rundbogige Nischen umher, in deren einer die Standbilder der beiden Fürsten stehen, sehr geschmackvolle Durchbildung des Details und reicher Farbenschmuck, der in der Art musivischer Dekoration gehalten ist; — das Ganze ernst, feierlich und in anmuthvoller Würde. Von G. Stier ist ausserdem noch die Zeichnung

eines reichen Rahmens ausgestellt, welcher zur gemeinsamen Umfassung verschiedener Gemälde bestimmt ist; auch hier die grösste Fülle höchst geschmackvoller Details, die uns den Wunsch, endlich einmal wieder schöne Gemälderahmen verbreitet zu sehen, — im Gegensatz dessen, was die Ausstellung hierin der Mehrzahl nach bietet — nur zu lebhaft erneut haben. — Noch andre architektonische Entwürfe sind die von W. F. Holz (1650—55) zu einem Rathhause, die eine tüchtige, schulgerechte Durchbildung eines ansprechenden Princips (Ueberwölbungen der Oeffnungen im Stichbogen) zeigen, und die von Gärtner: „Entwurf eines fürstlichen Landhauses" (1198, 99), im Villen-Styl, doch nicht ohne eine gewisse nüchterne Consequenz, und „Idee zu einem Allgemeinen Nationaldenkmal berühmter Deutschen" (1201), im Systeme des Spitzbogens, aber wenig ansprechend.

Diesen Entwürfen ist das Oelgemälde von Leo von Klenze (468) „Ansicht der Südwestseite eines Schlosses für den inneren Kerameikos in Athen," zuzuzählen; ein grosses Gebäude, durch die Massen, besonders die Pavillons auf den Ecken und in der Mitte imponirend; dorische Säulengänge, welche die weitvorspringenden Flügel des Gebäudes verbinden und zwei grosse Höfe einschliessen; farbiger Schmuck, der die einzelnen Theile belebt, in der Zusammenstellung jedoch nicht recht harmonisch, nur Roth und Blau, z. B. blaue Triglyphen neben rothen (nicht ornamentirten) Metopen. — Sodann ein Kupferstich, welcher eine Ansicht des von Ottmer erbauten herzoglichen Schlosses in Braunschweig giebt, ein Gebäude, das ebenfalls durch die Masse imponirt, aber ebenfalls, wie es scheint, nicht mit sonderlich feinem Formengefühle ausgeführt ist. Die seltsamen Säulen z. B., welche zu den Seiten des mittleren Porticus isolirt, aber mit vorgekröpftem Gebälke vorspringen, sind wohl originell, doch nicht eben künstlerisch motivirt.

An diese architektonischen Pläne reihen sich die dem Fache des Ornamentes zugehörigen Gegenstände an. Wir können unter den zahlreichen Gegenständen dieser Art nur die bedeutendsten, die sich durch einen reinen, vollendeten Kunstgeschmack auszeichnen, namhaft machen. Vor allen gehören hieher die Arbeiten der Königl. Eisengiesserei zu Berlin, namentlich jener grosse, aus drei Platten bestehende Tafelaufsatz (1178) und ein Fruchtständer (1179), welche nach Zeichnungen des Architekten Strack von F. A. Fischer modellirt und ebenso sehr durch die überaus reizvollen Verzierungen, wie durch die feine, präcise Ausführung beachtenswerth sind. Sie geben die erfreulichsten Zeugnisse dieser, in Berlin zur höchsten Spitze der Vollendung gediehenen Kunsttechnik. — Sodann, unter den Werken der Königl. Porzellanfabrik, ein Tisch mit prachtvoll bronzenem Fusse, dessen Platte eine reiche Porzellanmalerei, Thorwaldsens Nacht, von einem wohlcomponirten Arabeskenrande umgeben, enthält. — Endlich die schönen Arbeiten der Gold- und Silberfabrik von G. Hossauer (1191—93), zwei grosse silberne Vasen und eine goldene Taufschüssel, sämmtlich mit geschmackvollen getriebenen Arbeiten nach Schinkel'scher Zeichnung versehen; — sowie die der Bronzefabrik von C. G. Werner und Neffen (1194—97), welche ebenfalls Schinkel'sche Vorbilder in schönster Vollkommenheit wiedergeben. U. s. w.

Nachträgliches.

Als einen entschiedenen Verlust, den unsre diesjährige Kunstausstellung erlitten hat, müssen wir es bezeichnen, dass das Bild von Christian Köhler aus Düsseldorf: „Lobgesang der Prophetin Mirjam nach dem Durchzug der Juden durch das rothe Meer" (No. 482) erst nach dem Schlusse derselben angelangt ist und — da es alsbald Ordre zur Fortsetzung seiner Reise, zunächst nach der Dresdner Ausstellung, sodann nach denen des östlichen Cyklus der norddeutschen Kunstvereine, erhielt — nicht der öffentlichen Beschauung von Seiten eines grösseren Publikums freigestellt werden konnte. Nur wenigen Kunstfreunden war die erfreuliche Nachricht zugekommen, dass das Bild auf ein Paar Tage in einem der untern Säle des Akademie-Gebäudes aufgestellt worden sei und Besuch annehme. Ein Verlust unsrer Ausstellung war es nicht blos deshalb, weil das Bild ein treffliches und höchst anziehendes Werk ist, sondern weil es zugleich eine eigenthümliche Richtung und Stimmung, die diesmal, namentlich von Seiten der Düsseldorfer, nur in geringerem Maasse aufgelasst war, repräsentirt. Es ist hie und da bemerkt worden, dass die norddeutschen Künstler, und eben besonders die Düsseldorfer (bei den Süddeutschen ist dies anders), sich darin wohlgefielen, Momente einer elegischen Stimmung, wo das Gefühl in die geheimeren Tiefen der Seele zurücktritt, — sei es in mehr grossartigen, heroischen Scenen, sei es in denen einer zarteren Sentimentalität, mit Vorliebe darzustellen: man hätte es gern gesehen, wenn neben einer solchen, für sich selbst zwar vollkommen berechtigten Darstellungsweise, auch zugleich Aeusserungen eines mehr lebendigen, mehr die Oberfläche des Körpers berührenden, eine freiere Entwickelung der Form begünstigenden Gefühles in grösserem Maasse hervorgetreten wären. In solchem Belange ist nun das Köhler'sche Bild von besondrer Wichtigkeit. Hell hervorbrechende, begeisterte Freude, anmuthvolle Gestalten im lebhaftesten Affekt, ein festlicher Rhythmus in den Bewegungen geben diesem Gemälde sehr eigenthümliche Vorzüge. Es ist von länglich viereckigem Format, mit einer halbrunden Erhöhung des Rahmens in der Mitte des Bildes, über der Hauptfigur. Dem Beschauer gerade entgegen, aus der Tiefe des Meergestades empor, tritt die begeisterte Prophetin, die Handpauke schlagend, das freudig verklärte Antlitz nach oben gewandt, wo die Strahlen des Lichtes über sie hereinbrechen; zu ihren Seiten zwei andre Jungfrauen, die eine Becken schlagend, die andre die Harfe spielend, beide den Blick auf die Prophetin gewandt, als ob sie deren Gesange mit Eifer folgten, und durch denselben ergriffen, in Takt und Harmonie einstimmten. Zunächst hinter diesen noch einige andre Frauen, die nach dem Meere zurückschauen (unter ihnen, im Schatten, eine ältere Frau von höchst grossartiger Schönheit); dann den Uferrand hinab andre Schaaren des Volkes, und in der Tiefe Moses und Aaron, auf deren Befehl die schäumenden Wogen über die letzten der Aegypter zusammenstürzen. Vergleichen wir das Bild mit dem früheren von Köhler, der Findung Mosis, welches bereits vor zwei Jahren allgemeine Freude erweckte, so finden wir hier den jungen Künstler wesentlich vorgeschritten, besonders was eine reichere und vollere Behandlung der Farbe anbetrifft; nur in Rücksicht auf eine vollkommen freie und gesetzmässige Entwickelung der Zeichnung dürften in einem oder dem anderen Punkte noch

einige Wünsche übrig bleiben. Aber dies sind Mängel, denen ein strenges Studium leicht abhelfen kann: dagegen jenes Gefühl für edelste Anmuth, jene Unmittelbarkeit in der Darstellung lebhafter und doch feierlich gemessener Bewegung, jener Ausdruck einer eben so zart jungfräulichen wie grossartig prophetischen Begeisterung dem Bilde in der That Vorzüge gewähren, die ihm nur von Wenigen streitig gemacht werden dürften, und um so mehr, als Alles das Gepräge der freisten Ursprünglichkeit und individuellsten Auffassung trägt. Vielleicht fügt es sich später, dass das Bild noch einmal auf längere Zeit zu uns zurückkehrt und dann diejenige Anerkennung findet, auf die es so sehr Anspruch zu machen berechtigt ist.

Uckermärker Landleute. Gemalt von Ad. Schrödter, lith. von Fischer und Tempeltei. Berlin bei C. G. Lüderitz.

Vorliegendes Blatt ist die treffliche Nachbildung eines der Bilder von Schrödter, die wir auf der letzten Berliner Kunstausstellung sahen. Zwei Bauern, der eine sonntäglich geputzt mit Frau und Söhnlein, der andre im Begriff mit seiner Tochter auf den Acker hinauszugehen, begegnen einander an der Ecke des Dorfs. Sie gerathen in einen lebhaften politischen Disput. Der erstere, kurz und stämmig, sich seiner bäuerlichen Würde bewusst, scheint eine Art Demagog; er hält es offenbar mit den Christino's und sucht den andern zu überzeugen; der aber, gross und hager, bleibt fest und sicher in seinem Glauben an die Carlisten; das Haupt trotzig vorgereckt, sonst aber in gänzlich ruhiger Haltung, scheint nur mit der rechten Hand eine Bewegung zu machen, als ob er alle Argumente des demagogischen Freundes ausstreichen wolle. Es ist eine höchst ergötzliche Figur. Die Frau des ersteren blickt bewundernd auf ihren Mann, die Kinder scheinen sich auch in feindlichen Gedanken gegenüber zu stehen, die Enten im Grase lauschen emporgedrehten Hauptes dem wichtigen Vorgange. Die lithographische Ausführung des Blattes ist vortrefflich, von guter Haltung, und giebt die Komik des Ganzen mit feinem Sinne wieder.

Sculptur. — Berlin.

Der Professor Rauch hat kürzlich das Thon-Modell der kolossalen Dürer-Statue, welche für die Stadt Nürnberg bestimmt ist, vollendet und auf einige Tage dem Anschauen des hiesigen Publi ums ausgestellt. Wir bedauern, dass es nicht möglich war, dies grossartige Meisterwerk unsrer diesjährigen Kunstausstellung als eine der würdigsten Zierden beigefügt zu sehen und so durch wiederholten Besuch dasselbe tiefer und fester in uns aufzunehmen.

Gross und ernst steht der alte Meister der deutschen Malerkunst dem Beschauer gegenüber. Er trägt ein weites Pelzgewand, dessen lange geschlitzte Aermel frei und in vollen Massen niederhängen. In der rechten Hand hält er Pinsel, Stift und einen Lorbeerzweig, mit der andern fasst er vorn in die Falten des Gewandes. Das Haupt schaut schlicht und ruhig, in frischer, kräftiger Männlichkeit hervor, das lange gelockte Haar fliesst frei auf beide Seiten herab. Der Eindruck des Ganzen ist, wie wir ihn bei einer vollkommenen, alle Bedingungen erfüllenden Darstellung Dürer's erwarten dürfen: ernst, machtvoll, imposant, und doch durchaus mit derjenigen Innerlichkeit, welche nicht sowohl äusseres Handeln und Eingreifen in das Leben, als vielmehr den geistig schaffenden, im Gebiete der Phantasie thätigen Mann bezeichnet, und zugleich mit all derjenigen Milde und Gemüthlichkeit, die den persönlichen Charakter dieses grossen Meisters so unendlich liebenswürdig macht.

Das Vorbild, welchem Rauch bei dieser Arbeit zumeist gefolgt, ist jenes kleine eigenhändige Bildniss Dürer's, das sich auf seinem berühmten Gemälde der heil. Dreifaltigkeit vom Jahre 1511 (im Belvedere zu Wien) befindet. Hier sieht man den Künstler in einer Ecke des Bildes stehen, eine Schrifttafel mit Namen und Jahrzahl in seiner Hand und mit demselben Pelzgewande angethan. Es ist das vierzigste Lebensjahr des Künstlers, die Zeit seiner vollendeten Meisterschaft, diejenige, welcher eine so grosse Fülle der vorzüglichsten Gemälde, Kupferstiche und Holzschnitte, die aus seiner Hand hervorgegangen, angehört. Mit bester Berechtigung also ist gerade dieses Jahr für die statuarische Darstellung gewählt. Ebenso auch das prachtvolle Kostüm; denn in dem genannten, wie in allen übrigen Bildnissen, die wir aus Dürer's früherer Zeit besitzen, hat er sich in ähnlicher Weise dargestellt, und manche schriftlich aufbehaltene Scherze sprechen es aus, wie ihm der Adel der äusseren Erscheinung keineswegs gleichgültig war; auch stimmt dies sehr wohl zu dem eigenthümlichen, an das Phantastische sich annähernden Charakter, welchen die Mehrzahl seiner Werke trägt. Erst spät, als die Wirrnisse der Zeit und die Sorge des Alters die Stimmung seines Gemüthes getrübt hatten, erscheint sein Bildniss einfacher und ohne den lockigen Haarschmuck, dessen sorgliche Pflege früher überall ersichtlich wird.

Dies reichere Kostüm hat dem Bildhauer Gelegenheit zur Entwickelung besondrer Schönheiten gegeben. Wir sehen dasselbe mit einer Meisterhaftigkeit behandelt, die in der That und vornehmlich in Rücksicht auf die kolossalen Dimensionen, in Erstaunen setzt. Das Weiche, Wollige des Pelzwerkes, die leichte, freie Biegsamkeit des Tuches, die feine Sprödigkeit der Seide, Alles tritt uns in seiner besondern Eigenthümlichkeit entgegen. Dabei ist, trotz der grossartigen Ruhe und der feierlichen Hauptlinien des Ganzen, zugleich das Momentane der Bewegung aufs Glücklichste festgehalten und Alles leicht, ungezwungen und frei geordnet. Und wiederum ist das Nebenwerk den Haupt-Intentionen des Standbildes in angemessenster Weise untergeordnet, und das Auge des Beschauers haftet zuletzt immer auf den männlichen, heiter sinnenden, durchaus lebenvollen Zügen des edlen Antlitzes. — Wir dürfen mit voller Ueberzeugung voraussagen, dass das Werk, in Bronze gegossen und an dem Orte seiner Bestimmung aufgestellt, eine beneidenswerthe Zierde des an Kunstschätzen schon so reichen Nürnberg sein wird. Das edelmüthige Unternehmen, dem grossen Bürger dieser Stadt, dem lautesten Verkünder ihres alten Ruhmes,

ein Denkmal zu stiften, wie es die Kräfte der Gegenwart vermögen, belohnt sich hiemit in einer glänzenden Weise. Wir aber freuen uns, dass der Künstler, den wir den Unseren zuzuzählen das Glück haben, nach so mannigfachen, langjährigen Zeugnissen seiner Meisterschaft in immer erneuter jugendlicher Kraft seine schöne Bahn verfolgt.

Deutsche Ansichten.

(Museum 1838, No. 52.)

---

1. Gallerie von Weser-Ansichten. Erste Reihe, von Münden bis Minden. Aufgenommen, lithographirt etc. von George Osterwald. (Fol.) Mit einem geschichtlichen Wegweiser durch das Weserthal, bearbeitet von Dr. F. C. Th. Piderit. Rinteln, 1838, Verlag von Albr. Osterwald.

Die letzten Jahre haben in der deutschen Kunst eine Reihe von Erscheinungen hervorgebracht, die wir mit freudigem Antheil als die Zeugnisse eines mehr und mehr rege gewordenen nationalen Sinnes betrachten dürfen. Dies sind die Ansichten und Aufnahmen vaterländischer Gegenden, Ortschaften, Gebäulichkeiten, die sich neuerdings in bedeutendem Maasse vermehrt haben und die sich, in künstlerischer Vollendung, häufig über den Rang der blossen Vedute u. dergl. erheben. Die Engländer sind uns in diesen Beziehungen vorangegangen; die zahlreichen Darstellungen ähnlicher Art, welche die verschiedenen interessanten Punkte ihres Vaterlandes vergegenwärtigen, lassen es erkennen, wie ausgebreitet und lebendig bei ihnen eine solche Theilnahme sein muss. Namentlich auch in, theils mehr architektonischen, theils mehr malerischen Aufnahmen der prachtvollen Gebäude ihres Mittelalters haben sie frühe, ehe die andern Nationen ein ähnliches Beispiel gegeben, das Vorzüglichste geleistet. Bei uns hat man besonders mit letzteren, mit der Aufnahme mittelalterlicher Architekturen, unter denen im Einzelnen trefflich ausgeführte malerische Blätter vorhanden sind, begonnen; Werke eines eigentlich landschaftlichen Inhalts sind seltner, und fast nur die vielbereisten Ufer des Rheines erfreuen sich seit längerer Zeit mehr oder minder gelungener Darstellungen. Einige andre Werke liegen uns so eben vor, über die wir der Kürze nach referiren wollen.

Höchst interessant ist das obengenannte Werk. Es führt uns an die Ufer des Stromes, welcher als eine der wichtigsten Lebensadern die Fluren des nördlichen Deutschlands durchzieht. Reich an grossartigen geschichtlichen Erinnerungen mannigfacher Art, fruchtbar und durch frühe Sitze und Ausgangspunkte der Cultur unseres Vaterlandes berühmt, malerisch von Hügeln und Bergen umgeben, die sich bald näher an das Bett des Flusses herandrängen, bald anmuthvolle Ebenen zu seinen Seiten sich ausdehnen lassen, geben die Weser-Ufer dem Künstler vielfach interessanten und gern gesehenen Stoff zu bildlicher Darstellung. Doch erfordern sie

gröſseren Theils eine eigenthümliche Auffassung. Die Bilder, welche sie liefern, schränken sich selten, wie etwa die romantischen Ufer des Rheins, in ganz enge Grenzen ein; sie machen mehr oder minder einen weiteren Ueberblick nöthig und geben erst in solcher Weise Gelegenheit zu einer abschliessenden Gruppirung. Hiebei ist es natürlich viel schwerer, den günstigsten Standpunkt, der jedesmal die charakteristischen Punkte der Ansicht in sich fasst, aufzusuchen und das Gefundene zu einer Totalwirkung zusammenzufassen, letzteres wenigstens, wenn (wie in den obigen Blättern) keine Anwendung der Farbe zur weitern Ausführung gestattet ist und wenn die einfache Zeichnung zugleich alles Einzelne in seiner besondern Eigenthümlichkeit — ohne dasselbe vielleicht durch kunstreich hervorgesuchte Lichteffekte zu beeinträchtigen — herausstellen soll.

Diesen nothwendigen Anforderungen kommt die Arbeit des Herrn G. Osterwald auf eine sehr befriedigende Weise entgegen. Seine reichen Blätter führen überall ein Ganzes von trefflicher kunstverständiger Anordnung vor. Dabei jedoch herrscht durchaus eine freie Naivetät der Auffassung, die uns unmittelbar in die Darstellung einführt; nirgend der Anschein absichtlich componirter Vorgründe, die anderweitig so oft angewandt werden, um die Ferne zurückzutreiben oder eine dürftige Führung der Linien zu verdecken. Mit einem eigenthümlich plastischen Sinne ist die Bildung des Terrains erfasst und anschaulichst dargestellt: die Schwingung der Flüsse, die Hebung oder Senkung des Erdbodens, das Vorspringen einzelner Hügel oder Bergzüge, dann die von menschlicher Hand hineingetragenen Veränderungen, Abgrenzungen, Wohnstätten, Ruinen, alles dies steht, auch in tieferer Entfernung, dem Blicke des Beschauers deutlich gegenüber und das Auge schreitet gleichsam fühlend von einem Gegenstande zum andern vor. Die Zeichnung selbst ist einfach und hält sich streng in ihren Grenzen, ohne an das Gebiet der Malerei anzustreifen; wir möchten sie in dieser Beziehung etwa mit der kräftigen Weise, in welcher die landschaftlichen Gründe Dürer'scher Holzschnitte oder Kupferstiche gehalten sind, vergleichen. Dabei ist aber nichts Alterthümliches: die Behandlung der Kreide zeigt vielmehr eine freie, geistreiche Technik, etwa in der Art, wie die Franzosen ihre landschaftlichen Lithographien anzulegen pflegen.

Die uns vorliegenden Blätter der Weser-Ansichten begreifen deren erstes und zweites Heft. Sie bestehen im Einzelnen aus folgenden: — Ansicht von Münden. Dem Vereinigungspunkt der beiden Flüsse Werra und Fulda gegenüber blickt man von der Anhöhe über der Chaussée in das breite, von mässigen Bergzügen umschlossene Thal hinab. In malerischen Windungen strömen die Flüsse von beiden Seiten dem Vorgrunde zu; zwischen ihnen, auf der Landspitze, die alterthümliche Stadt, unter dem Schirm eines grossen Kirchengebäudes ruhend. Die allgemeinen Verhältnisse des geselligen Lebens, wie sie sich unter den lokalen Bedingnissen geordnet, stellen sich mit Klarheit dar: zur Linken, über der Werra, die gewölbte Brücke, die Verbindung mit den westlichen Ländern bezeichnend; nahe dabei, mit Erkern und Giebelzinnen sich stolz erhebend, das ehemalige herzogliche Schloss; weiterhin der räumliche Landungsplatz der Weserschiffe; tiefer im Bilde die kleine Brücke, welche über den Arm der Fulda führt; der Fusssteig von da über die Fulda-Insel bis zu der Fähre, die vorn über den Ausfluss der Fulda an das jenseitige Ufer trägt, wo freundliche Häuser am Saume des Waldes zu ländlichem Vergnügen einladen, u. s. w. Das Ganze augenscheinlich ein Mittel- und Verbin-

dungspunkt mannigfach ausgebreiteten Verkehrs. — Carlshafen. Das Thal eng, von felsigen, bewaldeten Bergen eingeschlossen; von einer Anhöhe über dem kleinen Flüsschen der Diemel blickt man hinab; zur Linken sieht ein enger Weg sich nieder, der zu der Diemelbrücke, an der Mündung in die Weser, und zu den neuen, fabrikartigen Gebäuden des offenen Städtchens führt; ein Bild menschlicher Thätigkeit und bewegsamen Fleisses inmitten einer ernsteren Natur, die aber durch den Spiegel des Hauptstromes Leben und Bewegung erhält. — Polle. Neue Verbreiterung des Thales, durch welches sich zur Rechten der Strom in grossartiger Ruhe hin bewegt. Die Ufer von mehr wechselnden Gestalten; in der Mitte, auf einem leicht vorspringenden Hügel die malerischen, von hohen Bäumen umschatteten Ruinen des Schlosses, welches seiner Lage nach einst zur Herrschaft über die Umgegend wohl geeignet war. Seitwärts zur Linken, in friedlicher Ruhe, der Sitz der früheren Dienstleute, das Oertchen Polle. Das Ganze ungemein malerisch und ansprechend. — Die Schaumburg. Ein höchst anmuthvolles Bild. Von mässigen Hügeln blickt man in ein weitgebreitetes Thal hinaus; aus den Bergen, welche den Horizont umgränzen, kommt in mehreren hell aufleuchtenden Windungen der Strom hervor und zieht dann in langgedehntem Bogen zwischen den fruchtbaren Feldern hindurch. Zu beiden Seiten desselben mannigfache Ackertheilungen, hier und dort Dörfer und Städtchen verstreut. Im Mittelgrunde erhebt sich ein heiterer umwaldeter Hügel, auf dem Gipfel die Schaumburg, mit Thürmen und Herrenhaus emporragend, welche rings umher die Aussicht beherrscht. Hügel und Burg bilden einen trefflichen Mittelpunkt des schönen Ganzen, und die Ferne schliesst sich dem in klarer Fülle harmonisch an. — Hämeln. Ernste ruhige Bergzüge, vor denen der Strom in stiller Klarheit vorüberfliesst. In den Wellen spiegelt sich die Stadt mit ihren schlanken Thürmen und den zierlichen Brücken, welche sich, von beiden Seiten, der kleinen Insel inmitten des Flusses zuschwingen. — Rinteln. Einfachste Gegend, ohne Anspruch auf malerische Natur. Die Berge sind weiter zurückgetreten. Das breite Bette des Stromes füllt den Vorgrund; er ist von überdachten Weserschiffen belebt, die theils ruhig hinabtreiben, theils stromauf durch Pferde gezogen werden. Jenseit die Stadt, deren hoher Kirchthurm, sowie einzelne Baumgruppen allein dem Auge Abwechselung gewähren. Und doch ist das Ganze wieder in so unmittelbarer Wahrheit gehalten, dass auch hier die schlichten Verhältnisse menschlichen Verkehrs dem Gefühle des Beschauers lebendig vergegenwärtigt werden. — Varenholz. Abermals ein gedehntes Thal, dessen Ferne von dem zarten Silberfaden des Stromes durchzogen wird. Die Bergzüge jedoch nicht ohne charakteristische Formen. Im Mittelgrunde das Dorf, welches sich seitwärts zu dem stattlichen Schlosse emporbaut, das mit seinen bunten Giebeln und Spitzen der Niederung zu gebieten scheint. — Porta Westphalica. Durch das mächtige Felsenthor, dessen Wände die Seiten des Bildes einfassen, strömt die Weser in breiten Windungen in die weite Ebene hinaus, wo die Berge und die Anmuth des Berglebens aufhören. In der Ferne lagert sich mit Thürmen und Thürmchen die feste Stadt Minden. Mannigfache Alleen, mit zierlichen Pappeln bepflanzt, laufen durch die Ebene hin. Vorn lehnt sich ein Dörfchen in friedlicher Ruhe gegen den schroffen Felsenhang. Auf einer Anhöhe, unter leichten Bäumen, sitzt ein Schäferknabe und blickt in die Weite hinaus.

Soviel zur flüchtigsten Charakteristik der einzelnen Blätter. In Gemeinschaft mit ihnen erscheint der in der Ueberschrift genannte Wegweiser durch das Weserthal (unter dem besondern Titel „Geschichtliche Wanderungen durch das Weserthal von Dr. F. C. Th. Piderit"), welcher in einer würdigen historischen Ansicht und in ebenso schlichter wie ansprechender Darstellung Rechenschaft über die geschichtlichen Verhältnisse des Weserthales giebt. Wie dies kleine Werk an sich auf das lebendige Interesse des Deutschen Anspruch macht, so dient es wesentlich dazu, den Werth jener meisterhaften Blätter noch zu erhöhen.

2. Das malerische und romantische Deutschland in zehn Sektionen mit 200 Stahlstichen. — Erste Sektion: Die sächsische Schweiz von A. Tromlitz mit 30 Stahlstichen. Erste Lieferung. Leipzig, Georg Wigand's Verlag. (Gr. 8.)

Das im Vorigen besprochene Unternehmen hatte es mit einem kleinen Striche des Vaterlandes, mit einem Theil der Ufer eines einzigen Flusses zu thun. Hier tritt uns ein Unternehmen von grösster Ausdehnung, welches das gesammte Deutschland umfassen wird, entgegen. Nach den einzelnen, durch besondere Naturschönheit ausgezeichneten Gegenden zerfällt dasselbe in verschiedene Sektionen, die auf dem Titel der vorliegenden Lieferung bezeichnet werden als: die sächsische Schweiz, das Riesengebirge, Franken, der Harz, die Donau, die Ost- und Nordsee, Steyermark und Tyrol, Schwaben, Thüringen, der Rhein. Die bildlichen Darstellungen reihen sich dem Faden erzählender Schilderungen an, welche den Leser und Beschauer wie eine Wanderschaft in Gedanken von Ort zu Ort führen, alte Reise-Erinnerungen beleben, Unbekanntes vergegenwärtigen sollen; die Namen der Schriftsteller, welche sich dieser Arbeit unterzogen haben, gehören zumeist — wie Gustav Schwab, Carl Simrock, Ernst Raupach, Eduard Duller u. A., zu den beliebtesten Dichtern der gegenwärtigen Zeit und lassen Vorzügliches erwarten. Die Ansichten der sächsischen Schweiz sind zum Theil von Prof. L. Richter und Otto Wagner für dieses Unternehmen nach der Natur aufgenommen, zum Theil nach den von Richter früher herausgegebenen Skizzen für den Stich umgezeichnet. Die Ansichten von Schwaben sind von L. Mayer, die des Rheines von Frommel, die des Harzes von Richter und die thüringischen Ansichten von O. Wagner entworfen.

Das vorliegende erste Heft enthält drei, von englischen Künstlern sauber in Stahl gestochene Blätter: eine Gesammt-Ansicht von Dresden, vortrefflich aufgefasst; eine Ansicht der katholischen Kirche in Dresden, die lebhaft in das bewegte Treiben einer grossen Stadt einführt, ein Blatt von kräftiger Wirkung, doch ohne gesuchten Effekt; und eine Ansicht von Lohmen in der sächsischen Schweiz, eine Scene romantischer, durch Fels und Burg, Wasser und reichbelaubte Bäume eigenthümlich anziehender Natur. Die Ausstattung des Ganzen ist äusserst geschmackvoll und lässt uns einer gediegenen Ausführung des grossartig angelegten Unternehmens entgegen sehen, dem es an lebendiger Theilnahme von Seiten des Publikums gewiss nicht fehlen wird.

3. Original-Ansichten der vornehmsten Städte in Deutschland, ihrer wichtigsten Dome, Kirchen und sonstigen Baudenkmäler alter und neuer Zeit. Herausgegeben von Ludwig

Lange, Architekt und Zeichner, und Ernst Rauch, Kupferstecher, mit einer artist. topogr. Beschreibung von Dr. Georg Lange. Heft 6—13. Darmstadt 1835—36. (Stahlstich, Gr. 4.)

Ueber den grossen Werth dieses schätzbaren Unternehmens haben wir bereits früher (Jahrg. 1835, No. 3 und 4 des Museums), nach Erscheinen der ersten fünf Hefte gesprochen. Die acht neueren Hefte, welche uns gegenwärtig vorliegen, dienen im Wesentlichen dazu, unser günstiges Urtheil zu bestätigen und das Interesse des Publikums lebendig zu erhalten. Einzelne Blätter namentlich, die wir im Folgenden näher bezeichnen werden, sind vollkommen als kleine Meisterwerke zu betrachten; bei einigen andern jedoch können wir nicht umhin, einen gewissen Mangel an Haltung zu rügen: es scheint, dass bei diesen eine nicht genügende Sicherheit im Aetzen jene scharfen und durch die Natur nicht wohl begründeten Gegensätze von Licht und Schatten, die dem Auge des Beschauers missfällig werden, hervorgebracht hat. Der Inhalt der vorliegenden Hefte begreift die folgenden Städte: — Heft 6. Bamberg. Allgemeine Ansicht der Stadt und verschiedene Haupttheile ihres Inneren. Vorzüglich gelungen die Ansicht des Marktplatzes und der Kirche zu St. Martin: das Leben der Strasse, das Ensemble der Häuser und die Façade der Kirche in wunderlichem Jesuitenstyl geben ein Ganzes von ansprechender Wirkung. Ein späteres Heft wird ebenfalls Ansichten von Bamberg enthalten. — Heft 7. Passau. Verschiedene, sehr wohlgelungene Ansichten dieser äusserst malerisch gelegenen Stadt mit ihren verschiedenen, umher gruppirten Theilen und mit den breiten Spiegeln der Flüsse, zwischen denen und zu deren Seiten dieselben liegen. Besonders gelungen die Total-Ansicht der Stadt, die dem Auge des Beschauers das anmuthvollste, durch Landschaft und Architektur hervorgebrachte Profil vorführt und durch sehr zarte, saubere Ausführung anspricht. — Heft 8 und 9. München. Die Hauptansicht, von der Ostseite der Isar aufgenommen, entwickelt das Bild der Stadt in anschaulicher Breite. Von schöner, heiterer Klarheit, durch die dunkeln Wolkenmassen hier nicht beeinträchtigt, ist die Ansicht der Glyptothek, der sich weiter zurück die Pinakothek anreiht. Die Ansicht der Frauenkirche, auf einem ganzen Blatte gegeben, ist, wie es in dem Gegenstande der Darstellung lag, weniger anziehend. Sehr wohlgelungen und wiederum ein Bild reichen städtischen Verkehres entwickelnd, ist die Ansicht des Schrannenplatzes. Interessant ist das Isar-Thor in seinen alterthümlich wieder hergestellten Formen und mit dem grossen Frescobilde von Neher. Zwei spätere Hefte werden diese Ansichten vervollständigen; als Vorläufer derselben erscheint bereits im 10ten Hefte, ein ganzes Blatt füllend, ein Bild der neuen Pfarrkirche in der Vorstadt Au, deren zierlich gothische Façade mit dem schlank emporsteigenden, durchbrochenen Thurme von heiterer Wirkung ist. Dies Blatt, von C. A. Müller gestochen, zeichnet sich durch ebenso zarte detaillirte Ausführung, wie durch treffliche, ruhige Haltung sehr vortheilhaft aus. — Ausserdem enthält das 10te Heft Ansichten von Augsburg, denen spätere Mittheilungen zugefügt werden sollen. — Heft 11. Regensburg. Unter den mannigfach charakteristischen Blättern dieser Stadt heben wir besonders die Ansicht des alterthümlichen, geschmackvoll gothischen Rathhauses hervor, welches vornehmlich geeignet ist, ein Bild der ehrenhaften Bürgerlichkeit des Mittelalters vorzuführen. Auch die Schottenkirche mit ihrem wundersamen

Portale erfreut sich einer meisterhaften Darstellung. Der prachtvolle Dom von Regensburg u. s. ist einem späteren Hefte vorbehalten. — Heft 12. Landshut. Sehr anziehende Abbildungen. Auf dem ersten Blatte ist vornehmlich die Total-Ansicht der Stadt zu bemerken, die von einem wohl gewählten Standpunkte aus die eigenthümliche Lage derselben am Flusse und des zierlichen Schlosses auf der Höhe trefflich entwickelt. Noch bedeutender ist das zweite Blatt, welches den schlank emporschiessenden Thurm der Martinskirche und zu seinen Füssen die alten Giebelhäuser mit ihren schweren Bogenhallen, in wohlgelungener, harmonischer Durchführung darstellt. — Heft 13. Worms. Gesammt-Ansicht der Stadt mit der Liebfrauenkirche vor derselben; malerische Ansicht der alterthümlichen Paulskirche. Auf dem zweiten Blatte, wiederum dasselbe ganz füllend, der Dom mit einem Theile des Marktplatzes, dies jedoch, wie es scheint, nicht recht günstig aufgefasst und auch nicht in genügender Haltung.

Die fünf nächsten Hefte werden die erste Folge dieses Werkes beschliessen; eine spätere Folge wird die Oesterreichischen Städte umfassen. Der Text der eben besprochenen Lieferungen theilt mit den früheren das Verdienst kurzgefasster geschichtlicher Darstellung, anschaulicher Beschreibung und geistreicher artistischer Bemerkungen. Nur die Verse zu Anfang jeder einzelnen Städtebeschreibung, die sich nicht eben durch bedeutendes poetisches Verdienst auszeichnen, hätten wir lieber vermisst, und hoffen, dieselben bei der neuen Folge nicht weiter fortgesetzt zu sehen. Dem Unternehmen selbst aber wünschen wir auch ferner einen ebenso rüstigen Fortgang, wie es bisher, zur Befriedigung der Freunde des Vaterlandes, gezeigt hat.

4. Die klassischen Stellen der Schweiz etc., gez. von Adolph Müller, auf Stahl gestochen von Henry Winkles in London u. s. Heft 9—15. (Grosse 8). Carlsruhe und Leipzig, Kunstverlag, W. Creuzbauer.

Auch über die früheren Lieferungen dieses Unternehmens, welches sich, der Nationalverwandtschaft gemäss, den Darstellungen deutscher Gegenden und Orte anschliessen lässt, haben wir schon Gelegenheit gehabt, ein günstiges Urtheil abzulegen. Die vorliegenden Hefte beschliessen die erste Abtheilung, welche die Cantone Graubünden, Uri, Schwyz, Unterwalden, Zug, Luzern, Glarus, St. Gallen, Appenzell, Thurgau, Schaffhausen und Basel in sich fasst. Auch hier sind die Abbildungen mit derselben Tüchtigkeit durchgeführt, ist im Einzelnen sehr Ansprechendes, in Rücksicht auf den Gegenstand, auf Auffassung und Behandlung vorhanden. So im neunten Heft das grossartig wundersame Bild des Glaernisch, zu dessen Füssen Glarus liegt; im 10ten Heft die schöne Ansicht von Luzern; im 11. die Ansicht des Rheinfalles, schön, bedeutend, und nicht, wie so häufig, von übertriebenem, gesuchtem Effekt; im 12. das höchst reizvolle Bild der Insel Schwanau, die sich aus der spiegelklaren Flut zwischen den steilen Bergzacken erhebt; im 13. die schlichte und in klarer Ruhe aufgefasste Ansicht von Schaffhausen; im 14. die Tell's-Platte am Vierwaldstätter See; im 15. das trefflich entwickelte Bild des Münsters in Basel, u. s. m. Der gediegene Text von Zschokke erhöht die Trefflichkeit dieses Werkes in sehr bedeutendem Maasse.

ÜBER DIE GEGENWÄRTIGEN VERHÄLTNISSE DER KUNST ZUM LEBEN.

(Schlussabschnitt der ersten Auflage des Handbuches der Geschichte der Malerei etc. 1837.)

Ein neuer Lebensdrang hat sich im Bereiche der Kunst geltend gemacht, ein neues Interesse ist für die Aufnahme ihrer Werke erweckt worden. Es scheint, als ob sich unsere Zeit wiederum einem der Höhenpunkte, deren die Kunstgeschichte so wenige zählt, anzunähern im Begriff stehe. Möge es dem Verfasser verstattet sein, einige Augenblicke bei dieser wichtigen Erscheinung zu verweilen, das gegenwärtige Verhältniss der Kunst zum Leben in eine nähere Betrachtung zu ziehen und die Hoffnungen oder die Wünsche, welche für eine engere Ausbildung dieses Verhältnisses vielleicht noch hervortreten dürften, auszusprechen. Der Verfasser beschränkt sich hiebei vornehmlich auf die Kreise des deutschen Vaterlandes, obgleich manche der folgenden Bemerkungen ebenso auch auf die Nachbarländer anzuwenden sein dürften. —

Das einzelne vollendete Werk der Kunst hat in sich selbst Beginn und Beschluss, Grund und Zweck. Seine Heimat ist die freie Region des Geistes; es ist nicht mit unumgänglicher Nothwendigkeit bedingt, dass äussere Umstände ihm fördernd, aufnehmend entgegentreten. Es ist denkbar, dass es wie ein Phänomen in dunkler Nacht emporsteige und dass es keine Geister vorfinde, in denen es Licht anzünden könne; die Kunstgeschichte ist wenigstens nicht ganz von Beispielen einer solchen Erscheinung entblösst. Handelt es sich aber um eine allgemeine Blüthe der Kunst, so muss eben auf jene äusseren Verhältnisse wesentlich Rücksicht genommen werden. Nur das Wechselverhältniss, in welchem Kunst und Leben zu einander stehen, bringt jenen Sinn hervor, welcher die Erzeugnisse der Kunst mit Liebe aufnimmt und ihrem weiteren Gedeihen, ihrer weiteren Ausbreitung einen ernährenden Boden zubereitet. In dem Volke selbst muss ein künstlerischer Sinn vorhanden sein, wenn die Kunst in ihm heimisch werden und nicht als ein exotisches Gewächs, als eine

Treibhauspflanze dastehen soll. Durch alle Kreise der Gesellschaft muss das Gefühl, die Ueberzeugung verbreitet sein, dass die Kunst zu den wesentlichen Interessen des Lebens gehöre, dass ohne sie das irdische Dasein nicht seiner Vollendung entgegenzuführen sei. Ohne das allgemeine Bedürfniss nach einer künstlerischen Gestaltung des Lebens ist eine vollendete Blüthe der Kunst nicht denkbar.

Fragen wir nun, wo diese künstlerische Gestaltung des Lebens zur Erscheinung kommen müsse, so ist die einfache Antwort: Ueberall eben, wo die Thätigkeit des Lebens in einer körperlichen, dem Sinne fassbaren Form hervortritt. Wenn der Form das Gepräge des Geistes gegeben wird, wenn sie nicht bei den rohen, materiellen Bedingnissen verweilt oder sich nicht einer willkürlichen, gesetzlosen Laune fügt, so zeigt sie das Vorhandensein der Kunst. Wenn in der Bildung der Form ein innerer, lebendiger Trieb, ein klares Gesetz, ein harmonisches Verhältniss sichtbar wird, so ist dies die Andeutung künstlerischen Sinnes, künstlerischer Thätigkeit. Denn die Kunst hat überall den Zweck, das Bedürfniss, das niedere wie das hohe, zu reinigen, zu veredeln und zu begeistigen.

Aber die Einwirkung der Kunst zeigt sich verschieden, je nach den verschiedenen Stufen des Bedürfnisses; es sind deren vornehmlich drei zu unterscheiden. Die niedrigste Stufe hat es nur mit dem gemeinen Bedürfniss, welches die körperliche Existenz des Menschen, die äussere Gemächlichkeit des Lebens hervorruft, zu thun; bei der zweiten kommt es auf Schmuck, Zierde, Verschönerung der Umgebungen an; die dritte bezieht sich auf diejenigen Punkte, an welche sich die geistigen Interessen des Lebens knüpfen, auf diejenigen Stätten, welche einer heiligen Erinnerung, einer innerlichen Sammlung des Gemüthes gewidmet sind, auf die Errichtung von Monumenten. Bei allen dreien ist, sofern es sich um eine allgemeine Blüthe der Kunst handelt, die künstlerische Durchdringung gleich wichtig. Bei der Gründung von Monumenten scheint eine solche am unmittelbarsten gegeben, sofern diese eben wesentlich eine geistige Bedeutung haben und das Gepräge derselben in ihrer äussersten Form zur Schau tragen müssen; aber diese geistige Bedeutung kann ihnen (wie es auf niederen Stufen der Kultur insgemein gefunden wird), statt durch jene Bildung der Form, welche Gehalt und Erscheinung untrennbar verbindet, auch durch einen äusserlich willkürlichen Act, durch die Hinzufügung von Symbolen, in die der menschliche Witz eine solche Bedeutung erst hineingetragen, zuertheilt werden. Bei der blossen Ausschmückung der Umgebungen des Menschen liegt es schon näher, auf andre Umstände als die künstlerische Gestaltung derselben Rücksicht zu nehmen: kostbare Stoffe, glänzender Schimmer, phantastische Dekoration ersetzen hier, bei rohen Zuständen der menschlichen Gesellschaft (ebenso aber auch bei denen eines ausgearteten Kultur), diejenigen Motive, welche ein Spiegelbild des geistigen Lebens sein sollen. Bei dem Geräth und Gerüst des gemeinen Bedürfnisses endlich scheint der Einfluss des künstlerischen Sinnes am Fernsten zu liegen und erst auf besondrer Höhe der Kultur hereinzutreten.

Dies letztere ist wohl wahr; aber gerade die Rücksicht auf dies Verhältniss ist für die gegenwärtige Betrachtung zunächst am Wichtigsten. Denn erst da, wo das Auge auch in den Dingen des täglichen Verkehrs, auch in dem, wovon es stündlich umgeben ist, eine schöne Form, einen lebendigen, harmonischen Organismus der Gestalt zu sehen verlangt, wird ein künstlerischer Sinn in seiner allgemeinsten Ausdehnung ersichtlich.

Dies Verhältniss bestimmt die Breite des vorhandenen Kunstvermögens; — die Ausbildung der monumentalen Kunst, in welcher es sich um den erhabensten Inhalt handelt, lässt dessen Tiefe erkennen. Diejenige Richtung der Kunst, welche es mehr nur mit der Ausschmückung des Lebens zu thun hat, steht zwischen beiden in der Mitte; sie nimmt Theil an beiden, aber ihr Vorhandensein gewährt noch keinen so charakteristischen Massestab wie jene.

Wenden wir uns von diesen allgemeinen Beobachtungen nunmehr zu einem Ueberblick des gegenwärtigen Standes der Kunst-Interessen, so ist es zunächst in die Augen fallend, dass der Sinn für die letztangeführte Richtung, für künstlerische Ausschmückung der Räume, in grossem Massse verbreitet ist. Immer zwar noch nicht so, dass er als vorherrschend und durchgreifend zu betrachten wäre, dass nicht etwa prachtvolle Tapeten, kostbare Spiegelgläser und ähnlicher Luxus häufig den Werken der Kunst vorgezogen würden; doch ist es unbestreitbar, dass die neuste Zeit einen ausserordentlichen Reichthum kleinerer, für den Privatbesitz geeigneter Werke, namentlich kleinerer Staffelei-Gemälde, hervorgebracht hat, und dass gleichwohl dieser Reichthum kaum zu dem lebhaften Begehren der Liebhaber im Verhältniss steht. Der Art ist viel Treffliches und Förderndes ins Leben eingedrungen; Darstellungen des Lebens und der Natur, künstlerisch gestaltet und zu einem bestimmten Eindruck auf das Gemüth des Beschauers durchgebildet, — Situationen, in denen die Poesie des Lebens siegreich die Schranken der gemeinen Existenz durchbricht oder in denen das Kümmerliche der letztern durch komische Auffassung blossgestellt wird, sind in grosser Anzahl verbreitet worden. Die nachbildenden Künste haben es sich angelegen sein lassen, einer solchen Verbreitung im ausgedehntesten Massse in die Hände zu arbeiten, und namentlich ist in diesem Belange die Erfindung der Lithographie, in ihrer grösseren Popularität, als eine sehr wichtige Erscheinung hervorzuheben. Der Schmuck unserer Wohnzimmer hat hiedurch eine, von dem Zustande, in dem sie sich vor etwa funfzig Jahren befanden, wesentlich verschiedene Beschaffenheit erhalten. Um unter vielen nur eins der einfachsten Beispiele anzuführen, so mussten sich die Jagdliebhaber zu jener Zeit, wenn sie nicht etwa in den Besitz Ridinger'scher Blätter zu gelangen vermochten, durchweg mit ziemlich steifen, nüchternen, affektirten und dabei immer kostbaren Kupferstichen behelfen, während bei ihnen jetzt die wohlfeilen Lithographieen der heiteren, anmuthigen und lebenvollen Compositionen von C. Schultz und Andern im allerreichsten Massse verbreitet sind. Und auf keine Weise kann es unter solchen Umständen fehlen, dass unmittelbar durch diese Freude an reineren Darstellungen der Kunst auch der eigentlich künstlerische, vielleicht noch schlummernde Sinn geweckt und genährt werde und zu weiterer Entwickelung der allgemeinen Kunst-Interessen wenigstens Gelegenheit gebe.

Aber, so ausgebreitet auch in diesem Augenblicke die Kunstliebhaberei ist, so sehr sie in jedem Jahre zunimmt und so wohlfeile Mittel ihr auch zur nächsten Befriedigung dargeboten werden, so haben wir in alle dem allein noch keine sichere Gewähr, dass ein solcher Zustand dauerhaft sein und dass er sich auf eine höhere Stufe der Theilnahme emporschwingen werde. Es liegt in dieser Kunstliebhaberei, wie sie in unsern Tagen hervortritt, noch immer etwas Zufälliges und Willkürliches; es wird keine bestimmte, durchgreifende, bewusste Richtung von Seiten der Begehrenden

er Empfänger und Besitzer bemerkbar; es ist möglich, dass deren Sinn, ei anderweitig hinzutretenden äusseren Verhältnissen, auf eine andre ichtung hinübergelenkt werde, eine andre Liebhaberei an die Stelle der teressen für Werke der Kunst trete. Eine zureichende Sicherung dieser teressen ist nur in dem Falle denkbar, wenn, wie im Obigen angedeutet urde, auf der einen Seite auch das gemeine Bedürfniss des alltäglichen erkehrs künstlerische Gestalt annimmt, auf der andern mit Ernst und iebe auf die Herstellung künstlerischer Monumente gedacht wird.

Diese Umstände waren es, welche vornehmlich den vergangenen grossen lütheperioden der Kunst, am Schlusse des Mittelalters, und ganz besonders der griechischen Kunstepoche, zu Grunde lagen. Werfen wir nur inen Blick auf das, was uns an Bildungen menschlicher Hand aus dem riechischen Alterthum erhalten ist, welch eine Fülle künstlerischen Sinnes tritt uns hier überall entgegen, wie ist Alles, sei es so gering oder so bedeutend, wie es wolle, von diesem Sinne so ganz durchdrungen, so ganz n denselben aufgelöst! Die geringste Lampe ist in einer geschmackvollen orm aus der Hand des Töpfers hervorgegangen, das geringste Gefäss in inem Schwunge der Linien gebildet, mit mannigfachem Schmucke verehen, welcher den feinsten Sinn für lebenvolle Gestaltung verräth. Das rhabenste Monument, der Tempel der Gottheit, ebenso die Grabstätten, ie Ehrendenkmale u. s. w. tragen durchweg den Stempel des edelsten eistes, sind geradezu der Ausdruck desselben. Der Schmuck der Wohnäume (wie uns Herculanum und Pompeji das nächste Beispiel bieten) ist n einer Gemessenheit, in einer innerlichen Consequenz durchgeführt, wie wir nichts Aehnliches in gleichem Maasse aufzuweisen vermögen. Und diese innerliche Durchbildung der Kunst war in sich so kräftig, so fest egründet, dass sie noch lange, nachdem der hohe und edle Sinn ihrer chöpfer bereits erloschen, nachdem politisches und moralisches Verderben ereingebrochen war, der gänzlichen Ausartung zu widerstehen vermochte, dass ihr ursprünglicher Adel immer, auch in den spätesten Werken der Römerzeit, noch hindurchleuchtet.

Mit einer solchen Erscheinung dürfen wir die künstlerischen Verhältnisse unsrer Zeit nicht vergleichen; auch nicht mit jener späteren Kunstepoche am Schlusse des Mittelalters, die das Leben in ähnlicher Weise, wenn freilich wohl nicht in ebenso entschiedenster Bedeutsamkeit, durchdrungen hatte. Ja, es ist oft behauptet worden, dass unsre Zeit zur Hervorbringung dieser Erscheinungen überhaupt nicht geeignet sei, dass andre Interessen gegen eine solche allgemeine Verbreitung eines künstlerischen Sinnes im direkten Widerspruche ständen; die hohe Entwickelung der modernen Philosophie, die Blüthe der mechanischen Industrie werden beide, von verschiedenen Seiten her, als die Hauptgegner einer grossartigen künstlerischen Entwickelung angeführt. Gewiss ist es freilich, dass die Einfalt des antiken Lebens, wie die des Mittelalters, die klare, ruhige Ausbildung der Kunst von vorn herein ungemein begünstigte, dass die Zerspaltung der modernen Zeit einer solchen Begünstigung im Wege steht. Doch dürfte es wohl denkbar sein, dass die Gegenwart, bei so ganz verschiedenen Bildungsverhältnissen, vielleicht auf einen entgegengesetzten Weg der Entwickelung hingewiesen ist, dass hier die Kunst nicht unmittelbar aus unbewusstem Gefühle hervorgehen, vielleicht mehr auf einem Umwege, an den Beispielen der Vorzeit grossgezogen, an das Leben der

Gegenwart heraustreten und dieses sodann in liebevoller Umfassung wieder zur Einfalt, Natürlichkeit und zu dem Ebenmasse zwischen Geist und Gestalt zurückleiten soll. Und hat es die Philosophie an sich mit der körperlosen Region des Geistes zu thun, so steht sie doch, wenn sie nicht ein leeres Trugbild ist, wiederum in nächster Beziehung zum Leben, und ihre Bestimmung ist eben die Läuterung und Verklärung des Lebens. Sie kann also, in dieser vorausgesetzten thätigen Rückwirkung auf das Leben, auch auf die Kunst nicht anders als kräftigend einwirken und muss vielmehr dazu dienen, die Bedeutsamkeit des inneren Gehaltes derselben klarer hervorzuheben, tiefer zu begründen. Auch die Mechanik, die ihren Werkzeugen und Produkten freilich nicht immer eine künstlerische Gestaltung verstattet, steht ebenso wenig im Widerspruche zur Kunst; sie muss im Gegentheil dazu behülflich sein, die technischen Mittel, deren die Kunst bedarf, zu vervollkommnen, wie man ihr in der That bereits in den untergeordneten Kreisen der Kunst so bedeutende Hülfsmittel und Förderuisse verdankt. Beide bedingen nicht das Vorhandensein der Kunst, aber beide sind ebenso wenig im Stande, alle Kräfte des Geistes an sich zu ziehen.

Wenn indess die künstlerische Thätigkeit der Gegenwart den vergangenen grossen Kunstepochen für jetzt weder an Breite noch an Tiefe gleichzustellen ist, so darf gleichwohl der Wunsch, einem solchen Ziele nachzukommen, eine gute Stätte finden. Wo die Anzeichen eines so starken Lebensdranges, wie in der gegenwärtigen Kunst, hervorgetreten sind, da ist es Pflicht, auf das Wesentlichste und Bedeutendste für dessen Fortschritt und Vollendung aufmerksam zu machen. Betrachten wir zunächst das Verhältniss, in welchem die Kunst zu den gemeinen Bedürfnissen des Lebens steht.

Wir haben es keineswegs zu läugnen, dass sich im Allgemeinen ein guter Geschmack zu verbreiten beginnt, und dass die Musterbilder der Vorzeit häufig mit Geschick und kunstverständiger Auswahl benutzt werden. Doch macht das bunte Spiel dieser Formen auf den Beschauer noch nicht jenen edleren, wohlthuenden Eindruck, welchen z. B. durchweg die Geräthe des klassischen Alterthums hervorbringen. Es fehlt dabei vor Allem eine sichere Richtung, das höhere, bestimmende Gesetz eines gemeingültigen Styles, welcher der Ausdruck eines gemeinsam bewussten Formensinnes wäre und diesen vor den wankelmüthigen Einflüssen der Mode schützen könnte. — Dieser Uebelstand scheint zunächst besonders in der Trennung des Handwerkes von der Kunst zu liegen, welche in der neueren Zeit, wie in den früheren Epochen nie, hervorgetreten ist. Die Kunst hat sich von dem Boden losgerissen, welcher ihr früher einen sicheren Anhaltspunkt gewährte, sie hat sich in eine gesonderte Region emporgehoben, das nah verwandtschaftliche Verhältniss zu dem Gebiete des Handwerks verschmähend, von dem sie ebenso sehr, wie sie ihm Schwung und Belebung zuertheilte, gestützt und getragen ward. Diese Trennung schreibt sich, wenn ich nicht sehr irre, vornehmlich aus jener eklektischen Periode des siebzehnten Jahrhunderts her, in welcher der Grundsatz aufgestellt und, so gut es anging, ins Leben eingeführt wurde: dass man nach Schulregeln ein Genie bilden, nach Schulregeln ein genialos Werk erzeugen könne. Von dieser Zeit an glaubte man, falls man nur

durch Talent, Scharfsinn, Praktik, ästhetische Principien u. dergl. ausgerüstet war, sich den hohen Meistern der Vergangenheit ungescheut anreihen zu dürfen; man hielt sich für vermögend, das Höchste, womit die Gunst des Geschickes den Staubgebornen zu glücklicher Stunde begnadigt, aus freien Stücken zu erringen, und man ward stolz darauf, dass man diese vermeintliche Kraft in der eignen Hand, in dem eignen Willen fühlte. Doch hat sich dieser Irrthum schwer gerächt. Denn wie die Künstler sich mehr und mehr von den praktischen Tendenzen des Lebens emancipirten, so emancipirte sich dieses auch von ihnen. Es trat eine unnatürliche Feindschaft zwischen Leben und Kunst ein; wie die Künstler sich mit Vorliebe in den Träumen einer idealen Welt wiegten und mit Verachtung auf den Staub des irdischen Daseins hinabsahen, so spottete die reale Welt ihrer funkelnden Luftschlösser und verweigerte ihnen die gebührende Opferspende. Der Name eines Genie's, oder was damit gleichbedeutend war: eines Künstlers, gewann einen sehr zweifelhaften Klang, und die Söhne ehrsamer Bürger, in denen der künstlerische Drang mächtig wurde, hatten nicht gar selten mit den schlimmsten Widerwärtigkeiten zu kämpfen, wenn sie diesem Drange nachzugeben geneigt waren. Der Weg, welcher durch das Gebiet des Handwerkes in die Regionen der Kunst führte, war abgeschnitten; dem Handwerk selbst war die höhere Ehre genommen und man sah nicht mehr wohl die Möglichkeit vor sich, auch in diesem, falls die Befähigung zum eigentlichen Künstlerthum ausbliebe, einer sumuth- und ehrenvollen Existenz theilhaftig zu werden. Schlimmer aber, als diese selbstverschuldeten äusseren Misshelligkeiten, war der innere Mangel, welcher durch die Trennung der Kunst vom Handwerk hervortrat. Die Kanäle, welche den künstlerischen Geist in die Adern des Handwerkes hinübergeführt hatten, waren hiedurch grossentheils abgeschnitten; für das Handwerk blieb nur der nüchterne Bodensatz materieller Zweckmässigkeit und Tüchtigkeit übrig, und der Schmuck, mit dem es gleichwohl seine Erzeugnisse zu versehen trachtete, ward nun, ohne Beziehung auf eine tiefere, reinere Schönheit, willkürlich erfunden, ward ein leeres, unerfreuliches Spiel der Mode. Hiedurch aber erlitt der allgemeine Kunstsinn des Volkes einen empfindlichen Stoss; nicht mehr gewöhnt, auch in der unbedeutendsten Form die Gesetze eines lebensvollen Schönheit zu erblicken, ward er ebenso gegen die selbständigeren Werke der Kunst abgestumpft, und vermochte nur noch in seltnem Falle deren tiefere Bedeutung aufzufassen.

Alles dies findet zwar auf die heutige Zeit seine Anwendung nicht mehr in dem Masse, wie es noch vor etwa funfzig Jahren der Fall war. Man hat den Uebelstand dieser Spaltung erkannt und man ist bemüht, wiederum eine Aussöhnung zwischen Kunst und Handwerk hervorzubringen. Man hat vornehmlich von Seiten des Handwerkes begonnen; man bestrebt sich, dasselbe, so viel es möglich ist, wieder den Bahnen der Kunst nachzuführen, und treffliche Erfolge sind hieraus, wenigstens in vielen einzelnen Beziehungen, bereits hervorgegangen. Grosse Meister der Kunst lassen es sich angelegen sein, das Handwerk, sofern es mit ihrer Thätigkeit in Berührung kommt, wieder zu sich heranzuziehen; Institute zur höheren Ausbildung des Handwerkes sind gegründet worden, und namentlich ist in diesem Betracht das K. Gewerbe-Institut zu Berlin, durch seine grossartige Einrichtung sowohl, wie durch seine glücklichen und ausgebreiteten Erfolge, ein rühmliches Beispiel der Nacheiferung geworden.

Vielleicht, dass diese Bemühungen zu einer gänzlichen Wiederherstellung jenes gestörten Verhältnisses zwischen Kunst und Handwerk führen: mit grösserer Sicherheit werden die schönen Folgen derselben für das Leben vorherzusagen sein, wenn auch die Kunst von ihrer Seite ebenso die Hand zur gegenseitigen Verbindung bietet. Die Nothwendigkeit dieses Beginnens ist jedoch von Seiten der Künstler noch wenig anerkannt; aber gerade hievon dürfte einer der wichtigsten Punkte für eine allgemeine, durchgreifende Verbreitung des künstlerischen Sinnes abhängig sein. Gestatten es die äusseren Verhältnisse und das innere Gefühl, dass die Künstler wiederum sich dem Bereiche des Handwerkes annähern, zum Theil in dasselbe hinabsteigen, von ihm ausgehend ihre Bildung empfangen, dass in solcher Weise die Kunst mehr nur als eine höhere Potenz des Handwerkes gilt, so wird aller belebende Einfluss der Kunst auf das Handwerk wiederum unmittelbar und von selbst statt finden, wird das Handwerk wiederum als eine niedrigere Potenz der Kunst, somit als ihr angehörig, betrachtet werden müssen.

Und in der That liegt in dieser Anforderung an die Künstler nichts Beschämendes oder Erniedrigendes, vielmehr steht damit ihr eigner äusserer Vortheil, ebenso wie der innere, in nächster Verbindung; es ist dabei nur nöthig, dass man dasjenige, was die eigentlich höhere künstlerische Thätigkeit bedingt, ins Auge fasst. Zur Hervorbringung eines höheren, selbständigen Kunstwerkes gehört, als das wesentlichste Erforderniss, Genie, d. h. jene wunderbar geheimnissvolle Kraft, welche ein geistig Belebtes in körperlicher Form darzustellen vermögend ist. Zur weiteren Vollendung des Kunstwerkes sind sodann noch allerlei andre Dinge nöthig: eine sichere Technik, ein gebildeter Geschmack, ein bestimmter Grad wissenschaftlicher Kenntnisse u. dgl. m.; aber sie alle sind nicht, wie das Genie, im Stande, ein selbständiges Leben zu erzeugen. Wie selten aber ist diese höhere Kraft, wie ungewiss ist es, ob sie bei allgemein künstlerischer Anlage sich entwickeln, ob sie die Dauer eines Lebens hindurch bei dem Begünstigten verweilen werde! Die Kunstgeschichte bietet uns merkwürdige Beispiele, wie das Genie, während es das Leben des einen von frühster Zeit an umleuchtete, bei dem andern erst in später Zeit hervorbrach, bei dem dritten in der Jugend zwar Herrliches wirkte, aber nachmals schnell entschwand. Auf das Ausserordentliche, das eben in den Wirkungen des Genie's liegt, einen Lebensberuf gründen zu wollen, dürfte sehr gefährlich sein, und gerade in einem solchen absichtlichen Streben ist, wie bereits bemerkt, der Grund jener Verfeindung, der zwischen Kunst und Leben eingetreten war, zu suchen. — Dem Genie gegenüber steht das Talent, d. h. die allgemeine künstlerische Anlage, — die Fähigkeit, Formen und Gestalten, wie sie die Natur geschaffen oder das Genie vorgebildet, nachzubilden und dieselben auf mannigfache Weise, sei es in Geräthen des Handwerkes, sei es als einen freieren Schmuck, in die Kreise des Lebens einzuführen. Das Vorhandensein des Talentes ist überall leicht zu erkennen, es ist durch die Schule auszubilden, es ist auf dasselbe, sofern es sich in der eben angedeuteten praktischen Richtung erhält, gewiss mit Sicherheit ein Lebensberuf zu gründen. Aus dem Talent möge sich das Genie entwickeln und dieses alsdann seine höhere Bahn beginnen, — die Verwechselung beider kann nur von verderblichen Folgen für die Kunst sein. Freilich ist zuzugeben, dass das Talent, in der Nähe des Genie's, leicht von dessen Richtung influenzirt wird und auf solche Weise

Arbeiten zu Stande bringen kann, welche in einer gewissen Verwandtschaft zu den Werken des Genie's stehen und deren anziehende Eigenthümlichkeiten, wenn gleich mehr oder minder ohne die eigentliche innere Tiefe, wiederholen, ja, dass das Talent, unter solchen Umständen, auch wohl zu einer einzelnen wirklich genialen Aeusserung befähigt wird. Dies ist insgemein da der Fall, wo sich sogenannte Schulen bilden, wie z. B. heutiges Tages in der Düsseldorfer Schule. Das Publikum, unbekümmert über die Entstehungs-Geschichte der Kunstwerke, die sein Wohlgefallen erregen, erfreut sich an deren Erscheinung, und wem Mittel und Gelegenheit fehlen, ein Bild ersten Ranges zu erwerben, der ist nicht minder glücklich, wenn er eins vom zweiten Range besitzt. Dies war, wie es gegenwärtig in nicht unbedeutendem Masse der Fall ist, gewiss auch in früheren Zeiten ebenso und wird es ohne Zweifel auch in der Zukunft sein; aber die Vortheile, welche der Kunst, den Künstlern und dem Sinn für die Kunst hieraus erwachsen, sind, wie es scheint, vorübergehend oder doch zweifelhaft. Diese Art künstlerischer Thätigkeit wird durch die Liebhaberei des Publikums getragen, für deren Fortbestand wir, wie bemerkt, noch keine genügende Garantie haben; und wenn das Talent, durch irgendwie veränderte Umstände, aus dem schützenden Bereiche des Genie's verwiesen ist, so muss nothwendig der Mangel an eigner Schöpfungskraft empfindlich hervortreten: die Geschichte und die Gegenwart weisen für letzteres nur zu genügende Beispiele auf.

Der Vorwurf, dass das blosse Talent zu häufig die Region des Genie's zu betreten unternehme, betrifft vornehmlich die Kunst der Malerei; in der Architektur und Sculptur muss sich das Verhältniss durch die Natur der Sache anders stellen. Die Architektur ist von Hause aus durchweg auf das gewöhnliche Bedürfniss angewiesen, und nur im seltensten Falle ist es dem Architekten verstattet, seine Kunst mit vollkommner Freiheit zu üben; er steht also fast überall zur Seite des Handwerkes. Bedeutende Werke der Sculptur werden ebenfalls nur auf seltenen Anlass ausgeführt, und um es zu wagen, freie Productionen der Phantasie mit den grossen Kosten, welche diese Kunst erfordert, zu unternehmen, muss der Bildhauer sich eines allgemein anerkannten Rufes erfreuen; er wird also durch die Nothwendigkeit gezwungen, sich häufig dem Architekten, ebenfalls in einer mehr handwerklichen Weise, anzuschliessen. Anders ist es bei dem Maler; Leinwand und Farbe sind wohlfeil, so dass er, wenn er eine Composition aus eigner Anregung unternimmt, wenig mehr als nur seine Zeit dabei aufs Spiel setzt, und er darf aus diesem Grunde sowohl, als weil überhaupt das leicht Ansprechende seiner Gemälde ein grösseres Publikum findet, auf einen leichteren Absatz rechnen. Aber dies rechtfertigt es immer nicht, wenn das blosse Talent einen solchen, selbst in äusserlicher Beziehung so unsicheren Weg zu verfolgen bestrebt ist. Dem malerischen Talente dürfte vielmehr eine andre Sphäre angemessen sein, die zwar vielleicht nicht jenen schnell vorübergehenden Ruhm gewährte, die aber in sich einen reicheren Lohn tragen dürfte: ich meine die einer mehr dekorativen Malerei. Am besten glaube ich hier verstanden zu werden, wenn ich an die pompejanischen Wandgemälde erinnere. Nicht als ob ich zu deren direkter Nachahmung auffordern sollte, als ob ich nicht die eigenthümliche Hauseinrichtung, die gesammte Lebens- und Sinnesweise der Alten, damit jene Malereien in engster Verbindung stehen, berücksichtigte; ich meine eben nur das Allgemeine, wie die Künstler hier in Be-

erst durchgebildeter Weise von einer mehr oder minder reichen Ornamentik durch mannigfache Stufen bis zu wirklichen Gemälden fortschreiten, wie in letzteren fast durchgehend ein gewisser dekorativer Typus herrschend bleibt und wie sie fast sämmtlich auf bestimmte Original-Compositionen zurückdeuten, welche mit grösserer oder geringerer Freiheit benutzt, mit grösserer oder geringerer Leichtigkeit nachgebildet sind. Dies soll einstweilen nur als Andeutung gelten, da die dekorative Malerei, deren Bestimmung es ist, in das Privatleben einzudringen, den Sinn an einen klaren, gesetzmässigen Schmuck der Räume zu gewöhnen und somit das Bedürfniss nach einer künstlerischen Gestaltung der Umgebungen im weitesten Kreise zu verbreiten, bei uns nur erst geringe Anfänge gemacht, mithin eine eigenthümliche Richtung noch kaum angefangen hat, und das Meiste noch dem ungebildeten Handwerker überlassen bleibt. Aber, wenn gleichwohl aus den vorhandenen, im Einzelnen doch schon sehr beachtenswerthen Anfängen geschlossen werden darf, so ist in der That zu hoffen, dass sich auch diese Seite der Kunst schnell und mit entschiedenem Beifall des Publikums entwickeln würde, falls sich bedeutende Talente, statt ihre Kräfte an Compositionen zu verschwenden, zu deren Durchführung das Genie einmal unumgänglich nöthig ist, mehr einer solchen, für sie gewiss ehrenvolleren Wirksamkeit zuwenden wollten.

In Rücksicht auf diese nothwendige Unterscheidung zwischen Genie und Talent würden sich noch manche besondre Differenzen zwischen Leben und Kunst in einer, wie es scheint, sehr einfachen Weise lösen. Vor allen gehören hieher die in neuerer Zeit so viel besprochenen und so viel angefochtenen akademischen Lehr-Institute. „Ihr erzieht Künstler, sagt man, ohne zu fragen, ob das Leben ihrer künftig bedürfen wird; ihr bildet sie nach euren beschränkten, einander sogar oft widersprechenden Ansichten, statt sie dem Lehrgange, welchen ihnen die Natur und ihr eignes inneres Gefühl vorschreiben, zu überlassen, statt dass sie praktisch unter den Augen eines tüchtigen Meisters, in der Theilnahme an seinen Arbeiten, sich selbst die nöthige Fertigkeit zu erwerben bemüht sein sollten." Allerdings liegt hierin manches Wahre, — aber nur unter jener falschen Voraussetzung, dass ein Genie gemacht werden könne. Ich will nicht behaupten, dass diese Voraussetzung nicht von manchen Akademieen des vorigen Jahrhunderts getheilt worden, und dass somit die Opposition, welche namentlich Carstens hervorrief, ganz grundlos gewesen sei. Sollte dies noch gegenwärtig das Streben der Akademieen sein, so dürfte es allerdings etwas bedenklich scheinen; sollte indess (wie es im Allgemeinen bereits, den gegenwärtigen Zeitverhältnissen gemäss, nicht anders sein kann) nur die Absicht vorwalten, dem als vorhanden vorausgesetzten Genie die nöthige Ausbildung und vornehmlich die Fundamente einer solchen, zu geben, so stellt sich die Sache schon anders. Werfen wir in dieser Rücksicht nur einen flüchtigen Blick auf einen beliebigen akademischen Lehrplan und auf die darin angeführten Gegenstände des Unterrichts. Die verschiedenen Classen des Zeichen-Unterrichts nach den verschiedenen Fächern der Kunst, von den einfachsten Vorbildern ab bis zum Zeichnen nach Gyps-Abgüssen, nach anatomischen Präparaten und dergl. und bis zum Zeichnen und Modelliren nach dem lebenden Modell; der Unterricht in den höheren Stufen,

Gewandung, Composition, Behandlung der Farben u. s. w. (Dinge, bei denen eben die Lehre noch etwas sehr Wichtiges ist); Unterricht in der Anatomie, Perspektive und Optik, sowie ästhetische und kunsthistorische Vorträge; specieller Unterricht in den architektonischen Fächern, sowie in der Technik des Kupferstichs, Holzschnittes und dergl. m., — Alles dies sind Gegenstände, welche, von der einen oder von der andern Seite betrachtet, zur künstlerischen Ausbildung wesentlich nöthig sind, welche das Genie keineswegs gleich mit auf die Welt bringt, und welche schwerlich anderweitig in ähnlicher Vollständigkeit und mit ähnlich zureichenden Mitteln, wie in den Akademieen, dargeboten werden. Der einzelne Meister, der eine Anzahl junger Künstler als Hülfsarbeiter unter sich versammelt, wird ihnen selten mehr als eine nur oberflächliche Bildung in den Fundamenten der Kunst und dann freilich seine eigenthümliche Praktik und seine Auffassungs- und Sinnesweise mittheilen können: die Geschichte ist nur zu reich an Beispielen der Art, in denen eine Kunstschule, die wesentlich nur durch die Theilnahme an den Arbeiten des Meisters gebildet ward, in der Regel wenig Andres, als nur eine verflachte Nachahmung von dessen Eigenthümlichkeiten darbietet. Hat dagegen ein Kreis von Lehrern, durch öffentliche Anstellung, Musse und Pflicht, in jedem einzelnen Fache eine gründliche Unterweisung zu geben, so müssen nothwendig die Erfolge ungleich bedeutender sein. Ja, wir haben es, wenn wir die Productionen der neuesten Zeit betrachten, nur zu häufig zu beklagen, dass die strenge Befolgung des akademischen Unterrichts, wie es scheint, mehr und mehr vernachlässigt wird. Wir sehen viel Geistreiches, Gefühlvolles, höchst Anziehendes entstehen; aber hier fehlt es einer Gestalt an der genauen körperlichen Durchbildung (an dem anatomischen Verständniss), dort ist die Perspektive verfehlt, da ist die Lichtwirkung verworren u. dergl. m. Und mag dann ein solches Werk immerhin den Stempel inneren Lebens tragen, Mängel der Art werden dem vollkommenen, ergreifenden Eindrucke desselben auf den Sinn des Beschauers allezeit im Wege stehen, werden die beabsichtigten Erfolge überall mehr oder minder aufheben müssen.

Bei alledem jedoch ist es eine bedenkliche Sache, ein Institut für das Aussergewöhnliche, für die Ausbildung des Genie's, gegründet zu sehen. Immer wird hiebei jener alte Missverstand, durch Schulregeln ein Genie machen zu wollen, wieder hervortauchen. Hält man hingegen die handwerkliche Seite der Kunst fest, giebt man es zu, dass schon dem blossen Talent eine eigenthümliche Sphäre, und in dieser ein ehrenvoller Wirkungskreis zukomme, dass es in einer solchen einen ausfüllenden Lebensberuf finden dürfe, so stellt sich, wie es scheint, ein wesentlich verändertes Verhältniss der Sache heraus. So wird auch jener Vorwurf, dass man den Künstler, nach vorübergegangener sorgfältiger Pflege in eine unsichere, gefahrvolle Existenz hinausstosse, ganz von selbst wegfallen und wiederum für die Kunst der sichere Boden gewonnen bleiben. Alles was Handwerk und Wissen an der Kunst ist, bedarf eben, wenn es zum glücklichsten Ziele hinausgeführt werden soll, Lehre und Unterweisung, und die ausführlichste Lehre wird hier eben auch die beste sein. Bei dem Handwerker sowohl, welcher seine Arbeiten mit künstlerischem Geschmack auszuführen bemüht ist, wie bei dem Künstler, welcher im Fache der dekorirenden Kunst sich dem Handwerker annähert, ist eine möglichst vollkommene Ausbildung auf keine Weise überflüssig. Wären die Akademieen von dem Grundsatz erfüllt (wie sie es mit Erfolg kaum anders sein können): [illegible] nur

auf die handwerkliche Seite der Kunst hinzuwirken, kunstgebildete Handwerker und handwerklich tüchtige Künstler zu erziehen, die Kunst in ihrer unmittelbaren Richtung auf das praktische Leben, in ihrer Bedeutsamkeit für die Veredlung der Lebensbedürfnisse zu betrachten, so würde gerade in ihnen der sicherste Grund, das kräftigste Mittel für eine allgemeine Verbreitung des künstlerischen Sinnes im Volke gewonnen sein. Der höhere Künstler aber, dem es um freie, selbständige Behandlung der Kunst zu thun ist, würde auch dann in ihnen immer die beste Schule vorfinden und nach deren Beendigung, wenn er sich seiner höheren Genialität bewusst zu sein glaubt, unter einem anerkannten Meister, häufig aber auch ebenso gut aus eignen Mitteln, die letzte Ausbildung empfangen können.

Nach diesen Betrachtungen, welche vornehmlich die Richtung der Kunst auf das niedere Bedürfniss des Lebens zum Gegenstande hatten, wenden wir uns noch einmal zu jenem zweiten Verhältniss zurück, in welchem es sich um den freieren Schmuck unserer täglichen Umgebungen durch Werke der Kunst handelt. Hierüber ist, im Allgemeinen, wenig anzumerken. Schon oben ist es ausgesprochen, dass gerade in diesen Beziehungen sich gegenwärtig eine grosse Thätigkeit entwickelt hat, dass aber auf die Werke dieser Art, sofern sie einen Theils lediglich aus der Individualität der schaffenden Künstler hervorgehen, andern Theils durch eine blosse Liebhaberei von Seiten des Publikums getragen werden, an und für sich noch nicht die Hoffnung auf eine durchgreifende, dauerhafte und grossartige Kunstblüthe gegründet werden darf. Doch sind hier einige Erscheinungen näher ins Auge zu fassen, in welchen das Interesse des Publikums für Werke dieser Art eine besondre, mehr bedeutungsvolle Gestalt angenommen hat.

Zunächst mag hier ein Gegenstand berührt werden, der zwar nur theilweise hieher gehört, der jedoch eben an dieser Stelle bereits einen geeigneten Ort zur Besprechung findet: die Kunstsammlungen. Im Sammeln von Kunstgegenständen zeigt sich, vorausgesetzt, dass es nicht eine Sache der Eitelkeit sei, bereits ein höheres Interesse für die Kunst; es spricht sich darin ein regeres Bedürfniss aus, sich mehrfach mit den Werken der Kunst zu beschäftigen, in den zerstreuten Erscheinungen den tieferen gemeinsamen Zusammenhang aufzusuchen und auf solche Weise zu einem näheren Verständniss über das Wesen der Kunst selbst geleitet zu werden. Es ist erfreulich, zu sehen, dass auch heutiges Tages eifrige Sammler auftreten und namentlich, im einzelnen Falle sogar ausschliesslich, Werke der gegenwärtigen Kunst zu einer grösseren Uebersicht zu vereinen bemüht sind. Mannigfach treten ihnen öffentliche Sammlungen zur Seite und besonders hat man sich von Seiten der Kunstvereine für deren Gründung interessirt. — Bei Sammlungen jedoch, die einen grossen Reichthum von Kunstwerken in sich vereinen, tritt insgemein ein unangenehmer Missstand dem Beschauer entgegen, der nemlich, dass jedes einzelne Kunstwerk, wie es auf selbständige Gültigkeit, insgemein auf selbständige Ausfüllung einer besonderen Räumlichkeit, Anspruch macht, hier fast überall durch das ebenso berechtigte Benachbarte beeinträchtigt wird. — und dies um so mehr, wenn eine Sammlung verschiedene Perioden

der Kunst umfasst und solcher Gestalt die verschiedenartigsten Geistes- und Sinneseindrücken im engsten Raume zusammendrängt. Der Beschauer wird hiebei zur Abstraction, zur absichtlichen Concentration seiner Gedanken auf den einzelnen Gegenstand genöthigt und ihm somit die Unmittelbarkeit des Genusses, die unmittelbare Einweihung des Kunstwerkes auf sein Gefühl, wenn nicht aufgehoben, so doch wesentlich gestört. Und doch beruht gerade, wenigstens für denjenigen, der nicht durch förmliche Uebung an solche Abstraction in der Betrachtung gewöhnt ist, ein wesentlicher Theil jenes Eindruckes eben in einer selbständigen, durch mannigfache Rücksicht bedingten Aufstellung des einzelnen Kunstwerkes.

Bei grossen Sammlungen, welche den verschiedenen Perioden der Kunst angehören, befolgt man neuerdings insgemein den Grundsatz, sie in einer geschichtlichen Folge zu ordnen; und man hat sie in solcher Weise nicht nur wissenschaftlich brauchbarer gemacht (ein wichtiger Punkt, da bei allen Sammlungen, als solchen, stets das wissenschaftliche Interesse vorwiegt!), sondern überhaupt auch das Gefühl des Betrachtenden von demjenigen, was am allermeisten stört, von dem plötzlichen Ueberspringen auf das Fremdartigste, befreit. Immer aber bleibt der Wunsch zurück, das Einzelne ganz für sich allein geniessen, es in seiner ganzen, ungetrübten Wirkung in sich aufnehmen zu dürfen. Natürlich dürfte dies bei einer Sammlung, die nur irgend einen solchen Namen verdient, unausführbar sein; es würde auch bei Werken eines mehr untergeordneten Ranges, die wenigstens bei geschichtlichen Sammlungen immer zur Ausfüllung von Lücken nöthig sein werden, ziemlich unpassend erscheinen. Was aber dem Untergeordneten versagt sein muss, möchte für das Vorzüglichste sehr wohl angebracht und wohl ausführbar erscheinen. Wenn ich mir vorstelle, dass eine Sammlung der Art mehrere abgesonderte Räume enthalte, in deren jedem eins oder einige der Perlen der Sammlung an günstigstem Ort aufgestellt wären, — diese zusammengeordnet, je nachdem sie in sich den nächsten Zusammenhang in geschichtlicher Beziehung oder in Bezug auf die dargestellten Gegenstände haben, — in dem einen Gemach also Werke von Raphael oder verwandter Richtung, in dem andern etwa Meisterwerke der venezianischen Schule, dann vorzügliche Werke der Italiener des funfzehnten, dann vielleicht des vierzehnten Jahrhunderts; dann ebenso die nordische Kunst: hier Werke von den Van Eyck's und Hemling, dort von den alten Kölner Meistern, dort von Dürer und seinen Zeitgenossen; vorzügliche Portraits, Landschaften und Genrebilder vielleicht in längeren Corridors frei aufgehängt, — wenn ich mir dann eine einfache Dekoration dieser Räume denke, welche im Allgemeinen mit dem Zeitgeschmack der besonderen Darstellungen übereinstimmt, so bin ich gewiss, dass in solcher Weise der schönste Eindruck auf den Beschauer, somit auch die vorzüglichste Wirkung auf die Bildung des künstlerischen Geschmackes, hervorgebracht werden müsse. Man wird alsdann ungleich richtiger die Bedeutsamkeit der einzelnen Werke würdigen und ihre eigne Gültigkeit, sowie auch umgekehrt ihren Werth in historischer Beziehung, ungleich richtiger auffassen lernen. Unter jener Dekorirung der einzelnen gesonderten Räume soll hier nur die einfachste Andeutung des jedesmaligen Styles verstanden sein, keineswegs aber eine gänzliche Umgestaltung derselben nach den verschiedenen Stylen, wie es z. B. etwa vor zwanzig Jahren mit den beliebten sogenannten „Scheinkapellen," die zur Aufbewahrung altdeutscher Kunstwerke dienten, der Fall war. Die historische [illegible] der

ganzen Sammlung würde übrigens mit solchen gesonderten Räumen sehr wohl zu vereinigen sein, und jene mehr untergeordneten Werke würden immer trefflich zum Uebergange von dem einen zum andern dienen können. Und sollte etwa von diesen durch eine solche Einrichtung die Aufmerksamkeit der Laien mehr abgelenkt werden, — nun, so möchte ein solcher Verlust immer zu verschmerzen sein, wenn das wirklich Bedeutende eine um so bedeutendere Wirkung ausübt. Uebrigens findet eine solche Einrichtung bereits in der Antikensammlung des vatikanischen Museums zu Rom Statt, wo der Laokoon, der Apollo, der Antinous in gesonderten Gemächern, unter trefflicher Beleuchtung aufgestellt sind und wo der Beschauer ganz im Stande ist, sich der hohen Einwirkung dieser Meisterwerke, ohne dass seine Blicke durch zerstreuende Umgebungen abgelenkt würden, zu überlassen. Und ich gestehe es sehr gern ein, dass mir an jenen stillen Stätten erst die Schönheit dieser Statuen in einer Weise aufgegangen ist, wie ich sie, so oft ich auch die Gypsabgüsse derselben in unsren Sammlungen betrachtet hatte, kaum zu ahnen vermögend war.

Doch haben die öffentlichen Sammlungen dieser Art, sofern in ihnen wesentlich das historische Princip vorwiegt, nur einen entfernteren Bezug zu den Kunstverhältnissen der Gegenwart. (Ueber einige nähere Bezüge derselben werden unten noch einige Worte folgen.) Ungleich wichtiger sind jene improvisirten Sammlungen, welche sich periodisch wiederholen und das, was die jüngste Gegenwart geschaffen hat oder soviel davon wenigstens zusammengetragen wird, auf einige Zeit in sich vereinigen: die öffentlichen Kunst-Ausstellungen. Die Existenz dieser Ausstellungen ist charakteristisch für die Gestaltung der Kunst unsrer Zeit. Ihre Einrichtung gehört zwar bereits einer früheren Epoche an, oder vielmehr liegt es in der Natur der Sache, dass zu allen Zeiten Werke der Kunst gelegentlich wohl einmal zu keinem anderen Zwecke als dem der Kunstschau werden ausgestellt worden sein. Auch hat namentlich das achtzehnte Jahrhundert eine regelmässige Einrichtung der Ausstellungen herbeigeführt (wenn schon in Deutschland nur die spätere Zeit desselben); aber erst das letzte Jahrzehnt zeigt dieselben in einer Bedeutsamkeit, welche in ihnen ein besonderes Kennzeichen für die Richtung der neueren Kunst erkennen lässt.

Als Beispiel dieses Verhältnisses möge hier eine Uebersicht der Ausstellungen, welche in Berlin Statt gefunden haben, mit der Anzahl der in den Katalogen derselben verzeichneten Gegenstände mitgetheilt werden: was sich hieraus ergiebt, dürfte ebenso auch für andre Sitze der neueren Kunst, falls bei ihnen nicht etwa andre Umstände eine abweichende Richtung verursacht haben, gültig sein.

Die Ausstellung vom J.			1786	zählte	395	Nummern,
—	—	—	1787	—	396	—
—	—	—	1788	—	396	—
—	—	—	1789	—	287	—
—	—	—	1791	—	148	—
—	—	—	1793	—	348	—
—	—	—	1794	—	356	—
—	—	—	1795	—	290	—

Die	Ausstellung	vom	J.	1787	zählte	400 Nummern.
—	—	—		1786	—	479 —
—	—	—		1800	—	486 —
—	—	—		1802	—	477 —
—	—	—		1804	—	801 —
—	—	—		1806	—	580 —
—	—	—		1808	—	596 —
—	—	—		1810	—	472 —
—	—	—		1812	—	629 —
—	—	—		1814	—	397 —
—	—	—		1816	—	432 —
—	—	—		1818	—	519 —
—	—	—		1820	—	543 —
—	—	—		1822	—	757 —
—	—	—		1824	—	781 —
—	—	—		1826	—	1065 —
—	—	—		1828	—	1107 —
—	—	—		1830	—	1333 —
—	—	—		1832	—	1343 —
—	—	—		1834	—	1306 —
—	—	—		1836	—	1553 —

Dieser Uebersicht ist noch hinzuzufügen, dass bis zum Jahr 1828 die Probe-Arbeiten der Berliner und der Provinzial-Kunst- und Gewerkschulen, der akademischen Zeichnen-Schulen u. s. w. mit ausgestellt waren und in den Verzeichnissen mitgezählt hatten, dass vom J. 1830 ab dies jedoch nicht mehr der Fall war, die vier letzten Ausstellungen also, im Verhältniss zu den früheren, noch bedeutend reicher an eigentlichen Kunstwerken gewesen sind, als es die Nummern der Verzeichnisse bereits anzudeuten scheinen.

Es liegt in der Natur der Sache, dass die Kunstgegenstände, welche auf den Ausstellungen vereinigt werden, beweglicher Art sein müssen, dass sie demnach, wenigstens der grösseren Mehrzahl nach, nicht füglich monumentaler Art sein können. Sie gehören vielmehr grösserem Theile derjenigen Sphäre der Kunst an, welche dem freien Schmuck der Wohnräume dient, welche der Erfüllung von Privatzwecken bestimmt ist, wie sie gleicher Weise aus den Privat-Intentionen, aus der subjektiven, individuellen Richtung der Künstler hervorgegangen sind. Sie bezeichnen also wiederum diese Sphäre der Kunst als vorherrschend in der gegenwärtigen Zeit. Aber sie deuten zugleich in sich auf den erfreulichen Fortschritt zu einer höheren Sphäre. Denn sie machen jene Privatinteressen der Kunst zugleich zu einer öffentlichen Angelegenheit, sie lassen das gesammte Volk Theil nehmen an ihren Erzeugnissen, rufen das öffentliche Urtheil hervor und erwecken einen rühmlichen Wetteifer von Seiten der Künstler. Die Erfolge, für Künstler und Volk, sind ausserordentlich, und die Zeit der Ausstellungen, wenigstens wo sie sich zu einer grösseren Erscheinung herangebildet haben, wird allgemein als eine freudige Festzeit begrüsst. Alles ist in aufgeregter Spannung. Alles nimmt Partei für und wider die hervorstechendsten Werke, für und wider die Leistungen der bedeutendsten Schulen. Der Uebelstand, welchen hier, wie bei den Kunst-Sammlungen überhaupt, das Zusammenhäufen verschiedener Dinge im engen Raume hervorbringt,

wird in der allgemeinen Spannung weniger empfunden, auch zieht sich über alle Werke das gemeinsame Band, dass sie eben den Geist der neuesten Kunst aussprechen, und diese Zusammenstellung kommt wenigstens dem Begehren nach Vergleichung des Einzelnen unter einander fördersam entgegen und dient zur anmuthigsten Zerstreuung.

Aber eben in dieser Spannung, dieser Zerstreuung, welche in den Besuchern der Ausstellungen erweckt wird, liegt es, dass die Einwirkungen derselben wiederum nur vorübergehend sein können; die Kunst fordert doch eine tiefere Sammlung des Gemüthes, eine ruhigere Stimmung, zumeist auch eine längere Gewöhnung von Seiten des Beschauers, wenn ihre Werke einen bleibenden Eindruck, einen höheren Einfluss auf das Leben ausüben sollen. Somit können die Ausstellungen immer nicht als das endliche Ziel, als der Zweck der künstlerischen Thätigkeit, als die letzte und würdigste Stellung derselben zum Leben betrachtet werden. Gleichwohl behält jenes aufheiternde und erfrischende Element, welches in ihnen liegt, immerhin seinen hohen Werth, und es ist deshalb nur zu wünschen, dass sie in ähnlicher Weise, soweit die Kunst bei der Hervorbringung beweglicher Werke verweilt, auch in der Zukunft fortgesetzt werden mögen. Nur dürfte dem Interesse, welches sie darbieten, vielleicht ein noch schärferer, noch mehr bestimmender, ein die Erwartung und die Erinnerung noch länger fesselnder Punkt zu wünschen sein. Die musischen Spiele, welche zur Verherrlichung der hohen Feste Griechenlands aufgeführt wurden — vielleicht die einzige Erscheinung in der Geschichte, mit welcher unsere Kunstausstellungen auf gewisse Weise zu vergleichen sind — dürften hier das Beispiel darbieten. Nicht darin, dass sie vorzugsweise zur Verherrlichung heiliger Stätten dienten, — dies liegt dem modernen Leben, für den Augenblick wenigstens, zu fern; wohl aber darin, dass sie Wettkämpfe waren, in denen der Sieger von dem Beifall der gesammten Nation begrüsst ward, sein Name mit den höchsten Ehren genannt ward und an seinen Ruhm den seiner Vaterstadt zu knüpfen vermochte. Eine solche Preisertheilung würde das gesammte Interesse für die Ausstellungen, sowohl von Seiten der Künstler, wie von Seiten des Volkes, noch in ungleich grösserem Maasse erhöhen und die Ausstellungen würden dadurch an Feierlichkeit gewinnen, was wiederum nur von wohlthuendem Eindruck auf die gesammte Richtung des künstlerischen Sinnes sein dürfte. Finden im einzelnen Falle bereits Preisertheilungen bei Gelegenheit der Ausstellungen Statt, so entbehren sie nicht blos der Oeffentlichkeit, sondern ihr Zweck ist wesentlich, den verdientesten Künstler mit Geld zu unterstützen — ein Umstand, der, wie lobenswürdig er auch an sich sein mag, doch einer ganz andern Ansicht der Sache angehört. Eben dies ist der Fall bei jenen Concurrenzen, in denen Gegenstand, Maass der Darstellungen u. dgl. vorgeschrieben sind, und namentlich bei den Concurrenzen, welche zur Belohnung der vorzüglichsten akademischen Schüler angeordnet werden. Jener Preis, um den es sich hier handelt, müsste im Gegentheil durchaus von baarer Unterstützung absehen, vielmehr nur als eine persönliche Auszeichnung und Würdigung betrachtet werden. Auch hier haben die Griechen das edelste Beispiel gegeben, indem bei ihnen der Preis nur in einem schönen Geräthe von werthlosem Stoff, aber höchst werthvoll durch die innere Bedeutung, bestand. — Doch mag dieser Wunsch des Verfassers immerhin als ein schöner Traum angesehen werden; in seiner Erfüllung

würde vielleicht dem Leben eine Freude mehr, der Kunst an sich aber gewiss noch nicht der nothwendige tiefere Grund, das bedeutendste Verhältniss, welches sie zum Leben einzunehmen hat, gewonnen sein.

Den Kunstausstellungen zur Seite und in Wechselwirkung mit ihnen steht eine andre Einrichtung, welche ebenfalls ausgezeichnete Wirkungen hervorgebracht hat, und welche ganz und gar der neusten Zeit angehört: die der Kunst-Vereine. Sie vor Allem haben sich als die Träger und die Organe des öffentlichen Interesse für die Kunst und der besondern Richtung, welche letzteres angenommen hat, herausgestellt, und sie erfordern demnach, wenn es sich um die Kunstverhältnisse der gegenwärtigen Zeit handelt, eine sorgfältig genaue Beachtung. Auch an ihre Erscheinung dürfte vielleicht noch ein oder der andre Wunsch anzuknüpfen sein.

Als, vor wenig über zehn Jahren, die ersten Vereine dieser Art ins Leben traten, so konnte man gewissermaassen nur versuchsweise beginnen; man wusste nicht, wie weit sich die Theilnahme des Publikums anschliessen, wie tief das Unternehmen selbst in die Thätigkeit der Kunst eingreifen würde. Vor Allem war man bemüht, denjenigen Künstlern, welche das Zeugniss höherer Befähigung gegeben hatten, die jedoch durch die noch geringe öffentliche Theilnahme grösstentheils zu niederen Dienstleistungen im Gebiete der Kunst genöthigt waren, Gelegenheit zur freieren Entfaltung ihrer Kräfte zu geben. Die solcher Gestalt gewonnenen Werke mussten untergebracht werden, und es war ganz in der Ordnung, dass diejenigen, durch deren Beihülfe die Ausführung derselben möglich gemacht war, sie sich durch's Loos aneigneten.

Bald jedoch stellte sich das Verhältniss anders. Jener erste Beginn weckte die ausgebreitetste Nachfolge; ein lebhaftes Verlangen nach Kunstgenuss, dessen Dasein man unter der Decke einer trägen Gleichgültigkeit nimmer ahnen konnte, erhob sich aller Orten, Vereine erstanden auf Vereine, begüterte Privatpersonen traten mit ihnen in den Wettkampf, und wie gross auch die Anzahl neuer, eigenthümlicher Kunstschöpfungen war, welche wir gleichzeitig, wie durch einen Zauberschlag, hervorgerufen sahen, so konnte sie doch das allseitige Verlangen nicht genügend befriedigen. Jetzt galt es nicht mehr, hülfsbedürftige Künstler zu unterstützen. Man liess allenfalls, gewissermaassen ehrenhalber, einen solchen Paragraphen am Eingange der Vereins-Statuten stehen; aber alle Absicht war nun auf eignen Besitz gerichtet. Die beliebtesten Künstler empfingen Bestellungen auf lange Jahre voraus; die Vereine wurden von der Menge als Lotterie-Gesellschaften für Kunstwerke betrachtet.

Gewiss ist ein solcher Zweck an sich nicht gemein und verwerflich; gewiss gehören die Werke der Kunst zu den edelsten Besitzthümern, tragen die in ihnen angelegten Kapitalien hohe und stets sich vermehrende Zinsen. Und da es nur Wenigen vergönnt ist, die Summe, welche ein originales Kunstwerk kostet, mit Bequemlichkeit zu entbehren, da auch wohl erst Wenige gelernt haben, dass man für den Genuss, welchen ein Kunstwerk gewährt, andern Genossen entsagen könne; so ist in der That schon der Eröffnung der Möglichkeit, durch das Loos mit dem Besitze eines Werkes für geringen Beitrag beglückt zu werden, die Anerkennung nicht zu versagen. Oder noch besser: da eben diese neuerwachte Kunst-

liebe im Volk noch mannigfacher festerer Begründung, Nahrung und Ausbildung bedarf (wie auf solche jedenfalls der tägliche Umgang mit Kunstwerken günstig einwirken muss), so ist es dankenswerth, wenn eine, je nach den vorhandenen Mitteln erworbene Anzahl solcher Werke, für deren höhere Gediegenheit eine Auswahl befähigter Männer bürgt, durch Bestimmung des Looses in den Privatbesitz vertheilt wird. Ueberdies wird in den meisten Vereinen darauf Rücksicht genommen, dass Nachbildungen der vorzüglichsten unter den erworbenen Werken in Kupferstich oder Lithographie an sämmtliche Mitglieder ausgegeben werden, so dass niemand leer ausgeht, und Treffliches, Förderndes und Anregendes in möglichster Ausdehnung in das Leben eindringt.

Hand in Hand jedoch mit diesen Bestrebungen entwickelte sich noch eine zweite Thätigkeit der Kunstvereine, welche ungleich grossartigere Erfolge gezeigt hat; dies ist die eben bereits besprochene Einrichtung der Kunst-Ausstellungen. Nur wenige Orte hatten bisher das Glück gehabt, die künstlerischen Resultate der Gegenwart in periodisch wiederkehrenden Ausstellungen verfolgen zu können; nur wenigen auswärtigen Freunden der Kunst war es vergönnt gewesen, Theil an diesen festlichen Ereignissen zu nehmen. Bei weitem die grösste Masse des Volkes ahnte es nicht, welch ein neues kräftiges Leben im Bereiche der Kunst sich zu entwickeln begann, oder sie war einzig auf die ungenügenden, so oft trügerischen Berichte der Zeitungen angewiesen. Plötzlich, sowie Verein auf Verein sich bildete, wurden Ausstellungen auf Ausstellungen, auch für die Mittelpunkte der einzelnen Provinzen, auch für die kleineren Orte, eingerichtet und ihnen dieselbe Gunst gewährt, welche früher nur als ein Vorrecht der grössten Residenzen erschienen war. Was die einzelnen Vereine erworben hatten, sollte, vor der Austheilung in den Privatbesitz, erst noch dem gemeinsamen Genusse der Mitglieder, der öffentlichen Theilnahme des gesammten nächsten Bezirkes hingegeben werden; Künstler sandten ihre noch unverkauften Werke zur Erweiterung dieser Ausstellungen ein, indem in diesen ein günstiger Markt eröffnet schien; Besitzer von Gemälden, — Privatpersonen sowohl, wie andre verschwisterte Vereine, — liessen es nicht an der liberalsten Theilnahme fehlen, indem sie die Schätze neuerer Kunst, mit deren Besitz sie durch das Glück begünstigt waren, gern auch dem Genusse entfernterer Kreise mittheilten. Dieser letzte Punkt ist es vornehmlich, welcher die höchste Anerkennung verdient; denn gerade den Mittheilungen solcher Art verdanken die einzelnen Vereine einen grossen Theil ihrer überraschenden Ausbreitung. Freilich hat es auch nicht an Bedenklichkeiten gegen diese Versendungen der Kunstwerke gefehlt; man bringt die Gefahren in Anschlag, denen sie dabei leichter ausgesetzt sind, als wenn sie an fester Stelle ruhig aufbewahrt werden. Doch wird, zugegeben, dass auch wirklich einmal, den angewandten Vorsichtsmassregeln zum Trotz, ein Kunstwerk nicht nur beschädigt werden, sondern gänzlich zu Grunde gehen könne, der Künstler und Kunstfreund in jener eröffneten grossartigeren und allgemeineren Wirksamkeit mehr als den Ersatz für den möglichen Verlust des Einzelnen finden dürfen. Dass geringere Missstände, wie etwa die Möglichkeit einer Beschädigung der Gemälde-Rahmen u. dergl., gegen jene allgemeinen Erfolge gar nicht in Betracht kommen dürfen, scheint genügend zu Tage zu liegen. So haben denn auch überhaupt diese Bedenklichkeiten nur geringen Anklang gefunden. Schon ist die grösste Anzahl der deutschen Kunstvereine

(fast sämmtliche Vereine Nord-Deutschlands) in einen engeren Verband zusammengetreten, um sich solcher Gestalt durch gegenseitige Theilnahme in den beabsichtigten Bestrebungen zu unterstützen; es ist namentlich eine bestimmtere Aufeinanderfolge der einzelnen Ausstellungen, damit gegenseitige Beeinträchtigungen vermieden und eine leichtere Mittheilung der auf dem Transport begriffenen Kunstwerke möglich werde, eingerichtet; es ist der Beschluss gefasst worden, dass von einem jeden der verbundenen Vereine jährlich ein grösseres Gemälde erworben und den Ausstellungen der übrigen Vereine, um für dieselben somit einen sichern Fond bedeutsamer Gegenstände zu gewinnen, mitgetheilt werde; und gewiss wird diese, erst in den letzten Jahren gestiftete Vereinigung auch für die Zukunft von immer bedeutenderen Folgen werden.

Indess empfand man es der Mehrzahl nach sehr wohl, dass dem wahren Zweck der Kunstvereine mit diesen Resultaten noch keineswegs Genüge geleistet sei. Das Temporäre, Spannende und Vorübergehende, was den Ausstellungen eigen sein muss, ist schon vorhin besprochen worden; und unter denjenigen Werken, welche das Loos in den Privatbesitz hinüberführen sollte, waren die vorzüglichsten und wirkungsreichsten häufig weder in Beziehung auf den Inhalt, noch in Rücksicht auf ihre grösseren Dimensionen für eine solche Bestimmung wohlgeeignet. Einige Vereine sprachen es somit in ihren Statuten bestimmt aus, dass diejenigen unter den Kunstwerken, welche nicht für den Privatbesitz passend seien und deren grossartigere Bedeutsamkeit nicht dem blinden Spiele des Zufalls überlassen bleiben dürfe, an öffentlicher Stätte untergebracht werden, dass sie in solcher Weise immerdar dem öffentlichen Genusse, der gemeinsamen Erbauung freistehen sollten. In dieser Hinsicht hat sich namentlich der rheinisch-westphälische Kunstverein, der überhaupt den Vereinen Deutschlands durch ein eigenthümlich liberales Streben vorangeht, bereits mehrfaches Verdienst erworben. — Andre Vereine, namentlich solche, welche in Provinzialstädten und für einen kleineren Bezirk entstanden, haben sich aus demselben Grunde, aber mit bestimmterer Rücksicht auf die lokalen Interessen, für die Bildung öffentlicher Kunstsammlungen entschieden. Ueber diese Institute ist im Allgemeinen ebenfalls schon im Vorigen gesprochen worden, und gewiss beruht auch hierin von Seiten der Vereine ein edler und lobenswürdiger Zweck. Hiedurch wird das, was bei den Verloosungen beabsichtigt war, in höherem Masse erfüllt, wird nicht einem Einzelnen allein, sondern vielmehr einer gesammten Bevölkerung die Gunst gewährt, sich häufig und ohne Störung einem edelsten Genusse hinzugeben und der Vortheile, welche aus einem solchen hervorgehen, theilhaftig zu werden. Für Provinzialsammlungen der Art dürften indess noch einige besondere Bemerkungen beiläufig anzufügen sein. Natürlich wird und muss hier von Seiten der Vereine die vornehmste Sorge dahin gerichtet sein, dass man bei der Einrichtung solcher Sammlungen insbesondere Werke lebender Meister zusammenstelle, sofern diese eben dem Geiste der Zeit entsprechen und am Leichtesten Theilnahme und Verständniss hervorrufen; doch, meine ich, dürfte es zweckmässig sein, wenn man nicht allein hiebei stehen bliebe. Ob die Kunstrichtung der Gegenwart sich überall rein und würdig erhalte, ist für uns Mitlebende schwer zu erkennen, und Werke der höchsten und reinsten Bedeutung sind, wie gesagt, immer nur selten und oft auch bei dem grössten Kostenaufwande nicht zu erlangen. Hier wende man sich an die grossen Muster

der Vergangenheit. Freilich, Originalwerke der vorzüglichsten Meister der Vorzeit werden für Provinzial-Gallerien noch seltner erreichbar sein; aber wenn man sich auch nur bemüht, gelungene Kopieen, vornehmlich aber die gediegensten Kupferstiche nach den Werken eines Leonardo, Raphael, Michelangelo u. s. w. zusammenzubringen, so wird man, bei passender Aufstellung derselben, schon so einen Fond der edelsten Entwickelung der höheren Kräfte des Menschen vor sich sehen. Man lasse es sich sodann besonders angelegen sein, Gypsabgüsse der vorzüglichsten Antiken, die eben durchaus vollkommene Nachbildungen der Originale und verhältnissmässig höchst wohlfeil sind, in entsprechenden Räumen aufzustellen; denn in ihnen ja beruht, für den einigermaassen erweckten Sinn, eine höchst vollkommene Belehrung über das, was schön ist, der klarste und verständlichste Massstab für das Urtheil. Man bestrebe sich, was von künstlerischen Erzeugnissen des heimischen Alterthums seine Bestimmung verloren hat, vielleicht unbeachtet und vergessen seinem Verderben entgegen geht, zu sammeln, wiederherzustellen und somit darzuthun, dass auch der heimische Boden (wie es ziemlich ohne Ausnahme der Fall ist), schon in früheren Zeiten eine eigenthümliche und nicht zu verachtende Kunstblüthe hervorgetrieben hat. Man suche in ein befreundetes Verhältniss zu den Vereinen für vaterländische Geschichte, deren in allen Provinzen Deutschlands bestehen, zu treten, und, wenn es irgend möglich ist, die Sammlungen der Alterthümer, welche diese Vereine angelegt haben, mit den Kunstsammlungen zu verbinden, damit solcher Gestalt gegenseitig Ergänzendes bei einander sei und eine gehörige Breite der Sammlung dem Beschauer Abwechselung und mannigfach verschiedenartiges Interesse gewähre. Gewiss wird es unter solchen Umständen auch nicht fehlen, dass noch viel Wünschenswerthes an den somit gewonnenen Stamm anschiesse; dass liberale Kunstsammler ihre Besitzthümer, oder einen Theil derselben lieber an öffentlichem Orte als in den eigenen oft wenig passenden Wohnzimmern aufgestellt sehen, wie solches z. B. in Prag durch die „Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde" bereits die glänzendsten Erfolge gezeigt hat; dass namentlich die Regierungen freundlich fördernd ins Mittel treten, und von dem Ueberfluss der in den grösseren Residenzen aufgehäuften Kunstschätze das Entbehrliche mittheilen, „Filial-Gallerieen" in den Provinzen neben den „Central-Gallerieen" jener Residenzen errichten helfen, wie eine Einrichtung der Art z. B. im Königreich Baiern begonnen ist, wo Städte wie Augsburg und Nürnberg sich bereits schöner Kunstsammlungen neben den grossen Museen von München erfreuen, und wie Aehnliches gegenwärtig auch in Preussen ins Werk gesetzt werden soll. Denkt man sich nun eine in solcher Weise gewonnene Sammlung zweckmässig nach den Fächern geordnet, durch einen Katalog erläutert, welcher das Fremdartige, Alterthümliche, einer vergangenen Geistesrichtung Angehörige, auch für den Nichtkenner fasslich macht, die Sammlungen endlich in wohlgewählten Stunden (etwa den Mittagsstunden des Sonntags) für den Besuch des grösseren Publikums eröffnet, so wird man in der That hiedurch bereits einer nachhaltigen Einwirkung auf den Sinn und Geist des Volkes gewiss sein können. Nur beiläufig möge hier noch erinnert werden, wie mannigfache Hülfsmittel den höheren Bildungsanstalten zugleich in solchen Sammlungen erwachsen würden.

Noch ist von verschiedenen Kunstvereinen ein besondrer Nebenzweck ihrer Wirksamkeit ausgesprochen worden, nemlich der, dass man im All-

gemeinen (nicht blos in der so eben angedeuteten Beziehung) für die Erhaltung der vaterländischen Kunstalterthümer, d. h. der in früherer Zeit gegründeten Monumente der Kunst, Sorge tragen wolle; und es ist auch im Einzelnen bereits sehr Rühmliches der Art unternommen worden. Ein solches Bestreben halte ich, so sehr es für den ersten Augenblick als ein nur untergeordneter Zweck erscheint, seiner Tendenz nach für wichtiger als alles bisher Berührte. Denn hierin ist es bestimmt ausgesprochen, dass man nicht blos eine Einwirkung der Kunst auf die Einzelnen im Volke, sondern auch auf das Volk selbst als Gesammt-Individuum, — nicht blos den Werth eines zufälligen künstlerischen Schmuckes, sondern auch die Fähigkeit der Kunst, in die besonderen Lebensverhältnisse des Volkes einzudringen und dieselben zu verklären, — nicht blos Privat-Interessen, sondern den wahrhaft öffentlichen, monumentalen Charakter der Kunst anerkenne. In der Errichtung von Monumenten, seien sie architektonischer Art, seien es Bildwerke oder Gemälde, besteht die grösste moralische Kraft der Kunst; sie sind Gedächtnisstätten, in welchen die Momente grosser gemeinsamer Begeisterung Form und Gestalt gewonnen haben; sie sind es, welche das Band dieser Begeisterung stets lebendig, in steter unwandelbarer Kraft erhalten. Die Monumente sind die grossen Buchstaben der Geschichte, mit denen dieselbe sich in die Herzen des Volkes, von Nachkommen zu Nachkommen, einprägt. Ein Volk ohne Monumente ist ein Volk ohne Geschichte, ohne Heimat. Ein Volk ohne Monumente hat wenig Bürgschaft für alle diejenigen Tugenden, welche aus der Liebe zum Vaterlande entspriessen[1]). — Aber der Sinn des Menschen kann umdüstert werden, dass er diese Schrift nicht mehr zu lesen vermag. Die Interessen und Leidenschaften des Tages können seine Gedanken auf eine fremde Bahn hinlenken, dass er die Bedeutung dieser Buchstaben vergisst, dass er kalt und empfindungslos an ihnen vorübergeht und gleichgültig der Zerstörung zusieht, welche die rohe Gewalt der Elemente, die rohere eines gewinnsüchtigen Frevels über die Monumente hereinführt. Darum ist es so schön und gross, wenn man mit Absicht und Entschlossenheit ans Werk schreitet, um einer solchen Zerstörung, wo sie eingerissen, wiederum Einhalt zu thun, um jene Schrift, wo sie erloschen ist, wiederum lesbar zu machen, um das Volk durch entschiedene That wiederum zu überzeugen, welch ein unerschöpflicher Nahrungsquell seiner edelsten, unbesiegbarsten Kräfte in dem Vorhandensein jener Monumente verborgen ist. Wo die grosse Scheidung zwischen Gegenwart und Vergangenheit wiederum aufgehoben wird, da treten die Geister unsrer Vorfahren in einen Bund mit uns, dessen Stärke durch keine Ausserre Gewalt gebrochen werden kann.

Was jedoch die Ausführung der Restaurationen vorhandener Monumente anbetrifft, so glaube ich, dass man gerade hierin mit der äussersten Sorgfalt verfahren müsse, dass man sich mit grösster Bestimmtheit die neue Gefahr vergegenwärtige, welche so leicht durch missverstandenen Eifer herbeigeführt werden kann. Wir haben es zur Genüge erlebt, wie

[1]) Es versteht sich von selbst, dass obige Bemerkungen in ähnlicher Weise, wie für die Monumente der bildenden Kunst, so auch für die Monumente der Sprache, der Musik, der Sitte u. dergl. Gültigkeit haben; obgleich alle diese insgemein nicht von ebenso unmittelbar überzeugender Wirkung sein können.

jenes, an sich so edle und ruhmwürdige Streben geradezu in eine verwerfliche Neuerungssucht umartete, die, indem sie aufs Neue die geschichtliche Bedeutung der Monumente verkannte, neue Werke aus den alten herzustellen bemüht war, die von dem Princip eines eingebildeten Schönheitsgefühles ausgehend, umzugestalten begann, wo noch Werthvolles vorhanden war, — Ordnung und Symmetrie nach nüchternen Schulregeln einführte, wo dieselben in höherem Sinne nur Missordnung zu nennen sind, — abglättete und ausputzte, wo die Farbe der Geschichte (die natürlich etwas Andres ist als Schmutz und Verderbniss) gerade den mächtigsten Eindruck auf das Gemüth des Beschauers hervorbrachte.

Es ist, ich wiederhole es, schön und würdig, dass die Kunstvereine, als die Organe des Volkes, für die Erhaltung vorhandener Monumente zu sorgen begonnen haben; aber die angedeuteten Gefahren sowohl, als auch der Umstand, dass dies Geschäft, sollte es mit einiger Genüge durchgeführt werden, der anderweitigen — möglicher Weise auch noch höheren Thätigkeit der Vereine bedeutenden Abbruch thun würde, lassen es wünschen, dass die Regierungen selbst diesem Punkt einer näheren Aufmerksamkeit würdigen möchten. Im Einzelnen ist für denselben zwar von den Regierungen ebenfalls schon Bedeutendes und geradezu Grossartiges (die Restauration ganzer Dome) angeordnet worden; doch, meine ich, dürfte es für die Sache noch ungleich ersprieslicher sein, wenn man dabei mehr systematisch und nach einem geordneten Plane zu Werke ginge. Wollte man z. B. eine Commission befähigter Männer ernennen, welche die oberste Leitung dieser Angelegenheiten in Händen hätte, welche damit anfinge, das gesammte Land, Kreis für Kreis, zu durchforschen und sich somit sogerst über die Menge, den Werth und Zustand des Vorhandenen zu vergewissern, — welche sodann, in der Ausführung des Restaurationsgeschäftes, Schritt vor Schritt von dem dringendsten Bedürfniss zu dem blos Wünschenswerthen übergienge, — welche dasjenige, was im Laufe der Zeit seine Bestimmung verloren hat und gänzlicher Vernichtung anheimgegeben ist, nach Möglichkeit sammelte oder sonst dessen Erinnerung den späteren Geschlechtern sicherte, — welche endlich eine fortwährende Inspection über diese Gegenstände ausübte; so dürfte man gewiss auf die allererfreulichsten Erfolge rechnen können. Auch dürfte in der That den Regierungen aus einem solchen Institute ein kräftiger Wall gegen die befangene Umwälzungslust unsrer Tage erwachsen; den Beweis des Gegentheiles wenigstens hat die Geschichte geführt. Die französische Revolution, die einen ganz neuen Zustand der Dinge hervorrufen wollte und es wohl erkannte, wo Treue, Anhänglichkeit und Vaterlandsliebe ihren Sitz haben, begann folgerecht damit, dass sie die theuersten Gedächtnissstätten und Heiligthümer des Volkes in frechem Muthe zernichtete und schändete.

Doch kehren wir noch einmal zu der Wirksamkeit der Kunstvereine zurück. Ich deutete eben auf ein noch höheres Ziel derselben, als es die Sorge für Erhaltung vorhandener Monumente ist, hin: ich meine die Errichtung neuer Monumente für die Gegenwart. Denn die Gegenwart hat doch das höchste Recht, sie verlangt doch die höchsten Aeusserungen des Lebens. Was nützt eine Reihe grosser Ahnen, wenn der Enkel sich ihnen nicht würdig anreiht? was die ererbte Scholle, wenn wir sie nicht aufs Neue bestellen? Ja, und wo ein Volk ohne Heimat ist, da kann es sich dieselbe erwerben, und seine Heimat wird da sein, wo es dem Boden das eigenthümliche Gepräge seines Geistes aufgedrückt hat. In der Grün-

dung öffentlicher Monumente empfängt das Volk erst das eigentliche Bewusstsein seiner edelsten Geistes- und Gemüthskräfte, lernt es die Kunst erst in ihrer höchsten Würde und durchgreifenden Bedeutsamkeit erkennen, wird dem Künstler erst die Gelegenheit zur vollkommensten Entwickelung gegeben. Hieher zu wirken, scheint mir der schönste, der eigentliche Lebenszweck der Kunstvereine, sofern diese das künstlerische Organ des Volkes sein wollen, — und ihre Ausdehnung, ihre jährlich vermehrte Anzahl lässt nicht mehr bezweifeln, dass sie es wirklich sind. Auf die Erfüllung dieses Zweckes müsste ihr vorzüglichstes Streben gerichtet sein, auch wenn sie andre Nebenabsichten, schon der äusseren Subsistenz wegen, nicht ausser Acht lassen dürfen. Sie sollten sich nicht blos passiv verhalten und empfangen, was ihnen die Künstler geben, sondern mit eigner Thätigkeit in die Kunstrichtung der Zeit eingreifen. Sie sollten die Kunst nicht blos momentan und pekuniär unterstützen, sondern durch würdigste Aufgaben den allgemein vorhandenen Sinn für die Kunst — und somit zugleich die Künstler und die Kunst selbst zur höchsten Entwickelung fördern. Denn die Geschichte beweist es, dass die grossartigsten Leistungen der Kunst keineswegs aus der eignen Machtvollkommenheit der Künstler hervorgegangen sind, dass sie vielmehr nur da entstanden, wo dem Drange des Genies ein Gegenstand gegenübertrat, dessen Inhalt die tiefsten Interessen in Zeit und Volk umfasste und dessen Darstellung durch würdige Stätte vermittelt und bedingt war.

Auch in dieser Beziehung jedoch fehlt es bereits nicht an einzelnen sehr beachtenswerthen Anfängen, um die Thätigkeit der Kunstvereine zu ihrer höchsten Wirksamkeit hinüber zu leiten, und vor allen ist hier wiederum des rheinisch-westphälischen Kunstvereins, durch dessen Mittel und Unterstützung schon verschiedene Werke monumentaler Kunst zu Stande gekommen sind, mit rühmlichster Anerkennung zu gedenken. Was durch diesen Verein in dem weiten Umkreise seiner Wirksamkeit geleistet wird, dürfte, wie es scheint, in noch leichterer, noch bestimmterer Weise von denjenigen Kunstvereinen nachzuahmen sein, die für enger geschlossene Bezirke, für lokale, im Einzelnen sogar städtische Zwecke gegründet sind, und die somit spezielle Verhältnisse, spezielle Wünsche und Bedürfnisse am Besten ins Auge zu fassen vermögen.

Ehe wir hierauf jedoch weiter eingehen, ist es wiederum nöthig, noch andre Erscheinungen der Gegenwart näher zu berücksichtigen. Die Stellung der Vereine zu Kunst und Leben ist, wie wir gesehen haben, trotz ihrer ausgebreiteten Thätigkeit bis jetzt im Allgemeinen nur eine mehr äusserliche geblieben. Sie haben vielfach zur künstlerischen Produktion und zum Wohlgefallen an derselben angeregt, aber sie haben es, bis auf die einzelne Ausnahme, noch nicht vermocht, dieser Produktion, diesem Begehren eine entschiedene Richtung, einen tieferen Inhalt zuzutheilen. Gerade aber dieser tiefere Inhalt der Kunst und die allgemeine Anerkennung und die allgemeine Forderung desselben bedingen erst die monumentalen Erzeugnisse der Kunst, und somit die Erscheinung einer aus dem edelsten Keime hervorgegangenen Kunstblüthe. Blicken wir demnach umher, was von andern Kreisen des Lebens aus, für die Hervorbringung künstlerischer Monumente geschieht.

Hier haften unsere Augen vor Allem, was in ähnlicher Beziehung an andern Orten ins Leben tritt, auf den grossartigen Kunst-Unternehmungen, welche zu München durch den Willen des jetzt regierenden Königes Ludwig von Bayern hervorgerufen worden sind und täglich neu hervorgerufen werden. Alles, was auf den Befehl dieses begeisterten Schützers der Künste unternommen wird, hat in der That ein monumentales Gepräge; Alles dient der Offenbarung, der Verherrlichung tiefsinniger und fruchtbringender Ideen; Alles, wie reich es auch in die mannigfaltigsten Theile gegliedert sein mag, vereinigt sich auf einander entsprechende Weise zu einem grossen, bedeutungsvollen Ganzen. Und die Fülle, die Breiten-Ausdehnung dieser Unternehmungen ist so ausserordentlich, dass vielleicht in der gesammten neueren Kunst-Geschichte kein Beispiel von ähnlich umfassender Anwendung der Kunst aufzufinden sein dürfte.

Die Baukunst bietet den ganzen Reichthum ihrer Formen dar, um diese emporragenden Kirchen, diese majestätischen Paläste, diese zahlreichen Gebäude zu gemeinnützigen Zwecken diese Ehren-Denkmale in mannigfachster Verschiedenheit prangen zu lassen. Die Bildhauerkunst schliesst sich diesen Werken der Baukunst an, indem sie ihnen, im edelsten Style, Leben und Seele zu geben bemüht ist. Ebenso die Kunst der Malerei; und sie vornehmlich ist es, welche sowohl in Bezug auf den, fast unübersehbaren Reichthum der Gegenstände, als auf die geistreiche Behandlung der Stoffe, hier ein vorwiegendes Interesse gewährt. Für die hochräumige Ludwigskirche werden von Cornelius die grossartigsten Fresken bereitet, welche die Hauptmomente des christlichen Glaubens in bedeutsamer Entfaltung vorführen; die bereits vollendeten Cartons zu diesen Fresken werden allgemein als Werke von vorzüglichstem Werthe gepriesen. Die Allerheiligen-Kapelle ist von H. Hess mit Freskomalereien auf Goldgrund versehen, in denen die wichtigsten Begebnisse, Personen und Gedanken des alten und des neuen Bundes einander gegenübergestellt sind. Die protestantische Kirche enthält ein kolossales Deckengemälde von C. Hermann, ebenfalls tiefsinniger Bedeutung voll. Die gothische Kirche in der Vorstadt Au empfängt einen Schmuck leuchtender Fensterbilder, welcher den kunstreichsten Erzeugnissen des deutschen Mittelalters die Wage hält. Die Festsäle der Glyptothek führen in den wundersamen Compositionen von Cornelius die Mythen der griechischen Götter- und Heroenwelt ebenso lebendig wie in organischem Zusammenhang und Verhältniss vor die Augen des Beschauers; sie leiten aufs Würdigste die Betrachtung der Meisterwerke klassischer Kunst, welche dies Gebäude aufbewahrt, ein. Die Corridore der Pinakothek werden, in einer gemessenen Folgereihe, mit charakteristischen Scenen aus der Geschichte der neueren Malerei geschmückt. Die Wohnung des Königes (der neue Königsbau) prangt mit zahllosen, von beinahe dreissig Künstlern gefertigten Wandgemälden, welche die Erzeugnisse der deutschen und der griechischen Poesie in lebendiger Form und Gestalt darstellen und welche in solcher Weise den Ort, auf den die Augen des Volkes mit Vertrauen geheftet sind, als die milde Behausung der Musen erscheinen lassen. In einem zweiten neuen Flügel der königl. Residenz, der für die grossen Hoffeste bestimmt ist, wird Schnorr die Geschichte der Hohenstaufen, jenes an höchstem Glanz und tragischem Geschicke so reichen deutschen Kaiserhauses, malen. In den öffentlichen Arkaden des Hofgartens sieht man eines Theils die Hauptmomente aus der Geschichte des bayrischen Königshauses und würde-

volle allegorische Figuren in Bezug auf diese Geschichte, andern Theils eine grosse Reihenfolge berühmter italienischer Gegenden von Rottmann dargestellt, denen sich Ansichten des griechischen Landes, welches mit Bayern in so naher Beziehung steht, anreihen werden. Das alte Isar-Thor, ein Denkmal aus den mittelalterlichen Zuständen der Stadt, ist mit einem grossen Freskogemälde von Neher, den siegreichen Einzug Ludwig's des Bayern, eine der schönsten Erinnerungen aus der bayrischen Geschichte, darstellend, geschmückt. — Die Zunge des Erzählers ermüdet, indem sie all diese, mehr oder minder tief bedeutsamen Gegenstände, welche der künstlerischen Darstellung dargeboten wurden und denen sich ausserhalb Münchens noch so mannigfach Wichtiges anschliesst, aufzuführen bemüht ist. Möge es hier genügen, nur flüchtigst an das Umfassendste erinnert zu haben.

Wenden wir uns von diesen Unternehmungen, welche mehr als alles bisher Berührte geeignet sein dürften, die Kunst unserer Zeit dem schönsten Punkte ihrer Entfaltung entgegenzuführen, nunmehr zu dem Verhältniss, in dem sie zu den allgemeinen Interessen der Gegenwart stehen! — Die Frage, die sich hiebei zunächst aufdrängt, inwiefern sie nemlich aus allgemein vorhandenen Bedürfnissen und Gefühlen hervorgegangen sind, kann, wie es scheint, als ziemlich überflüssig, unberücksichtigt bleiben. Die Existenz dieser Kunstwerke, ihre innere Bedeutsamkeit, der Umstand, dass sie von einem Theile der vorzüglichsten Künstler, welche Deutschland besitzt, ausgeführt sind, — dürfte eine mehr als genügende Antwort auf eine solche Frage abgeben. Ihre Gültigkeit beruht vor Allem, wie die eines jeden grossartigen Kunstwerkes, in ihnen selber. Wohl aber dürfte eine zweite Frage schärfer ins Auge zu fassen sein: die nemlich, ob nun diese Kunst-Unternehmungen vermögend sein werden, der deutschen Kunst im weiteren Umkreise ihre monumentale Würde wiederzugeben, die Nothwendigkeit der letzteren — wenn es sich um die höheren Interessen des Lebens handelt — klar und folgerecht herauszustellen, und somit den Sinn des Volkes auf diese künstlerische Gestaltung seiner höheren Interessen mit Ueberzeugung hinüberzuleiten.

Es liegt in der Natur der Sache, dass eine so bedeutende Erscheinung nicht ohne weitere Wirkung vorübergehen kann. Schon die Darlegung der Möglichkeit, dass unsere Zeit allerdings monumentaler Erzeugnisse eines solchen Umfanges fähig sei, und eine Darlegung so glänzender Art, wie es hier der Fall ist, muss in hohem Grade auf das Gemüth des Betrachtenden einwirken, muss auch dem Ausländer den Wunsch nach ähnlichen Besitzthümern tief und lebendig einprägen. Sodann ist in diesen Unternehmungen zugleich eine Schule für die monumentale Kunst eröffnet, wie wir sie seit langer Zeit nicht vor uns gesehen haben. Das Anschauen früherer Werke nützt in diesem Betracht nur wenig, da ihr Inhalt eben nicht mehr den Bedürfnissen der Gegenwart entspricht: dagegen hier eines Theils eine neue, selbstständige Uebung in der Behandlung der mannigfachsten, dem modernen Leben angemessenen Stoffe uns entgegentritt, andern Theils die verschiednen technischen Bedingnisse grossräumiger Kunst in der erschöpfendsten Weise neu ergründet und ausgeführt werden. Aber Alles dies deutet doch nur mehr darauf hin, dass die Mittel vorhanden sind, monumentale Werke auch anderweitig in würdiger Weise durchzuführen, nicht aber, dass auch bereits das Begehren nach solchen in die ferneren Kreise des Lebens fühlbar eingedrungen ist. Die Kunst-Unter-

nehmungen zu München haben durchweg und ausschliesslich ihren Mittelpunkt in der Person des Königs; was in ähnlicher Weise bis jetzt in Bayern hervorgetreten ist, dürfen wir noch nicht wagen, einem andern, als dem unmittelbaren Einflusse desselben zuzuschreiben. Zwar knüpfen sich überall die grossen Erscheinungen der Geschichte an einzelne hervorstechende Persönlichkeiten an, aber dauerhaften Einfluss und Fortschritt haben sie stets nur dann gewonnen, wenn ihnen in der Menge ein empfänglicher Sinn entgegen trat. Nur wenn wir die Spuren eines solchen aufzufinden vermögend sind, dürfen wir von jenen Unternehmungen und von den durch sie hervorgerufenen Mitteln die weiteren günstigen Erfolge erwarten.

Die Kunstvereine, von denen im Vorigen gesprochen wurde, gehören vornehmlich, sofern man die Gegenden ihrer ausgebreitetsten Thätigkeit in's Auge fasst, Norddeutschland an; wir dürfen sie gewissermaassen als den Gegenpol jener, durch König Ludwig hervorgerufenen Bestrebungen betrachten. Diese zwiefache, einander entgegengesetzte Gestaltung der Kunst-Interessen, — die zugleich den beiden hervorstechendsten Richtungen der gegenwärtigen deutschen Kunst (der Düsseldorfer und der Münchner Schule) vornehmlich Nahrung und Pflege geben, — dürfte jedoch von vornherein, bei grösserem Ueberblick, nicht eben als ungünstig zu betrachten sein; wenigstens lehrt die Geschichte, dass insgemein in Folge von ähnlich auseinandertretenden Richtungen, durch das somit erlangte Bewusstsein der Gegensätze, eine höhere, vollkommnere Einigung erfolgt ist. Doch dürfte die Hoffnung für die Zukunft, die hierin zu suchen wäre, Vielen allzu trügerisch und unsicher erscheinen. Suchen wir also nach bestimmten Zeugnissen, inwiefern etwa an andern Orten das Begehren nach monumentaler Kunst hervorgetreten ist.

Von Seiten der übrigen Fürstenhöfe und Regierungen ist nicht Vieles geschehen, was die Kunst in ähnlicher Bedeutsamkeit, wie es in München der Fall ist, hervortreten liesse. Aber auch das Einzelne ist zu berücksichtigen. Die Architektur erfreut sich in dieser Beziehung, wie es in der Regel der Fall zu sein pflegt, der vorzüglichsten Begünstigung; die Prachtgebäude Berlins, welche in den letzten Decennien entstanden sind, müssen hier vornehmlich als das Schönste, was die Gegenwart in dieser Kunst hervorgebracht hat, angeführt werden. Die Sculptur hat in Berlin ebenfalls einen grossartig monumentalen Charakter gewonnen und die Ehrendenkmale, welche Rauch's und Andrer Künstlerhand für Berlin, sowie für andre Orte geschaffen hat, zeugen von dem gehaltvollen Aufschwunge auch dieser Kunst. Die Malerei hingegen wird nur wenig zu höheren Zwecken benutzt. Das Museum von Berlin zeigt hinter der Prachtreihe seiner ionischen Säulen noch die öden Wände, welche zur Aufnahme jener ebenso tiefsinnigen wie anmuthreichen Compositionen Schinkel's bestimmt waren. Die Wandgemälde in der Aula der Universität von Bonn (die vier Fakultäten darstellend), jene Malereien, die gegenwärtig im grossherzoglichen Schlosse von Weimar nach den Dichtungen von Goethe und Schiller begonnen werden, stehen neben einigen andern Unternehmungen nur als sehr vereinzelte Anfänge da.

Doch ist auch diesen Anfängen immerhin wenigstens die Anerkennung nicht zu versagen. Wichtiger für die Belebung des Sinnes für monumentale Kunst ist eine Reihe andrer Erscheinungen, die in der jüngsten Vergangenheit in's Leben getreten sind und denen sich von Jahr zu Jahr

Neues anreiht. Ich meine jene Gedächtnissstatuen berühmter Männer, welche hier und dort durch einzelne Kreise begeisterter Verehrer, durch freiwilliges Zusammentreten zu rühmlichem Zwecke, errichtet werden. Hierin spricht sich in der That schon die weitere Verbreitung jener Gesinnung aus, dass man überhaupt monumentaler Werke zur würdigen Ausfüllung des Lebens bedürfe und dass man eine künstlerische, d. h. in sich vollendete und abgeschlossene Gestaltung dieser Werke anerkenne. Freilich handelt es sich hier nur um eine einzelne Richtung monumentaler Kunst, aber wenn der Sinn wirklich für das Eine erwacht ist, so dürfen wir auch wohl der Hoffnung leben, dass er weiter um sich blicken und allmälig auch das Nähere und Fernere mit in den Kreis dieser Bedürfnisse hineinziehen werde.

Mit der Malerei sieht es für diesen Augenblick freilich weniger günstig aus. Wenn wir einige wenige Altarblätter, die durch die Regierungen, durch kirchliche Gemeinden oder durch begüterte Privatleute gestiftet worden sind, ausnehmen, so finden wir kaum noch andre Bestrebungen, die auf die Beschaffenheit monumentaler Gemälde hinausgingen. Und doch ist die Malerei, die dem Gefühle des Menschen fast vor Allen am nächsten steht, gerade am nächsten geeignet, seinen Sinn auf eine höhere Richtung zu leiten, ihm in der verständlichsten Sprache die höheren Interessen des Lebens gegenüberzuführen! Und doch ist für sie gerade aller Orten die günstigste Gelegenheit zur Behandlung dieser höheren Interessen gegeben! Blicken wir in die frühere Blüthezeit der Kunst zurück, wie trat dort überall in jene Orte, an welchen die Verhältnisse des öffentlichen Lebens sich concentrirten, die Kunst der Malerei verschönernd, belebend, beruhigend und würdigend hinein! Und sollten wir denn so ganz unempfindlich gegen die hohen Vortheile sein, welche aus einer solchen Umgebung hervorgehen müssen? Vor Zeiten gab es kein Rathhaus, in welchem nicht Zeugnisse männlicher Tugend, strengen Rechtes, göttlicher Ordnung von den Wänden zu dem Beschauer sprachen; wir aber begnügen uns in den Sitzungszimmern unsrer Behörden mit den öden Wänden, als ob wir jener edlen Mahnungen nicht mehr bedürften. Die Innungen und Zünfte, welcher Art sie sein mochten, setzten einen Stolz darin, sich bei ihren Versammlungen von den würdigsten Gestalten und Ereignissen, die zur Nachfolge ansporuen konnten, umgeben zu sehen; unsre freien Gesellschaften und Vereine (die an die Stelle jener getreten sind) verschmähen das schöne Band, welches in jenen Bildern gewoben war. Und gerade in diesem Verhältniss könnte der Kunst ein Feld gewonnen werden, welches der glücklichsten Bestellung sicher sein würde. Wie mannigfaltig sind die Vereine, die sich zu unsrer Zeit gebildet haben, und wie umfassend könnten die Gegenstände sein, welche sie zum Schmuck ihrer Versammlungsorte dem Künstler darbieten dürften! — So bauen wir auch wohl, wie die Vorzeit, noch Hallen zum Schmuck öffentlicher Orte, zur Bequemlichkeit des Handels und Wandels, aber vergebens suchen wir nach den Bildern der Grossthaten unseres Volkes, welche dort mit redender Zunge zum Volke sprechen könnten.

Und unsre Kirchen! — Aller Gipfelpunkt der Kunst vereinte sich zu allen Zeiten mit den religiösen Bedürfnissen und Verhältnissen des Lebens. Das höchste Kunstwerk entstand stets nur da, wo der höchste Inhalt, der religiöse Glaube, behandelt ward, und es diente ebensosehr dazu, diesem Inhalt die nöthige, würdig entsprechende äussere Gestalt zu geben. Aber

wir haben ja kaum eine Kirche, welche dem Verlangen der Gegenwart entsprechend wäre, — Gebäude wohl, in denen möglichst viel Menschen zum Anhören einer beliebigen Predigt Platz finden, keine aber, welches unser Gemüth von selber, durch seine unmittelbare Umgebung, zu den höchsten Gedanken emporheben könnte. Und wir haben auch keine religiöse Malerei. Zwar giebt es Manche, die da behaupten, das Gebiet der christlich religiösen Malerei sei in den früheren Studien bereits durchlaufen, und was einmal vorüber, dürfe nicht wieder nachgeahmt werden. Aber ist unser Glaube denn so kurz, dass er nur von den Seiten, welche die Vorzeit zunächst erfasste, immer und immer wieder dargestellt werden müsse? Umfasst er nicht die ganze Natur und die ganze Geschichte? Giebt es denn nicht, wenn ihr jene heiligen Bilder des Schmerzes verschmäht, eben so gut auch unzählige Bilder der Freude, der Weisheit, der Erfüllung, welche der Darstellung harren? Gehen wir doch nur, um ein Beispiel andrer Auffassung zu geben, als es im Mittelalter der Fall war, auf jene ältest-christlichen Darstellungen zurück, in welchen, mit wie mangelhafter und verdorbener Form auch, gleichwohl eine Fülle der anmuthvollsten und sinnreichsten Situationen vorgebildet war. Und sollten uns diese nicht möglicher Weise zu ähnlichen Auffassungsweisen hinleiten dürfen?

Die Wiedereinführung der Kunst in die Kirche und in das öffentliche Leben, d. h. ihre monumentale Bestimmung, dies ist es, wovon vornehmlich die tiefere Begründung einer neuen Kunstblüthe abhängen wird, — ebenso wie ihre grössere Verbreitung durch das nähere Verhältniss zum Handwerk bedingt ist. Es fehlt nicht an bedeutenden künstlerischen Kräften, es fehlt nicht an mannigfachem Wohlgefallen an der Kunst, es fehlt auch nicht an einzelnen, sehr beachtenswerthen Zeugnissen für das Vorhandensein jenes tieferen Sinnes für die Kunst. Aber erst dann, wenn derselbe weiter im Volke um sich gegriffen hat, dürfen wir einem wahrhaft grossartigen Aufschwunge entgegen sehen, denn das Einzelne kann immer keine Gewähr für die Zukunft geben. Vielleicht jedoch ermuntern jene einzelnen Beispiele zur weiteren Nachfolge; vielleicht lassen es sich die Kunstvereine angelegen sein, statt der zweifelhaften Erfolge, die sie bisher erreicht, einen grösseren Ernst hervorzurufen und in Verbindung mit andern Kreisen des Lebens selbstthätig und zum einzeln bestimmten Zwecke in die Kunst einzugreifen; vielleicht auch ist das Bedürfniss nach einer dem öffentlichen Leben gewidmeten Kunst schon unbewusst vorhanden, und wartet nur eines ähnlich kräftigen Anstosses, wie ihn die Kunstvereine bereits nach einer andern Richtung hin, so viel erfolgreicher als man vermuthen durfte, gegeben haben.

Dies wird uns die Folgezeit lehren. Inzwischen schreitet die Gegenwart vorwärts, aber unsre Hoffnungen sind in ihrem Geleit.

BERICHTE, KRITIKEN, ERÖRTERUNGEN.

1837 — 1841.

Portrait-Statuetten. — Berlin.

(Museum 1837, No. 4.)

Im Atelier des Herrn Prof. Rauch, in welchem der Gypsabguss der nunmehr vollendeten kolossalen Dürer-Statue aufgestellt und seiner Absendung nach Nürnberg (zum Bronzeguss) nahe bereit ist, sahen wir kürzlich den talentvollen Schüler des Meisters, Hrn. Bläser, beschäftigt, eine kleine Copie dieses Werkes, welches durch Gegenstand, wie durch Ausführung gleich anziehend ist, anzufertigen; so dass den Verehrern des deutschen Malerfürsten die Hoffnung bleibt, in solcher Weise dereinst einen eben so erfreulichen als würdigen Schmuck ihrer Wohnungen empfangen zu dürfen.

Herr Drake (gegenwärtig auf einer Reise in Italien begriffen) hat vor seiner Abreise eine treffliche kleine Portraitstatue, das Bildniss des Herrn Professor Wach, hinterlassen. Der Künstler ist in schlichter Stellung, im einfachen Ueberrock, die Palette in der Linken und den Pinsel in der Rechten, das Haupt sinnend vorwärts geneigt, dargestellt und bei jener einfachen Gesammt-Auffassung, welche die Gesetze der Plastik erfordern, von einer individuellen Lebenswahrheit, welche höchst anziehend wirkt. Diese Figur schliesst sich im Grössenmaass und in der Behandlung jenen andern Statuetten Drake's an, welche bereits so mannigfachen Beifall gefunden haben: denen von Schinkel, Rauch, Alexander und Wilhelm von Humboldt, und den auf der letzten Berliner Ausstellung gesehenen Figuren Schiller's und Beethoven's, — letztere in zwiefach verschiedener Weise, einmal mehr in nachdenkender Ruhe, das andremal in mehr begeisterter Bewegung dargestellt.

Mit Vergnügen entsinnt sich Referent hiebei jener zahlreichen Reihenfolge kleiner Portraitstatuetten der berühmtesten Maler, welche von Herrn

Schwanthaler zu München als Modelle der für die Pinakothek bestimmten Statuen gefertigt sind. Auch diese meisterhaften Arbeiten dürften, bei einer weitern Verbreitung, gewiss für den Privatbesitz von Seiten der Kunstfreunde eifrig gesucht werden.

Ueber geschichtliche Compositionen.

(Museum 1837, No. 10, f.)

Die künstlerische Behandlung geschichtlicher Stoffe hat bedeutende Schwierigkeiten, zumal wenn durch eine Reihenfolge von Bildern die Hauptmomente im Leben eines Staates oder Volkes vorgeführt werden sollen. Diejenigen Begebenheiten, an welche in den Jahrbüchern der Geschichte die Charakteristik der einzelnen Epochen vorzugsweise angeknüpft wird und welche sich bisher zumeist einer künstlerischen Darstellung erfreuten, sind nur zu häufig von einer Beschaffenheit, dass sie ungleich mehr eine äusserliche Repräsentation (einen zumeist symbolischen Akt) enthalten, als sie den inneren, lebendigen und wirkenden Geist der geschichtlichen Epochen, aus denen sie hervorgegangen, zu vergegenwärtigen dienen. Ein Beispiel, in Bezug auf den weiter unten zu besprechenden Gegenstand, möge dies deutlich machen. Die Belehnung des Kurfürsten Friedrich I. von Hohenzollern mit der Mark Brandenburg bildet einen der wichtigsten Punkte in der brandenburgischen Geschichte, und allerdings eignet sie sich im Allgemeinen ganz wohl zu einer bildlichen Darstellung: ihre historische Bedeutung aber beruht auf keine Weise in ihr selbst, sondern in ihren Ursachen und ferneren Folgen, die natürlich ein Bild nicht vorführen kann; eine Darstellung dieser politischen Förmlichkeit wird somit weder von den Einwirkungen des Kurfürsten auf seine Zeit, noch von seiner Persönlichkeit oder von den Elementen, die ihm feindlich gegenüberstanden und die er besiegt hat, eine Anschauung hervorzurufen vermögen. Sucht man dagegen nach irgend einem prägnanten Momente etwa der Art und Weise, wie Kurfürst Friedrich I. dem zerrütteten Lande Frieden und Gesetz zurückbrachte, die Rebellen bändigte und hiedurch den Grund zu einer neuen Zeit legte, so wird ein solcher die günstigste Gelegenheit geben, auch in bildlicher Darstellung von der geschichtlichen Bedeutung dieses grossen Mannes einen auf Sinn und Gemüth wirkenden Eindruck hervorzubringen. Für künstlerische Behandlung der Geschichte sind ebenso, wie für die poetische Behandlung derselben, die ethischen Momente ins Auge zu fassen, diejenigen, in welchen das einzelne Individuum mit seiner hervorragenden Geisteskraft in die Interessen der Zeit hineingreift, um dieselben zu grossen Zwecken umzugestalten oder um im tragischen Kampfe gegen sie unterzugehen; in solchen Momenten wird sich überall ein für die Gesetze der bildlichen Darstellung geeigneter Punkt auffinden — oder, wenn die geschriebene Geschichte (wie freilich sehr häufig) nur allgemeinere Umrisse vorlegt, aus letzteren, kraft der künstlerischen Divination, erfinden lassen. Freilich hat das, wie gesagt,

seine Schwierigkeiten, und hierin scheint zunächst ein Hauptgrund zu liegen, dass man sich bisher vornehmlich an jene äusserlich repräsentirenden Akte der Geschichte gehalten hat.

Eine zweite, nicht minder bedeutende Schwierigkeit ist die: bei geschichtlichen Darstellungen die höhere Würde der Kunst festzuhalten, sie nicht ins Genremässige herabsinken zu lassen, in ihr vielmehr stets, im Ganzen wie im Einzelnen des Bildes, diejenige Gemessenheit und innerliche Gesetzmässigkeit zu bewahren, welche man insgemein mit dem Worte „Styl" zu bezeichnen pflegt, — mit einer würdigen stylistischen Behandlung zugleich die geschichtliche Wahrheit und Treue, vornehmlich in Rücksicht auf das Kostüm und Alles, was hiezu gehört, genügend zu verbinden. Das Kostüm des klassischen Alterthums ist fast durchweg so künstlerisch gestaltet, dass hier nichts weiter zu erinnern bleibt. Auch das Kostüm des Mittelalters ist zumeist mehr oder minder der künstlerischen Behandlung günstig, fast überall wenigstens für malerische Effekte brauchbar; aber schon hier tritt manches Störende hervor. Sehen wir von vorübergehenden Moden des Mittelalters, welche die Formen des Körpers unschön verunstalteten, ab, so sind doch einzelne durchgehend vorkommende Umstände in Erwägung zu ziehen, z. B. bei Schlachten die Verhüllung des Gesichtes durch die Helmvisiere; ein figurenreiches Gemälde, in welchem kein einziges Gesicht zu sehen wäre, dürfte einen leidlich komischen Eindruck hervorbringen. Noch schlimmer wird es bei den Kostümen der neueren Zeit, des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts, welche jeder grossartig künstlerischen Behandlung geradezu im Wege zu stehen scheinen. In Fällen der Art dürfte sich, wenn statt Würde und Schönheit nicht das Element des Genre oder gar des Ungeschmacks die Oberhand behalten soll, die Nothwendigkeit ergeben: die historische Treue, — so wichtig für den Künstler auch in diesem Betracht die strengsten Vorstudien sind, — nur bis auf einen gewissen Grad festzuhalten, gewisse Modificationen eintreten zu lassen, welche zum Theil nur andeutungsweise den Charakter der Zeit wiedergeben. So ist man in den früheren grossen Epochen der Kunst, wo es sich um die Darstellung grosser Ereignisse des Lebens handelte, verfahren; so war es vornehmlich zu den Zeiten der griechischen Kunst. Die bekannten Statuen der äginetischen Helden, welche noch einer minder vollendeten Periode der Kunst angehören, tragen noch, obschon eine ideale Behandlung überwiegend hervortritt, einige Andeutungen seltsamen Mode-Kostüms, wohin z. B. jene Schiene gehört, die vom Helme, statt eines Visiers, über die Nase herabläuft; dagegen in der perikleischen Zeit nichts mehr der Art gefunden wird. Der panathenäische Festzug (der innere Fries am Parthenon), welcher fast ganz dem unmittelbaren Leben angehört, verbannt Alles, was irgend den Eindruck der Formen beeinträchtigen könnte, während wir doch mit Zuversicht annehmen dürfen, dass das Leben jener Zeit sich, zumal bei festlichem Pomp, nicht mit so gänzlicher Einfalt des Kostüms begnügt, sich nicht geradezu in dieser idealen Weise bewegt haben werde. Hieraus soll freilich nicht gefolgert werden, dass auch das Mittelalter und die neuere Zeit sich etwa in griechischer Nacktheit darzustellen haben, wohl aber, dass auch bei ihnen Modificationen, ohne den historischen Charakter zu beeinträchtigen, zulässig sein werden. Auch haben unsre Maler sich nicht gescheut, dergleichen für das Mittelalter in Anwendung zu bringen. Keiner (oder höchstens der Franzose Debon auf seinem Schlachtbilde ergötzlichen Ange-

denkens, welches wir auf der letzten Berliner Ausstellung sahen) malt eine Ritterschlacht mit lauter gesenkten Visieren, obgleich dem scrupulösen Beschauer dabei die geringe Sorge gegen die umherfliegenden Pfeile beängstigend sein möchte; keiner führt, wenn nicht etwa eines beabsichtigten komischen Effektes wegen, jene aus hundert Ellen Zeug zusammengebauschten Kleider vor, welche im sechzehnten Jahrhundert Mode wurden. Für die neuere Zeit haben diese Modificationen freilich ihre mißliche Seite, theils weil der Beschauer den Begebenheiten noch zu nahe steht und somit mehr reale Wirklichkeit verlangt, theils weil das Kostüm selbst den Gesetzen der Schönheit ferner steht. Aber eben dies Letztere macht auch hier eine freiere Behandlung doppelt nöthig, falls überhaupt ein Werk der Kunst, das mehr ist als ein bloßes Abbild der realen Wirklichkeit, hervorgebracht werden soll. [1])

Zu diesen Betrachtungen veranlaßt uns eine Reihenfolge lithographischer Blätter, die, von einem jungen Künstler herrührend, in nicht unbedeutenden Dimensionen (gross Fol.) ausgeführt und jüngst der Oeffentlichkeit übergeben sind:

Denkwürdigkeiten aus der Brandenburglich-Preussischen Geschichte, in 12 Blättern componirt und lithographirt von A. Menzel, mit erläuterndem Text von Dr. Friedländer, herausgegeben von L. Sachse & Comp., Kunst-Verlagshandlung in Berlin.

Das grosse Interesse des Gegenstandes, der würdige Zweck und das vorzügliche Talent, welches sich hier in Erfindung und Ausführung aussprich, fordern zu einer nähern Betrachtung und Werthschätzung dieser Blätter auf, indem wir keinen Anstand nehmen, den höchsten Massstab an sie anzulegen. — Das erste nothwendigste Bedingniss eines jeden Kunstwerkes, — dasjenige, welches sich nie durch Lehre und Studium gewinnen, nur ausbilden läßt: ein durchgreifendes inneres Leben tritt uns überall in diesen Darstellungen entgegen; jede Gestalt, wenn auch im Einzelnen an ihr Mängel bemerklich sind, jedes Motiv der Bewegung ist vollkommen wahr, frei und innerlich empfunden; nirgend wird eine kalte, willkürliche Berechnung des Verstandes, nirgend ein Streben nach äusserlichem Effekt sichtbar. Diese frische Lebendigkeit steigert sich sodann, in nicht minder wirksamer Weise, zu einer mannigfach durchgebildeten Charakteristik; keine Figur ist müssig oder der blossen Schaustellung wegen vorhanden: einer jeden ist das Bild einer bestimmten Persönlichkeit aufgeprägt, die nach ihrer Weise an dem Vorgange, welchen die einzelne Darstellung enthält, mit Bewusstsein und eigenthümlichem Interesse Theil nimmt. (Nur hie und da wird eine gewisse Monotonie in der etwas schweren und breiten Form der Gesichter bemerkbar, welche gleichwohl zum Theil durch anziehende Gegensätze gemildert ist.) Endlich tritt überall ein höchst lobenswerthes historisches Studium dem Beschauer

[1]) Nachträglich. Das oben Gesagte wird für viele Fälle des Einzelnen seine Richtigkeit behalten. Im Ganzen aber ist die Sache allerdings noch tiefer zu fassen. Es handelt sich nicht blos um die Form, sondern zugleich um die Gesetze einer grossen malerischen Gesammthaltung; in diese wird unter Umständen auch das formal widerstrebende Einzelne aufgehen können. (Die eigentlich geschichtliche Kunst ist erst von jüngstem Datum.)

entgegen; die Charaktere der Gestalten sind im Wesentlichen trefflich den verschiedenen dargestellten Bildungsepochen gemäss aufgefasst, das ganze Element des Kostüms ist mit der grössten Treue behandelt und auch da, wo es an genaueren Vorbildern fehlte, in den [illegible] Epochen, mit glücklichem Sinne geistreich erfunden: so dass aus [illegible] Umständen die in Rede stehenden Blätter in den Geist der [illegible] Epochen und Verhältnisse, welche sie darstellen, einzuführen wohl geeignet sind.

Aber wir haben im Vorigen von einer höheren, wahrhaft künstlerischen Behandlung geschichtlicher Aufgaben, sofern sie die Geschichte in ihrer tiefern Bedeutung auffassen und dem Sinne anschaulich darstellen sollen, gesprochen; es frägt sich, wie dieser Behandlung in den vorliegenden Lithographieen genügt ist. Gewiss fehlt es dem Künstler nicht an jenem stylistischen Elemente, welches den Gegenstand in einer würdigen Weise zu erfassen fähig ist. Einzelne Gestalten erscheinen in einer schönen, grossartigen Bildung der Formen, in einer lauteren, geschmackvoll geordneten Gewandung, einzelne Compositionen in so trefflicher Weise gruppirt, in ihren Haupttheilen dem inneren Gedanken der Darstellung und seiner Entwickelung so gemäss angeordnet, dass sie an sich schon dem Sinne des Beschauers eine wohlthuende Befriedigung gewähren. Aber noch wird die Nothwendigkeit dieser höheren Auffassung nicht überall ersichtlich, wenn schon in der Folge der Blätter selbst ein Fortschritt zur grossartigeren Anordnung hervorleuchtet; noch erscheint dieselbe als ein fast zufälliges Ergebniss und im Gegentheil (wie insgemein bei jungen Künstlern von bedeutendem Talent) das Element der Charakteristik überwiegend, so dass durch den Einfluss des letzteren die höhere Ruhe des Ganzen häufig gebrochen wird; ebenso ist noch zu viel Sorge auf die historische Genauigkeit des Kostüms, d. h. auch auf alle äusserlichen Zufälligkeiten desselben gewandt, im Einzelnen jene höhere Würde der historischen Darstellung beeinträchtigend. Endlich auch ist die Auswahl eines Theiles dieser Darstellungen nicht diejenige, welche in die Tiefen der Geschichte hinabsteigt und die Elemente ihres geistigen Lebens zur Gestaltung bringt; vielmehr sind es zum Theil wiederum nur jene mehr äusseren repräsentativen Akte, die der Künstler uns vorführt. Doch sind einzelne Darstellungen vorhanden, welche den Geist der Geschichte anschaulich entwickeln, und gerade sie haben zur trefflichsten künstlerischen Behandlung Gelegenheit geboten. — Eine flüchtige Uebersicht der Blätter möge zur näheren Motivirung dieses Urtheils dienen.

Titelblatt (Federzeichnung). Arabeskenartig in einer gothischen Architektur angeordnet, die aus knorrigen Baumstäben und Aesten gebildet wird. Einzelne darein verflochtene Figuren bezeichnen die Hauptmomente der brandenburgisch-preussischen Geschichte und vereinigen sich zu einem ruhigen und gleichmässigen Ganzen. Vorzüglich schön ist die weibliche Gestalt im Giebelraume, welche die Geschichte personificirt; sie ist in hohem Alter dargestellt, sitzend und in ein grosses Buch schreibend, in weite Gewande gehüllt, deren Faltenwurf in meisterhafter Gemessenheit durchgeführt ist; die ganze Figur ebenso würdig wie voll höchst energischen Lebens. Nicht minder trefflich die allegorische weibliche Figur zur rechten Seite des Blattes, deren Bedeutung die untergeschriebene Jahrzahl 1815 angiebt: im Lederharnisch, mit aufgeschürztem Unterkleide, ein Bärenfell als Mantel, in der Rechten eine Keule, in der Linken einen Kreuzstab mit einem Eichenkranze haltend; eine ebenso kräftige wie an-

muthvoll amazonenartige Jungfrau. Auch die andern Gestalten des Blattes haben mancherlei Vorzüge, — durchweg bezeugen sie den schönsten Sinn für classischen Styl.

1. Vicelin predigt den Wenden das Christenthum, um das Jahr 1137. Sehr günstige Aufgabe, in der allgemeinen Anlage zweckmässig und glücklich aufgefasst. Auf der einen Seite, die geringere Hälfte des Blattes einnehmend, die Christenpriester, hinter denen ein Rechen christlicher Lanzen emporragt, auf der andern eine Schaar wendischen Volkes, über denen, im Opferdampfe, ein ungestaltetes Götzenbild hereinblickt; vorn der wendische Fürst, ein Opferpriester und eine abenteuerliche Norne mit einem Runenstabe. Die Wenden, in der Weise, wie die Predigt verschiedenartig auf sie einwirkt, sie anzieht, staunen macht oder zu wildem Grimme bewegt, sind meist vorzüglich dargestellt, ihr Kostüm (nach den geringen Berichten, die wir über dasselbe besitzen), mit Geist und malerischem Sinne behandelt, — vielleicht nur ein wenig zu räuberhaft in Bezug auf die Elemente der Bewaffnung.[1]) Die christlichen Priester dagegen sind minder ansprechend, theils durch die auffallend kurzen Verhältnisse der Figuren, theils durch eine nicht wohl zu vertheidigende Charakteristik, welche die tadelnswürdigen Aeusserungen pfäffischer Institutionen, Ignoranz, Gier u. dergl., in einer Weise durchblicken lässt, die gerade hier und für den Zweck des Ganzen unschicklich erscheint.

2. Markgraf Albrecht der Bär erstürmt die Feste Brennabor (Brandenburg) 1157. Ein Theil der Festungswälle, die vorn mit Sturmleitern erstiegen werden und auf die zur Seite ein hölzerner Belagerungsthurm einen Strom geharnischter Ritter ausgiesst. Kühne, höchst lebensvolle Motive im Einzelnen, aber das Ganze zu wild durcheinander, als dass dem Auge ein ansprechendes Bild erscheinen könnte. Selbst die beiden Heerführer treten dem Beschauer nicht bedeutend genug entgegen, obgleich der Grimm und das Entsetzen des wendischen Fürsten, des hohen Jarza von Köpenick, vortrefflich dargestellt ist.

3. Friedrich Graf v. Hohenzollern wird Churfürst von Brandenburg d. 18. April 1417. Ueber das minder Günstige dieser Aufgabe ist bereits gesprochen. Die Anordnung ist im Uebrigen mit Ueberlegung und künstlerischem Sinne durchgeführt; die scharf ausgeprägte Charakteristik der einzelnen Figuren, besonders der drei im nächsten Vorgrunde stehenden Churfürsten, benimmt der formellen Handlung das Trockene.

4. Kurfürst Joachim II. tritt zum Lutherthum über, den 1. Novbr. 1539. Die Anordnung ebenfalls zweckmässig und mit Einsicht in das Ceremoniell einführend. Das Ganze in feierlicher Ruhe; der Ausdruck in den nächst betheiligten Personen wohlgelungen. Aber auch hier, obgleich die dargestellte Begebenheit den tiefsten geschichtlichen Interessen angehört, liegt in der Aufgabe wiederum ein grosser Theil äusserlicher Repräsentation (Ceremoniells), so dass die höhere Einwirkung der Darstellung auf den Beschauer beeinträchtigt bleibt.

5. Friedrich Wilhelm, der grosse Kurfürst, empfängt die

[1]) Die Wenden standen auf einer eigenthümlich ausgebildeten Stufe der Cultur und waren vornehmlich in der Fabrication der Waffen berühmt, so dass ihnen bereits König Heinrich I. die Einfuhr ihrer Waffen auf deutschen Märkten, um die heimische Industrie nicht beeinträchtigen zu lassen, verbieten musste.

Erbhuldigung der preussischen Landstände, zu Königsberg, d. 18. Octbr. 1663. Ebenfalls nur die Darstellung einer politischen Förmlichkeit, mannigfach interessant jedoch durch die trefflich behandelten nationellen Kostüme und einige Köpfe voll Charakter und geistreichem Ausdruck. Vorzüglich zu rühmen ist die ganze Gestalt des Bischofs von Ermland.

6. Schlacht bei Fehrbellin, d. 18. Juni 1675. Lebenswürdige Darstellung, etwa im Charakter der Regendas'schen Schlachtbilder gehalten. Die Schweden werden vom Kampfplatz verdrängt, man sieht seitwärts ihre Flucht und letzte Gegenwehr; der Kurfürst, in der Mitte des Bildes, über Leichen hinsprengend, giebt den Befehl zur Verfolgung. Der Vorgang im Allgemeinen ist ziemlich anschaulich entwickelt, die einzelnen Scenen des Kampfes voller Leben. Doch scheint es, als ob der Moment des Sieges einer noch grossartigeren, unmittelbarer überzeugenden Darstellung fähig gewesen wäre. Das Ganze ist, wie insgemein die Schlachtbilder, mehr genreartig gehalten, während der historische Styl eine grössere Massenwirkung verlangt.

7. Friedrich, erster König von Preussen, gesalbt zu Königsberg, d. 18. Jan. 1701. Wiederum ein politisch repräsentativer Actus, der überdies durch das Kostüm jener Zeit für höhere künstlerische Behandlung wenig begünstigt ist. Aber auch hier im Einzelnen der Figuren eigenthümlich individueller Charakter, die Gestalt und Geberde des Königs eben so wahr, wie bildlich bedeutend; die Herren und Damen vom Hofe, im ausgesuchtesten Prunk, auf der Tribüne im Hintergrunde trefflich emporgebaut.

8. Die einwandernden Salzburger Protestanten, 1732. Eine Composition, die zu den trefflichsten des ganzen Werkes und zu den schönsten geschichtlichen Darstellungen gehört, welche uns seit lange bekannt geworden sind. Man sieht die Strasse einer märkischen Stadt vor sich, seitwärts im Hintergrunde das alte Thor, durch welches der Zug der Einwandrer hereinkommt. An ihrer Spitze schreiten die Pfarrer des Ortes, die sie in der neuen Heimat begrüsst haben; hinter diesen, in Reihen, die Salzburger, Männer und Greise, Frauen und Kinder, mit mannigfachem Gepäck beladen; sie halten Gesangbücher in ihren Händen und singen. Ihre ganze Erscheinung, das nationell Bäuerliche ihrer Kleidung, der reine religiöse Ausdruck ihrer Gesichter, das Kräftige, Offene, Freie, selbst innig Heitere, was in diesen Gestalten liegt, vereint mit den Zeugnissen mühseliger Wanderschaft, bringt auf den Beschauer einen ebenso wohlthuenden wie rührenden Eindruck hervor. Der Zug macht die Mitte des Bildes aus; ihm schliessen sich, zu den Seiten des Vordergrundes, zwei Gruppen an, welche dem Ganzen eine würdige Ruhe geben. Zur Linken, auf dem Stein eines Eckhauses, sitzt ein älterer Wandrer, welcher sich durch seinen Sohn den wunden Fuss verbinden lässt, während die schöne Tochter von einer wohlthätigen Bürgersfrau ein Almosen empfängt; drüber ist ein Balkon, von dem ebenfalls Almosen herabgeworfen werden. Zur Rechten eine Gruppe zuschauender Bürger und Frauen. — Das Modekostüm der Zeit ist zum Theil trefflich behandelt. Leider scheint dies so vorzüglich erfundene und so zart und geistreich lithographirte Blatt beim Aetzen der Platte gelitten zu haben.

9. Schlacht bei Mollwitz, 1741. In der Hauptanlage ebenfalls trefflich componirt. In zwei grossen Massen stehen die Reihen der Oester-

reicher und der preussischen Grenadiere einander gegenüber, letztere im Begriff, mit gefälltem Bajonett auf die Oesterreicher einzudringen. Diese Massen-Anordnung wirkt sehr günstig und selbst das, im Einzelnen nicht eben malerische Kostüm gewinnt hiedurch und durch den gemeinsamen grossartigen Zug der Bewegungen eine eigenthümliche Bedeutung. Dabei ist zugleich nichts Steifes, nichts was vorwiegend an das Exercitium erinnerte, vielmehr im Einzelnen überall dieselbe individuelle Kraft und Frische, welche wir schon bei den meisten der vorigen Blätter rühmend hervorheben mussten; trefflich ist die Episode mit dem österreichischen Ausreisser, der durch den Corporal in die Schlacht zurückgeprügelt wird. Zu wünschen bleibt bei diesem Bilde nur, dass der beginnende Sieg der Preussen schärfer angedeutet, — und dass die Figuren der Verwundeten im Vorgrunde etwas mehr in künstlerischer Weise angeordnet sein möchten.

10. Schlacht bei Leuthen, 1757. Friedrich der Grosse, im Kreise seiner Generale, indem er ihnen die denkwürdige Anrede vor der schicksalsvollen Schlacht hält. Auch diese Composition ist gut geordnet und alle Figuren voll Charakter und Lebenstüchtigkeit. Doch dünkt uns hier die Wahl des Stoffes wiederum sehr wenig passend. Man sieht eben nur, dass ein Feldherr zu seinen Generalen spricht und dass diese ihm mit Ergebenheit zuhören; die ergreifenden Worte des Königs waren nicht darzustellen, und um so weniger, als die Sitte des achtzehnten Jahrhunderts bei den Zuhörenden einen lebhafteren Erguss der Begeisterung verbieten musste. Noch weniger ahnt man es, dass hier derjenige glorreiche Tag dargestellt werden sollte, welcher das Schicksal Preussens entschied.

11. Die Freiwilligen! 1813. Die Strassen einer norddeutschen Stadt, durch welche sich der Zug der ausmarschirenden Freiwilligen hinbewegt; schöne, begeisterte Männer und Jünglinge, denen man es ansieht, dass der Krieg ihnen kein Handwerk ist, sondern dass sie, friedliche Bürger, die Waffen zur Vertheidigung des Heiligsten ergriffen haben. Zu den Seiten ältere Männer, Knaben und Frauen, die den Fortziehenden in ernster Trauer nachblicken und Abschied nehmen. Die Composition würde jener der einwandernden Salzburger an Trefflichkeit nahe stehen, wäre nicht die Kleidung der Frauen mit zu grosser Aengstlichkeit in der höchst unschönen Mode jener Zeit gehalten und gerade dadurch der Eindruck des Ganzen wesentlich beeinträchtigt.

12. Victoria! Der Abend der Völkerschlacht von Leipzig. Im Vorgrunde des Bildes sitzen Verwundete, tief Ermüdete, tief Nachsinnende. Hinter ihnen, etwas erhöht, eine Gruppe von Landwehrmännern, die sich im ernsten Dankgebete nach oben wenden; der eine hält die wallende, durchlöcherte Fahne, welche die Spitze der Gesammtcomposition bildet; zwei umarmen sich in freudiger Begeisterung; andre Verwundete, Betende, Rastende zu ihren Seiten. Zur Linken, an dem Saume der versammelten Schaaren entlang, ein Blick über die Ebene des Schlachtfeldes, wo man mannigfach mit Verwundeten beschäftigt ist. Die Abendsonne wirft ein helles Streiflicht über das Bild. Die Composition ist von einer Tiefe des Gefühles, einer grossartigen Würde in der Gesammtanordnung, einer so edlen Durchbildung des Gedankens in Inhalt und Form, dass sie wirklich den höchsten Bedingnissen historischer Kunst entspricht und nur in gewissen Einzelheiten, z. B. den Figuren des Vorgrundes, einige wenige Abänderungen wünschen lässt. Wir entsinnen uns kaum, unter den Darstellun-

gen moderner Zeitgeschichte ein Werk von ähnlicher Tiefe der Intentionen gesehen zu haben.

So geben uns diese Blätter, wie sie im Allgemeinen das Gepräge einer lebenvoll künstlerischen Schöpfungskraft tragen, in der That bereits einzelne sehr beachtenswerthe Beispiele jener Richtung auf die Gesetze des höheren Styles geschichtlicher Darstellung; wenn freilich das Bewusstsein von der Nothwendigkeit dieses Gesetzes in andern Fällen noch nicht bestimmt hervortritt, die Momente der Darstellung denselben nicht überall entsprechend ausgewählt sind und die künstlerische Productivität noch mehr ihr eignes Gesetz als das einer höheren Nothwendigkeit anerkannt zu haben scheint. Immer aber bilden diese Blätter eine höchst erfreuliche Erscheinung für die Gegenwart und bezeugen es, neben mannigfach andern Leistungen verwandter Art, wie das Bestreben der höheren Kunst gerade jetzt in den Erinnerungen der Geschichte ein würdiges Feld der Bearbeitung zu gewinnen im Begriff ist. Möge dies Bestreben zu einer glücklichen Vollendung hindurchgeführt werden, und möge Herr Menzel, der in den besprochenen Blättern ein vollgültiges Zeugniss seiner Befähigung abgelegt hat, sein schönes Ziel mit derjenigen Energie verfolgen, welche in diesen Zeugnissen dem Beschauer schon auf so gehaltvolle Weise entgegentritt.

Sculptur. — Berlin.

(Museum 1837, No. 10.)

Unter den plastischen Werken, welche das Vorzeichniss der vorjährigen Kunstausstellung von Berlin nambaft machen, war eins der bedeutendsten und anziehendsten zur Zeit der Ausstellung nicht eingetroffen; dasselbe befindet sich erst seit Kurzem in unsern Mauern, vorläufig in einem der Gypssäle der königl. Akademie der Künste aufgestellt. Es ist eine Statue des Paris von August Wredow, in Gyps gearbeitet, 6 Fuss 6 Zoll hoch, und bereits im Jahre 1835 zu Rom vollendet. Die Composition dieser Statue bezieht sich auf die Verse der Ilias, Buch VI., Vers 321 und 322:

Ihn im Gemach jetzt fand er, die herrlichen Waffen durchforschend,
Panzer und Schild, und glättend das Horn des krummen Geschosses.

Wir sehen den trotzigen Jüngling, wie er den hohen Bogen mit erhobener Linken vor sich hält, indem er ihn mit dem Tuch in der Rechten zu putzen und zu glätten im Begriff ist; der linke Fuss ist auf einen niedrigen Tritt gestützt; neben ihm liegt der Harnisch und der Helm, er selbst ist unbekleidet. Das Motiv der Bewegung ist mit geistreicher Ueberlegung so gewählt, dass die Figur nach den verschiedenen Standpunkten hin das anmuthigste Wechselspiel der Formen entwickelt; alles Einzelne ist in glücklicher Naivetät, mit Freiheit und Lebenswahrheit ausgeführt. Wie

solchergestalt die Statue in ihren allgemeineren Beziehungen zunächst den äusseren Sinn in wohlgefälliger Weise berührt, so fesselt sie auch bei längerer Betrachtung durch ihre eigenthümlich charaktervolle Durchbildung. Form und Bewegung gehören nicht blos den allgemeinen Gesetzen der Schönheit an, sie tragen zugleich das Gepräge einer bestimmten, in sich abgeschlossenen Persönlichkeit: sie geben ein lebenvolles Bild jenes Königssohnes, der kräftig und keck zu gewagten Abenteuern auszuziehen und siegreich den Preis der Schönheit zu gewinnen wusste. Seine Glieder, in einer elastischen Spannung, zeigen die edelste Ausbildung, aber sie vermählen sich zugleich mit einer zarten Weichheit, einer Fülle der Formen, welche aufs Entschiedenste den Charakter des anmuthvollsten Helden erkennen lassen würde, auch wenn er hier seine gewöhnliche Bezeichnung, die phrygische Mütze, nicht trüge. Diese mit meisterhafter Sicherheit durchgeführte Verbindung von Kraft und Zartheit, von rüstiger Keckheit und weichem Verlangen, die klare Schönheit des Ganzen, geben der Statue höchst rühmliche Vorzüge und erwecken den lebhaften Wunsch, ein so reiflich durchdachtes und so gediegen gearbeitetes Werk in dem edleren Stoffe des Marmors ausgeführt zu sehen. —

Vor Kurzem hatten wir Gelegenheit, zwei interessante Statuen von der Hand eines Künstlers von München, F. Schönlaub, welche sich im Besitz eines Kunstfreundes zu Berlin befinden, zu sehen. Es sind zwei Engel, beide etwas über 4 Fuss hoch und in Gyps gearbeitet; ein jeder von ihnen hält einen hohen, kandelaberartigen Stab, als Träger einer Kerze, in den Händen, wodurch sich die kirchliche Bestimmung der Figuren ergiebt. Sie sind in lange, faltige und einfach gegürtete Gewande gekleidet, deren Säume reich mit vergoldeten Ornamenten geschmückt sind, was ihnen ein schönes, eigenthümlich feierliches Gepräge gewährt. Der Styl beider Figuren bewegt sich in jener schlichten frommen Weise, welche besonders den Freunden von Eberhard's Arbeiten (denen die in Rede stehenden überhaupt verwandt erscheinen) so sehr werth ist. Die stille Anmuth und Reinheit der Formen, die einfache Klarheit des Faltenwurfes, der zarte gemüthvolle Ausdruck der Köpfe, vornehmlich die milde Demuth des einen Engels, welcher niederwärts blickt, üben auf den Beschauer einen tiefen, innerlich wohlthuenden und beruhigenden Eindruck aus. Gewiss würden diese Figuren einer jeden Kirche zur wahrhaften Zierde gereichen; wir sind überzeugt, dass sie, wenn das hiesige grössere Publikum Gelegenheit hätte, sie näher kennen zu lernen, auch für die Kirchen unsrer Gegenden mannigfach gesucht werden dürften.

Bilder und Worte.

(Museum 1837, No. 17.)

Das Wohlgefallen an einer künstlerischen Ausstattung literarischer Werke verbreitet sich von Tage zu Tage mehr, und es gehen manche beachtenswerthe Erscheinungen daraus hervor. Die Phantasie verlangt es

den Worten des Dichters, des Erzählers Andeutung und Hintergrund, wie zu dem Dialog des Dramatikers Kostüm und Scenerie. Man hat ein solches Streben wohl als verderblich gescholten; doch mit Unrecht dies, wenn ich nicht irre, ein einseitiger Vorwurf: verderblich wär es allerdings, wenn es eben das letzte Ziel für Kunst und für Poesie bilden sollte; wo aber das eine von ihnen sich in anmuthigem Spiele dem andern unterordnet, um seinen Eindruck zu verstärken, seine Stille zu beleben, seinen Ernst zu erheitern, da kann nur ein befangenes Auge eine Beeinträchtigung voraussehen.

Die mannigfachen bildlichen Darstellungen, welche Retzsch, Ruhl und Andre zu Dichterwerken geliefert, sind bekannt; ebenso die geist- und poesiereichen Randzeichnungen Neureuther's zu den Liedern deutscher Dichter. Auch von Reinick's interessantem Unternehmen, der seine Gedichte, mit Original-Radirungen Düsseldorfer Maler geschmückt, herausgiebt, ist bereits in diesen Blättern gesprochen. Wir haben Gelegenheit, noch über eins oder das andre von Arbeiten ähnlicher Art, einige Bemerkungen vorzulegen.

Als ebenfalls aus der Düsseldorfer Schule hervorgegangen, müssen wir die Radirungen anführen, welche Adolph Schrödter im vorigen Jahre zu der wohlbekannten „wundersamen Geschichte Peter Schlemihl's" von A. v. Chamisso geliefert hat. (Chamisso's Werke, Leipzig 1836, vierter Band). Es sind vier Blätter, in jener leichten, geistreichen Weise gearbeitet, welche Schrödter so eigen ist. Der Künstler trat hier nicht ohne Nebenbuhler auf. Chamisso's Lesern sind die Radirungen des Engländers G. Cruikshank bekannt, welche die englische Uebersetzung des Schlemihl, und in Nachstichen die späteren deutschen Ausgaben desselben, schmückten. Aber in den Auffassungen beider Künstler herrscht soviel verschiedene Eigenthümlichkeit, dass wir sie gleichwohl eine wie die andre gelten lassen dürfen. Cruikshank ist, wie überall in seinen Werken, phantastischer, ich möchte sagen phantasmagorischer, — Schrödter mehr auf dem Boden der realen Anschauung. An Humor fehlt es Beiden nicht. Was bei Schrödter am meisten anzieht, ist, auf dem ersten und letzten Blatt, die Gestalt des dürren, unheimlichen grauen Mannes, den er so dargestellt hat, dass man hier in der That an seine Existenz glauben kann; es ist zugleich ein kluger Teufel und zugleich ein dummer Teufel, und dabei fehlt es ihm, trotz seiner unheimlichen Trockenheit, nicht an derjenigen Körperlichkeit, die einmal zum Leben in der menschlichen Gesellschaft nöthig ist. Der Schlemihl selbst hat dem Reisenden nicht ganz so wohl zugesagt; er hat wohl das Ungeschickte von Chamisso's Helden, weniger jedoch von dessen innerer Liebenswürdigkeit. Jedenfalls ist es erfreulich, ein so hohes Talent, wie das Schrödter's, auch in einer solchen Stellung zum Publikum zu sehen.

Noch ein andres Werk wird so eben begonnen, für dessen Ausschmückung Künstler der Düsseldorfer Schule thätig sind: „Rheinlands Sagen, Geschichten und Legenden, herausgegeben von A. Reumont, Köln und Aachen, 1837", mit acht Stahlstichen nach Zeichnungen von Kretzschmer, Plüddemann, Rethel und Sonderland. In dem ersten Heft, welches uns so eben vorliegt, machen wir besonders auf das Blatt aufmerksam, welches nach einer Zeichnung von Rethel von Ernst Rauch mit Sauberkeit und gehaltener Kraft gestochen ist. Es stellt Kaiser Karl den Grossen dar, der am Ufer des Frankenberger Sees sitzt und in die

Flut hinabschaut, in welcher eine leis angedeutete Gestalt ihm den zaubrischen Ring seiner geliebten Gemahlin zeigt. Die Gestalt des Kaisers ist voll tiefer, gedankenhafter Ruhe, das Motiv der Stellung bedeutend entwickelt und durch grossartigen Faltenwurf hervorgehoben. Lässt sich auch nicht ganz die Abkunft dieses Kaisers von dem „trauernden Königspaar" verläugnen, so sind wir doch nicht gewillt, dies hier als einen Vorwurf auszusprechen; wir freuen uns vielmehr, dass ein so grossartig angeschlagener Klang, wie in Lessing's Meisterwerk, hier am wohl geeigneten Orte und für ein bereitwilliges Publikum noch einmal nachtönt. . . .

Bei dieser Gelegenheit gedenken wir auch des „Festkalenders in Bildern und Liedern, geistlich und weltlich, von F. G. v. Pocci, G. Görres und ihren Freunden", davon bereits zwei vollständige Theile vor uns liegen. Der Festkalender ist eigentlich als ein Volksbuch für das katholische Deutschland zu betrachten und in der That in solcher Weise ausserordentlich, besonders in Bayern, verbreitet, so dass der erste Theil schon zum zweiten Mal aufgelegt ist. Es sind Gedichte, mit leichten Randzeichnungen geschmückt. Die Randzeichnungen (grösseren Theils von dem Gr. v. Pocci) sind in ganz volksthümlicher Weise ausgeführt, holzschnittartig, ohne zumeist Anspruch auf höheres Kunstverdienst zu machen; dabei aber liegt ihnen ein gesundes, schlichtes Gefühl zu Grunde, welches im Ernsten, wie im Humoristischen seinen Eindruck auf das unbefangene Gemüth keineswegs verfehlt. Hier zeigt es sich zugleich recht, wie — bei gewissen, geringeren Ansprüchen — Wort und Bild in trefflicher Ergänzung zu einander stehen, eins die Wirkung des andern heben und steigern könne. Uebrigens haben auch einige vorzügliche Meister Theil an diesen Randzeichnungen, wie z. B. Kaulbach zwei anmuthvolle Zeichnungen geliefert hat, eine andre von L. Wolf, noch andre von, zum Theil ungenannten Künstlern gefertigt sind.

Malerei. — Berlin.

(Museum 1837, No. 20.)

Im Atelier des Herrn Professor von Klöber sahen wir jüngst ein so eben vollendetes Gemälde des Künstlers, welches eine Ernte darstellt. Es ist von länglichem Format, beinahe 1 Fuss hoch und etwa 4 Fuss breit; es stellt das frische heitre Leben eines jugendlichen Volkes dar, welches den Segen der Natur mit rüstiger Freude entgegennimmt; das Kostüm erinnert, wie die Landschaft, an südlichen Lokal und gegenwärtige Zustände, aber es ist auf eine durchaus ungesuchte Weise dem Idealen angenähert, vornehmlich dadurch, dass viele der dargestellten Jünglinge die in der Hitze lästigen Oberkleider von sich geworfen haben und dem Beschauer den Anblick schöner, freibewegter Körperformen darbieten. Das Ganze zerfällt in drei Haupttheile. Zur Linken sieht man, ziemlich tief ins Bild hinein, eine Reihe eifriger Schnitter, welche das Korn mit den Sicheln abschneiden; im Vorgrund wird dasselbe zu Garben zusammengebunden

Zur Rechten steht ein mit weissen Stieren bespannter Wagen, zu dem Jungfrauen die Garben hinaufreichen, die ein Jüngling empfängt; ein andrer, der Führer des Wagens, lehnt sich an den einen der Stiere. In der Mitte ist ein breit gewölbter Baum, welcher kühlen Schatten verbreitet; darunter sitzt ein Mann, die Sichel schärfend; neben ihm drei Mädchen, die eine leis schlummernd, die andre einen Kornblumenkranz windend; die dritte reicht einem Jünglinge, der nebst zwei andern in fröhlichem Gespräche hinter den Mädchen steht, einen Becher. Die ganze Mittelgruppe ist im Schatten, während die Seitengruppen hell von der Sonne beleuchtet werden; hiedurch sondern sich die Hauptmassen und Scenen der Handlung auf eine klar ersichtliche Weise von einander und geben dem reichen, mannigfach bewegten Ganzen eine angenehme Ruhe, ein wohl übereinstimmendes Verhältniss für das Auge. In tieferer Ferne erblickt man noch andre Schaaren von Schnittern, und als Begrenzung des Horizontes einen blauen Bergzug, der sich gegen den klarsten Himmel erhebt. Das Gefühl von Anmuth und Kraft, welche die Arbeit zum erheiternden Spiele umgestalten, weht durch das ganze Bild; bei den kleinen Dimensionen desselben sind die zahlreichen Figuren, die sich im lieblichsten Wechsel hin und wieder bewegen, in gleichmässiger Zartheit ausgeführt; so wird es dem Gemälde nirgend an Freunden und Bewunderern fehlen.

Erinnerungen aus Spanien von Wilh. Gail. Nach der Natur und auf Stein gezeichnete Skizzen aus dem Leben in den Provinzen Catalonien, Valenzia, Andalusien, Granada und Castilien, mit Fragmenten maurischer und altspanischer Architektur und Veduten, nebst erläuternden Auszügen aus dem Tagebuche des Herausgebers. München, literarisch artistische Anstalt. Fol.

(Museum 1837, No. 39 f.)

Wir besitzen bereits manch ein mehr oder minder umfangreiches Prachtwerk, welches uns landschaftliche Ansichten und Darstellungen der architektonischen Monumente Spaniens vorführt; aber das eigenthümliche Leben, der Charakter und die Sitte des spanischen Volkes ist bisher noch nicht in genügender Weise bildlich dargestellt worden, und wo sich dergleichen vereinzelt vorfindet, da bemerkt man in der Regel, dass mehr nur die äussern Formalitäten der Kostüme und Gebräuche, als die innerlich nationellen und provinziellen Eigenthümlichkeiten der Menschen aufgefasst sind. Hierin besteht der wesentliche Vorzug des oben angeführten Werkes vor allen uns bisher bekannt gewordenen. Es führt uns unmittelbar in das Leben und Treiben des Volkes ein und bildet mit Geist, aber auch mit Unbefangenheit und Treue die Erscheinungen des Lebens nach. Es trägt durchaus den Stempel einer freien, objectiven Auffassung, und die leichte Ausführung der Blätter, welche der Herausgeber selbst nur als „Skizzen" bezeichnet, weiss doch überall in Gestaltung, Geberde und Physiognomie, im Verkehr des Einzelnen unter der Umgebung, welche aus Gewohnheit und Bedürfniss hervorgegangen ist, in den Andeutungen der klimatischen Verhältnisse das Bedeutende und Entscheidende genügend

hervorzuheben. Dabei fehlt es diesen Skizzen nicht an interessanten Andeutungen des historischen Hintergrundes, auf welchem sich das Leben des spanischen Volkes entwickelt hat, und wie in den dargestellten Volksscenen hier und da ein alterthümliches Gebäude sichtbar wird, so sind mehrere Blätter auch selbstständig der Darstellung von Architekturen oder von besonders merkwürdigen Theilen derselben gewidmet.

Wir geben eine kurze Uebersicht der, auf den 30 Hauptblättern des Werkes und in den Vignetten des Textes enthaltenen Darstellungen. Wir sprechen zuerst von den wichtigsten architektonischen Monumenten und beginnen mit denen, welche der romantischen Periode der maurischen Herrschaft angehören. Schon der äussere Umschlag des Werkes gehört hieher. Er ist mit einem kunstreich ineinander gefügten Ornament versehen und mit buntverschlungenen Rahmen und Koransprüchen umgeben, alles dies den Verzierungen des Königschlosses der Alhambra entnommen. Die Titelvignette enthält, in einer geschmackvoll leichten Federzeichnung ein Bild des vielbesungenen Löwenbrunnens im mittelsten Hofe der Alhambra. Die Dedication (an den Kronprinzen von Preussen gerichtet) ist mit der Darstellung eines mächtigen Burgthores umgeben, welches, wenn wir nicht sehr irren, ebenfalls demselben Gebäude angehört. Nur Ein Blatt (T. 19) giebt uns eine Ansicht des Innern der Alhambra; es ist der reizende Myrthenhof mit seinem weiten Bassin und der überaus anmuthigen Bogenstellung zur Seite des Wassers; durch eine geöffnete Thür blickt man zugleich tiefer, in die Säulenstellung des Löwenhofes hinein. Das Aeussere der Alhambra führt ein andres Blatt (T. 15) vor; es ist der Blick von dem gegenüberliegenden Garten des Generalife aus; malerisch erheben sich, die Mauern, Thürme und Pavillons des alten Königschlosses über dem steilen Abhange, aber bedeutend ragt wiederum über sie der stolze Palast Carls V. empor; in der Tiefe erblickt man einen Theil der Stadt (Granada) und der fruchtbaren Vega. Das Blatt ist mit wenigen Mitteln gearbeitet und doch von trefflich malerischer Wirkung. — Die Alhambra ist der letzte Glanzpunkt des maurischen Lebens; ebenso wird auch die ältere Kunst des fremden Volkes in verschiedenen Beispielen vorgeführt. Hier ist vor allen das Blatt (T. 12) zu nennen, welches eins der Portale der altberühmten Moschee von Cordova vorführt; schwer, streng und dazu mit überreichem, fabelhaft buntem Schmuck angefüllt. Wie die Architekturen der Alhambra, so ist uns auch die Moschee von Cordova aus früheren Abbildungen bereits wohlbekannt; aber hier verschwindet die geometrisch genaue Aufnahme vor der unmittelbaren, malerischen Auffassung, und die höchst geistreiche Staffage der beiden Pfaffen, welche so eben heraustreten und den jungen Damen wie dem alten Bettler ihren wohlthätigen Segen spenden, versetzt uns unwillkürlich an Ort und Stelle; wir möchten dies vorzügliche Blatt in Farben ausgeführt sehen. Dieselbe alterthümliche Zeit maurischer Architektur vergegenwärtigt uns das (schon aus Delaborde bekannte) Fenster — oder wahrscheinlicher, wie der Herausgeber bemerkt, die Einfassung einer Nische, welche im Kreuzgange des Orangenhofes der Kathedrale von Taragona vermauert ist (T. 6). Dem Uebergange der älteren zur späteren Zeit dürfte das Sonnenthor zu Toledo mit seinen mächtigen Thürmen und dem zierlicheren Zwischenbau angehören, welches wir auf T. 10 in einer malerischen Ansicht vor uns sehen.

Verwandten Geist mit der maurischen Kunst, wenn auch im Allgemeinen weniger in der einzelnen Bildung der Form als in dem zu Grunde

liegenden Gefühle, lassen nicht selten auch diejenigen spanischen Architekturen erkennen, welche dem christlichen Mittelalter angehören. Doch ist unsre Kunde von diesen Gebäuden bisher durch bildliche Anschauung nicht in gleichem Grade begünstigt worden; so müssen wir das hier Dargebotene, wie wenig Punkte dasselbe auch nur berührt, doch mit vorzüglichem Danke aufnehmen. Zuerst erwähnen wir den sogenannten Orangenhofes vor der Kathedrale zu Taragona (T. 5). Der erläuternde Text bemerkt hiebei: „Eine wesentliche und überaus reizende Eigenthümlichkeit der Hauptkirchen Spaniens ist der mit jeder derselben in Verbindung stehende — mit verschiedenen Bäumen und Brunnen des klaren, mit Fischen belebten Wassers benetzte — Garten, von der darin vorherrschenden Baumgattung „Orangen- oder Myrtenhof" genannt. Wer die Innigkeit jener Gefühle kennt, mit der die heilige Dämmerung eines ehrwürdigen alten Domes das Gemüth umfasst, und in dieser Stimmung aus jenen dunkeln Räumen in diesen luftigen heitergrünen und stillen Vorhof tritt, wird eine Wonne empfinden, die kein Baustyl erregen kann, der nicht die Elemente des murmelnden Wassers, der einzigen Pflanzen und des heiteren Himmels mit den Gebilden phantastischer Sculpturen so innig zu verbinden weise. Der Grund der Entstehung dieser — für Jedermann zugänglichen — Kirchengärten ist gewiss climatisch, und findet sich bei der alten Moschee von Cordova, wie bei allen christlichen Kirchen der frühesten Zeit in Spanien [1]). Die Kathedrale in Taragona selbst soll römischen Ursprunge, und — nachdem sie 1299 zur christlichen Kirche umgewandelt — eingestürzt und so lange verlassen geblieben sein, dass Bäume, welche in ihrem Innern wurzelten, weit über das Gemäuer emporgeragt haben. Ihre zweite Restauration im spanisch-gothischen Style mit dem Vorhofe von vergrössertem Umfange mit zweifachen, übereinander stehenden Bogengängen umgeben, widerstand den Unbilden der Zeit bis auf jene des Befreiungskrieges im Jahre 1810, welche sie jedoch auch nicht weiter, als bis zu der pittoresken Ruine zerstören konnten, in der sie sich neben ihrem Orangenhofe auf dem fünften Blatte darstellt, und mit der dunklen Farbe ihrer Ziegel einen malerischen Anblick gewährt." Auch dieser Gegenstand ist bereits in Delaborde's Reise, sogar von einem nur wenig verschiedenen Standpunkte aus, dargestellt worden, doch nicht mit gleicher Genauigkeit in leichter Auffassung der architektonischen Details. Höchst interessant ist die Structur des (unteren) Bogenganges im Kreuzhofe: leichte Halbkreisbögen, von Säulen getragen, ihrer drei von einem höheren Spitzbogen zusammengefasst, die Spitzbögen aber durch Pfeiler und Halbsäulen, welche bis zu dem buntgeschmückten Gesimse emporlaufen, von einander getrennt. Darüber erheben sich die hohen kahlen Mauern der Kirche, die nur an der, mit horizontalem Gesimse abgeschlossenen Giebelfront durch ein gothisches Radfenster ausgefüllt werden. Sehr alterthümlich macht sich die Chornische, deren Gesimse von Rundbögen getragen wird, welche auf grösseren oder kleineren Consolen ruhen; es hat Etwas, das auf den ersten Anblick an römisches Werk erinnern möchte.

[1]) Eine solche Einrichtung gehört überhaupt zu der ältesten Anlage christlicher Kirchen und findet sich ebenso in den Beschreibungen der altrömischen Basiliken, wie in der Sophienkirche zu Constantinopel. Auch finden sich in Italien noch mannigfache Reste von Anlagen ähnlicher Art.

In den älteren Werken christlicher Architektur gehört überdem der Kreuzgang von St. Paul in Barcellona (Vignette im Text), der an die ziemlich byzantinischen Kreuzgänge nordischer Architektur erinnert; die Bögen, welche die nach der Tiefe gekuppelten Säulchen verbinden, sind der bekannten, gebrochenen, halbrosetten-artigen Bogenform auf gewisse Weise ähnlich. Doch darf hier von Bögen eigentlich nicht die Rede sein, da die Steine horizontal übereinander liegen und sich nur — jenem uralten Ueberdeckungsprincip analog —, kragsteinartig tragen; auch ist hiedurch die ebenerwähnte rosetten-artige Form nicht unwesentlich modificirt. — Mehrere Blätter sind den Beispielen gothischer Architektur gewidmet; drei der bedeutendsten von ihnen führen uns aber nicht die Ansichten ganzer Gebäude, sondern nur einzelner Theile, und zwar oberer Bekrönungen derselben, vor; es ist interessant, hierin detaillirte Beispiele von dem besonderen Formengefühle der spanisch-gothischen Kunst vor sich zu sehen. Von der nordischen unterscheidet sich letztere, wie es scheint, — und wie es überhaupt bei den südlich-gothischen Gebäuden gefunden wird, — durch das Vorherrschen der Horizontallinie, oder vielmehr durch eine bestimmt begränzte Einrahmung der bewegteren Formen dieses Baustyles; dagegen sind die Details in einer eigenthümlichen Weichheit und Fülle gebildet, ohne die Schärfe der deutschen und ohne die Nachahmungen antiker Formen, welche letzteren im Italienischen oft störend hineintreten, sondern mehr in einer gewissen leisen Hinneigung zu dem schwungvollen Charakter der eingewanderten orientalischen Kunst. Das erste dieser drei Blätter (T. 1) gehört dem Rathhause von Barcellona an; das zweite (T. 11) der Börse von Valenzia, welche von Jacob von Arragon im dreizehnten Jahrhundert erbaut und um 1480 durch Ferdinand den Katholischen restaurirt wurde; eigenthümlich macht es sich bei letzterer, wie die, in geringen Abständen angeordneten gothischen Spitz-Pfeiler zwar, dem Style gemäss, über das Hauptgesimse emporragen, aber doch nur an breitere, zinnen-artige und in Kronen ausgehende Mauerstücke anlehnen. Das dritte Blatt (T. 16) giebt einen Theil der Chorverzierungen an der Kirche de los Reyes in Toledo. Diese Kirche wurde, während König Ferdinand die Mauren bekriegte, von der Königin Isabella in Folge eines Gelübdes für den glücklichen Erfolg des Krieges, und zwar in den Jahren 1494—1498 erbaut, wie die Chronik des Gebäudes besagt, welche auf einem an allen Hauptmauern desselben fortlaufenden Schriftbande in castilischer und lateinischer Sprache enthalten ist. Die mitgetheilte Decoration ist in prachtvollem, spätgothischem Style ausgeführt: Feld an Feld nebeneinander, und durch Heiligen-Statuen geschieden, sieht man kolossale Adler, welche das castilische Wappen tragen, das unterwärts durch Löwen vertheidigt wird und zu dessen Seiten überall ein Joch und ein Bündel Pfeile (Symbole der Stärke und Eintracht) befindlich sind. — Sodann ist hier noch der Hof der Kathedrale von Sevilla (T. 20) zu erwähnen, welcher auf der einen Seite einen Flügel der Kathedrale, unvollendet, im barock gothischen Style, und daneben den älteren Glockenthurm zeigt. Dieser ist, mit Ausnahme des oberen Aufsatzes, wiederum noch ein zierlich arabisches Werk und führt auch noch gegenwärtig den arabischen Namen „la Giralda“. — die Stolze. Eine Schlussvignette endlich giebt ein Bild des Quai's von Sevilla am Guadalquivir, mit dem mächtigen „Torre del oro“, dem Thurm, in welchem das erste, von Columbus aus Amerika eingeführte Gold aufbewahrt wurde, und mit der Kathedrale in der Ferne.

Doch haben wir uns bei den, dem Raume nach mehr untergeordneten
Theilen des Werkes vielleicht schon zu lange aufgehalten; es ist nöthig,
dass wir auch auf dasjenige, worin sein eigenthümlichstes Verdienst be-
steht, einen Blick werfen, auf die Darstellungen spanischen Lebens und
nationaler Sitte. Hier stellt sich dem Beschauer eine reiche Folge von
Genrebildern vor, die, wie sie mit Lebendigkeit in das fremde Lokal ein-
führen, so sich nicht minder in wohlgefälliger Weise zum künstlerischen
Ganzen abrunden. Von den Mönchen vor der Pforte der Kathedrale von
Cordova haben wir bereits gesprochen. Die Geistlichkeit [illegible] (oder
müssen wir heutigen Tages etwa schon [illegible] „[illegible]“?) ein sehr bedeu-
tendes Ingredienz im spanischen Leben, und so begegnen wir den Personen
ihres Standes noch mehrfach in den vorliegenden Blättern. So gleich zu
Anfang des Werkes (Bl. 2), wo zwei von ihnen als Reisende vor dem
alten arabischen Thore von Alcala la real halten: der eine hager, nach-
denklich, im Dominikaner-Habit, sitzt auf einem reich behängten Maul-
thiere; der andre, ein Franziskaner, wohlbeleibt und lebhaft, frägt einen
herzutretenden Jägersmann nach der Herberge, während ein mit einer
Decke bekleideter Knabe bettelnd sein Mützchen hinstreckt; beide Mönche
mit den langen, seitwärts aufgekrämpten Sonnenhüten bedeckt. — Zwei
andre Mönche, einem gemeinsamen Orden angehörend, aber in gleichem
Contrast der Persönlichkeit sehen wir auf Blatt 14, am Strande von Ma-
laga; sie sprechen mit einem wohlgeputzten Reiter, dessen Kleidung die
kecke Würde eines Majo verräth, und der seine Maja, nicht minder zier-
lich kostümirt, neben sich sitzen hat. Ein altes Tabernakel zur Seite, ein
Klosterbau im Hintergrunde charakterisiren die interessante Lokalität. —
Majo und Maja, den Glanz des Volkslebens bezeichnend, finden wir auf
Blatt 17 wieder, wo sie, die Castagnetten schwingend, lebhaft und keck
bewegt, den Bolero tanzen. Zuschauendes Personal zur Seite; darunter
ein Mönch vornehmeren Ordens und ein Knäbchen im Franziskanerhabit,
der seinen Hampelmann ebenfalls zum Tanze aufzieht. — Saumthiere, mit
schweren Waarenballen bepackt, mit Quasten, Schellen und Glöckchen
behängt, ziehen auf Bl. 4 an uns vorüber; es ist eine der wilden, unfahr-
baren Strassen in der Sierra Morena; auf dem einen Thiere sitzt der Führer
des Zuges, der sich in fröhlichem Gespräche zu seinem Mitreisenden, einem
älteren, in den Mantel gehüllten Reiter, zurückwendet. Schiessgewehre
deuten auf die Sorge für die Sicherheit des Zuges, ein Kreuz am Wege,
mit dem Namen eines Erschlagenen, auf die Nothwendigkeit dieser Vor-
sicht. — Den Räuber selbst führt uns Bl. 7 vor; es ist der berühmte Jose
Maria, in der Majo-Tracht auf stolzem andalusischem Rosse sitzend, zwei
bewaffnete Gesellen zur Seite. Hier jedoch ist nichts mehr von ihm zu
fürchten, da uns der erklärende Text belehrt, dass er durch einen Con-
tract mit der Regierung sich bewogen gefunden hat, sein früheres Leben
mit dem entgegengesetzten Geschäft eines Wächters der Strassen zu ver-
tauschen. — Das Gewerbe des Räubers und des Contrebandisten sind nahe
verwandt; auf Bl. 3 sehen wir einen solchen vor einer valenzianer Venta
(Wirthshaus) sitzen, sein schwer bepacktes Ross neben ihm; er spricht mit
den Leuten des Hauses, die sich durch ihre einfache Tracht und durch ihr
mönchs-artig geschorenes Haupthaar von den andern Provinzen wesentlich
unterscheiden. Eine zweite Venta desselben Landes mit mancherlei bäuer-
lichem Volk ist auf Blatt 18 dargestellt. — Noch andre Blätter führen uns
in das Treiben des Landbewohners ein. So Blatt 8, das Dreschen des

Getreides in der Manège, luftige Pferde, die, an ein leichtes Brett gespannt, im Kreise über das ausgebreitete Korn hinjagen, und Blatt 9, ein ungefüger Getreidewagen mit der zugehörigen Familie. — Auf Blatt 18 endlich haben wir die Promenade von Sevilla vor uns, wo hohe und niedere Stände, Frauen, Geistliche, Militaire, Bettler u. s. w. durcheinander wogen; im Vorgrunde die nöthige Bude eines Wasserverkäufers.

Das gesammte letzte Drittheil des Werkes (10 Blätter und mehrere Vignetten) enthält Darstellungen des Stiergefechtes. Hier entwickelt sich uns in anschaulichster Weise das Bild dieses merkwürdigen und interessanten Schauspiels in seinen verschiedenen Stadien; wir glauben, dass gerade diese Blätter dem Herausgeber eine besondere Theilnahme sichern werden, indem hiefür die blossen Beschreibungen, wie wir deren allerdings besitzen, auf keine Weise zureichend sind, und in den Zeichnungen sich hier vorzugsweise das Talent einer lebenvollen, geistreichen Auffassung und Darstellung kund giebt. Die Lokalität ist Sevilla, und in mehreren der Blätter ragt ernst über das Amphitheater der Zuschauer der Dom mit seinem Glockenthurm herein. Zuerst (Nr. 1) werden wir in den Vorhof geführt, wo die verschiedenen handelnden Personen des ernsten Schauspieles in ihren Vorbereitungen beschäftigt sind. Dann sehen wir (Nr. 2) den Zug der Kämpfer vor einem alten Marienbilde halten und die Mutter der Gnaden ernstlich um Hülfe in dem bedrohlichen Spiele anflehen; zur Seite der pathetische Alguazil in altspanischer Tracht. Da öffnet sich die Pforte unter dem Marienbilde (Nr. 3), und heftig stürmt der Stier auf den ersten Picador los, der ihn aber mit sicherem, gewaltigem Lanzenstosse empfängt. Bedenklicher ist die Erwartung des zweiten Angriffes (Nr. 4), wo der Stier mit gesenktem Haupte, mit den Füssen scharrend, den günstigen Momentes harrt, während der Picador ihm straff und aufmerksam die Lanze entgegenstreckt und die Banderilleros ihn mit ihren Mänteln necken zu machen suchen. Aber der Picador ist mit seinem Pferde niedergeworfen (Nr. 5) und wüthend bohrt der Stier seine Hörner in das Fleisch des Pferdes, während der zweite Picador zur Hülfe heransprengt und die Banderilleros nicht minder beschäftigt sind. Zu Fusse verlässt der erste den Kampfplatz (Nr. 6), ohne jedoch Hut und Lanze schmachvoll verloren zu haben, während einer der Wärter den Sattel trägt und die andern Kämpfer den Rückzug zu decken bemüht sind. Dann (Nr. 7) geht das leichte Spiel der Banderilleros los, welche den furchtbaren Gegner im zierlichsten Tanze necken und durch die klappernden Banderillen, die sie ihm an den Leib schleudern, seine Wuth zu immer höherem Grade steigern. Von ihm verfolgt lassen sie ihm (Nr. 8) die Mäntel über den Kopf fallen oder schwingen sich, im Momente der Gefahr auf die sicheren Barrieren. Aber in kühnem Fechterschritt tritt (Nr. 9) der Matador dem mächtigen Thiere entgegen, bohrt ihm den Degen bis ans Heft ins Genick, dass die gewaltigen Glieder, noch im Sprunge, zusammenbrechen. Der wilde Jubel, unter welchem der Getödtete von dem buntgeschmückten galopirenden Maulthiergespann hinausgeschleift wird (Nr. 10), um einem gleich gewaltigen Nachfolger Platz zu machen, beschliesst die Scene.

Der erläuternde Text, der sich namentlich über die Angelegenheiten des Stiergefechtes ausbreitet, auch einen ganzen Anschlagzettel einer solchen Feierlichkeit mittheilt, ist in einer schlichten, ansprechenden Weise geschrieben. — Wir wünschen, dass der Herausgeber, dessen Mappen gewiss noch viel Anziehendes über jenes merkwürdige und noch immer

so wenig gekannte Land enthalten, bald mit einer Fortsetzung seines Werkes aufs Neue vor dem Publikum erscheinen [illegible].

Wir verbinden mit der Anzeige des eben [illegible] Werkes die eines andern von verwandtem Inhalte, von [illegible] so eben zwei Lieferungen vorliegen:

Souvenirs de Grenade et de l'Alhambra par Girault de Prangey. Lithographies, executées d'après ses [illegible], plans et [illegible] sur les lieux en 1832 et 1833. Paris 1836. Fol.

Dies Werk unterscheidet sich von dem des deutschen Künstlers zunächst dadurch, dass es einem enger geschlossenen Bezirke angehört, und dass es nicht vorzugsweise das Leben des Volkes, sondern nur landschaftliche und architektonische Ansichten giebt; dann aber enthält es nicht Skizzen, sondern sorgfältige, von verschiedenen französischen Künstlern ausgeführte lithographische Blätter. In diesen tritt uns allerdings eine höchst vorzügliche Technik, wie wir es nur von den besten Leistungen der französischen Kunst gewohnt sind, entgegen; aber wir können es nicht unbemerkt lassen, dass dabei zum Theil jene frische Unmittelbarkeit, welche in dem deutschen Werke so anziehend wirkte, verloren gegangen ist, in mehreren der Veduten sowohl, wie vornehmlich in der Staffage. Doch gewährt auch in seiner Weise noch das französische Werk mannigfaches Interesse; einige der Blätter namentlich sind von meisterhafter Vollendung.

Eine Gesammt-Ansicht von Granada, mit den Schneehäuptern der Sierra Nevada, die über der Alhambra hereinragen, eröffnet das Heft. Von schöner Wirkung ist eine Ansicht der Alhambra (etwa unterhalb des Generalife aus genommen) und eine zweite des Thores, welches zu dem Schlosse einführt, mit dem Niederblick auf die Ebne. In zierlichster Ausführung zeigt sich eine Darstellung des Löwenhofes, in den man durch die schlanken Säulen der Vorhalle hineinblickt, und eine der bunten Gemächer des Palastes, das Kabinet der Infanten. Mehrere Blätter führen sorgfältig gezeichnete architektonische Details der Alhambra vor. — Mit besondrem Vergnügen haben wir die folgenden Blätter betrachtet: Ein Blick durch die Laubengänge des Klosters San Domingo, durch welche das Sonnenlicht mit schwerer Glut hereinzittert; zwei kleine, eigenthümlich malerische Ansichten alter Baulichkeiten in der Alhambra und auf dem Albaycin, und eine Ansicht des seltsamen Gartens im Generalife. Diese Blätter zeichnen sich auch vornehmlich durch eine geistreich freie Behandlung aus.

Ausstellungs-Literatur.

(Museum 1837, No. 28.)

Wir hätten diesen Titel füglich bereits früher in Anwendung bringen können. Ein grosser Theil der Kunst-Ausstellungen, die sich heutiges Tages in allen, nur auf einige Bedeutung Anspruch machenden Städten

Deutschlands wiederfinden, führt Hand in Hand mit diesen dem Publikum auch zugleich sein eigenes kritisches Blatt zu. Man will die Kunst-Kritiken nicht mehr allein in den allgemeinen Tage- und Wochenblättern, nicht mehr beiläufig neben den Gegenständen der Politik, der Conversation, der Literatur, der Mode empfangen; man will das, woran man sich mit eigenen Augen ergötzt hat, auch in selbstständig geschlossenem Raume ausgesprochen sehen und so zur fortgesetzten Unterhaltung, zur Schärfung des Urtheils, zur bleibenden Erinnerung aufbewahren. Gewiss ist die Erscheinung dieser kleinen Ausstellungsblätter nicht eigentlich auf Rechnung derer, die sie schreiben, zu setzen; wäre nicht ein Publikum da, welches ein wirkliches Verlangen nach ihnen hätte und dieses Verlangen durch den Ankauf der Blätter bestätigte, so würden sie, wie es einmal der Lauf der Dinge ist, nicht füglich erscheinen können. Allerdings zwar lässt es sich voraussetzen (und es beweist sich im Einzelnen auch durch die That), dass nicht alles, was in solcher Weise geschrieben wird, Meisterwerk sei; auch würde dergleichen, wenn es nur als eine vereinzelte Erscheinung auftauchte, nicht eben eine ausserordentliche Beachtung verdienen. Dadurch aber, dass die Kritiken dieser Art eine so grosse Ausdehnung gewinnen, lassen sie sich bereits als ein Organ des Volkes betrachten, heben sie durch den Widerspruch des Einen gegen das Andre die Einseitigkeit des Urtheils auf und bilden sie ein nicht zu übersehendes Zeugniss über das Verhalten des Publikums zu der neu emporstrebenden Kunst. Möchten es sich doch die Bibliotheken, sowie die Privat-Sammler literarischer Ephemeren, angelegen sein lassen, auch von diesen flüchtigen Erscheinungen möglichst vollständige Sammlungen anzulegen! Gegenwärtig wird dies noch mit leichter Mühe möglich sein; in zehn oder zwanzig Jahren, wenn diese merkwürdige Ausstellungsperiode vorübergegangen ist (und sie wird und muss, als eine nur vermittelnde Erscheinung, vorübergehen) dürfte es seine bedeutenden Schwierigkeiten haben; aber erst dann wird man den Werth, alles Geschriebene der Art in durchgreifender Uebersicht vor sich zu sehen, vollständig beurtheilen können.

Unter den neuen Erscheinungen, welche uns so eben vorliegen, erwähnen wir zuerst der Hannoverschen Kunstblätter für 1837 (10 Nummern, 40 S. in gross 4.). Diese Blätter sind nicht eine Fortsetzung der von Osterwald für die beiden vorangegangenen Jahre herausgegebenen Blätter gleichen Namens, welche sich durch ihre, mit der Feder gezeichneten Skizzen der bedeutendsten unter den besprochenen Bildern vor allen bisherigen Unternehmungen der Art ausgezeichnet haben; sie sind als „Extrablätter" der von G. Harrys redigirten „Posaune" erschienen. Sie besprechen in mannigfacher Weise die Erscheinungen der diesjährigen hannoverschen Ausstellung, die sich, wie die früheren, durch einen namhaften Reichthum an Bildern aus München auszeichnete. An Düsseldorfern findet sich dabei jedoch ebenfalls kein Mangel; mehr an Berlinern, Dresdnern u. s. w., dagegen Holland und Frankreich diesmal in anziehender Weise beigesteuert hatten. Für die fehlenden Umrisszeichnungen, die man nicht gern vermisst, werden ausführliche Biographieen vaterländischer Künstler mitgetheilt, wofür dem Redacteur besonders Dank zu sagen ist. Unter diesen begegnet uns zuerst Carl Oesterley, geb. 1805 zu Göttingen; daselbst von 1821 bis 25 studirend und zum Doctor promovirt; 1824 bis 27 in Dresden künstlerischen Studien obliegend; 1827 bis 29 in Italien thätig; dann nach Göttingen zurückkehrend, als Privatdocent, seit 1831

als Professor die neuere Kunstgeschichte lehrend; mannigfach für Verbreitung des Kunstinteresse thätig; endlich seit Errichtung des hannoverschen Kunstvereins auch mit eignen grösseren Gemälden historischer Art — und zwar mit glücklichstem Erfolge — beschäftigt und zur Vervollkommnung seines Colorits auf einige Zeit in Düsseldorf ansässig. — Ferner August von der Embde, zu Cassel im Jahre 1780 geboren, erst spät der Ausübung der Kunst sich annähernd, 1804 und 5 auf der Akademieen zu Dresden und Düsseldorf thätig; als Portraitmaler vielfach und glücklich beschäftigt (man zählt von ihm bis jetzt 420 Portraits); endlich auch er vornehmlich erst seit Bestehen des hannoverschen Kunstvereins zu anderweitigen Leistungen, zu jenen Genrebildern, die so allgemeinen Beifall gefunden haben, angeregt. — C. W. Tischbein, W. Ahlborn u. A. —

Wir deuteten schon oben an, dass nicht alle Erscheinungen dieser Ausstellungs-Literatur meisterhaft sein werden; im Gegentheil findet sich auch wohl Manches, das man lieber ungelesen lässt. Ein gewissenhafter Recensent kann in solchen Fällen nicht anders, als das Publikum beneiden, welches sich mit einer Lectüre von zwei Seiten beruhigen darf. Der Recensent muss bis auf die letzte, enggedruckte Seite ausharren, das ist seine Pflicht; er soll das Publikum nicht blos auf angenehme Pfade leiten, er soll es auch von den widerwärtigen zurückhalten; dazu muss er diese kennen. Dazu gehört Geduld, viel mehr Geduld, als diejenigen meinen, denen die Früchte seines Fleisses zu Theil werden. — Doch ich wollte nicht von Recensenten sprechen, sondern von den neusten Ausstellungs-Berichten; zur Erklärung der Vorausgeschickten bemerke ich somit nur, dass ich so eben die „Kreuz- und Quergedanken eines Dresdener Ignoranten vor den Düsseldorfer Bildern, über die Düsseldorfer Bilder und manches Andre, von Heinrich Paris. Zur Erinnerung für Freunde. Zweite durchgesehene Auflage. Dresden und Leipzig. 1837" durchgelesen habe. Der Titel des Werkes (56 enggedruckte Seiten) ist vielleicht das Einzige, was nicht übel gewählt ist. Die Gedanken gehen in der That kreuz und quer: — gegen deutsches Wesen, gegen die neue Zeit, gegen das Unkünstlerische des Christenthums, z. B. gegen die Darstellungen des Abendmahles (an Leonardo's unsterbliches Meisterwerk scheint der Verfasser hiebei, wie an so vieles Andre, nicht gedacht zu haben) u. s. w.; dann liegt dem Ganzen eine höchst merkwürdige naive Ignoranz zu Grunde, in Bezug auf Geschichte im Allgemeinen, wie auf die Kunstgeschichte insbesondre, über welche beide der Ignorant sich gleichwohl sehr dictatorisch auslässt, über die Gegenwart nicht minder, z. B. darin, dass er die Münchner Schule gänzlich ignorirt. U. s. w., u. s. w. — Wenn man aber das Büchlein gelesen hat, dann auch noch die gesammten, in modern anspruchvoller Weise vorgetragenen Aussprüche zu widerlegen, dies hiesse von einem Recensenten zu viel verlangt; auch kann er ein solches Geschäft um so eher von sich ablehnen, als in der That bereits „Drei Briefe zur Widerlegung der Kreuz- und Quergedanken eines Dresdener Ignoranten etc. von Herrn Frhr von Friesen. April 1837. Dresden" (42 Seiten) erschienen sind. Diese enthalten eine würdige Widerlegung der Hauptpunkte obiger Schrift, namentlich was die christliche Grundlage der modernen Kunst, was die Bedeutung der jüngst vergangenen, neu-alterthümlichen Bestrebungen anbetrifft u. s. w. Auch wird hier von den grossartigsten Bildern der Ausstellung, Lessing's Hussiten und Bendemann's

Jeremias, die der Lieutenant merkwürdig missverstanden hatte, eine treffliche Charakteristik vorgelegt. Sehr Vieles freilich wäre auch gegen die Masse der in der ersten Schrift enthaltenen unwahren oder schiefen Ansichten zu sagen gewesen; aber es ist Niemand zu verdenken, wenn er die Langeweile scheut; und gewiss hat die letztere Schrift der ersten schon zu viel Ehre angethan.

Collection de las Vistas de los Sitios Reales y de Madrid, litografiadas de Orden del Señor Rey D. Fernando VII, y a su fallecimiento mandadas continuar por su Excelsa Esposa la Reina Gobernadora Doña Maria Cristina de Borbon. En su Real Establecimiento de Madrid. Gr. Fol.

(Museum 1837, No. 24.)

Wir haben kürzlich, bei Betrachtung der Gail'schen Skizzen aus Spanien, Gelegenheit gehabt, das spanische Volk in seiner nationalen Eigenthümlichkeit kennen zu lernen und zugleich einen Blick auf die romantische, ritterliche Vorzeit des Landes zu werfen, wie sich diese in den Monumenten des Mittelalters ausspricht. Ein andrer Geist weht uns aus den, bisher erschienenen Theilen des vorgenannten Werkes entgegen, welche der Pracht der königlichen Hofsitze gewidmet ist; in diesen, deren Gründung dem Ende des sechzehnten und dem siebzehnten Jahrhundert angehört, ist bereits ein düstrer Ernst oder der Prunk der Etikette an die Stelle der früheren ritterlichen Zierlichkeit getreten; auch die moderne Staffage, mit welcher die vorliegenden Ansichten angefüllt sind, zeigt uns vielmehr das Ceremoniel des Hofes oder das allgemeine europäische Niveau der vornehmeren Stände, als den eigenthümlichen Charakter des Volkes. Aber auch in dieser Rücksicht bieten sie dem Beschauer mannigfaches Interesse. Ehe wir jedoch die einzelnen Abtheilungen näher betrachten, ist es nöthig, auf die künstlerischen Verhältnisse des Werkes, die uns einen namhaften Theil modern spanischer Kunstthätigkeit vorführen, einen Blick zu werfen. Es sind sämmtlich landschaftliche oder architektonische Ansichten, nach Gemälden von F. Brambilla lithographirt; die Auffassung, welche diesen Ansichten zu Grunde liegt, ist nicht sonderlich poetischer Art; selten sind die dargestellten Gegenstände so entworfen, dass sie sich zu einem geschlossenen Ganzen abrunden, noch seltner sind die Wirkungen des Lichtes, der Luft, der Wärme zur Hervorbringung ergreifender künstlerischer Effekte benutzt. An jene reizvolle Auffassung, in welcher z. B. einige Ansichten der Gärten zu Aranjuez von Velasquez (im Madrider Museum befindlich) gemalt sind, ist hier nicht zu denken. Es sind eben nur Nachbildungen vorhandener Gegenstände, unter einem willkürlich gewählten Rahmen abgeschnitten; aber sie tragen somit zugleich wenigstens die Gewähr einer höheren Richtigkeit, welche Nichts für anderweitige Zwecke aufopfert, an sich. Dasselbe gilt von der lithographischen Technik: einzelne Blätter sind recht lebendig gearbeitet, andre ängstlich und geistlos, die Mehrzahl in einer gewissen mittelmässigen

Tüchtigkeit. Bei weitem die meisten der Blätter führen den Namen eines französischen Lithographen, Asselineau; unter diesen finden sich vorzugsweise die besseren. Der Staffage, die zumeist in grossem Reichthum angewandt ist, fehlt es noch mehr als den landschaftlichen Elementen an innerem Leben: die Figuren scheinen nur mit Zagen zu gehen, zu stehen und zu laufen; doch kann man nicht läugnen, dass gerade dies den ceremoniösen Eindruck, der schon dem Allgemeinen der Gegenstände einwohnt, in einer, noch mehr charakteristischen Weise hervorhebt. Auf einigen Blättern ist aber auch die Staffage gut, und lustig macht es sich, wie hier und da die Hof-Equipagen, mit galoppirenden Maulthierzügen bespannt, einherbrausen. Die Arbeit des Aetzens und Druckens scheint ungenügend; die Blätter haben durchweg etwas Rauhes und Hartes.

Die erste Abtheilung, aus 18 Blättern bestehend, führt den Titel: Coleccion de las Vistas del R. Sitio de San Lorenzo; 1858. Dies ist der königliche Landsitz des Escorials am Abhange des Guadarramagebirges, welcher zur Herbstzeit vom Hofe besucht zu werden pflegte. Seine berühmteste Zierde, denjenigen Gegenstand, zu dessen Erläuterung vornehmlich die vorliegenden Blätter dienen, bildet das mächtige Hieronymitenkloster des heiligen Laurentius, welches unter Philipp II. im Jahre 1563 von Juan Bautista de Toledo begonnen und 1584 von dessen Schüler Juan de Herrera vollendet wurde. Es ist ein ungeheures Viereck von 740 Fuss Breite und 580 Fuss Tiefe, auf mächtig gewölbten Substructionen ruhend, mit emporragenden Thürmen auf den vier Ecken, in der Mitte sich hindurch ziehend der Bau der Kirche, diese mit zwei Glockenthürmen am Eingange und mit einer gewaltigen Kuppel, welche von allen Seiten her als der Schlussstein des colossalen Werkes erscheint. Ansichten von verschiedenen Standpunkten aus, in grösserer oder geringerer Ferne aufgenommen, geben ein Bild der Gesammtmasse in ihrer charakteristischen Eigenthümlichkeit und in ihrem Verhältnisse zu der Umgegend, namentlich zu dem riesigen Gebirgszuge, der sich nahe hinter dem Kloster erhebt. Das ganze Gebäude trägt den Charakter eines imponirenden Ernstes, aber es liegt etwas Düstergewaltiges darin; lässt auch die majestätische Kuppel der Kirche die religiösen Zwecke des Baues nicht miskennen, so gemahnt derselbe, mit seinen endlosen Reihen kleiner Fenster, den Beschauer doch eher fast wie eine Festung oder wie ein Kerker; man ahnt es, dass dieser Bau dem Triumphe derjenigen Kirche errichtet ward, welche sich mit furchtbaren Waffen über ihre feindlichen Gegner erhob und wie ein blutiges Gericht über der Heiterkeit des Landes waltete. Auf einem der Blätter, einem der geistreichsten des ganzen Werkes, steigert sich dieser Charakter indess zu einer eigenthümlich poetischen Wirkung; hier lagert sich der Bau des Klosters bedeutsam über den kleinen Gebäuden der umgebenden Ortschaft, aber in einer noch ungleich grossartigeren Weise erheben sich im Hintergrunde die steilen Anhöhen des Gebirges, denen der Duft und Schimmer des Morgenlichtes, die landschaftliche Stimmung des Blattes angenehm erheiternd, zugesellt ist. — Eben jenen ernsten, strengen Charakter tragen dann auch die sämmtlichen Einzelheiten der Anlage, die auf mannigfach wechselnden Blättern vorgeführt werden. So zunächst die Eingangsseite des Ganzen, welche, der Hauptmasse nach schmucklos und nur an einigen Portalen mit schwerer Zierde versehen, wiederum vorzugsweise an den Festungscharakter erinnert. Der Vorhof der Kirche *(Patio de los Reyes)* ist nicht geeignet, die-

sen Eindruck sonderlich zu verwischen; namentlich die Façade der Kirche selbst, mit ihren beiden massiven Glockenthürmen, bringt eine trübe, dumpfe Wirkung in dem Gemüthe des Beschauers hervor. Nach unten zu hat die Façade grosse römisch-dorische Wandsäulen, über deren Gebälk sich die riesigen Gestalten biblischer Könige erheben; hinter letzteren und bis hoch an den Giebel empor ist nur eine öde, formlose Fläche, die aber nicht, wie man es so häufig bei italienischen Domen findet, ursprünglich für eine anderweitige Dekoration bestimmt gewesen sein kann. Das Blatt, welches den *Patio de los Reyes* darstellt, enthält, als reiche Staffage, zugleich eine militairische Parade und feierliche Kirchenprocession, die dem nordischen Beschauer ein eigenthümliches Interesse gewährt. So ist ferner auch das Innere der Kirche in einem strengen, aller Heiterkeit ermangelnden Style gebaut. Man hat sie mit der Peterskirche von Rom verglichen, aber es fehlt ihr die Pracht und der Schmuck dieses Gebäudes; die ganze Architektur besteht aus nüchternem römisch-dorischem Pilasterwerk, über dessen gänzlich zierdelosen Friesen die Gewölbe aufsetzen. Die bunten Gewölbmalereien von der Hand des Luca Giordano reichen nicht hin, diesen freudelosen Charakter der Architektur, welche fast an Steenwyck's Gefängnissbilder erinnert, aufzuheben. Zwei Blätter stellen das Innere der Kirche, von verschiedenen Standpunkten aus, dar; das eine den Hochaltar, das andre einen der Seitenflügel, in welchem ein eignes Monument von nicht unbeträchtlicher Grösse, in der Gestalt eines römisch-dorischen Kuppelbaues, errichtet ist; riesige Kerzen sind hier um die Stufen des Monuments aufgestellt und verbreiten eine eigenthümliche Beleuchtung durch die weiten Hallen der Kirche, die in diesem einzelnen Falle (als Lithograph erscheint hier wiederum ein Franzose, Blanchard) trefflich ausgeführt ist. Chor und Sakristei, auf besondern Blättern vorgeführt und mit der Darstellung solenner Ceremonien angefüllt, sind weniger anziehend; die Sakristei zeigt mannigfach barocken Schmuck und an ihren Wänden eine Reihe von jenen Gemälden grosser Meister, die ihrerseits nicht minder für den Ruf des Eskorials wirksam gewesen sind. Die Gruftkapelle, in welcher die Könige des Landes seit Philipp II. ruhen, führt den seltsam stolzen Namen des Panthéon; hier zeigt sich fast die grösste Pracht der Gesammtanlage; geschmückte korinthische Pilaster, zwischen denen Nischen angeordnet sind, in welchen — über einander, den Grabnischen der römischen Katakomben ähnlich, — die barock verzierten Särge der Könige stehen, jeder derselben mit dem Namen des darin Ruhenden bezeichnet. Doch noch ein zweites Blatt führt uns den Aufwand grosser Pracht vor die Augen; dies ist der weite gewölbte Saal der berühmten Bibliothek des Klosters, der mit Malereien und Stukkaturen bunt erfüllt ist. Die übrigen Räume, welche wir in diesen Blättern vor uns sehen, entsprechen wiederum dem strengen Geiste modern römischer Architektur, so die Ansicht der Haupttreppe, und vornehmlich der weite Klosterhof *(Patio de los Evangelistas)* der, in zwei Geschossen, mit massenhaften römischen Bogenstellungen umgeben ist. Zwei Ansichten endlich stellen ein Paar kleine königliche Villen in der Nähe des Klosters dar, deren Architektur indess nichts Beachtenswerthes enthält.

Die zweite Abtheilung des Gesammtwerkes: Colleccion de las Vistas del R. Sitio de Aranjuez, 1832, — enthält 27 Blätter. Aranjuez ist dasjenige unter den königlichen Lustschlössern Spaniens, in welchem der Hof, nach den strengen Vorschriften der Etikette, die Frühlings-

monate zubrachte. Aber es war auch für diese Zeit sehr wohl geeignet. Hier begegnet dem Auge nichts von jenem düsteren Ernste des Eskoriale; fruchtbar grünende Gärten breiten sich in dem schönen Thale des Tajo hin, und die fürstliche Residenz selbst hat den Charakter eines einfacheren Privatbesitzes. Einen heitern Anblick gewährt eins der vorliegenden Blätter, auf welchem man, von einem höheren Standpunkte aus, die gesammte Ortschaft, das Schloss zur Seite, wie ein niedliches Kinderspielzeug hingebreitet sieht; mehrere andre zeigen das Schloss in verschiedenen näheren Ansichten, indem es sich mit den Bäumen des Parkes in einer anmuthig landschaftlichen Weise verbindet. Es ist in einfachem italienischen Styl erbaut (ebenfalls noch unter Philipp II., von dem oben genannten Herrera) und nur die Hauptfaçade des inneren Hofes, mit ihren barock emporgebauten Giebeln, entwickelt in etwas eine grössere Pracht. Die Gärten bestehen, nach verschiedenen Blättern zu urtheilen, grösseren Theils nur aus künstlerisch ausgebildeten Naturanlagen; insgemein wird uns der Spiegel des Flusses mit den hohen Uferbäumen an seinem Rande vorgeführt. Hier und dort ist der Fluss von Kähnen belebt; auf dem einen Blatte sehen wir die prächtige königliche Gondel und die Ufer mit unzähligen Scharen von Zuschauern bedeckt, wodurch ein ansprechendes Ganze hervorgebracht ist. Ebenso fehlt es nicht an leicht geschwungenen Brücken, unter denen besonders eine, die durch ein zierliches Hängewerk getragen wird, von eigen landschaftlichem Reize ist. Aber auch allerlei Künstlichkeiten sind vorhanden. So sehen wir auf einem Bilde (das wiederum jedoch als eins der besseren zu bezeichnen ist) eine Eremitenhütte, auf einem andern einen zierlich eingehegten kleinen See mit Insel-Pavillons, von denen der eine in der Gestalt eines kleinen ionischen Rundtempels, ein zweiter — schon der modernen Romantik angehörig — in gothischem Style ausgeführt ist. Dann sieht man eine Reihe von Fontainen, die, wie sie sich weniger durch Ueberfülle des Wassers und besondres Raffinement in dessen Vertheilung auszeichnen, um so mehr die Sculptur vorherrschen lassen. Einzelne dieser Sculpturen machen sich, wenigstens in landschaftlichem Bezuge, gut, andre aber nicht, wie z. B. bei der einen Fontaine ein dicker Bacchus, auf einem Fasse reitend, als die Hauptfigur erscheint. Auch finden wir kleinere Nebenorte dargestellt, unter denen sich namentlich die *Casa del labrador* als eine anmuthig einfache Villa zeigt. Sehr anziehend aber ist das Blatt, welches, in weiter Landschaft, eine Ansicht von Antigola, einem Oertchen im nahen Gebirge, giebt; durch den See im Vorgrunde, durch die ruhigen Massen der Bergzüge und die gute Beleuchtung bildet dies Blatt ein erfreuliches Ganze und führt uns, als ein seltnes Beispiel in dem ganzen Werke, entschieden in das südliche Lokal ein.

Die dritte Abtheilung ist die reichste; sie enthält 30 Blätter und führt den Titel: Coleccion de las Vistas del R. Sitio de S. Ydefonso, 1832. San Ildefonso, als der Aufbewahrungsort einer grossen Anzahl bedeutender Kunstschätze bekannt, ist, wie das Eskorial, am Abhange des Guadarramagebirges belegen. Die landschaftliche Umgebung wird uns auf mehreren Blättern vergegenwärtigt, welche — mit grösserem oder geringerem Glück — See, Gebirg und Wald in die Grenzen künstlerischer Darstellung zu ziehen suchen. Namentlich ist unter diesen ein Blatt hervorzuheben, welches einen wilden Wasserfall darstellt; aber die gross-

artigen Motive der Natur sind hier nicht zu einer entsprechenden künstlerischen Wirkung durchgebildet. Die Architektur des Schlosses ist wenig bedeutend, die Hauptfaçade mit einer Reihe von Säulen im französischen Geschmack verziert. Auch über den Garten, in seiner landschaftlichen Anordnung, ist wenig zu sagen; nach einigen Blättern zu urtheilen, scheint hier der altfranzösische Styl mit den Kunststücken der Gartenscheere und dergl., in Anwendung gebracht. Aber den Glanz dieses Styles sieht man in der endlosen Menge prunkvoller Wasserkünste, mit denen der Park — und so auch die grössere Mehrzahl der vorliegenden Blätter — angefüllt ist. Bald sind es Cascaden, die sich, in sorgfältig gemessenen Abständen, schäumend übereinander ergiessen, bald gewaltige Strahlen, die mit Macht senkrecht emporgetrieben werden, bald Kreise kleinerer Fontainen vor barock ausgeschmückten Nischen u. s. w. Hier erhebt sich aus dem Mittelpunkte des Bassins eine ungeheure glänzende Wassergarbe, dort sind aussen und innen Köpfe am Boden angebracht, die in wildem Kampfe die Wasserbögen gegen einander speien. Vornehmlich ist es die Darstellung mythologischer Personen (und zwar in einem bedeutend manierirten Style), welche die Spiele des Wassers vermitteln hilft. So tragen die drei Grazien, sammt andern Huldinnen und Unholden die Schale, daraus der Springquell emporsteigt; oder es ist der Triumphzug des Meergottes in weitem Bassin, welcher die glänzenden Strahlen in die Lüfte sendet. Andromeda sieht man an den Felsen gefesselt, Perseus über ihr hängend und gegen den Drachen gewandt, der aus Rachen und Nüstern den Gischt emporspeit. Dann ist ein grossartiger Bau in verwunderlichem Zopfstyl aufgebaut; bunte, spielende, Cascatellen springen zu seinen Seiten herab; seltsame Häupter schiessen von oben weite Wasserbögen, wie zur Vertheidigung, nieder; und dazwischen baden sich, riesig gross und bronzeschwarz, die jungfräuliche Göttin der Jagd und ihre holden Nymphen. Ein andres Bassin ist ringe von einem Kreise kolossaler Bronzefrösche umgeben, welche dicke Wasserstrahlen theils in die Luft, theils gegen den Mittelpunkt hin speien, in dessen glitzerndem, hoch verstäubendem Schaume — wie es die Unterschrift des Blattes besagt — Latona verborgen ist. Anderwärts sieht man, auf einem emporragenden Felsstück, einen kolossalen bronzenen Hippogryphen und darauf die geflügelte Gestalt der Fama, aus deren Helm, statt des Federbusches, ein 150 Fuss hoher Wasserstrahl emporschiesst; unter den Hufen des Pferdes stürzt, kopfübergewandt, ein ungefüger Dämon vom Felsen, während an dessen Fusse, unter dem Ueberhange des Wassers, günstigere Gottheiten in bequemer Ruhe liegen. U. s. w.

Soviel über die bisher erschienenen Lieferungen. Wie es mit der Fortsetzung des königlichen Werkes bei den dermaligen Zeitumständen sich verhalten möge, wissen wir nicht.

Stahlstich.

(Museum 1837, No. 25.)

Der Nürnberger Verein von Künstlern und Kunstfreunden hat als Gedächtnissblatt für das Jahr 1836 einen Stahlstich von Ph. Walter nach einem Gemälde von C. Kreul: „das Bäckermädchen", ausgegeben. Die Wahl des Gegenstandes müssen wir als sehr glücklich bezeichnen, indem derselbe ebenso auf den Beifall des grossen Publikums rechnen darf, wie er die Ansprüche des Kenners wohl zu befriedigen im Stande ist. Man sieht die geöffnete Thür eines Bäckerladens vor sich, auf deren Vorbau, sowie auf einer vorgerückten Bank und Körbe, über sauberen Leinentüchern Brode, Semmeln und Kuchen aufgebaut und geschüttet sind. Oberwärts rankt sich Wein an dem Hause empor. In der Thür lehnt die junge Verkäuferin und blickt zum Beschauer heraus; es ist eine frische, anmuthig kräftige Gestalt in einfacher, tüchtiger, zugleich nicht unmoderner Kleidung. Das blonde Köpfchen ist, fast wie in trüben Gedanken, ein wenig vorgeneigt, eine abgepflückte Sternblume, die sie aus dem vor ihr stehenden alterthümlichen Glase ergriffen hat, und deren Blätter zerstreut am Boden liegen, scheint anzudeuten, wohin ihre Gedanken gehen. Referent ist kein sonderlicher Enthusiast für die Sentimentalitäten, die uns in der heutigen Kunst nur zu häufig geboten werden; hier aber, bei der Gesundheit und Frische der ganzen Auffassung und bei der einfach derben Umgebung macht diese sentimentale Beimischung einen ganz ansprechenden Eindruck. Der Stich (8⅞ Zoll hoch und 7⅛ Zoll breit) ist vortrefflich durchgeführt, mit einer Sorgfalt, Kraft und Freiheit, welche uns für die weitere Cultivirung des Stahlstiches bei grösseren Arbeiten die schönsten Erfolge verspricht; nur bei einzelnen Partien dürfte noch eine gewisse vollere Breite der Tailles wünschenswerth sein. Wir hoffen im Interesse des Publikums, dass dies anmuthige Blatt bald in den Handel werde gegeben werden.

Ueber deutsche Denkmäler.

(Museum 1837, No. 26.)

Betrachten wir die Kunst-Interessen des heutigen Tages, je nachdem sie die höchsten Wechselverhältnisse zwischen Kunst und Leben, — somit die bedeutendste Einwirkung der Kunst auf das Leben zu ihrem Gegenstande haben, so ist es vor allen ein Kreis von Erscheinungen, der uns als grossartig und würdig entgegentritt, der — von den Privat-Intentionen der Künstler, von den Privatliebhabereien des Publikums absehend — für die Kunst einen gemeingültigen Inhalt, für gemeinsame Interessen des Volkes eine künstlerische Gestaltung in Anspruch nimmt. Es sind jene plastischen

Denkmäler, welche den gefeierten Männern des Vaterlandes durch freiwillig zusammengetragene Beiträge errichtet werden. In ihnen sehen wir die Kunst wiederum in ihrer höheren monumentalen Bedeutung anerkannt, sehen wir eine Gelegenheit eröffnet, für die Werke der Kunst jene edlere stylistische Behandlung, welche allein vor Willkür und Manier schützt, wiederzugewinnen, — nicht minder eine Gelegenheit für die Künstler, ihre Kräfte am würdigsten Gegenstande zu prüfen und zu entwickeln.

Auffallend aber muss es uns erscheinen, wenn ein Theil dieser, der Ehre des deutschen Volkes, dem Schmucke des deutschen Bodens gewidmeten Werke, — theils was die Erfindung, theils was die technische Ausführung betrifft, — Künstlern anvertraut wird, welche nicht der deutschen Nation angehören. Gewiss ist es in andern Rücksichten kleinlich und thöricht, an den starren Begriffen der Nationalität festzuhalten, das Grosse und Herrliche, was in Kunst, Wissenschaft und Leben von den bevorzugten Geistern fremder Völker geleistet und geschaffen wird, nicht anzuerkennen; gewiss ist es schön und erhebend, wenn befreundete Nationen einander die Hand reichen und die eine die Mängel der andern auszugleichen bemüht ist. Aber es scheint eben so billig wie der eignen Würde angemessen, dass man erst dann über die Grenze des Vaterlandes hinausblickt, wenn man sich überzeugt hat, dass in den Kreisen der Heimat ein entschiedner, auf keine Weise abzuhelfender Mangel vorhanden ist. Haben wir jedoch, was den vorliegenden Fall anbetrifft, im Süden oder Norden, im Osten oder Westen unsere Vaterlandes irgend einen Mangel an tüchtigen Bildhauern?[1]) ist es nicht unsre Pflicht, dass wir denen, die sich ohnedies nur zu häufig mit Arbeiten eines untergeordneten Ranges beschäftigen müssen, auch die Freude derjenigen Werke zutheilen, welche ihrer Talente würdig sind und letztere durch den Ruhm, der sich an diese Werke knüpft, zur Entfaltung ihrer edelsten Kräfte steigern müssen? ist es nicht unsre Pflicht, dass wir hiedurch der vaterländischen Kunstübung alle diejenigen Vortheile zukommen lassen, welche sich an die Ausführung von Werken des höchsten Styles knüpfen?

Wenn vaterländische Denkmäler von Fremden ausgeführt werden, so ist dies entweder das Eingeständniss eigner Schwäche, oder — falls das Vorhandensein einer solchen durch andre Zeugnisse widerlegt wird — das Eingeständniss einer bedauernswürdigen Parteilichkeit gegen die Leistungen der Heimat, oder vielleicht einer noch weniger ehrenvollen Gleichgültigkeit gegen die letzteren. Wie wird die Nachwelt über einen, solcher Gestalt bethätigten Patriotismus richten? Und muss man dem Deutschen das Beispiel des französischen Volkes, welches niemals ein ähnliches Verhalten beobachten wird, vorführen? —

Die Errichtung einiger besondern Denkmäler für grosse Männer des deutschen Volkes — für Beethoven, Mozart, u. s. w. — ist neuerlichst in Anregung gebracht, auch zum Theil bereits thätig für die Gewinnung der nöthigen Geldmittel gearbeitet worden; noch aber verlautet nichts über diejenigen Künstler, welche man für die Ausführung dieser Monumente ausersehen. Möge man hier endlich, und so auch bei den künftigen Plänen,

[1]) Um nur einige anerkannte Künstler zu nennen, führen wir hier an, in Berlin: Rauch, Tieck, Wichmann, Drake, Wredow; in Dresden: Rietschel; in Cassel: Henschel, in Frankfurt: v. Launitz; in Mainz: Scholl; in München: Schwanthaler; in Wien: Klieber und Schaller, U. a. m.

mit Entschiedenheit von dem Grundsatze ausgehen: deutsche Denkmäler nur durch deutsche Künstler ausführen zu lassen! Möge man aber einen solchen Grundsatz zugleich auf die freisinnigste Weise ins Leben einführen! Wo es sich um Denkmäler handelt, welche das gemeinsame Interesse des Volkes in Anspruch nehmen, da ist es würdig und gerecht, die Arbeit nicht nach ausschliesslichem Vorurtheil dem einzelnen, auf diese oder jene Weise bereits bevorzugten Meister zu übertragen, sondern alle im Vaterland vorhandenen Talente zu einer freien öffentlichen Concurrenz aufzufordern. Durch die, für eine solche Concurrenz eingesandten Entwürfe wird man sich jederzeit der würdigsten Auffassung des Gegenstandes versichern können, wird man dem höheren Streben der Künstler, der lebendigeren Theilnahme des Volkes an den Leistungen, welche seine edelsten Interessen berühren, die beste Grundlage darbieten können. Ueber die äusseren Bedingungen und Einrichtungen einer solchen Concurrenz wird man sehr leicht ins Klare kommen, auch was den Punkt anbetrifft, dass man natürlich nur den Entwurf eines Künstlers, der sich bereits in der Ausführung grösserer Arbeiten auf irgend eine Weise bewährt hat, auswählen dürfte. —

Es ist zu hoffen, dass die übrigen deutschen Zeitungen und Zeitschriften, als die Organe der öffentlichen Interessen, es sich nicht minder werden angelegen sein lassen, bei dieser Angelegenheit die Ehre des deutschen Namens zu vertreten.

Ornamentik.

(Museum 1837, No. 37.)

Einen neuen Beleg über die tüchtige Schule, die sich im Fache der Ornamentik bei uns — vornehmlich in Berlin — gebildet hat, giebt die eben erschienene 4te Lieferung des

Ornamenten-Buches zum praktischen Gebrauche für Architekten, Dekorations- und Stubenmaler, Tapeten-Fabrikanten u. s. w. Berlin, bei George Gropius.

Zwei von den 6 Blättern dieses Heftes sind von S. E. Hoffmann, die übrigen von H. Asmus erfunden und auf Stein gezeichnet; sie enthalten sowohl verschiedenartig anzuwendende Verzierungen, als bestimmte Muster für den Schmuck der Zimmer und der äusseren Haus-Façaden. In allen spricht sich ein reines, gebildetes Gefühl, welches mit wenig Mitteln das Ansprechende zu leisten versteht, aus, in einzelnen Blättern werden sehr geschmackvolle und zarte Erfindungen mitgetheilt. Nur Eine Bemerkung wollen wir hiebei nicht zurückhalten. Alle diese Blätter, in wie guter Harmonie auch die bei ihnen angewandten Farben zu einander stehen, bringen diese Harmonie doch nur auf dem leichteren Wege des Zusammenstellens gebrochener, abgetönter Farben hervor; es wäre aber wohl zu wünschen, dass man mit letzteren hier und da zugleich kräftige, leuchtende

Farben verbunden hätte, deren Anwendung auf unser noch immer so zaghaftes Gefühl nur vortheilhaft einwirken könnte, wenn sie — was freilich ungleich schwieriger zu erreichen ist — durch gediegene Muster vor der Gefahr der Disharmonie geschützt würde.

Wir können das eben genannte Werk mit um so grösserer Anerkennung aufnehmen, als es sich neben einem zweiten Unternehmen derselben Art, — von dem es sich seit einiger Zeit gesondert hat und dessen Trefflichkeit schon durch den Namen des Herausgebers genügend bezeichnet wird, — in eigenthümlicher Selbstständigkeit geltend macht. Letzteres ist das

Ornamentenbuch etc., erfunden und auf Stein gezeichnet von C. Böttticher, Architekt, Lehrer am K. Gewerbe-Institut zu Berlin. Berlin, bei Schenk und Gerstäcker.

Hievon liegt uns das oben erschienene zweite Heft der neuen Folge vor, welches nicht minder einen grossen Reichthum geschmackvoller Darstellungen enthält. Zum Theil sind es strenger stylisirte Ornamente, wie die Muster für architektonische Gliedermalereien (ein sehr dankenswerther Beitrag für unsre immer weiter ausschreitende Ornamentik), für Reliefstreifen und für Schablonenmalerei (farbige Wandfriese); zum Theil aber ist die Stylisirung leichter gehalten und vermählt sich auf eine ansprechende, künstlerische Weise mit den freieren Formen der Natur. Diese leichte Stylistik, die unstreitig — falls überhaupt ein gesetzmässiges Princip festgehalten werden soll — die schwerste ist, wird in einigen musterhaften Blättern entwickelt, von denen das eine ein zierliches Blätterwerk, für Theilstreifen auf Decken und Wänden anwendbar, die andre ein ungemein reizvolles Damastmuster enthält. Der Farbendruck ist in dem in Rede stehenden, wie auch in dem vorigen Werke sehr wohlgelungen.

Das Publikum kann mit der Rivalisation der beiden Ornamentenbücher nur äusserst zufrieden sein, indem hiedurch, wie bei aller Concurrenz, die Kräfte und die künstlerische Thätigkeit in einer Spannung erhalten werden, deren Resultate — wie in den beiden vorliegenden Fällen — nicht ohne wesentlichen Vortheil für die Kunst sein müssen.

Ein Bild von Biard.

(Museum 1837, No. 27.)

Unter den mannigfachen Werken fremder, vornehmlich französischer Malerei, die wir durch die hiesige Kunsthandlung des Hrn. L. Sachse in stets erneutem Wechsel kennen zu lernen Gelegenheit haben, war es in diesen Tagen vornehmlich ein Gemälde von Biard, welches das lebhafteste Interesse der Kunstfreunde erweckte. Es ist ein Bild von grösseren Dimensionen, durch Gegenstand und Ausführung wohlgeeignet, von den Leistungen dieses Künstlers, die sich gegenwärtig in Paris eines so

vortheilhaften Rufes erfreuen, einen anschaulichen Begriff zu bekommen. Es stellt eine Wachsfiguren-Bude dar. Durch die geöffneten Vorhänge der Thür sieht man zur Linken auf die Gasse hinaus, in welche ein furchtbarer Regenguss niederströmt. Ein Offizier hat sich, ausserhalb, dicht in die Vertiefung der Thüre gedrängt, um einigermassen vor dem Regen geschützt zu sein; eine Frau mit einem Schirme und ein Kind waaken in weiterer Ferne mühsam durch das Unwetter fort. Auch in das Innere der Bude dringt der Regen ein. Zunächst an der Thür steht der Direktor und blickt zu den hängenden Wolken empor, durch welche die Besucher seiner Kunstschätze fern gehalten werden; das romantische Kostüm, das ihn von den gewöhnlichen Klassen der bürgerlichen Gesellschaft unterscheiden soll, hat er einstweilen noch mit einem bedeutend abgetragenen Oberrocke bedeckt. Mit untergeschlagenen Armen, in der Hand den langen Stab, der die einzelnen Wachsfiguren zu bezeichnen dient, schaut er hinaus; auf seinen Lippen schwebt ein ziemlich lesbarer Fluch. Hinter ihm, in der Mitte des Bildes, sieht man die Gruppe seiner Angehörigen. Die Hauptfigur ist die Altmutter der Gesellschaft, die, prächtig bettelhaft geschmückt, auf einem Lehnstuhl sitzt und die Kasse der Gesellschaft auf ihrem Schooose hält; wahrscheinlich verwaltet sie das wichtige Geschäft des Einkassirens. Die Schatulle ist geöffnet; sie zeigt deren Inhalt, der nur aus einigen Kupfermünzen besteht. Das regt die Uebrigen, vornehmlich die Acteuren, zu mannigfachen Betrachtungen an. Alle diese sind mit den fabelhaftesten Kostümen angethan; sie tragen Musik-Instrumente in den Händen und scheinen bei den Präsentationen der Wachspuppen, in Uebereinstimmung mit dem phantastischen Charakter der letzteren, als Orchester zu fungiren. Man sieht unter ihnen eine jugendliche Schöne, auf deren knöchernem Halse die dicken Glasperlen arge Schlagschatten werfen, auf der einen Seite am Boden sitzen; sie trägt eine halb türkische Kleidung und streicht die Geige. Auf der andern Seite sitzt einer, im Kostüm eines amerikanischen Wilden, der sich, im unbefangenen Widerspruch zu seinen braunen Haaren, einen langen schwarzen Bart vorgebunden hat; er ist beschäftigt, eine alte Lampe zu scheuern. Ein altes Weib im Grunde prüft die Töne ihres Fagotts. U. s. w. In allen Physiognomieen ist der Charakter des vagabundirenden Lebens neben dem Ausdrucke des Verdrusses und Aergers oder einer gedankenlosen Gleichgültigkeit, vortrefflich dargestellt; das karikirt Phantastische ihrer gesammten Erscheinung bildet einen scharfen Contrast mit dem Gepräge der Dürftigkeit und Rohheit ihrer Existenz. Hinter ihnen erhebt sich die Gallerie der Wachsfiguren, jener verwunderlichen Gebilde, die, wie sie den wirklichen Nahrungsquell dieser Gesellschaft ausmachen, so zugleich über ihr halbverwildertes Treiben den Schimmer einer seltsamen Poesie ausgegossen scheinen. Da sieht man Judith mit dem Haupte des Holofernes, dessen verdrehte Augen durch das Dunkel leuchten; daneben die keusche Susanne im Bade und zu ihren Seiten die beiden alten Sünder; dann eine Assemblée türkischer Sultane; französische Notabilitäten, u. s. w. Ein Diener steckt eben die Lampen vor den Figuren an, so dass das glänzende Wachs der letzteren und ihre bunten Kostüme in glitzerndem Scheine aufblinken. — Wie endlich Alles, was den poetischen Theil des Bildes anbetrifft, so ist nicht minder die gesammte malerische Technik von grossem Verdienste. Die Totalwirkung ist durchaus klar und erfreulich, die Zeichnung sicher und bewusst, die Pinselführung leicht und geistreich. Die Behandlung des Helldunkels

zeugt vornehmlich von einer gediegenen Herrschaft des Künstlers über seine Mittel, und einzelne Partieen, wie das beschattete Gesicht jener alten Dame, sind in ihrer Art, ebenso wie das Ganze, vollendete Meisterstücke.

Die Verklärung Christi, Oelgemälde von C. Begas. — Berlin.

(Museum 1837, No. 99.)

Im Atelier des Herrn Professor Begas sahen wir kürzlich ein so eben vollendetes Gemälde, die Verklärung Christi darstellend. Das Bild ist im Auftrage der kleinen Gemeinde von Krumoels (einem schlesischen Marktflecken, in der Nähe von Liebenthal) für den Schmuck der dortigen Kirche gemalt worden, — eine Erscheinung, welche, aller gerühmten Kunstliebhaberei unsrer Tage zum Trotz, noch immer zu den namhaftesten Seltenheiten gehört, die aber, weil sie eine Anerkennung der Kunst in ihrer höchsten Bedeutung für das Leben bezeugt, auch selbst der höchsten Anerkennung würdig ist, und die im gegenwärtigen Falle manch einen größeren Ort beschämen muss.

Bei einer Darstellung der Verklärung Christi werden unsre Gedanken unwillkürlich zu Raphaels letztem Werke zurückgeführt; wie dieser Gegenstand in der neuern Kunst nur selten behandelt ist, so scheint es uns, als ob von dem grossen Meister des sechzehnten Jahrhunderts der nothwendige Typus desselben mit um so größerer Bestimmtheit vorgezeichnet sei. Aber in Raphaels grossem Gemälde nimmt die Scene der Verklärung selbst nur einen verhältnissmäßig geringen Theil ein, und sie steht in nothwendiger Wechselbeziehung zu der unteren Hälfte des Bildes, in welcher uns das Leiden, die Rath- und Hilflosigkeit der irdischen Welt vorgeführt wird. Andre Verhältnisse mussten eintreten, wo diese Beziehungen wegfallen. Zwar hat Raphael auch die Auffassung der obersen Scene an sich nicht willkürlich erfunden, sondern nur ältere, durch längeren Gebrauch sanctionirte Typen, wie sich diese bereits bei Giotto und noch früher vorfinden, ausgebildet, Typen, zu denen namentlich das Schweben der drei verklärten Gestalten und die Art ihrer Gegeneinanderstellung, sowie die Weise gehört, in welcher die drei Jünger unter ihnen daliegen; — doch kann man auch in dieser Rücksicht bemerken, dass eine solche Auffassung dem wunderbaren Vorgange noch mehr Mystisches giebt, als in den einfachen Worten der Schrift gegeben zu sein scheint, obgleich wir auf keine Weise in Abrede stellen dürfen, dass, wie schon angedeutet, bei Raphaels Gesammt-Composition, bei dem symbolischen Charakter seines grossen Werkes, diese Erhöhung des Wunderbaren sehr wohl an ihrer Stelle ist. Die dreifach wiederholte Erzählung der heiligen Schrift von dem Vorgange der Verklärung hält dagegen das rein menschliche Element fest, sie spricht nur vom Beten des Erlösers, von seinem Gespräche mit den beiden fremden Männern (Moses und Elias) und nur davon, dass sein Gesicht und seine Gewänder, wie auch die der beiden Andern, hell und leuchtend gewesen seien. In ihr hat sich der Erlöser seiner Menschheit, der Schwere

der irdischen Natur noch nicht entäussert, und nur das glänzende Licht, welches seine Gestalt überströmt und von ihr ausgeht, bezeugt seine Gemeinschaft mit höheren Wesen. Dieser Auffassungsweise gemäss finden sich denn auch, im Gegensatz gegen die angeführten Werke, bereits ältere Gemälde, welche die biblische Erzählung in ihrer einfachen (und an sich doch schon so grossen) Bedeutung darstellen, wie z. B. ein Bild von Giovanni Bellini im Museum von Neapel, in welchem man Christus mit Moses und Elias auf der Höhe des Berges Tabor stehen sieht. Derselben Weise ist auch Begas in seinem neusten Werke gefolgt.

Seine Composition zerfällt in zwei Theile. Die Tiefe des Vordergrundes nehmen die drei Jünger ein, welche vor dem himmlischen Glanze niedergesunken sind. Auf der einen Seite kniet Johannes, innig betend, das schöne Haupt geneigt, die Augen geschlossen. In der Mitte ist Jacobus, der sich emporrafft, indem er, wie es scheint, Johannes aufzumuntern oder ihn um die Bedeutung der überraschenden Erscheinung zu fragen im Begriff ist; er wendet sein Haupt hastig, von heiliger Furcht ergriffen, zu den verklärten Gestalten empor. Petrus, auf der andern Seite, sitzt halb der Erscheinung zugewandt, hinten übergebeugt, indem er vergebens seine Augen gegen den Glanz zu öffnen strebt; er breitet die Hände aus und scheint, in kindlich unbewusstem Gefühle der Seligkeit des Momentes, die Worte zu sprechen: Herr, hie ist gut sein; willst du, so wollen wir hie drei Hütten machen u. s. w. Um ein weniges hinter den Jüngern, über ihnen erhöht, stehen die drei verklärten Gestalten. Christus in der Mitte, dem Beschauer gerade entgegen gewandt, den Mantel in schönen Falten um das Untergewand geschlagen, breitet die Arme betend empor und blickt mit dem Ausdrucke einer hohen Begeisterung vor sich aufwärts. Auf der einen Seite steht Moses in ernster Würde, die Gesetztafeln in der Hand; auf der andern Elias, der in lebhafter Bewegung anbetend dem Erlöser naht. Beide sind dem letzteren zugewandt, ihre Blicke sind auf ihn gerichtet, in seiner Verklärung scheint ihnen das, was sie geahnt und vorverkündet, offenbar zu werden. Im Antlitz Christi erinnert an jene altgeheiligten Formen, wie sie die frühere christliche Kunst für die Züge des Erlösers ausgeprägt hat; aber die strenge Symmetrie, obgleich das Gesicht auch hier gerade von vorn gesehen wird, ist zu einem eigenthümlich individuellen Leben durchgebildet. Begas hat schon früher, bei seiner Auferstehung Christi (in der Werder'schen Kirche zu Berlin) diesen Typus mit Ernst neu zu beleben gestrebt; was dort vielleicht noch zu streng erschien, zeigt sich hier aufs Erfreulichste gemildert.

Das Ganze der Composition ist durchaus bedeutend. Es ist jener vorübergehende Moment aus dem Leben des Erlösers, von dem uns die Schrift erzählt, und doch ist eine Würde, eine Feierlichkeit, eine Grösse des Styles darin, welche ihn als einen Vorgang voll des tiefsten Inhaltes, als vorzüglich geeignet für den Zweck eines Altarbildes erkennen lassen. Die Gestalten, ihre Bewegung, die Linien ihrer Gewandung verrathen das Gefühl für die edelste Raumausfüllung, für das schönste Gleichgewicht der Massen und ihrer Gliederung in sich; aber das individuelle Leben, die unmittelbare Aeusserung dessen, was eine jede einzelne der dargestellten Personen bewegt, Alles, was dem Bereiche der Körperlichkeit angehört, ist ebenso frei, natürlich und gediegen. Der grösste Vorzug indess in Bezug auf die künstlerische Ausführung des Gemäldes besteht in der Licht- und Luftwirkung des Ganzen, in einer Freiheit und Leichtigkeit

der Farbenbehandlung, welche gegenwärtig selten ihres Gleichen finden dürfte. Der wunderbare Totaleffekt, wie das Licht von den drei verklärten Gestalten, deren Gewänder in hellen, harmonisch gebrochenen Farben gehalten sind, und wie es vornehmlich von der leuchtenden Glorie des Erlösers ausgeht und die Wolken über ihnen und die Personen des Vordergrundes umspielt, ist durch die meisterhaftesten Mittel erreicht. Die ganze Luft des Bildes scheint vom Lichte erfüllt, so dass alle Schatten wiederum durch die mannigfachsten Reflexe erhellt werden, ja Manches, was wir wirklich als Schatten erkennen, andern beleuchteten Stellen an Helle des Farbentones nicht nachsteht; dabei aber ist dieser ganze magische Effekt wiederum so natürlich gehalten, als ob sein Vorbild nicht in der Phantasie des Künstlers, sondern in einer wirklichen Erscheinung da gewesen wäre. Auch mag es schliesslich wohl zu bemerken sein, dass das Bild in einer überaus kurzen Zeit, somit fast ganz alla prima gemalt ist, — ein Umstand, der indess bei einem Werke, wo Alles, was der künstlerischen Ausführung angehört, gerade auf die grösste Unmittelbarkeit der inneren Anschauung ankommt, wohl nur förderesm sein kann.

Wir können der Gemeinde, welche das Bild bestellt hat, zu dem Besitz eines Werkes, das wir den vorzüglichsten Leistungen unsrer Zeit zuzuzählen kein Bedenken tragen, nur aufrichtigst Glück wünschen.

Sculptur.

(Museum 1837, No. 30, f.)

---

1. Thorwaldsens Werke. 1. Heft. Rom 1837. Leipzig und Glogau. C. Flemming. Fol.

„Wir legen dem Publikum (so heisst es in dem erläuternden Texte des genannten Werkes) hier das erste einer Reihe von Heften vor, welche vorerst nur die neueren Arbeiten Thorwaldsen's enthalten. Glückliche Umstände setzen uns in die Lage, dieses Werk unter des grossen Bildhauers eigner Anordnung und specieller Aufsicht über Zeichnung und Stich, sowie mit seiner eignen artistischen Beschreibung erscheinen zu lassen." — Diese Worte dürften hinreichend sein, um eine lebhafte Theilnahme des kunstbefreundeten Publikums für das beginnende Unternehmen hervorzurufen, und in der That zeigen uns die, in radirten Umrissen ausgeführten Blätter des ersten Heftes, in denen uns Compositionen des grossen Meisters aus den jüngstverflossenen Jahren vorgeführt werden, aufs Neue jene bewundernswürdigen Eigenschaften, jene Sinnigkeit der Composition, jenen schlichten Adel, jene stille Anmuth der Darstellung, welche an den Namen Thorwaldsen geknüpft sind und auch das höhere Alter des Künstlers mit einer unverwelklichen Jugend schmücken.

Das erste der vorliegenden Blätter scheint nicht zu Thorwaldsens Compositionen zu gehören; es enthält, in einem Medaillon, das Profilbildniss des Meisters mit der Beischrift: „Küchler del et sculp." Die Züge des

verehrten Antlitzes sind wohlgetroffen, wenn wir auch bemerken müssen, dass sie, wie es uns scheint, etwas weniger scharf gespannt sein könnten. — Das zweite Blatt (No. 1 der eröffneten Folge) stellt das Basrelief der Nemesis dar. Auf einem, mit zwei Pferden bespannten Wagen steht die geflügelte Göttin des Schicksales. Die Pferde sind, durch Inschriften auf dem Geschirr, als „gehorsam" und „ungehorsam" bezeichnet; ersteres, mit lose nachgelassenem Zügel, schreitet ruhig fort; das andre bäumt sich empor und wird mit scharf angezogenem Zügel und geschwungener Geissel durch die Göttin gestraft. Das Rad des Schicksalswagens führt, auf den Wechsel des Lebens hindeutend, die Inschriften: Glück und Unglück, Reichthum und Armuth. (Sämmtliche Inschriften sind italienisch.) Hinter der Göttin schreiten zwei Genien, von denen der eine, ein Füllhorn und Kränze tragend, dem Guten seinen Lohn, der andre mit dem Schwerte dem Bösen seine Strafe bringt. Vor den Pferden geht ein Hund, als Sinnbild der warnenden Treue, voraus. Im Grunde des Reliefs ist der Thierkreis angedeutet, und oberwärts in demselben, über der Göttin, schwebt ein Genius mit dem Zeichen der Waage, an die unwandelbare Gerechtigkeit des Geschickes erinnernd. Es sind Herder's inhaltreiche Worte, welche zu dieser tiefsinnigen Composition Veranlassung gegeben haben. „Die hehre Göttin, welche die Welt regiert, belohnt, straft, den rechten Weg andeutet und das Rad des Schicksals dreht", ist es, die uns hier in einem lebenvoll durchgeführten Bilde gegenübersteht. Wie aber das Zusammenfassen so mannigfacher symbolischer Bezüge, ebenso ist deren künstlerische Gestaltung im Einzelnen und im Ganzen von gediegenster Wirkung. Durch jenes bäumende Pferd, welches zu dem ruhig kräftigen Gange des andern einen schönen Contrast bildet, wird der Wagen der Schicksalsgöttin vorn mit emporgehoben, so dass die Göttin selbst zu einer lebhafteren Stellung, die sich indess wiederum durch das Anziehen der Zügel mässigt, genöthigt ist und in dieser Weise, obgleich durch den Bug des Wagens zum Theil verdeckt, eine edle Gestalt in anmuthreichem Wechsel der Bewegung entwickelt. Sehr lieblich sind die beiden Genien, welche dem Wagen folgen, und auch in ihnen contrastirt der Ernst des strafenden anziehend mit der heiteren Bewegung des andern, welcher das Füllhorn trägt. — Die vier folgenden Blätter enthalten Medaillons mit den Darstellungen der vier Jahreszeiten. Ist unter diesen das erste, die Darstellung des Frühlings, weniger befriedigend (vornehmlich durch die etwas gespreizte Hauptfigur, ein junges Mädchen, welches Kränze windet), so bieten die drei andern wiederum grosse Schönheiten. — In dem Medaillon des Sommers sieht man eine liebliche Gruppe von Schnittern. Ein kräftiger junger Mann, in der Mitte des Reliefs, umfasst eine Schnitterin und hält ihr scherzend eine Frucht, zur Erquickung bei der Arbeit, hin; eine zweite Schnitterin kniet zur Seite, im Begriff, die Aehren zu schneiden, und blickt in schöner lebhafter Bewegung zu den andern empor. — In der Darstellung des Herbstes sieht man einen Jäger, der mit der Jagdbeute zu seinem weinberankten Hause heimkehrt; vor dem Hause sitzt sein Weib, welches, den Säugling an der Brust, mit letzterem ebenfalls eine sehr anziehende Gruppe bildet. — Von vorzüglicher Schönheit aber ist das Medaillon des Winters: ein Greis, der am Kohlenbecken sitzt, indem er seine ausgestreckten Hände erwärmt, und ihm gegenüber, an den Tisch gelehnt, eine alte Frau, die eine Lampe anzuzünden im Begriff ist. Beide Gestalten, bei aller schlichten Einfalt ihrer Bewegungen, sind auf eine eigen grossartige Weise, be-

sondern in der Gewandung, behandelt und einigen sich mit dem häuslichen Geräth ungezwungen zum trefflichsten Ganzen.

Wir hoffen, dass das Unternehmen in rascher Folge vorschreiten werde. Bereits 900 Platten mit den neusten Werken Thorwaldsens liegen fertig vor. Das zweite und dritte Heft werden Schillers Denkmal zu Stuttgart und Gutenbergs Denkmal zu Mainz enthalten.

2. Gutenbergs Denkmal von Thorwaldsen.

Vielleicht als Vorläufer des dritten Heftes der im Vorigen besprochenen neuen Ausgabe von Thorwaldsens Werken sind in demselben Verlage zwei mit lithographischer Kreide gezeichnete Blätter erschienen, deren eines die für Mainz gearbeitete Statue des Erfinders der Buchdruckerkunst, das andre zwei Basreliefs des dazu gehörigen Piedestals darstellt. Sie lassen uns eine, wenigstens allgemeine Vorstellung dieses so vielfach gepriesenen Werkes zukommen und geben uns zu einem selbständigen, von Zeitungsberichten unabhängigen Urtheil über dasselbe Gelegenheit.

Betrachten wir zunächst das erste Blatt. Eine kräftige männliche Gestalt steht dem Beschauer in ernster und ruhiger Stellung gegenüber. Ein langer faltiger Rock mit einem Pelzkragen, nach vorn weit geöffnet, fällt in grossen Linien von den Schultern nieder und gestattet einen freieren Anblick der edeln Körperbildung, die sich, was namentlich die Beine betrifft, unter der leicht anschmiegenden Tricot-Hose nur in gewissem Maasse bewegt zeigt. Die rechte Hand, niedergesenkt, hält einige Buchstaben und Stempel; in der Linken, die vor die Brust emporgehoben ist, ruht das Buch der heiligen Schrift. Das Haupt ist mit einer kleinen Pelzmütze bedeckt; vom Kinn fliesst ein langer, zwiegespaltener Bart auf die Brust herab. Das Ganze der Gestalt trägt das Gepräge eines männlichen Ernstes; in dem Wechselverhältniss der Linien untereinander, in dem Gleichmaasse der einzelnen Theile spricht sich eine schöne Ruhe und Lauterkeit des plastischen Gefühles aus, was auf das Auge des Beschauers zunächst einen anziehenden, bedeutsamen Eindruck hervorbringen muss.

Bei längerem Anschauen jedoch vermissen wir Etwas in der Erscheinung dieser Gestalt. Die eben angedeuteten Vorzüge, in denen uns nur mehr allgemeine Eigenschaften vergegenwärtigt werden, genügen uns nicht; wir wollen tiefer in das persönliche Wesen, in den eigenthümlichen Charakter, in die selbständige Bedeutung dieser Gestalt, die uns zu Anfange so imponirend entgegen getreten ist, hineinblicken, aber es wird uns nur wenig solcher näheren Belege dargeboten. Bei einer nackten Gestalt ist es der körperliche Organismus, und zwar die besondre — mehr kräftige oder zarte, mehr strenge oder weiche — Durchbildung desselben, was eine bedeutende Gesammt-Erscheinung in ihrer nothwendigen Gliederung erkennen lässt. Bei einer frei gewandeten Gestalt (vornehmlich im Sinne des klassischen Alterthums) ist es jenes eigenthümliche Linienspiel der Falten, was einem mannigfach wiederholten und gebrochenen Echo vergleichbar, auf die Eigenthümlichkeit der körperlichen Ausbildung zurückdeutet und wiederum eine so oder anders geordnete Gliederung hervorbringt. Hier aber ist, wenigstens in den Haupttheilen der Figur (in der von der glatten Weste umschlossenen Brust, in den Hosen, welche Leib und Beine bedecken), ein Mittelding von Nacktheit und von Gewandung, das weder die Schön-

heiten des einen, noch die des andern zu entwickeln gestattet, beide beschränkt und eine nicht ganz erfreuliche Leere der Formen zu Wege bringt. Es scheint die Absicht des Künstlers gewesen zu sein, die Besonderheiten des mittelalterlichen Kostüms, als beschränkend für die Entwickelung der Körperformen, soviel wie möglich aufzuheben; aber der reichere Schmuck, zu dem dasselbe hätte Veranlassung geben können, wäre nach unsrer Ansicht sehr wohl geeignet gewesen, die eben angeregten Missstände durch eigenthümliche Vortheile zu ersetzen. Denn eben dadurch, dass der Künstler fast alles besondre Detail des Kostüms verschmäht hat, entbehrt die Figur zugleich der näheren historischen Bezeichnung, sowohl in Rücksicht auf die Zeit, welcher der Dargestellte angehört, als der eigenthümlichen Stellung, welche er in dieser seiner Zeit einnahm, — ohne dass doch statt dessen der Eindruck einer idealen Gestalt erreicht worden wäre. Das Einzige, was an besondres Kostüm erinnert, ist der weite Rock mit dem Pelzkragen, die Schuhe und — der Hosenlatz.

Nächst dieser Frage nach dem historischen Charakter, der bei dem Standbilde eines historisch bedeutenden Mannes erforderlich ist, haben wir die Art und Weise, wie uns sein persönlicher Charakter vorgeführt wird, in Erwägung zu ziehen. Auch die Ausprägung des letzteren ist hier nicht so entschieden, so individuell prägnant, dass sie unser näheres Interesse, unsre persönliche Theilnahme erwecken könnte. Nur jene allgemeinen Eigenschaften, von denen im Obigen bereits gesprochen wurde, nur eine kraftvoll männliche Würde, zugleich eine gewisse milde Ruhe treten uns entgegen. Auch die Züge des Gesichts, als des verständlichsten Spiegels der Seele, geben uns nicht mehr Eigenthümliches; wir haben hier nur jene Form des langen zwiegespaltenen Bartes, als mit dem adligen Charakter des Mannes wohl übereinstimmend hervorzuheben. (Ob die von Manier nicht freie Behandlung der Haare in den kurzen Locken des Haupthaares und im Bart dem Zeichner des vorliegenden Blattes, oder ob sie dem Modell des Bildhauers zuzuschreiben ist, können wir nicht entscheiden.) — Allerdings scheint es, als ob es zur Abweisung unsrer Ansprüche zu entgegnen genüge, dass kein authentisches Portrait von Gutenberg[1]), keine Beschreibung seiner Gestalt, auch nur verhältnissmässig Weniges aus der Geschichte seines Lebens bekannt ist. Aber auch dies Wenige, was wir über ihn wissen, giebt uns gleichwohl ziemlich sichere Züge, aus denen, mit einiger künstlerischen Divination, sehr wohl eine bestimmte,

[1]) Auf den Namen eines authentischen Portraits dürfte jenes im Kupferstich vorhandene Bildniss Gutenberg's, dessen Original sich, wenn ich nicht sehr irre, auf der Bibliothek zu Strassburg befindet und welches auch auf mehreren ihm zu Ehren geprägten Medaillen wiederkehrt, keinen Anspruch haben. Das Kostüm — die breite Halskrause, der polnische Schnürrock, die geschlitzten Pelzärmel — ist auf keine Weise das der Zeit, sondern gehört bereits etwa dem siebzehnten Jahrhundert an. Auch ist Thorwaldsen, wie wir gesehen haben, diesem Kostüme nicht gefolgt; doch scheint er dem Bildniss jenen langen zwiegespaltenen Bart und die, ebenfalls ein wenig befremdliche runde Pelzmütze entlehnt zu haben. — Auf den Reliefs des Piedestals ist die Figur Gutenbergs mit derselben Pelzmütze bedeckt, die jedoch hier mit einem nach hinten überhangenden Zipfel versehen ist. Ob dieser Zipfel auch bei der Statue beibehalten ist, kann aus der vorliegenden Vorderansicht derselben nicht mit Sicherheit geschlossen werden. Sollte es aber der Fall sein — und die Form der Mütze auf den Reliefs lässt es so vermuthen, — so dürfte dies für die Seitenansicht der Statue kein sonderlich günstiges Motiv bilden.

eigenthümlich selbständige Anschauung zu entwickeln sein dürfte. So ist zunächst zu berücksichtigen, dass Gutenberg einem alten Patriciergeschlechte angehörte, mit dem er in früher Jugend, vor der Macht der Neubürger weichend, auszuwandern genöthigt ward, und dass er auch in späterer Zeit als seines vornehmeren Ursprunges bewusst auftritt; (so z. B. in dem bekannten Processe mit Fust, wo er vor Gericht in eigner Person zu erscheinen verschmähte, und wo der Adel seines Wesens, der gemeinen betrüglichen Habgier des Fust gegenüber, ein nur um so helleres Licht zu erhalten scheint; so namentlich in den letzten Jahren seines Lebens, welche er, dem gewerblichen Treiben abgethan, im Hofdienste des Kurfürsten Adolph von Nassau zubrachte.) Sodann tritt in ihm, wie es überhaupt bei dem Erfinder einer so schwierigen Kunst nicht anders gedacht werden kann, ein lebhaft grübelndes Wesen hervor, welches wir schon früh, ehe er die grosse Erfindung zur Vollendung gebracht (namentlich während seines Aufenthalts in Strassburg), mit allerlei geheimen Künsten beschäftigt erblicken, und welches, in mannigfachen Versuchen sich abmühend, den Ruin seines Vermögens zur Folge hatte. Zugleich aber hat dies grübelnde Wesen eine gewisse einseitige Abgeschlossenheit, indem ihm wenigstens der künstlerische Sinn, welcher eine geschmackvollere, zierlichere Ausbildung der Erfindung hätte herbeiführen können, entschieden zu fehlen scheint. (Man vergleiche in dieser Beziehung die von ihm gefertigten Lettern mit den prachtvollen und höchst schönen, die das erste Auftreten Peter Schöffer's bezeichnen.) Diese beiden charakteristischen Eigenthümlichkeiten, die Vornehmheit des Geschlechts und des Geistes, und der unruhige, geheimnissvolle, halb zum Phantastischen geneigte Drang des Gemüthes wären es also, die wir in der Gestalt Gutenberg's vor Allem erwarten, und die uns somit etwa eine ähnliche Erscheinung, wie die Albrecht Dürer's, vergegenwärtigen müssten. Von Beidem aber tritt uns in Thorwaldsen's Figur nur Weniges entgegen.

Wenden wir uns nunmehr zu dem zweiten der vorliegenden Blätter, welches die beiden Reliefs des Piedestals darstellt und in diesen die beiden Hauptmomente der Erfindung zusammenfasst. Das eine zeigt die Zusammensetzung von Worten durch einzelne Lettern. An einem Tische, auf dem ein schräges Pult steht, sitzt Gutenberg (an seinem langen Barte erkennbar) und weist einem Manne, der sich an der andern Seite des Tisches auf eine mit verkehrter Schrift bezeichnete Tafel lehnt — vermuthlich Fust — eine der Lettern. Das andre Relief stellt die Arbeit der Presse dar. Ein junger Arbeiter ist beschäftigt, die Presse zu drehen; vor derselben lehnt Gutenberg und betrachtet einen gedruckten Bogen; andres Druckgeräth wird daneben sichtbar; oberwärts ist eine Anzahl von Druckbogen auf einer Leine zum Trocknen aufgehängt. — In der Reliefdarstellung, in dem Symbolischen, welches ihre Behandlung erfordert, musste Thorwaldsen's Genius unstreitig ein ungleich angemesseneres Feld finden, und so sehen wir hier denn auch im Einzelnen sehr grosse Vorzüge; namentlich die Gestalt des Gutenberg auf dem zweiten Relief ist von einer Schönheit, Ruhe und edlen Harmonie, wie diese Eigenschaften nur den trefflichsten Compositionen des Meisters eigen sind. Doch können wir auch hier nicht ganz umhin, Ungehöriges zu rügen, vornehmlich was die Beiwerke des ersten Reliefs betrifft. Hier hat der Bildhauer die mittelalterliche Zeit specieller charakterisiren wollen und demgemäss die Seitenflächen des Tisches und des Pultes mit gothischem Rosettenwerk reich-

lich verziert. Gleichwohl ist die Anwendung dieser Verzierung (welche beträchtlich an die weiland beliebte Periode des „Frauentaschenbuches“ erinnert) dem Charakter der Zeit nicht sonderlich entsprechend, indem wenigstens der Tisch in seiner Hauptform nicht sowohl ein mittelalterliches als ein antikes Gepräge zeigt; auch passt dies bunte Wesen auf keine Weise zu der mehr klassischen Einfalt, die in der ganzen Darstellung vorherrscht. —

Unbefangene Leser werden dem Referenten über Vorstehendes keine Einseitigkeit vorwerfen. Er zählt sich den begeistertsten Verehrern Thorwaldsen's zu; er schätzt sich glücklich, zu einer Zeit geboren zu sein, in welcher Männer, wie dieser, die Kunst wiederum zu ihrer schönsten Würde zurückführen. Aber warum sollte es, weil Thorwaldsen ein hoher, herrlicher Meister ist, geläugnet werden, dass er bestimmte Kreise hat, in denen er sich vorzugsweise mit Glück bewegt. Sein Feld ist die Richtung der Kunst, welche, im Sinne des klassischen Alterthums, vorzüglich auf die Bildung idealer Gestalten, auf eine Behandlungsweise, die ich als eine mehr symbolische bezeichnen möchte, ausgeht; und wenn er damit zugleich noch eine grössere Tiefe des subjektiven Gemüthslebens verbindet, so zeigt dies nur, dass Thorwaldsen kein sklavischer Nachahmer der Antike ist, dass er zugleich vollständig der Gegenwart angehört. Jene Kunstrichtung aber, welche im Gegensatz gegen die vorige etwa als die historische benannt werden könnte, in welcher es vorzugsweise auf Charakteristik, Individualisirung, Durchbildung eines durch allerlei Umstände bedingten Einzellebens ankommt, scheint seinem Genius ferner zu stehen. Hierin darf die norddeutsche Kunst sich rühmen, das Bedeutendste der neueren Zeit geleistet zu haben.

Ich kann nicht schliessen, ohne noch ein andres Wort beigefügt zu haben. Ich habe mich jüngst über die Ausführung „deutscher Denkmäler“ ausgesprochen und, aus allgemeineren Gründen, die Ansicht aufgestellt, dass es sich für uns nicht gezieme, solche an andre Künstler als Deutsche zu übertragen. Thorwaldsen ist einer derjenigen, denen bereits mehrere solcher Aufträge zu Theil geworden sind, sofern man in dem, gewiss so wohl verdienten Ruhme des grossen Inländers den genügendsten Grund zu einer solchen Wahl zu finden glaubte. Sein Gutenberg-Monument aber lässt es erkennen, dass gerade Arbeiten solcher Art nicht in seinem eigenthümlichen Bereiche liegen; und zu dem früher ausgesprochenen Vorwurfe gegen die Leitung von Unternehmungen, wie das in Rede stehende, tritt nun auch noch der hinzu: diejenigen Meister des Vaterlandes, von denen in der monumentalen Plastik bereits so namhaft Vollkommneres geleistet ist, übergangen und durch ein unpatriotisches Verfahren nicht einmal das Vorzüglichste, was zu erreichen war, hergestellt zu haben.

Malerei. — Berlin.

(Museum 1837, No. 31.)

Kürzlich hatten wir Gelegenheit, drei neue Gemälde der Düsseldorfer Schule zu sehen. Das eine ist ein Rundbild von mittleren Dimensionen, von J. Hübner gemalt. Es stellt, auf Wolken thronend und von einer lichten Glorie umgeben, das Christuskind dar, mit einem weissen, zierlich gestickten Kleidchen angethan, in der linken Hand einen Lilienstengel, die rechte zum Segen erhoben. Das Bild ist von ausserordentlicher Anmuth und vereint holdselige Kindlichkeit und milden Ernst auf die glücklichste Weise; die Malerei ist überaus zart und lichtvoll. Es ist für den Hrn. Senator Jenisch in Hamburg bestimmt. — Die beiden andern Bilder sind kleine Landschaften von A. Schrödter. Die eine stellt im Hintergrunde einer sandigen märkischen Ebene eine hochstämmige Kiefernwaldung dar, über welcher sich der helle Glanz des Abendhimmels erhebt. Vorn, unter einem Kiefernbaume, sitzt einsam ein hagerer alter Jägersmann, nachdenklich zusammengebückt; es ist eine jener seltsamen Gestalten, wie sie wohl nur auf den öden Heiden des nordöstlichen Deutschlands gesehen werden; in seiner Darstellung erkennen wir die Hand des humoristischen Genremalers, der in diesen Bildern von seiner gewöhnlichen Bahn, aber keineswegs ohne glücklichen Erfolg, abgewichen ist. Das zweite Bild trägt den Charakter der Küsten von Helgoland: hohe Uferfelsen, gegen welche die See, im Schimmer des Mondes aufleuchtend, anpufft. Im Vorgrunde ist eine Grotte, in der sich Fischer um ein sprühendes Feuer versammeln.

Ueber das Studium classischer Kunst auf den Gymnasien.

(Museum 1837, No. 33.)

In der „Einladungsschrift zum Oster-Examen (1835) im Königl. Gymnasium zu Lissa, von Georg Schöler, Director und Professor", — welche uns vor Kurzem freundlich mitgetheilt worden ist, befinden sich zwei Schulvorträge: „Zusammenstellung der griechischen und christlichen Kunst", und „Charakteristische Uebersicht der griechischen Plastik." In Bezug auf diese, für den Schulunterricht gewiss seltenen Gegenstände bemerkt der Verfasser (Hr. Director Schöler), dass dieselben zu einer Reihe von zwölf Vorträgen gehörten, welche er den Primanern während des Winters in Vicariatstunden in der Art vorgeführt, dass er mit einer allgemeinen Charakteristik der griechischen und christlichen Kunst beginnend zu einer geschichtlich-charakterisirenden, durch bildliche Anschauung unterstützten Darstellung der griechischen Architektur, Plastik und Malerei fortgeschritten sei und für die Architektur sodann eine Kunst-Geographie, für die Plastik

aber eine Museographie (nach eigenen Reisebemerkungen) hinzugefügt habe. Dabei verstehe es sich, nach der Weise des Schulunterrichts, von selbst, dass nach Abschluss eines jeden zusammengehörigen Gebiets von Ansichten und Schilderungen die Zuhörer durch Frage und Antwort, theilweise selbst durch Veranlassung zum Zeichnen an der Tafel in Selbstthätigkeit gesetzt, und zur klarern Auffassung des Ueberlieferten angeleitet worden seien. „Warum (so schliesst der Verfasser seine Vorerinnerung) warum Gymnasiasten, die ohnehin genug Lehr-Gegenstände betreiben müssen, auf ein solches Gebiet geführt wurden, wird hoffentlich niemand fragen, der es mit vielen Freunden des Alterthums bedauert, dass es bis jetzt noch so schwer ist, die Gymnasialjugend mit einer Seite des Alterthums bekannt zu machen, welche so ausserordentlich interessant und selbst für die höhere Weltbildung unabweislich ist."

Gewiss können wir das hierin gegebene Beispiel nur als ein höchst erfreuliches betrachten, und wir müssen dies um so mehr, als aus den, in demselben Programm enthaltenen „Verordnungen und Mittheilungen der vorgesetzten Hohen Behörden" hervorgeht, dass es mit dem ausdrücklichen Wunsche der letzteren im Einklange steht. (30. September 1834: „Das Königl. Provinzial-Schul Collegium eröffnet mehrere treffliche Vorschläge, wie auf eine zweckmässige Weise die Gymnasialjugend der oberen Classen auch von Seiten der Kunst zu einer edlern, nicht bloss grammatisch-philologischen Kenntniss des Alterthums eingeweiht werden könne.") — Wir möchten sogar auf diese Angelegenheit, rücksichtlich des Gymnasialunterrichts, noch ein grösseres Gewicht legen, als der Verfasser in den oben angeführten Worten auszusprechen scheint. Denn jenes Ebenmaass, jene Lauterkeit, jene Sammlung, mit einem Worte, jene reine Idealität der classischen Kunst muss, ganz abgesehen von ihrer archäologischen Bedeutsamkeit, ungleich erfolgreicher auf die Entwickelung edler Lebensitte, einen der schönsten Zwecke höherer Schulbildung, einwirken, als dies auf anderem Wege zu erreichen ist. Die Beschäftigung mit der classischen Poesie könnte Aehnliches leisten, aber eines Theils hat sie nicht dieselbe Unmittelbarkeit, anderen Theils dient sie auf der Schule viel mehr dem philologischen Studium, und selten nur dürfte beim Beginn des Jünglingsalters eine solche Kraft gefunden werden, dass das ästhetische Studium nicht das philologische (und umgekehrt) beeinträchtigen sollte. Gerade hiefür aber würde die Beschäftigung mit der classischen Kunst den wohlthätigsten Ableiter geben, — wobei freilich vorausgesetzt wird, dass es nicht an genügenden Gegenständen der Anschauung, vornehmlich an Gypsabgüssen, mangle.

Jedenfalls wünschen wir dem Unternehmen des Verfassers, welches, soviel wir wissen, in dem Gymnasialwesen noch sehr vereinzelt dasteht, die ausgebreitetste Nachfolge, nicht minder aber auch überall eine gleich treffliche Behandlung. Ohne Zweifel dürfte es für diesen Zweck, — sowie für die Bekanntschaft [illegible] dem Wesen classischer Kunst im weiteren Kreise, — sehr günstig sein, wenn der Verf. den gesammten Cyklus seiner Vorträge dem Drucke übergäbe. Denn bezeichnet er dieselben zwar nur als Farben-Skizzen zu weitläuftigeren Gemälden, als die Grundlage zu einem mehr ins Einzelne gehenden, freiern, vom Momente belebten und erwärmten Vortrage, so ist doch auch schon diese Grundlage in den mitgetheil-

ten Beispielen in einer so umfassenden, anschaulichen und geistreichen Weise abgefasst, dass sie zur Erreichung des vorgesteckten Zieles die beste Gelegenheit geben muss.

Neuere Gemälde. — Berlin.

(Museum 1837, No 36.)

Eine Erscheinung von eigenthümlichem und sehr bedeutendem Interesse für die hiesige Kunstwelt bildet ein Gemälde des französischen Malers Biard, welches seit kurzer Zeit in der Kunsthandlung des Hrn. Sachse ausgestellt ist. Es hat, was die Dimensionen anbetrifft, 7 Fuss Breite zu 5 Fuss Höhe und enthält eine Darstellung des Sclavenhandels. Ein kriegerischer Negerstamm bringt eine Schaar von Gefangenen, die einem überwundenen Stamme angehören, auf den Schauplatz und verhandelt dieselben an Europäer. Auf der rechten Seite des Bildes liegt der Sklavenhändler, in leichter europäischer Kleidung, auf Matten hingestreckt, und leitet mit einer fast nachlässigen Gleichgültigkeit das Geschäft [1]; vor ihm sitzt der Negerhäuptling, seine Pfeife schmauchend, am Boden und beobachtet dasselbe in einer nicht minder gemüthlosen Ruhe. Hinterwärts werden die Reihen der Gefangenen, mit starken Bastseilen zusammengefesselt, herbeigetrieben. Die Hauptscene ist in der Mitte des Bildes. Ein Neger liegt am Boden gestreckt; zwei Matrosen sind beschäftigt, seine Körperbeschaffenheit (vornehmlich die Gesundheit seiner Zähne) zu untersuchen und ihrem Herrn darüber zu berichten; es scheint, dass sie — ob mit Grund oder blos betrüglicher Weise, vermögen wir nicht zu ermitteln — Mängel zu rügen haben, die natürlich einen geringern Preis für den Untersuchten herbeiführen müssen; wenigstens sind die vier geschmückten Negerkrieger, welche den Handel führen, in sehr lebhafter Bewegung, und Staunen, Eifer, heftiger Zorn malt sich bei der ausgesprochenen Anerbietung in ihren Zügen. Daneben wird durch einen dritten Matrosen, dem ein Knabe die brennende Laterne hält, eine Sklavin mit dem glühenden Stempel auf dem Rücken gezeichnet. Zur Linken, wo im Vorgrunde ein vierter, halbnackter Matrose mit der eisernen Fessel steht, sieht man die bereits Erkauften, die sich noch der letzten freien Bewegungen erfreuen, noch den letzten Abschied von einander nehmen, weiter zurück aber schon in den Kahn hinabgetrieben werden, der sie dem unglückseligen Loose, welches in dem, am fernesten Horizonte vor Anker liegenden Schiffe ihrer wartet, entgegenführen soll. Das Ganze der Begebenheit ist meisterhaft erzählt, die Anordnung so, dass sich Alles von selbst vor den Augen des Beschauers entwickelt. Zugleich sind die Scenen auf den beiden Seiten dem eigentlich spannenden Vorgange in der Mitte des Bildes der Art untergeordnet, dass dieser das vorzüglichste Interesse in Anspruch nehmen muss und als die Hauptgruppe zunächst in die Augen springt. Mit grosser Kunst ist in

[1] Seltsamer Weise hat der Künstler in dem Sklavenhändler sich selbst porträtirt.

dem Bilde ein bedeutender Raum gewonnen, indem die namhafte Anzahl der Personen — und vornehmlich trifft diese Bemerkung die Hauptgruppe — sich vollkommen frei und ungehindert nebeneinander bewegt. Es ist besonders die im höchsten Grade vollendete Luftperspective, durch welche ein solches Hineinschreiten des Bildes in die Tiefe möglich gemacht wird. Nicht minder indess, wie die Composition an sich, dient auch die malerische Ausführung, eine vorzügliche Gesammtwirkung hervorzubringen. Es ist eine Harmonie in dem Bilde, die um so mehr auf Bewunderung Anspruch hat, als die Menge der dunkeln Negerfiguren dieselbe natürlich um ein Bedeutendes erschweren musste. Ueberhaupt zeugt Alles, was dem Elemente der malerischen Technik angehört, von einer höchst ausgebildeten Meisterschaft: die mannigfachen Stoffe und Geräthschaften, das Nackte an Europäern und Negern, die warme, abendlich geröthete Luft. — Alles ist auf's Höchste naturwahr, man möchte sagen: in vollkommener Wirklichkeit vorhanden. Ebenso gelungen ist die Charakteristik der einzelnen Gestalten, und diese vorzüglich giebt dem Vorgange sein eigenthümliches, ergreifendes Gepräge. Das stumpfe, nur von thierischer Leidenschaft bewegte Leben der Neger tritt hier in ebenso lebendiger Entwickelung und mannigfacher Abstufung, wie die grauenvoll gleichgültige Barbarei, welche den Adel des europäischen Menschenschlages noch unter jene beklagenswerthe Nation hinabwürdigt, aufs Bestimmteste vor die Augen des Beschauers. — Aber ist dies ein Gegenstand für die Kunst? darf es dem Künstler erlaubt sein, die grösste Schmach, welcher das menschliche Geschlecht verfallen ist, in bildlicher Darstellung fest zu halten? — Gewiss mag Vieles in der modernen französischen Kunst unter dieser oder ähnlicher Rücksicht nicht zu vertheidigen sein; bei dem in Rede stehenden Bilde, glaube ich, gilt ein solcher Vorwurf nicht. Hier ist nicht das physisch Widerwärtige, hier ist nur das moralisch Furchtbare dargestellt, und wir müssten consequenter Weise alle bildliche Darstellung des Verbrechens aus dem Bereiche der Kunst ausschliessen, wollten wir das Einzelne darum, weil es unser Gemüth mit heftigster Gewalt trifft, nicht gelten lassen. Für den Schmuck eines zierlichen Boudoirs, für einen eleganten Festsaal passt das Bild freilich nicht; in einer Gallerie geschichtlicher Darstellungen aber würde es ein sehr bedeutendes Kapitel auszufüllen geeignet sein. Es ist in der That in dem Bilde, obgleich es nach gewöhnlicher Rubricirung vielleicht unter das Genre gezählt werden könnte, ein, wenn auch sehr bitterer, so doch zugleich sehr grosser und eindringlicher geschichtlicher Ernst, der es nicht nöthig macht, für diese Personen und diesen Lohn noch besondere Namen (die so häufig den tragischen Inhalt ersetzen müssen!) aufzuführen. —

Wir können nicht umhin, bei dieser Gelegenheit der Bilder eines Berliner Künstlers zu gedenken, welche sich ebenfalls in der Kunsthandlung des Hrn. Sachse befinden. Es sind die drei ersten Versuche im Fache der Oelmalerei von Hrn. A. Menzel, einem Künstler, der bisher nur durch seine eigenthümlich geistreichen Zeichnungen (meist Lithographieen mit der Feder oder mit der Kreide) das Interesse der Kunstfreunde gewonnen hat. Trägt das erste dieser Bilder noch das entschiedene Gepräge des Versuches, so hat das zweite doch schon sehr anziehende Vorzüge. Es ist eine ziemlich reiche Composition, die Darstellung eines mittelalterlichen Hausflures, auf dem die Bewohner, in lebhafter Unruhe, theils beschäftigt sind, sich zum Kampfe zu rüsten, theils Kostbarkeiten

verbergen, indem vorausgesetzt wird, dass die Stadt vom Feinde bestürmt werde, — freilich eine Voraussetzung, auf die nicht jeder Beschauer alsbald verfallen dürfte, und die somit dem Vorgange etwas Unverständliches lässt. Auch hat derselbe eine mehr als günstig zerstreute Composition erhalten, und das Hauptinteresse verweilt bei einzelnen Gestalten, welche letzteren jedoch in der That bereits auf einen ungleich mehr routinirten Maler schliessen lassen würden. — Aufs Höchste überraschend aber ist das dritte Gemälde, ein kleines, höchst ergötzliches und anziehendes Genrebild. Man sieht das Zimmer eines Advokaten, im Style des siebzehnten Jahrhunderts; in der Fensterbrüstung lehnt der Herr des Hauses und horcht, mit gemessenem Ernst und seines gewichtigen Wortes sich bewusst, den Vorträgen zweier Männer, zwischen denen eine Process-Angelegenheit zu schweben scheint. Der jüngere von diesen sitzt vorn, dem Advokaten entgegengewandt; er ist stutzerhaft nach der Mode jener Zeit gekleidet und spricht leicht, behende und mit sehr zierlichen und verbindlichen Redensarten; dabei aber ist etwas Verlegenes in seinem Wesen, was er vergebens zu bemänteln sucht und was den Beschauer die geringe Gültigkeit seines Rechtes ziemlich deutlich erkennen lässt. Diese Gestalt ist, frei von aller Uebertreibung, mit höchst erquicklicher Laune dargestellt, mit einer Meisterschaft und Sicherheit in der Physiognomik und Allem, was dazu gehört, dass ihr die grösste Bewunderung des Beschauers zu Theil werden muss. Zwischen beiden Männern, etwas weiter zurück und im Halbschatten, steht der Gegner des jungen Stutzers, ein älterer Mann, ruhig erwartend, bis die Reihe an ihn kommen wird, mit der Urkunde in der Hand, die sein gutes Recht verbürgt. Ebenso wie dieser poetische Theil des Bildes, ist aber auch dessen technische Ausführung gleich wohlgelungen; die Lebenswärme und Kraft der Farben, die Reinheit der Luftperspective und des Helldunkels, die Harmonie des Ganzen, die durch das bunte, etwas barocke Ameublement des Zimmers auf keine Weise gebrochen wird, — Alles dies lässt es gänzlich vergessen, dass hier erst von einem dritten Oelgemälde des Künstlers die Rede ist [1]). Hr. Menzel hat sich, soviel wir wissen, ohne Schule gebildet; er berechtigt uns durch Leistungen, wie die in Rede stehende, zu den allererfreulichsten Erwartungen für die Zukunft. —

Im Atelier des Genremalers, Hrn. K. Meyerheim, sahen wir kürzlich ein neues, fast ganz vollendetes Gemälde, welches sich den sauberen, anmuthigen und gemüthvollen Bildern dieses Künstlers, deren sich die Besucher unserer Ausstellungen gern erinnern, aufs Vortheilhafteste anreiht. Es stellt Personen dar, die nach geendigtem Gottesdienste die Kirche verlassen; das Kostüm, besonders das der Frauen, welche einen weiten schwarzen Mantel mit zierlich abstehendem kleinem Kragen tragen, erinnert an Thüringen; die Grösse der Figuren ist hier etwas bedeutender, als man es gewöhnlich in Meyerheims Bildern findet. Auf der rechten Seite des Bildes blickt man die Aussenwand einer gothischen Kirche entlang; das Terrain erscheint nach dem Hintergrunde zu abschüssig, so dass man annehmen darf, die Kirche liege auf einem Berge, isolirt von der dazu gehörigen Ortschaft. Das Ganze ist hell von der mittäglichen Sonne beschienen.

[1]) Das Bild hing neben dem oben besprochenen Gemälde von Biard, aber die Gewalt des Colorits in letzterem vermochte jenem gleichwohl keinen Abbruch zu thun.

Aus der Thür der Kirche, zunächst im Vorgrunde, sind soeben einige Leute herausgetreten. Die Hauptfigur ist die eines jungen Mädchens, welches man im Profil sieht, und welches gesenkten Blickes, mit leichten jungfräulichen Schritten hingeht. Hinter ihr sieht man ein altes Mütterchen und hinter dieser, noch in der Kirchthüre, einen kräftigen jungen Mann. Zur linken Seite erblickt man die Reihe der Vorausgegangenen, die den Berghang hinabschreiten, und an denen, je nach ihrem verschiedenen Alter, das mehr oder minder Gemessene des Schrittes vortrefflich beobachtet ist. Das ganze Bild athmet eine schöne sonntägliche Stimmung, das Gefühl einer erbaulichen Sammlung, welche aus dem Gotteshause mit in das Leben hinabgetragen wird, zugleich aber auch (ohne die gefahrvolle und gegenwärtig so oft beliebte Klippe des Sentimentalen zu berühren) eine volle Gesundheit und frische Naivetät, so dass es auf den Beschauer den wohlthuendsten Eindruck hervorbringt.

Lewis's Illustrations of Constantinople, made during a Residence in that City etc. in the Years 1835—6. Arranged and Drawn on Stone from the original Sketches of Coke Smyth by John F. Lewis. London Gr. Fol.

(Museum 1837, No. 36.)

Unter den, rücksichtlich der Zahl noch immer nicht sehr bedeutenden Leistungen englischer Lithographie haben wir das vorstehend genannte Werk als eins der interessantesten und eigenthümlichsten hervorzuheben. Die in demselben enthaltenen Darstellungen sind in einer eben so leichten wie gefälligen Weise behandelt, die, wenn sie freilich auch nicht scharf und vollendend in das Detail eingeht, so doch eine vortreffliche Wirkung im Ganzen hervorzubringen geeignet ist und für mehr skizzirte Scenen der Art wohl eine weitere Anwendung verdienen dürfte. Die Blätter sind auf einer gelblichen Tonplatte mit ausgesparten, aber im Einzelnen (z. B. in den Wolken) zugleich vortrefflich abgetonten Lichtern gedruckt; die Zeichnung mit der schwarzen Kreide giebt sodann nur in einer leichten Weise die Umrisse und die bedeutenderen Schattenpartieen. Auch bei uns sind wohl ähnliche Blätter geliefert worden, doch sind uns keine Beispiele bekannt, in denen sich eine ähnliche Behandlung der Lichter, ähnliche Kraft derselben und, wo es nöthig ist, ähnlich zarte Nüancirung bemerkbar macht. — In 28 Darstellungen, deren jede, bis auf ein Paar unbedeutende Ausnahmen, ein grosses Blatt einnimmt, werden uns Ansichten von Constantinopel und seinen Umgebungen, aufs Mannigfachste mit der eigenthümlichen Staffage belebt, oder selbständige Scenen des dortigen Volkslebens vorgeführt. Die reizvollen Ufer des Bosphorus, an denen sich die mächtige Stadt hinbreitet; Bilder des Hafens mit dem bunten Verkehre der Schiffer; die stolzen Moscheen mit den emporgewölbten Schaaren ihrer Kuppeln und mit den schlanken Minarets; die überaus zierlichen Brunnenhäuser mit ihren weitausladenden Schattendächern; —

dann Kaffeehäuser, wo die Türken, des kühlen Schattens sich erfreuend, in bequemer Ruhe zusammenkauern; Bazare, wo um die kostbaren Waaren gefeilscht wird; das Innere der Wohnungen, wo hier der Pascha, dort die Schönheiten des Harems, dort eine gefangene griechische Jungfrau auf den bequemen Polstern sitzen. — alles dies geht in bunter Reihe den Augen des Beschauers vorüber. Hier reizt das bunte, nachlässige Wesen, in welchem die Wohnungen neben oder übereinander gebaut sind, zu näherer Betrachtung; dort eigenthümlich kunstvollere Architekturen, theils einer frühen Vorzeit angehörig, theils aber auch die wunderlichen Ausartungen des occidentalischen Haarbeutelstyles aufs Wunderlichste den orientalischen Formen anfügend; dort sind es die reichen Details des türkischen Kostüms, die süssen Gesichter der Frauen (die den englischen Zeichner zu verrathen scheinen), welche auf ein besondres Interesse Anspruch machen, oder auch die Einflüsse modern europäischer Bildung, die wenigstens an den vollständig durchgeführten Garde-Uniformen des Sultans, seiner hohen Umgebungen und seiner Soldaten sichtbar werden. Im Allgemeinen müssen wir indess bemerken, dass das ganze Werk wohl nur zu einer mehr flüchtigen Unterhaltung im Drawing-Room bestimmt ist; eine tiefere Poesie der Auffassung tritt selten hervor, und ebenso scheint auch jene schärfere Charakteristik, welche uns belehrend in die Erscheinungen eines fremden Lebens einführen könnte, nicht sonderlich durchgebildet zu sein.

Die Hunnenschlacht. Grosser Carton von Wilhelm Kaulbach.

(Museum 1837, No. 40.)

Der kleine Carton der Hunnenschlacht, — einer Composition, deren Ruhm aller Orten verbreitet ist — ist von Hrn. Kaulbach im Auftrage des Grafen A. Raczynski in sehr grossem Massstabe ausgeführt worden. Diese grössere Arbeit ist kürzlich in Berlin angekommen und in der prächtvollen, höchst geräumigen Gemälde-Gallerie des Grafen Raczynski, in welcher sie die eine der beiden Seitenwände gänzlich ausfüllt, aufgestellt. Die Composition ist indess auch hier nur, obgleich die Figuren im Vorgrund volle Lebensgrösse (wenn nicht eine noch grössere Dimension) haben, als eine getuschte Zeichnung, mit brauner Oelfarbe auf der weissgrundirten Leinwand, behandelt.

Die ganze Darstellung ist in allem Wesentlichen eine Wiederholung des kleinen Cartons. Nur in einzelnen Gestalten sind Abänderungen angebracht, welche theils für die grössere Klarheit der Bewegung, für die reinere Melodie der Linienführung, theils für einen mehr harmonischen Abschluss und Sonderung der Gruppen günstig sind; nur einige Lücken, die bei der ungleich grösseren Dimension störend hervorgetreten sein würden, sind durch neue Gestalten ausgefüllt, die zugleich, wenn sie auch mehr oder minder untergeordnete Stellen einnehmen, mit Energie in die Gesammtwirkung der Composition eintreten. Was aber dem neuen Carton

im Verhältnisse zu dem älteren, eine so bedeutsam erhöhte Wirkung giebt, das ist vorzugsweise jene grössere Dimension und die der letzteren angemessene Ausführung. Es giebt Gegenstände so grossartigen, hochtragischen Inhalts, dass sie die volle Gewalt und Erhabenheit ihrer Existenz nur in einem gleich grossartigen Maassstabe aussprechen können. So ist es eben hier der Fall; und es war dieser grossartige Maassstab, wenn die Intentionen des Künstlers dem Beschauer unmittelbar ergreifend gegenübertreten sollten, hier um so nothwendiger, als das Ganze des Werkes von mannigfachst widerstreitendem Leben erfüllt ist, und in der kleineren Dimension natürlich die Bedeutung des Einzelnen durch den, wenn auch übersichtlichen, Reichthum des Ganzen beeinträchtigt werden musste.

Wir lassen die Beschreibung des Bildes, wie uns dasselbe nunmehr vor Augen steht, folgen. Veranlassung zu der Composition gab eine Sage aus den Zeiten des untergehenden Alterthums, dass nemlich vor den Thoren Roms eine wüthende dreitägige Schlacht zwischen Hunnen und Römern geliefert worden, dass alle Kämpfer gefallen seien, dass aber die Geister der Erschlagenen sich zu nächtlicher Weile wiederum erhoben und den Kampf der neuen gegen die alte Welt mit unvertilgbarem Grimme fortgesetzt hätten.[1]) So sehen wir auf dem Bilde, am Horizont, die ewige Weltstadt in ruhiger, dunkler Pracht liegen, mit ihren Mauern, Thoren und Zinnen und mit den stolzen Denkmälern alter Herrlichkeit, unter denen wir das Mausoleum Hadrians mit seinen luftigen Säulenkreisen und die Tempel des Kapitols zu erkennen vermeinen. Der Boden ist, bis gegen den Vordergrund, mit einzelnen Leichen Erschlagener bedeckt, welche sich hier und dort in luftigen Schaaren erheben und in die Nacht hinausschwirren. Zunächst im Vorgrunde unterscheidet man auf der einen Seite die Römer, auf der andern die nordischen Barbaren. Dort schwebt eine Gruppe römischer Frauen, die sich krampfhaft umschlingen und emporzuschweben beginnen; andre, welche hinter ihnen verzweifelt am Boden kauern; sie begleiten das Schauspiel, welches sich über ihren Häuptern entwickelt, mit einem tiefen Wehgesange. Eine der Frauen ist bemüht, einen schönen römischen Krieger, der über sein Pferd gestreckt liegt, aus seinem tiefen Schlafe zu erwecken. Neben diesem liegt, wunderbar schön, ein hunnisches Weib mit ihrem Knaben; weiterhin eine andre, die eben erwacht zu sein scheint und in blödem Entsetzen nach dem Gewimmel über ihr emporschaut. Zur Linken rechten ein älterer hunnischer Krieger, der, halb aufgerichtet, noch zwischen Schlaf und Wachen schwankt. Andre Krieger der Hunnen steigen hier in die Lüfte empor; die unteren erheben sich noch mühsam, höher hinauf sind sie bereits gerüstet und fertig zur Schlacht; noch höher begrüssen sie in wildem Geheul der Begeisterung den Feldherrn, der sie zum Kampfe ruft. Dies ist Attila; in heftigster Bewegung, eine eherne Geissel zum zermalmenden Schlage schwingend, steht er auf einem Schilde, welcher von andren schwebenden Gestalten getragen wird. Aus der Ferne stürmen und winden sich immer neue Schaaren, neue Züge kampflustiger Barbaren empor; in toller Lust reiten einige auf dem Rücken römischer Sklaven heran. Aehnlich steigen auf der entgegengesetzten Seite die Schaaren der Römer in den Kampf empor. Auch hier, über der erwähnten Gruppe der klagenden Weiber, sehen wir

[1]) Die Erzählung der Sage findet sich bei Damascius, einem griechischen Schriftsteller aus dem Anfange des sechsten Jahrhunderts.

zuerst Gestalten, welche von der Schwere der körperlichen Natur noch nicht ganz befreit sind und langsam und nur durch Hülfe Anderer sich in die Lüfte emporheben. Dann ordnen sich die Schaaren, schöne adlige Gestalten, die im schnellen Zuge vorwärts brausen. Ueber und vor ihnen schwebt der Imperator, erhaben, voll klassischer Majestät, voll des Ausdruckes einer angeerbten, lang berechtigten Hoheit und Macht; zwei schöne Knaben schweben zu seinen Seiten und stützen ihn unter den Achseln. Links oben wird das strahlende Kriegeszeichen des Kreuzes herbeigetragen und emporgerichtet; hoffend, voll freudiger Zuversicht weisen die römischen Schaaren auf das Zeichen, in welchem, mehr als in der eigenen Kraft, ihr Heil beruht, zurück. Zwischen den beiden Heerführern entbrennt heftiger Kampf. Oberwärts, ein wenig entfernt, sieht man Hunnen, welche zu kühn vorausgedrungen sind und nun vor den gewaltigen Schlägen römischer Krieger angstvoll zurückweichen. Unterwärts senkt sich ein wilder Knäuel des Handgemenges wie eine gewitterschwere Wolke über der Mitte des Bildes nieder; in hastigem Entsetzen, wie vom Sturme zurückgetrieben, fliehen die Vordersten der Römer vor dem Schilde, welcher den König der Hunnen trägt.

Diese Schilderung giebt nur die Hauptzüge des grossen Werkes, die mannigfach verschiedenartigen Individualitäten, welche dasselbe verführt, die Durchführung des reich gegliederten Gedankens in allen einzelnen Gestalten, die Kraft und Freiheit der Bewegungen, die unwiderstehliche Wahrheit, mit welcher hier die traumhaft poetische Fiction auftritt, alles dies kann nicht durch das blosse Wort bezeichnet werden, indem dies bei der Charakteristik des Details doch nur ein unklares Bild hervorrufen würde. Nur im Allgemeinen mag es bemerkt werden, dass die beiden Grundcharaktere der dargestellten Figuren, — der des edlen, gebildeten Volkes der classischen Welt und der des wilden, noch durch keine höhere Sitte gebändigten Naturvolkes, — mit ebenso grosser Meisterschaft durchgeführt sind, wie in der Formenbildung überall die grösste Reinheit und Gemessenheit, in der Bewegung überall die vollkommenste Klarheit und Naivetät, in der Gruppirung überall (und ganz besonders in den Ausgängen der Gruppen) das lauterste Ebenmass, — in jeder einzelnen Gestalt, in jeder Gruppe ebenso wie in dem Ganzen der Composition, der reinste, edelste Styl hervortritt.

Im Einklange mit diesem vollendeten Style der Zeichnung steht es sodann auch, dass diese Composition nicht auf eine phantastische, überraschende Lichtwirkung (wozu der Gegenstand nach anderer Auffassung allerdings hätte Anlass geben können) berechnet ist, sondern dass über das Ganze sich ein gleichmässiges (wenn man will, conventionelles) Licht verbreitet, welches überall eine günstige Entwickelung der Formen gestattet. Hieraus ergiebt sich von selbst, dass die Darstellung in ihrer gegenwärtigen, wenn auch farblosen, Ausführung gleichwohl als ein abgeschlossenes, in sich vollendetes Werk zu betrachten ist, und dass es, wenn schon die Farbe noch ein neues, vielleicht sehr bedeutendes Element der Belebung hinzugetragen haben würde, keineswegs als eine blosse Untermalung, welche noch der weiteren Farben-, Licht- und Luft-Effekte mit Nothwendigkeit bedürftig wäre, zu betrachten ist.

Wohl aber dürfte es in Frage kommen, ob nun diese höhere streng-stylistische Auffassung und Behandlung, diese Entäusserung all jener wundersamen nächtlichen Effekte bei einem Gegenstande, dessen Inhalt

ganz in das dunkle Gebiet der Träume und Gespenster einzuführen scheint, günstig, ob überhaupt nur zulässig sei. Gewiss muss diese Frage mit Nein beantwortet werden, wenn man nur das Unheimliche, Phantastische des Gegenstandes festhält, wenn man darin nichts weiter sieht, als eine Wiederholung jenes alten Mährchens, das sich aller Orten an das Gedächtniss grosser Schlachten anknüpft, aller Orten aus dem Grauen vor den blutgetränkten Stätten hervorgegangen ist. Aber die höhere Kunst hat das Vermögen, den darzustellenden Gegenstand nicht blos in seiner nächsten, sondern zugleich in einer tieferen, symbolischen Beziehung aufzufassen, diese Beziehung in eigenthümlicher Behandlung sichtbar herauszustellen. Und wohl sind wir ermächtigt, in jenes Mährchen von der Geisterschlacht zwischen Hunnen und Römern einen tieferen Sinn zu legen. Hier ist es kein Kampf, der nur um die kleinlichen Interessen des Mein und Dein gekämpft worden ist: hier sind es die letzten Nachkommen einer alten Welt, die ersten Vorfechter einer neuen, die im verzehrenden Sturme zusammentreffen und sich gegenseitig in naturnothwendigem Hasse vernichten müssen, bis spät erst über ihren Gräbern ein neues Leben emporsprossen kann. Es ist jener unaustilgbare Kampf der alten und neuen Geister, der noch lange, nachdem die Wogen der Völkerwanderung in geregelte Bahnen gelenkt sind, insgeheim fortdauert, der noch oft, in schauerlichen Sagen, die halbverklungenen Gestalten der alten Welt emportauchen und unheilbringend in das neugeschaffene Leben eingreifen lässt. Diese Bedeutung ist es, welche wir in Kaulbach's Composition erkennen müssen; dieser grossartige, welthistorische Charakter ist es, welcher in dem Bilde eine vollkommen klare Entwickelung, ein abgewogenes Maass, eine überschauliche Ruhe des Ganzen nothwendig machte; dieser ernstere Sinn ist es, welcher jene überraschenden Effecte, jene dämmerhaften Gestaltungen des Unheimlichen abweisen musste, um in der Darstellung reiner (freilich nicht charakterloser) Schönheit reichlichen Ersatz zu geben. —

Wir dürfen uns glücklich schätzen, dass einem Werke, welches zu den ersten Leistungen unserer Zeit gehört, welches die Bedeutung der in unsrer Zeit vorhandenen Kräfte abschätzen lässt wie wenig andre Werke der Kunst, und welches keinen Vergleich mit den Leistungen der Vorzeit zu scheuen hat, in unsern Mauern ein Aufbewahrungsort zu Theil geworden ist, wo es, durch die Liberalität seines Besitzers, dem Genusse eines jeden Kunstfreundes frei steht.

Berlin. — Malerei.

(Museum 1837, No. 43.)

Im Atelier des Hrn. Professor G. W. Völcker sahen wir kürzlich ein so eben vollendetes Gemälde, welches für I. M. die Königin der Niederlande bestimmt ist und den Rosengarten S. K. H. des Prinzen Albrecht von Preussen vorstellt. Es ist 7 Fuss, 7 Zoll hoch und 5 Fuss 8 Zoll breit. Das Bild enthält reichbepflanzte Rosenbeete, theils niedere Sträu-

eher, theils schlanke Blumchen mit ihren Blumenkronen; im Hintergrunde sieht man den Gang einer Weinlaube, über den sich höhere Bäume und das Gebäude einer Dampfmaschine erheben; der Himmel ist mit grauen Wolken bedeckt, und dient in solcher Färbung dazu, den Glanz des Vorgrundes noch mehr hervortreten zu lassen. Mit grosser Kunst sind hier die mannigfaltigsten Rosengattungen zu einem malerischen und für das Auge wohlgefälligen Ganzen vereinigt; die Centifolie und die weisse Rose, diese in verschiedener Abstufung jenes leis röthlichen Anhauches im Innern, der ihr einen so eigenthümlichen Reiz giebt, herrschen vor; mehr in der Tiefe und weiter zurück zeigen sich dunkler gefärbte, gelbe, orangefarbige u. a. Rosen. Hier und da flattern Schmetterlinge um die Blumen her. In solcher Art spiegelt sich in dem Bilde jene liebliche Verwirrung, die unser Auge bei dem Einblick in reiche Blumengärten anzieht, die aber hier durch schöne Harmonie der Gegensätze zugleich in beruhigender Weise gelöst ist. Für die Meisterschaft der Ausführung bürgt der Name des Künstlers. Selten dürften Blumenstücke von so grossem Massstabe vorkommen; in dem angemessenen Lokale eines grossen Prachtsaales denken wir uns dasselbe von erfreulichster Wirkung.

Die Düsseldorfer Maler-Schule in den Jahren 1834, 1835 und 1836. Eine Schrift voll flüchtiger Gedanken, von A. Fahne. Düsseldorf, 1837.

(Museum 1837, No. 43.)

Wiederum ein Buch (es enthält 178 Seiten), bei dessen Lesung Referent seine Zeit hingegeben, damit es Andre nicht weiter nöthig haben. Den Hauptbestandtheil bilden Recensionen, die vermuthlich bei Gelegenheit der, im Titel namhaft gemachten Ausstellungsjahre für irgend ein Journal niedergeschrieben wurden und die, wie heftig der Verfasser auch gegen die ungebildete Subjectivität seiner Collegen eifert, sich doch eben nicht sonderlich über denselben Standpunkt erheben. Wichtiger dürften die „Vorbemerkungen" (S. 5—57) erscheinen, in denen, ausser den Principien des Verfassers, eine Art Geschichte der gegenwärtigen Düsseldorfer Schule geliefert wird, — d. h. jedoch nur eine Geschichte der Privat-Verhältnisse dieser Schule, der Elemente, aus denen dieselbe sich gebildet hat, und der Missstände, welche aus der verschiedenen Natur dieser Elemente hervorgegangen sein sollen. Der Verfasser giebt als den Grund der letzteren die Opposition der Rheinländer gegen die aus den östlichen Provinzen herübergekommenen Künstler an; letztere sollen von Seiten der Akademie wie des rheinisch-westphälischen Kunstvereines (in Folge dessen auch von Seiten der öffentlichen Kritik) auf eine ungebührliche Weise bevorzugt und dadurch der zunächst in Anspruch zu nehmende Einfluss der Akademie, als künstlerischer Bildungsanstalt für die westlichen Provinzen des preussischen Staates, wesentlich beeinträchtigt worden sein. Zwar spricht der Verfasser diese Anschuldigungen nicht ohne Vorsicht

aus; er legt sie den zunächst Betheiligten in den Mund, aber er lässt zugleich seine eigne Meinung zwischen den Zeilen, deutlicher in den nachfolgenden Recensionen, die das Verdienst der Rheinländer und Westphalen nicht selten auf Kosten der Ostländer hervorheben, ziemlich deutlich erkennen. Uns, die wir mit den Privat-Verhältnissen der Schule nicht bekannt sind, steht hier kein Urtheil zu; wir werden im Folgenden sehen, was näher Betheiligte erwidert haben. Bedauern aber müssen wir es, dass eine Schrift, wie die vorliegende, an sich gewiss wenig geeignet sein kann, für die Lösung jener Missstände, falls sie sich wirklich in der angeführten Art kund gegeben, mitzuwirken.

Doch theilt der Verfasser Behufs dieses Zweckes einen Plan mit, den wir, wenigstens seiner Ergötzlichkeit wegen, nicht übergehen dürfen. Nur ein Mittel (so sagt er) wüsste ich, dem Künstlerleben seine würdige Ruhe zu geben, es besteht darin, dass eine strenge, ernste Kritik unserer Schule sich annimmt, eine Kritik, welche ebenso klar und deutlich, als wissenschaftlich und tief etc. etc. die Interessen der ganzen Kunst ins Auge fasst. Zu einer solchen Kritik, meine ich, müssten wir uns aber noch andere zusammenfinden. Nirgend scheint mir eine collegialische Verfassung nothwendiger. Etc. etc. Wir sind diese Kritik der Schule schuldig, wir müssen sie schon der Lehrer-willen veranstalten, damit diesen das schwere Amt erleichtert werde. Aber die Kräfte? — Sie werden nicht fehlen. Es ist ja Alles der Einfachheit so leicht, lasst uns doch einig sein, lasst uns doch anfangen! Die Ausfüllung ist zu gewissen Zeiten nur denjenigen offen, welche zu der zu schaffenden Gesammtkritik beitragen wollen. Wer zu dieser Zeit Eintritt findet, muss sein Urtheil über die Kunstgegenstände geben. Es wird so lange diskutirt, bis man über die äussersten Gründe einig ist. Die Gründe werden mit dem Resultat gedruckt, letzteres entscheidet auch über den Ankauf der Kunstprodukte.“ — Wir dürfen es dem geneigten Leser selbst überlassen, sich die praktische Ausführung eines solchen Planes sammt den Folgen, die daraus entspringen würden, zu vergegenwärtigen. —

Natürlich musste die genannte Schrift, rücksichtlich ihrer „Vorbemerkungen“, in Düsseldorf und der dortigen Umgegend einige Sensation machen und eine Prüfung der vorausgesetzten Thatsachen, welche den Verfasser befugt, sich zum Sprecher einer angeblich unterdrückten Partei aufzuwerfen, veranlassen. Dies ist zunächst durch zwei einfache öffentliche Anzeigen in der Düsseldorfer Zeitung (Juni d. J.) geschehen. Die eine rührt von Seiten des Kunst-Vereines her und weist es durch Zahlenverhältnisse nach, dass — wenngleich es nicht die Absicht des Vereines sei, nach lokalen, sondern nur nach rein künstlerischen Interessen anzukaufen — gleichwohl die Rheinländer und Westphalen wesentlich bevorzugt, und dass ebenso was Hr Fahne dem Verein gleichfalls vorgeworfen, die Geldmittel des Vereines keineswegs in irgend überwiegendem Masse zu öffentlichen Zwecken verwendet worden sind [1]). Die andre Anzeige war von der Düsseldorfer Kunst-Akademie ausgegangen, widersprach zunächst der Behauptung, dass die Akademie speziell für die Rheinlande und Westphalen gestiftet sei und wies es sodann wiederum durch Zahlenverhältnisse

[1]) Aber ist das eine grossartige Zeit, wo eine Erklärung, wie diese letztere, gefordert wird?

nach, dass gleichwohl rücksichtlich der Unterstützungen für unvermögende Schüler, die aus diesen Provinzen gebürtigen Künstler vorzugsweise begünstigt worden seien.

Ausserdem ist aber auch noch eine eigne Schrift zur Widerlegung der „Vorbemerkungen" des Hrn. Fahne erschienen. Sie führt den Titel:

Die Düsseldorfer Malerschule, oder auch Kunst-Akademie in den Jahren 1834, 1835 und 1836; und auch vorher und nachher. Eine Schrift zur Aeusserung einiger Gedanken, von J. J. Scotti. Düsseldorf, 1837. (178 Seiten und mehrere grosse Beilagen).

Diese Schrift können wir dem Leser mit bestem Gewissen empfehlen, — zunächst, wenn letzterer die Fahne'sche Schrift wirklich gelesen haben und vielleicht von den falschen oder schiefen Aussprüchen des Verfassers, die oft für den ersten flüchtigen Anblick nicht grundlos erscheinen, inficirt sein sollte. Schritt vor Schritt geht Hr. Scotti, in unterschiedlichen Episteln und Kapiteln, den Behauptungen seines Vorgängers nach und deckt nicht blos das Unlogische in dessen Raisonnements, sondern, was ungleich wichtiger ist, das Irrthümliche und Unwahre in allen Einzelnheiten thatsächlicher Beziehung auf, so dass hiedurch die angeführten Spaltungen in der Schule lediglich nur, wie es aber auch in der Ansammlung so verschiedenartiger Individuen an Einem Orte gar nicht befremden kann, als Missverständniss und Missstimmung von Seiten weniger Einzelnen (und gewiss nicht der Tüchtigeren) erscheinen müssen. Der Styl, in welchem Hr. Scotti seine Episteln schreibt, bewegt sich in einem gewissen Carnevals-mässigen Humor, der zu Anfange vielleicht etwas Befremdliches für einen östlichen Leser hat; bald aber, und vornehmlich durch die zu Grunde liegende Treuherzigkeit bewogen, gewöhnt man sich daran, und am Ende muss man es zugestehen, dass eine andre Behandlung der Fahne'schen Misere gewiss wenig geniessbar gewesen wäre. Dabei aber ist die Schrift mit der grössten Sorgfalt gearbeitet, und durch die genaue, vollkommen aktenmässige Darstellung aller sachlichen Verhältnisse der Düsseldorfer Schule wird sie, was ihr grösseres Verdienst ist, ein sehr wichtiger Beitrag für die Kunstgeschichte unsrer Zeit. Dies geschieht besonders in mehreren grossen und ausführlichen Beilagen. Wir lassen hier nur, zum Zeugniss für die Wichtigkeit dieser Beilagen, die Titel der bedeutenderen unter ihnen folgen: „Katalog der Kunst-Akademie zu Düsseldorf; oder: Verzeichniss der, seit Wiedererrichtung der Kunstschule zu Düsseldorf im J. 1821, bei derselben in Selbständigkeit gewirkt habenden Meister, Künstler und Schüler; und der von denselben bis einschliesslich des Jahres 1836 producirten Gegenstände." — „Nachweise der bei der Düsseldorfer Kunst-Akademie seit dem J. 1826 bis incl. 1837, alljährlich Unterricht genossen und gewirkt habenden Schüler und Künstler, mit Unterscheidung derselben nach den Stufen ihrer Ausbildung und der Verschiedenheit ihrer Heimath." etc. — „Nachweise und Erläuterung über die Räume in den Düsseldorfer Akademie-Gebäuden, wie sie in den vormaligen Bilder-Gallerie- und Schloss-Lokalitäten ursprünglich bestanden haben und . . . . durch successive Ausbauung allmählig entstanden sind." — „Uebersicht der in den Rechnungen des Kunstvereines für Rheinland und Westphalen nachgewiesenen wirklichen Einnahmen und Ausgaben seit Errichtung des Vereines, vom J. 1829 bis zum J. $18^{36}/_{37}$." — „Nachwei-

sung und Uebersicht der seit Errichtung des Kunstvereines für Rheinland und Westphalen in dessen Rechnungen pro 1829 bis incl. 18[illegible] aufgeführten Erwerbungen von Gemälden und deshalb, sowie zur Ausschmückung öffentlicher Gebäude verwendeten Beiträge; mit Unterscheidung des Vaterlandes der Producenten." —

Das Scheibenschiessen. Peint par **E. Meyerheim**, lith. par **Herrmann Eichens**. Berlin, bei **L. Sachse und Comp.**

(Museum 1837, No. 48.)

Das vorliegende Blatt veröffentlicht eins der ansprechendsten Erzeugnisse unserer modernen Genremalerei, welches die Zustände heutigen Verkehrs mit lebendiger Frische, launiger Charakteristik und künstlerischer Vollendung dargestellt hatte. Es ist nach jenem Gemälde Meyerheim's ausgeführt, das auf der letzten Berliner Ausstellung so zahlreichen Beifall fand. Man sieht ein fröhliches ländliches Fest vor sich; das Kostüm der Personen deutet auf westphälische Gegend. Im Hintergrund auf einer Anhöhe das Wirthshaus, von hohen Bäumen umgeben, daneben der Schiessstand und die emporgerichtete Stange einer Sternscheibe. Im Vorgrund der Glückliche, der den königlichen Schuss gethan, mit Bändern, Medaillen und Blumensträussern geschmückt, das Gefühl seiner neuen Würde nicht gänzlich verhehlend. Ländliche Mädchen und Frauen kommen von der einen Seite, ihm zu gratuliren, von der andern ein jovialer Alter, vermuthlich der Schenkwirth. Gegenüber sind einige Freunde, welche mit lautem Jubel auf die Gesundheit des Schützenköniges trinken. Zwischen beiden Gruppen naht sich der Zug der Schützen, dem neuen Oberhaupte ihren Respekt zu erweisen; sie werden von der Bande der Dorfmusikanten angeführt, die es sich weidlich angelegen sein lassen, ihr Bestes zu leisten; voraus geht, im Tanzschritt, ein Knabe, der die abgeschossene Scheibe emporträgt. Zuschauende stehen umher, unter ihnen der Künstler selbst. An einem Tisch, im Mittelgrunde, sitzt Einer, vielleicht der Schützenkönig des abgelaufenen Jahres, der sich halb verdrisslich abwendet und von seiner Umgebung verspottet wird. Die Lithographie giebt dies Alles auf eine erfreuliche Weise wieder; die Ausführung ist, der Feinheit des Originales nachgehend, äusserst sorgfältig, aber sie verbindet mit dieser Zartheit zugleich eine grosse Kraft und Sicherheit. Die gemüthliche Laune, die geistreiche Individualisirung, die Meyerheim's Bildern, neben seiner schönen Technik, einen so grossen Werth verleihen, sprechen auch hier lebhaft zum Beschauer. Das figurenreiche Ganze ist in guter Harmonie gehalten, die Luft-Verhältnisse wohl beobachtet. Der Druck des Blattes ist vortrefflich.

Malerei. — Berlin.

(Museum 1837, No. 44.)

In der Kunsthandlung des Hrn. L. Sachse, die, wie bekannt, durch den reichsten Wechsel an Werken der heutigen Kunst den Freunden derselben ein stets anhaltendes Interesse gewährt, sahen wir in der neueren Zeit mannigfach Gemälde von Blechen ausgestellt, die eine um so grössere Theilnahme erwerken mussten, als sie den Rest dessen ausmachen, was seit lange von diesem, in seiner Art so einzigen Meister gearbeitet ist, und die vielleicht die letzten Werke seiner Hand sein werden. Die Mehrzahl derselben bestand aus Darstellungen italienischer Gegenden, zum Theil nur in leichter skizzenhafter Weise hingeworfen, alle aber voll scharfer Naturwahrheit und in jener eigenthümlich heitren, aber stets ergreifenden Stimmung aufgefasst, welche überall seinen Leistungen zu Grunde liegt. Unter den jüngstausgestellten Werken machen wir vornehmlich die folgenden namhaft: — Die Aussicht aus einer Ufergrotte, in welcher ein Mönch in einsamen Gedanken sitzt, auf die Ruine des Palastes der Königin Johanna bei Neapel, um den die Meeresfluth aufgeregt sich bewegt; der Himmel grau, wie nebelhafter Regen. — Eine Partie aus dem Mühlenthale von Amalfi. — Ein Berghang, auf dessen Höhe ein Kloster liegt; neben trocknen Cypressenstämmen führt ein steiler Weg dahin empor; ein Paar Mönche bewegen sich langsam auf dem Wege. — Ein Ueberblick von Neapel, von der Reben-umgränzten Höhe des Posilipp's aus; zunächst die Villa Reale, dann das scharf charakterische Profil der Stadt, von der hohen Citadelle S. Elmo bis auf das Castell dell' ovo hinab; im Hintergrunde der dampfende Vesuv. — Ein Klosterhof von Viterbo, über dem die Mittagshitze brütet; vorn rastende Mönche und Esel; im Hintergrunde eine Stiege, den Berg empor, auf welcher Maulthiere hinaufklimmen. — Maulthiertreiber, durch eine offene Felsenhalle hinziehend. — Zwei neapolitanische Fischer, am Meergestade sitzend; das Meer tief dunkelblau, die Köpfe der Männer und die Profile der fernen Inseln von der eben aufgehenden Sonne beleuchtet. — Ein Bild unserer heimathlichen Natur: ein öder Sandhügel mit einem Fuchsbau; davor der Fuchs, der sich in ungestörter Einsamkeit behaglich in der warmen Sonne streckt, höchst meisterhaft dargestellt. — Endlich ein Stilleben: ein an einem Nagel aufgehängtes Rebhuhn, mit vorzüglichster Naturwahrheit gemalt und mit grosser Feinheit ausgeführt, die vielseitige Richtung des genialen Künstlers bekundend.

Sculptur. — Berlin.

(Museum 1837, No. 47.)

Im Atelier des Hrn. Prof Rauch war in diesen Tagen das so eben vollendete Thonmodell des Monumentes, welches den beiden ersten christlichen Beherrschern Polens, dem Herzoge Mieczislav (st. 992) und seinem

Sohne, dem König Boleslav Chrobri (st. 1025), im Dome von Posen gesetzt werden soll, öffentlich ausgestellt. Ueber die Veranlassung zu diesem Unternehmen, über die ersten Pläne und die durch den verstorbenen Erzbischof v. Wolicki veranstalteten Sammlungen, sowie über die wesentliche Förderung, welche dem Unternehmen neuerdings durch die thätige Theilnahme des Grafen Eduard Raczynski zu Theil geworden ist, hat das Museum bereits berichtet. — Die Opfer, welche die Errichtung eines solchen Monumentes erheischt, zeigen sich gegenwärtig bereits, durch die würdigste Lösung der Aufgabe, aufs Schönste belohnt: sie ist ein Zeugniss mehr für die Meisterschaft Rauch's, für den hohen und eigenthümlich ausgebildeten Standpunkt, welchen die monumentale Plastik unserer Tage einnimmt.

Die Auffassung und Anordnung des Ganzen ist äusserst einfach. Beide Fürsten stehen ruhig, ein wenig zueinander gewandt, vor dem Auge des Beschauers da: das Kreuz des Stabes, welchen der ältere von ihnen in der Hand hält, erhebt sich über ihren Häuptern und schliesst die Gruppe auf eine sinnvolle Weise. Die Höhe der Gestalten beträgt 7 Fuss 2 Zoll. Ihr Kostüm ist ganz das ihrer Zeit, ausgewählt in Bezug auf die Persönlichkeit eines jeden von ihnen, somit charakteristisch für Zeit und Persönlichkeit, zugleich aber (wie es in der That bei dem Kostüm des früheren Mittelalters der Fall ist) höchst günstig für künstlerische Behandlung. Der ältere der beiden Herrscher, Miecislav, der Gründer des Christenthums in Polen, erscheint als der Fürst des Friedens. Er trägt eine lange, reichgemusterte Tunika, welche bis auf die Knöchel hinabreicht und mit dem Schwertgurte umgürtet ist. Die Aermel der Tunika reichen bis zum Ellbogen; von da ab, bis zum Handgelenk, wird der Aermel des Kettenhemdes sichtbar, welches der Fürst (als Bezeichnung des immer noch so kriegerischen Zustandes seiner Zeit und seines Landes) unter der Tunika angelegt hat. Die Füsse sind mit Schuhen bekleidet. Ueber der Tunika trägt er den fürstlichen Hermelin-Mantel, welcher auf der rechten Schulter durch ein Schloss zusammengefasst wird und nach vorn und hinten in reichen Falten niederfällt, so jedoch, dass die rechte Seite der Figur unter dem Mantel frei hervortritt. Der linke Arm, dessen Hand den Kreuzstab hält, hebt auf seiner Seite den Mantel ein wenig empor, wodurch eine contrastirende Bewegung in den grossen Linien der Falten hervorgebracht wird. Die rechte Hand, frei vor die Brust gehoben, weist nach dem Kreuze empor, auf das Symbol, welches die Grundbedeutung des Monumentes enthält, hindeutend. Das Haupt, dem Beschauer entgegengewandt, ist ein wenig geneigt; es ist mit einem Helme, den ein Kronen-artiger Reif umgiebt und dessen Spitze ein kleines Kreuz schmückt, bedeckt. In den edlen Zügen des Gesichts ist der Ausdruck der Milde vorherrschend. Das Haupthaar ist lang, der volle Bart ebenfalls nicht gekürzt.

Der jüngere Fürst, Boleslav, der sich dem Vater zuwendet, trägt in seiner gesammten äusseren Erscheinung das Gepräge derjenigen kriegerischen Gewalt, mit welcher er die polnischen Waffen weit über die Nachbarländer hinaustrug und dem neubegründeten Christenthum eine eiserne Sicherung verlieh. Er ist ganz gepanzert. Die Beine sind mit Kettenhosen bekleidet, welche sich eng um die Formen des Körpers schmiegen und die Linien derselben dem Auge des Beschauers rein entgegentreten lassen. Den Leib bedeckt ein Kettenhemde mit langen Aermeln, das etwa bis zur Hälfte des Oberschenkels hinabfällt und hier in gezackte Spitzen

umgeht. Die Brust ist, über dem Kettenhemde, mit einem Schuppenpanzer umgeben. Den Kopf bedeckt eine Kettenhaube, welche zugleich Hals und Schultern umschliesst; darüber ist der gekrönte Helm aufgesetzt. Die Hüften umgiebt, lose hängend, ein breites Schwertgehänge von zierlich durchbrochener Arbeit. Die rechte Hand hat das Schwert gefasst, welches der Fürst vor sich, auf den Boden gestützt, hält; die linke ist in die Seite gestemmt. Der Königsmantel ist frei über die rechte Schulter geworfen, fällt in grossen Massen über den Rücken und ist dann um den linken Arm gewickelt, so dass er hier in schönen Falten zur Seite der Figur niederfliesst. Das Gesicht, jünger als das des Vaters und mit kürzerem Barte, vereint mit ähnlichen Zügen den Ausdruck grösserer Kraft und Festigkeit.

Das Kostüm, sowohl das des Krieges bei der einen, wie das des Friedens bei der andern Figur, befolgt, wie bereits bemerkt, aufs Genauste diejenige Art und Weise, welche in jener früheren Periode des Mittelalters gebräuchlich war. Es bezeichnet somit zunächst die allgemeine historische Stellung der beiden gefeierten Männer. Dabei ist zugleich das sorgfältige Verständniss, die vollkommenste Naturwahrheit, mit welcher dasselbe im vorliegenden Falle behandelt ist, hervorzuheben. Vornehmlich gilt dies von der kunstreichen Behandlung des Kettengewebes, dessen eigenthümliche Last an den Stellen, wo es frei hängt, dessen festes Anschmiegen an die hervortretenden Formen, dessen Verschiebung bei der Bewegung jedes einzelnen Gliedes und wo es sich in kleinere oder grössere Falten legt, dem Beschauer in täuschender Naturwahrheit entgegentritt. Nicht minder meisterhaft sind aber auch die sämmtlichen anderweitigen Stoffe behandelt, namentlich der feine Pelz der fürstlichen Mäntel ist von überraschender Weichheit. All dieser hervorstechende Reichthum des Kostüms muss natürlich bei dem Bronzeguss (dazu das Modell bestimmt ist) einen vorzüglich schönen Effekt hervorbringen; auch hören wir, dass demselben in der Bronze noch ein andrer Schmuck: — Säume und andre Verzierungen, die aus Silber eingelegt werden sollen, sowie edle Steine an den passenden Stellen, — hinzugefügt werden wird, wozu denn eben der Gesammt-Stoff des Metalles, sowie der besondre romantisch-historische Charakter der Figuren vornehmlich passend ist.

Zugleich aber sind, wie bereits bemerkt wurde, die Besonderheiten dieses Kostüms ebenso geeignet für eine freie künstlerische Behandlung, wie für die persönliche Individualisirung. Der enganschliessende Ketten- und Schuppenpanzer verstattet die freie, lebendige Entwickelung der Form und lässt den Beschauer die Kraft der kriegerischen Gestalt, die Rüstigkeit der Bewegung ungehindert in sich aufnehmen. Die weiten, durch keinen Modeschnitt (wie im späteren Mittelalter) beengten Gewänder des älteren Fürsten geben dagegen die Gelegenheit zur Darstellung des grossartigsten Faltenwurfes. Hiedurch entsteht zugleich die schönste Wechselwirkung in den Linien, welche die beiden Gestalten umschreiben. Auch ist zu beachten, dass der Mantel, welcher dem kriegerischen Fürsten, zur Bezeichnung seiner Würde sowohl, wie zur Hervorbringung der nöthigen Fülle des Ganzen, gegeben werden musste, frei und leicht umgeworfen ist, somit das Lebendige, mehr Momentane in der Bewegung dieser Gestalt ebenso hervorhebt, wie er durch den mehr wechselnden Schwung der Linien zur Durchführung des angedeuteten Contrastes dient.

Alle diese angeführten Elemente der historischen Treue, der Charakteristik, der Naturwahrheit aber bewegen sich in dem Grund-Elemente

der reinen plastischen Schönheit. In jeder einzelnen Gestalt ebenso, wie in ihrem Zusammenwirken als Ganzes, ein Ebenmass, eine Klarheit, eine Harmonie der Linien und Verhältnisse, eine durchgreifende Gesetzmässigkeit bei aller Freiheit des Einzelnen, — mit einem Worte: eine Vollendung des Styles, wie sie eben nur die Bedingung der auf ihrem Gipfelpunkte angelangten Kunst ist. Und wenn der Beschauer, bei dem engen Raume, darin das kolossale Modell aufgestellt war, zunächst auf das Einzelne, auf die kunstreiche Behandlung der Stoffe, auf die historische Eigenthümlichkeit der Darstellung, auf die charaktervolle Auffassung der Gestalten verwiesen wurde, so musste doch allmälig die hohe Würde des Ganzen, die feierliche Bedeutsamkeit seines Inhalts, die lautere Majestät dieser Erscheinungen den überwiegendsten Eindruck hervorbringen. —

Ein von dem vorigen wesentlich verschiedenes, aber in seiner Art ebenfalls sehr interessantes Thon-Modell sahen wir im Atelier des Bildhauers Hrn. Kiss. Der Gegenstand desselben gehört nicht der Geschichte, sondern dem Bereiche der Phantasie an und führt, von äusseren Bedingnissen frei, den Beschauer in die Urzustände menschlicher Existenz zurück. Es ist eine sehr kunstreich componirte Gruppe. Eine Amazone, nur um die Hüften mit einem leichten Gewande geschürzt und den Kopf mit der bekannten phrygischen Mütze bedeckt, sitzt auf einem kräftigen Rosse, dem eben ein Tiger entgegengesprungen ist, indem er sich an dessen Brust, die er mit wüthendem Bisse zerfleischt, angeklammert hält. Das Pferd, scheu und heftig emporgebeugt, strebt fruchtlos, sich seines Feindes zu erwehren; die Amazone dagegen, in leicht gebückter Stellung, ist so eben im Begriff, mit der erhobenen Lanze den Tiger zu durchbohren. Das ganze Werk ist voll des höchsten, aufgeregtesten Lebens; ebenso ist die Charakteristik der drei Figuren in vortrefflicher Weise durchgeführt. Der Adel, die heftige Anstrengung, der Schmerz und Grimm in dem Pferde steht im fühlbarsten Contrast gegen das Wilde, Heimtückische, Katzenartige in der Gestalt des Tigers, dessen Obergewalt, trotz seiner kleineren Dimension, trefflich hervorgehoben ist. Gegen beide aber bildet die leichte Behendigkeit der Amazone, deren zierliche Formen zugleich eine kräftige Entwickelung und die volle Anspannung des Momentes zeigen, einen noch interessanteren Gegensatz, und in ihr vornehmlich concentrirt sich das Interesse des Beschauers. Wildes Naturleben, Kraft und Anmuth vereinigen sich in dieser Arbeit auf die ansprechendste Weise. Bei der grossen Lebendigkeit und Mannigfaltigkeit der Bewegungen herrscht indess auch hier ein schönes plastisches Ebenmaass, und die Linien bewegen sich, je nach den verschiedenen Gesichtspunkten, stets auf eine eigenthümlich harmonische Weise. — Die Ausführung des in Rede stehenden Modells ist in verhältnissmässig kleinen Dimensionen gehalten; der Künstler hat dasselbe nur als Vorstudium eines grösseren gearbeitet, welches dreimal so gross — das Ganze gegen 12 Fuss hoch und 16 Fuss breit (die Amazone in einer Höhe von 9 Fuss, das Pferd in den Dimensionen der Schlüter'schen Reiterstatue des grossen Kurfürsten) — ausgeführt werden soll. Gewiss dürfen wir, bei den so sehr anerkennungswürdigen Vorzügen, welche bereits das vorläufige Modell entwickelt, hier wiederum einer der anziehendsten Leistungen der Berliner Plastik ent-

gegrenzten, und wir haben nur zu wünschen, dass sich, da Hr Kiss seine Arbeit ohne besonderen Anlass unternommen hat, die Gelegenheit zum Erscheinen des Werkes (darauf dasselbe berechnet ist), sowie zur würdigen Aufstellung an einem öffentlichen Orte nicht fehlen möge.

Die Gemälde-Sammlung des Königl. Schwed. u. Norweg. Consuls J. H. W. Wagener in Berlin.

(Vorwort zum Verzeichnisse derselben. Januar 1838.)

Die Gemälde-Sammlung, deren Verzeichniss im Folgenden vorgelegt wird, ist, nach ihren wesentlichen Beziehungen, der deutschen Kunst unserer Tage gewidmet. Ein verhältnissmässig nur geringer Theil der Sammlung, bereits früher der Familie des Besitzers angehörig, begreift Werke von Meistern einer um Jahrhunderte älteren Zeit in sich; alles Uebrige besteht aus Gemälden, deren Sprache, deren innerliches Lebens-Element uns unmittelbar berührt, deren Urheber — erst wenige von ihnen sind von der Bühne des Lebens abgetreten — die Interessen der Gegenwart und die der jüngsten Vergangenheit mit uns getheilt haben. —

Die Gegenwart ist ein flüchtiges, rätselhaftes Wesen. In mannigfach wechselnden Gestalten rauscht sie an uns vorüber; wir sind nicht im Stande, sie zu fassen, die Züge ihres Angesichts klar zu schauen, uns von ihrer Eigenthümlichkeit einen deutlich bestimmten Begriff zu machen. Ebenso ziehen unsre eignen Neigungen und Bestrebungen uns hier und dort hin; und wenn wir es auch mit Ernst uns angelegen sein lassen, einen einzelnen Punkt der Gegenwart festzuhalten, mit ausdauernder Sorgfalt in sein Inneres einzudringen, so ist unterdessen wiederum unzähliges Andre entschwunden, ist das, was wir gewonnen haben, eben nur ein Fragment. So geht uns mit der Betrachtung der Gegenwart wie mit der eines aus zahlreichen Theilen zusammengesetzten, in mannigfachem Wechsel der Theile emporgeführten Gebäudes: nicht in der Nähe, — nur erst von einem ferneren Standpunkte aus vermögen wir den Total-Eindruck desselben in uns aufzunehmen.

Wenn es indess auch seine Schwierigkeiten hat, aus dem flüchtigen Gewebe der Ereignisse und Handlungen, deren bunt verschlungene Fäden unser Auge verwirren, ein Urtheil über die Gegenwart zu gewinnen, so können wir gleichwohl auf einem andern, einem leichteren und sichreren Wege hiezu gelangen. Die Spiegelbilder, welche begabte Geister von den vorübereilenden Erscheinungen im günstigen Momente zu erfassen und festzuhalten verstehen, die Werke, welche aus dem Geiste der Gegenwart erschaffen und, in vollendeter Abgeschlossenheit, für die freie Betrachtung hingestellt werden, sind es, die uns zu einem Schlusse über den Charakter und das Wesen der Gegenwart Gelegenheit bieten. Freilich tritt in ihnen ein Conflikt zwischen dem allgemeinen Geiste der Zeit und dem besondren des schaffenden Individuums hervor; aber der letztere bildet doch eben

nur einen Theil des ersten, so dass dieser Gegensatz bei höherer Betrachtung sich wiederum auflösen muss. Die Werke der Wissenschaft und die Werke der Kunst sind es, die in solcher Art das Vorübereilende in ein Bestehendes, in ein Mess- und Erkennbares umwandeln. Aber die Werke der Wissenschaft sind nur den geringen Kreisen der Eingeweihten zugänglich: die Werke der Kunst sprechen zu dem Sinn und dem Geiste eines jeden Empfänglichen. In den Worten unserer Dichter, in den Tönen unserer Componisten, in den Schöpfungen unserer Maler, Bildner und Architekten tritt uns das geheime Seelenleben unserer Zeit, dasjenige, was ihren Handlungen und Ereignissen den verborgnen Impuls, die dunkle Richtung giebt, fühlbar und anschaulich entgegen. In ihnen läutert sich das mannigfach verworrene Streben zum klaren und aufklärenden Bewusstsein.

Natürlich aber muss, wie bemerkt, bei Betrachtung des einzelnen Werkes auf die Persönlichkeit des einzelnen Künstlers und auf den Einfluss desjenigen Kreises, dem er zunächst angehört, Rücksicht genommen werden; unabhängiger hiervon kann man nur dann über die im Allgemeinen zu Grunde liegende Richtung urtheilen, wenn man eine grössere Reihenfolge von Werken zu überblicken im Stande ist. Nur eine Sammlung von gleichzeitigen Kunstwerken lehrt uns diese Richtung erkennen: Dazu aber eignen sich vorzugsweise die bildenden Künste, die im Raume neben einander angeschaut werden können, und unter ihnen keine in gleichem Grade wie die Kunst der Malerei. Eine genügend ausgedehnte Sammlung von Gemälden unserer Zeit — wie die in Rede stehende Sammlung ein solches Beispiel darbietet — wird uns somit das augenfälligste, klarste, umfassendste Bild von der Sinnes- und Gefühlsweise unserer Zeit vorzuführen im Stande sein.

Doch ist hiebei noch ein besondrer Punkt zu bevorworten. Wirkliche, reale Vollständigkeit einer solchen Sammlung ist nicht wohl möglich; alles Bedeutende, was die Zeit an Werken der Art hervorbringt, kann nicht an Einem Orte zusammengebracht werden; — es kann sogar ganze Richtungen der Kunst geben, deren Eigenthümlichkeit schon den äusserlichen Bedingnissen des Sammelns widerspricht. Und gerade ein solcher Fall, der von sehr grosser Wichtigkeit für die Kunst der Gegenwart ist, findet heutiges Tages statt. Um jene grossartigen Freskomalereien von München, welche durch das Wort eines kunstbefreundeten Herrschers zur bedeutungsvollen Zierde seiner Residenz hervorgerufen sind, kennen zu lernen, müssen wir unsre Schritte zu den Stätten, wo sie ausgeführt wurden, hinwenden; sie sind an ihre Stelle festgebunden, ihre Bedeutung ist vorzugsweise an diese Stelle geknüpft; und selbst wenn man ähnliche Werke, auf beweglichem Material geschaffen, fordert, so werden zu ihrer Aufstellung Räume in Anspruch genommen, wie sie wenigstens nur im seltnen Falle zu finden sind. Immerhin aber können Mängel dieser Art wiederum, ob auch auf bedingtere Weise, ausgeglichen werden. Wo so eigenthümliche Richtungen, wie die eben genannte, vorherrschen, da werden diese auch auf andre, in der räumlichen Ausdehnung mehr untergeordnete Gattungen der Kunst einen bestimmten und bestimmenden Einfluss ausüben; da werden die letzteren, in dem besondern Gepräge ihrer Sinnes- und Gefühlsweise, nothwendig auf jene vorherrschenden Richtungen zurückdeuten müssen. Wie das Bild eines Gebirgszuges, welches auf der Fläche von wenigen Zollen ausgeführt ist, doch die bestimmte Idee von den Formen einer mächtigen Naturerscheinung giebt; wie der Botaniker

nur der Anschauung kleiner Blüthenfäden bedarf, um das Geschlecht des mächtigsten Baumes zu erkennen, so wird sich auch in dem Kunstwerke der kleinsten Art und hiemit übereinstimmenden Inhalts die Auffassungs- und Behandlungsweise ungleich grossartigerer Unternehmungen, innerhalb deren Bereiches dasselbe entstanden ist, abspiegeln müssen. Aehnliche, aber ungleich mehr in die Augen springende Verhältnisse werden natürlich da statt finden, wo aus mehr gleichartigen Kreisen einzelne Werke in die Sammlung übergegangen sind.

In der That giebt die in Rede stehende Gemäldesammlung eine Uebersicht von den Leistungen der deutschen Kunst unserer Zeit, welche — soweit dies überhaupt bei Staffelei-Gemälden kleinerer und mittlerer Dimension möglich ist — die verschiedenen Richtungen, in denen dieselbe auseinander geht, und in ihnen die Elemente unserer heutigen Sinnesweise anschaulich erkennen lässt. Aber sie gehört nicht lediglich den letzten Jahren an. Mit Interesse hat der Besitzer die ganze Periode des neusten Aufschwunges unserer Kunst verfolgt, so dass wir hier zugleich neben dem Werdenden das Gewordene, neben dem Gepräge, welches die Gegenwart gewonnen hat, zugleich Beispiele der Vorstufen zu dessen eigenthümlicher Ausbildung vor uns sehen. So tritt in dieser Rücksicht denn auch jener Theil der Sammlung, welcher die Werke älterer Meister umfasst, zu ihr in ein näheres Verhältniss.

Diese letzteren Werke bestehen fast ausschliesslich aus Gemälden niederländischer Künstler des siebzehnten Jahrhunderts; ihnen reihen sich einige wenige von ihnen abhängige Arbeiten deutscher Künstler an. Ihre kunstgeschichtliche Stellung deutet mehr auf die Richtung der heutigen Gegenwart, als auf die der früheren Vergangenheit hin. Die Blüthenperiode der altdeutschen Kunst, die der grossen italienischen Meister, wenn gleich sie ihnen der Zeit nach näher steht als die Gegenwart, liegt doch wie ein abgeschlossenes wundersames Reich hinter ihnen: die kirchliche Reformation des sechzehnten Jahrhunderts bildet die grosse Kluft, welche die alte und die neue Zeit, die alte und die neue Kunst von einander sondert. Die Reformation löste, wie den Gedanken des Menschen überhaupt, so auch die Kunst aus den Fesseln der Kirche; sie gab der Kunst die Freiheit, alle Gegenstände des Lebens zu durchdringen, jedes Einzelne der irdischen Existenz zu einem bedeutungsvollen Ganzen zu gestalten. Ein solches Beginnen der Kunst erblicken wir in den niederländischen Bildern des siebzehnten Jahrhunderts; die älteren Bilder der Sammlung, von der hier die Rede ist, — Landschaften, Genrebilder, Stillleben, gestatten uns, einen Rückblick auf dies erste Beginnen der ihres frühern Dienstes entledigten Kunst zu werfen.

Freilich sehen wir die Kunst, von dieser Zeit ab bis zum heutigen Tage, nicht in einer reinen, stetigen Entwickelung begriffen. Reactionen der einen und der andern Art fanden statt, zum Theil gewiss dadurch veranlasst, dass die Kunst, das neuerworbene Element ausbeutend, gar manchen der früheren Vortheile aufgegeben hatte. Das achtzehnte Jahrhundert dürfte, auf den ersten Anblick, als eine ähnliche Kluft zwischen den genannten Bestrebungen und denen der Gegenwart erscheinen, wie es das sechzehnte Jahrhundert in Rücksicht auf die frühere Zeit gewesen war. In der That aber ist dies nicht der Fall; nach manchen unbestimmten Schritten wurde dasselbe Element aufs Neue aufgenommen, nur ausgefüllt von einem neuen Lebensdrange, nur geläutert durch die Gewinnste, welche

durch jene Reactionen herbeigeführt waren. Unter diesen ist die bedeutsamste diejenige, welche die Formenreinheit des classischen Alterthums neu zu gestalten bestrebt war: einen Nachklang derselben dürfen wir, wenn auch vielleicht durch anderweitige Einflüsse modificirt, u. a. in den Gemälden von G. v. Kügelchen, welche die Sammlung enthält, erkennen.

Die jüngste Reaction war diejenige, welche, fast im direkten Widerspruch gegen die genannte, das Wesen der mittelalterlichen Kunst, deren eigenthümlichster Vorzug nicht sowohl in der äusserlichen Form als in dem Ausdrucke des Gemüthslebens beruht, neu zu erwecken strebte. Ihr verdanken wir jene zartere Beseelung, welche das Eigenthum der heutigen Kunst geworden ist; sie bildet die letzte Entwickelungsstufe derselben. Vielfach, zum Theil mit grosser Ausschliesslichkeit, ging man dabei auch auf die ganze Darstellungsweise der mittelalterlichen Kunst zurück; aber dies war kein Ergebniss leerer Willkür, vielmehr zeigt sich in dieser ganzen Periode ein eigenthümlich romantischer Sinn vorherrschend, der in mannigfachen Erscheinungen auch selbständigere Leistungen hervorgebracht hat. Beispiele hiefür bieten uns unter den im Folgenden verzeichneten Gemälden u. a. die Compositionen Kolbe's, die Landschaften Friedrich's, die Architekturbilder von D. Quaglio, vornehmlich aber die Landschaften Schinkel's, an denen die Sammlung einen seltenen Besitz enthält und die, durch eine bedeutende Reihe würdiger Copieen vermehrt, einen Ueberblick über diesen Theil von Schinkel's künstlerischer Thätigkeit gestatten, wie solcher vielleicht in keiner andern Sammlung gefunden wird.

Das letzte Jahrzehnt (oder doch nur eine wenig längere Zeit) hat nach solchen Vorgängen eine neue deutsche Malerei von durchgreifender Selbstständigkeit, von mehr und mehr vollendeter Ausbildung, von grösstem Reichthume der Leistungen erstehen sehen. Nicht findet hiebei eine Verläugnung, ein Widerspruch gegen das in den jüngst vergangenen Perioden Erworbene statt; Formenstudium und gemüthvolle Durchdringung des Gegenstandes vereinigen sich mit einer durchgebildeten malerischen Technik, um ein möglichst gelegenes Gleichmaass innerlichen und äusserlichen Lebens hervorzubringen. Vor Allem aber ist es jene vollkommene Freiheit der Kunst, welche die sämmtlichen Gebiete der Natur und des Lebens erfasst, was auch hier, wie in jenem Beginn der neuen Zeit, in beachtenswerther Weise hervortritt. Nicht ausgeschlossen ist das Heilige, aber man bemüht sich, dasselbe menschlich nahe zu führen; nicht ausgeschlossen ist der geringste Gegenstand, welcher der irdischen Existenz angehört, aber man lässt es sich angelegen sein, denselben mit aller Liebe des Lebens zu umfassen, und auch in dem scheinbar Leblosen den Widerschein der eignen Seelenstimmung auszudrücken. — Dass hiedurch übrigens nicht eine absolute Abschätzung des Werthes zwischen alten und neuen Kunstwerken ausgesprochen, dass vielmehr nur auf das verschiedene Streben, auf die verschiedene Richtung derselben hingedeutet sein soll, braucht wohl nicht in Erinnerung gebracht zu werden.

Eine schärfere Auffassung des Gesammt-Charakters unserer neueren Kunst wird gegenwärtig indess wiederum dadurch erschwert, dass dieselbe sich in verschiedenen Kreisen verschieden ausgebildet hat. Im Allgemeinen sind diese Kreise nach den beiden Gegensätzen, in welche deutsches Leben und deutsche Weise zu aller Zeit auseinander traten, zu unter-

scheiden: als eine süddeutsche und eine norddeutsche Kunst. Der Hauptsitz der süddeutschen Kunstthätigkeit ist gegenwärtig München, der der norddeutschen Düsseldorf. Viele Verhältnisse wirken gleichzeitig ein, um diese Unterschiede mit namhafter Bestimmtheit festzuhalten. Das Hervorstechende, was in München geschieht, wird durch den Willen eines Einzelnen, des kunstliebenden Herrschers, ins Leben gerufen; durch ihn sind die Gegenstände der künstlerischen Darstellung, ihr räumliches Verhältniss, ihre äussere Behandlung vorgeschrieben; — in Düsseldorf herrscht kein allgemeines Gesetz der Art; die Künstler arbeiten nach ihrer eignen Willkür; das Volk (die einzelnen Privaten, wie die Repräsentationen des Volkes durch die Kunstvereine) empfängt von ihnen, was es als seinen eignen Kunst-Interessen angemessen anerkennt. In München stehen wenige einzelne Meister (die schon unter sich durch entsprechende Bildungs-Perioden Verwandtschaft gewonnen haben) an der Spitze jener grossartigen Kunst-Arbeiten da; ihr eigenthümlicher Styl geht dadurch, dass sie die letzteren in Gemeinschaft mit ihren Schülern und Gehülfen ausführen, auf diese über; — in Düsseldorf ist zwar ebenfalls ein einzelner Meister als der Leiter der Schule namhaft zu machen, seine Einwirkung auf letztere besteht aber vornehmlich darin, dass er (wie die Geschichte der Kunst kaum ein Beispiel ähnlich bedeutenden Erfolges kennt) die eigenthümlichen Kräfte eines jeden Individuums in vollständiger Freiheit zu entwickeln und herauszubilden weiss. Die Gegenstände der Münchner Kunst gehören (immer in Rücksicht auf das Ueberwiegende ihrer Leistungen) vorzugsweise einem einzelnen Gebiet: dem der Geschichte, wie sich diese im Mythus, im Gedicht und in der wissenschaftlichen Ueberlieferung des Geschehenen darstellt, an; es sind die grossen Thaten, die grossen Ereignisse der Vergangenheit, welche als ein bestimmt Gegebenes, Objectives aufgefasst und der Gegenwart bildlich vorgeführt werden; — in den Gegenständen, welche die Düsseldorfer Kunst behandelt, ist dagegen nicht eine solche Aufgabe vorherrschend; ein Jeder wendet sich hier derjenigen Gattung der Malerei zu, welche seiner Individualität gerade zusagt; und das durchgreifende Princip der Auffassung, welches allerdings auch bei ihnen hervortritt, besteht umgekehrt darin, dass die Künstler ihr subjectives Gefühl, mit dem sie zu dem frei erwählten Gegenstande hingezogen wurden, bei der Darstellung des letzteren auszudrücken streben. In München ist es somit im Allgemeinen mehr das Ereigniss, die Handlung, die That, was dargestellt wird; in Düsseldorf mehr die Situation, die Stimmung, der Affekt. Dort tritt mit grösserer Bestimmtheit die körperliche Gestalt, durch welche die Handlung geschieht, hervor; hier ist es mehr darauf abgesehen, jene Aeusserungen des Lebens, die unter der körperlichen Hülle verborgen liegen, zur Anschauung zu bringen. Diesen verschiedenen Auffassungsweisen gemäss hat sich denn auch die Behandlung verschieden ausgebildet. In der Münchner Kunst kommt es vorzugsweise auf eine bestimmte Zeichnung, auf eine plastische Ausbildung der Form an, und der Schmelz der Farbe erscheint bei ihr nicht als ein gleich Nothwendiges (womit denn auch die Bedingnisse der grossräumigen Frescomalerei wenigstens in einem gewissen näheren Verhältnisse stehen); — der Ausdruck tieferer Gemüthszustände aber, der in der Düsseldorfer Kunst zunächst hervorgehoben zu werden pflegt, kann gerade nur durch das weichere Element der Farbe erreicht werden, und die Zeichnung erscheint bei ihr erst als ein zweites Bedingniss der Darstellung. In allen diesen

Beziehungen wiederholen sich, mehr oder minder, die schon mannigfach und bei vielen andern Gegenständen hervorgehobenen Gegensätze des Klassischen und Romantischen, des Epischen und Lyrischen, des Naiven und Sentimentalen. Dass natürlich zwischen beiden, durch den heutigen Tages so sehr erleichterten Verkehr der Kunst, sowie durch besondre persönliche Anlage, manche einzelne Annäherung, manch ein einzelner Uebergang stattfinden kann, muss in der Natur der Sache begründet sein.

Wie schon bemerkt, kann die ganze Eigenthümlichkeit der Münchner Schule nicht aus Staffeleigemälden kleinerer Dimension und minder grossartigen Inhalts, bei denen zugleich all jene äusserlich bestimmenden Bedingnisse wegfallen, beurtheilt werden; wohl aber müssen auch diese in ihrer eigenthümlichen Erscheinung immerhin den Kreis bezeichnen, welchem sie angehören, müssen auch sie die allgemeine Richtung, die Behandlungs- und Auffassungsweise der Schule erkennen lassen. In dieser Beziehung nun bieten die der Münchner Schule angehörigen Genrebilder und Landschaften, welche sich in der Gemäldesammlung des Hrn Wagener in nicht geringer Anzahl vorfinden, mannigfach charakteristische Beispiele, die im Einzelnen auch einen tieferen Blick in den Geist und das Wesen der Schule verstatten. Umfassender konnte die Düsseldorfer Schule repräsentirt werden, nicht nur durch die grössere Auswahl von historischen Gemälden, Genrescenen, Landschaften und Stillleben, sondern auch aus dem Grunde, dass sich der gemeinsame Charakter dieser Schule auch in jedem einzelnen Werke freier und vollständiger zu entwickeln vermag. — Die einzelnen Namen der Künstler dieser Schulen, deren Werke in der Sammlung enthalten sind, hier anzuführen, scheint überflüssig, da das Verzeichniss stets das Lokal namhaft macht, dem die Bilder rücksichtlich ihres Ursprunges angehören.

Die neueren Leistungen der Berliner Kunst (an denen die Sammlung wiederum sehr zahlreich ist) stehen zwar ebenfalls nicht ohne namhafte Bedeutung für die Gegenwart da, lassen sich jedoch nicht unter ähnlich allgemeine Gesichtspunkte zusammenfassen. Einzelne Meister bilden auch hier hervorstechende Mittelpunkte, doch haben sich nicht gleich ausgedehnte Schulen um sie versammelt. Unter ihren Werken sind, in Bezug auf die in Rede stehende Sammlung, zunächst vornehmlich die Werke Wach's hervorzuheben. An Einflüssen der Düsseldorfer Schule, bei dem nahen Verhältniss der letzteren zu Berlin, fehlt es nicht; mehr jedoch herrscht, in Genre und Landschaft, theils eine selbständige, einfach unbefangene Auffassung der heimischen, oder allgemeiner bezeichnet: der nordischen Natur vor, theils giebt die glänzendere, zumeist in idealer Richtung aufgefasste Natur und das ganze Leben des italienischen Südens das Vorbild. Die Beispiele aufzuzählen, welche die Sammlung auch in dieser Beziehung darbietet, würde zu weit führen.

Ueberhaupt ist Italien, sei es durch seine grossen Musterbilder der Kunst, sei es eben nur durch seine Natur und Sitte, noch immer in vielfacher Beziehung als ein Bildungs-Element der heutigen Kunst zu betrachten; und die in der Sammlung des Hrn. Wagener vorhandenen Bilder von E. Magnus, Catel, Reinhold, Weller, E. Meyer (aus Kopenhagen gebürtig), J. B. Maes (aus Gent) u. s. w. geben hiefür mannigfach bedeutende Belege. Die Italiener selbst verhalten sich dagegen in neuerer Zeit nur wenig productiv; doch bieten auch für sie die Bilder von Migliara Beispiele.

Von **ausserdeutscher** Kunst sind ausser den **obengenannten** endlich noch die Gemälde Schotel's und van Haanen's anzuführen, welche uns zu einem flüchtigen Blick auf den schönen Aufschwung, den die heutige Malerei u. s. auch in Holland aufs Neue gewonnen hat, Veranlassung geben.

Entwurf zur Börse auf dem Adolphsplatze in Hamburg. Von A. de Chateauneuf. Berlin, im Verlag von G. Gropius 1838.

(Kunstblatt 1838, No. 42.)

Die Aufforderung zur Concurrenz für Entwürfe eines Börsengebäudes, welche von der Hamburgischen Bau-Deputation unter dem 31. Januar v. J. erlassen wurde, ist mehrfach öffentlich besprochen worden; das Auftreten von zwölf namhaften Hamburgischen Architekten gegen die in jener Aufforderung gestellten Bedingungen, die ungenügenden Erfolge der Concurrenz sind bekannt. Ueber einen ebenfalls fruchtlos gebliebenen Schritt, den die grössere Mehrzahl jener zwölf Architekten, zur würdigen Begründung einer allgemeinen Theilnahme an diesem so höchst wichtigen Unternehmen, im Herbste v. J. unternommen, sind im letzten Jahrgange des Museums (Blätter für bild. Kunst, 1837, No. 40) Mittheilungen gegeben. Ueber den gegenwärtigen Stand dieser Dinge ist, so viel ich weiss, Nichts öffentlich bekannt geworden. Das Vorwort des in der Ueberschrift genannten Werkes giebt hierüber nur eine allgemeine Andeutung: — „Bei der grösseren Verbreitung dieser meiner ersten architektonischen Herausgabe (so sagt der Verf.) bin ich leider zugleich genöthigt, um Nachsicht für die Mangelhaftigkeit des Buches zu bitten. Um für Hamburg vor dem Beginne der Ausführung einer mir angeheinenden Unzweckmässigkeit noch von irgend einem Einflusse zu sein, war die Zeit der Anfertigung verhältnissmässig sehr kurz gestellt, und die im Fache architektonischer Stechkunst erprobten Männer sind uns leider nicht überall zur Hand u. s. w." Wir haben somit das vorliegende Werk (welches aus drei Blättern Text und drei Blättern mit Grund- und Aufrissen, Durchschnitt und perspektivischer Ansicht des Aeusseren und Inneren, in gross Folio, besteht) nur in Bezug auf die eigenthümlichen Ideen des Architekten zu betrachten, ohne auf ihr Verhältniss zu dem, was etwa über die Ausführung des Baues angeordnet worden ist, eingehen zu können.

Der Plan des Gebäudes gestaltet sich hier einfach so, dass der Haupttheil desselben aus einer grossen Halle von etwa 200 Fuss Länge, 120 Fuss Breite und gegen 80 Fuss Höhe besteht, mit der sich an der einen Langseite (der Nordseite) kleinere Räume in drei Geschossen — Versammlungs- und Gesellschafts-Zimmer, Lokale für das Handels-Gericht und für die Bibliothek — verbinden. Die grosse Halle, der eigentliche Börsenraum, ist mit flacher Decke versehen und wird durch Bogenstellungen getragen, welche aus zwei Reihen von je vier schlanken, achteckigen, durch weite Halbkreisbögen verbundenen Pfeilern bestehen. (Diese Bögen sind jedoch nicht in der Richtung der Längenaxe des Raumes, sondern in der Breitenaxe

geschlagen, wodurch, wenn man die Halle der Tiefe nach überblickt, ein reicherer, bedeutenderer Wechsel der Linien hervorgebracht wird, als im entgegengesetzten Fall stattgefunden haben würde.) Im Innern der grossen Halle correspondiren diesen Bogenstellungen leichte Wandpfeiler, im Aeussern des Gebäudes vorspringende Contreforts, welche in der Form leichter Thürmchen frei über das Krönungsgesims emporgeführt sind; stärkere und höher emporsteigende Thürme, in denen Wendeltreppen angebracht sind, springen an den vier Ecken des Gebäudes hervor und dienen, wenigstens für das Auge des Beschauers, zum festeren Zusammenschlusse der Masse. Zwischen den Contreforts und den Eckthürmchen sind die Mauern mit hohen und weiten, im Halbkreisbogen überwölbten Fenstern durchbrochen. An der vordern Front befinden sich fünf solcher Fenster, und unter einem jeden derselben ein breiter, ebenfalls im Halbkreisbogen überwölbter Eingang; unter den Fenstern der Seitenfronten sind zwischen den beträchtlich vorspringenden Contreforts kleine Gemächer eingebaut, welche sich nach dem Innern des Gebäudes öffnen und zu Makler-Comtoirs bestimmt sind. Als Hauptmaterial des ganzen Gebäudes ist gebrannter Stein gedacht, der im Aeussern ohne Bewurf bleiben und auch zur Ausführung aller Gesimse und Ornamente dienen sollte. (Die grosse Zweckmässigkeit dieses Materials und dieser Anwendung desselben darf wohl nicht mehr in Frage gestellt werden.) Die Fensterrüstungen sind von carrarischem Marmor angenommen, als dem wohlfeilsten und dauerhaftesten Material zu diesem Behufe; für die hohen und schlanken Pfeiler im Innern schlägt der Verfasser das schöne Material des geschliffenen Granits vor.

Alle wesentlichen Bedürfnisse eines Börsengebäudes sind bei diesem Entwurfe aufs Genügendste erfüllt. Die eben angedeutete Art, wie die Decke der grossen Halle getragen wird, gestattet die grösste Freiheit des Verkehrs, hemmt nirgend die volle Verbreitung des Lichts; durch die breiten Eingänge der Vorderseite wird jede Stockung in der Bewegung der Menschenmassen, die hinein- oder herausdrängen, vermieden; mit den Nebenräumen, namentlich mit den Makler-Comtoirs, ist die genügendste Verbindung gegeben; endlich ist durch die eigenthümliche Anordnung der Fenster für die vollkommenste Helligkeit des innern Raumes gesorgt. Letzterer Umstand namentlich verdient eine besondere Anerkennung; durch die grossen Dimensionen der Fenster, durch die Lage der Hauptfront gegen Süden, der Seitenfronten gegen Ost und West findet das gütigste Licht reichlichen Zugang; durch die geschlossene Wand auf der Nordseite der Halle (wo sich die übrigen Geschäftsräume in drei Geschossen anreihen) wird das Licht, zur Verstärkung seiner Wirkung, in der ganzen Breite des Raumes zurückgeworfen. Kein Oberlicht, namentlich durch die Seitenfenster aufgesetzter Laternen, würde im nordischen Klima eine ähnliche Wirkung hervorzubringen vermögend sein; die Anwendung von Gallerieen und Tribünen würde den so nöthigen Reflex des Lichtes mehr oder weniger aufgehoben haben.

Nicht minder ist die ästhetische Wirkung dieser Anlage, wie sie in den genannten Entwürfen vor uns liegt, aufs Rühmlichste zu erwähnen. Die weitgesprengten Rundbögen, an den Pfeilerstellungen des Innern, an der Architektur der Fenster und Portale, sind es besonders, was dem Eindruck des Ganzen eine eigenthümliche Würde und Freiheit giebt. Die emporstrebenden Contreforts und Eckthürme lassen im Aeussern zwar das vertikale Verhältniss einigermaassen vorherrschen, doch verbinden sich

damit die horizontalen Gesimse (diese vornehmlich durch die flache Decke im Innern motivirt) auf eine sehr harmonische Weise. Hiedurch entsteht ein ruhiger, klarer Einschluss der Bogenformen, überhaupt der Eindruck einer gemessenen Solidität, welcher dem kühnen Schwunge der Bögen auf eine wohlthuende Weise das Gleichgewicht hält. In entsprechender Weise sind denn auch die anderweitigen Einzelheiten, besonders die Contreforts und die Eckthürme (welche letzteren sich oberwärts leicht verjüngen) behandelt und gegliedert. Nur Eins schien dem Referenten in einem gewissen Widerspruch mit dem schönen Organismus des Ganzen zu stehen, — das Stabwerk der Fenster; dasselbe schliesst sich theils den grossen Bogenwölbungen nicht recht harmonisch an, theils stimmen die darin reichlich angebrachten gothisirenden Rosetten wohl nicht ganz mit den im Uebrigen vorherrschenden Hauptformen. Doch ist dieser Umstand nicht von der Art, dass er den grossartigen und erhebenden Eindruck des Ganzen wesentlich beeinträchtigt.

Der Platz, auf dem die Börse errichtet werden sollte, war gegeben; der Verfasser hat seinen Entwurf als auf der Nordseite desselben anzulegen, — die hintere Front unmittelbar am Ufer des den Platz begrenzenden Flusses, — angenommen. Indem hiedurch auf der Südseite eine grössere Entfernung von den gegenüberstehenden Häusern gewonnen wird, entsteht der doppelte Vortheil, dass zu jeder Jahreszeit die Sonnenstrahlen sich über das ganze Gebäude, erleuchtend und erwärmend, ausbreiten können, und dem Auge des Vorüberwandelnden günstige Punkte zur Betrachtung des Gebäudes dargeboten werden. Auch gab diese Stellung des Gebäudes Gelegenheit, vor der Vorderfront desselben eine der Wagenfahrt unzugängliche, um vier Stufen über dem Strassenpflaster erhöhte Terrasse anzulegen, welche den Börsenverkehr, wie Aehnliches auch an andern Orten stattfindet, noch ins Freie auszudehnen gestattet. Beide Vortheile waren so überwiegend, dass gegen sie die Gewinnung eines andern: — an dieser Stelle eine mangelnde Fahrverbindung zwischen getrennten Stadttheilen herzustellen, zurückstehen musste. (Der Verfasser setzt zugleich auseinander, dass eine solche an einer andern Stelle der Stadt günstiger einzurichten sein würde.) Zur Verbindung der Hinterfront der Börse mit dem jenseitigen Ufer des Flusses hat der Verfasser eine Fussbrücke angeordnet, welche unmittelbar in die Börsenräume einzuführen und zugleich eine weitere Communication zu bewerkstelligen bestimmt ist. Sehr beachtenswerth fügt der Verfasser, im erläuternden Texte, hinzu: „Die meisten Börsen der Welt dienen ausser der Börsenzeit als Durchgänge, weshalb sollte die unsrige eine Ausnahme davon machen? Solche Hallen sind vielmehr dem Publikum, wenn immer möglich, zu öffnen; denn es hat etwas Verletzendes, wenn man aus Räumen, welche nur während einer einzigen Tagesstunde benutzt werden und dazu noch öffentliches Eigenthum sind, während der übrigen Stunden sich zurückgewiesen sieht, und das Gebäude selbst möchte leicht den Eindruck einer leblosen Masse geben. Dagegen bietet die Oeffnung der Hallen den angenehmsten Winterspaziergang, und bei freiem Durchgang würde eine edle Architektur auch Demjenigen, den ein Geschäftsweg in diese Gegend führt, eine wohlthätig ansprechende Abwechselung gewähren. Hat man doch anderwärts solche Rücksichten selbst mit der Würde der kirchlichen Architektur nicht unvereinbar gefunden." —

Die Aufgabe, welche der Verfasser bearbeitet hat, gehört zu den seltenen Gelegenheiten, in welchen die Kunst der Architektur sich in ihrer grossartigen Bedeutung vollständig entfalten kann; für eine Handelsstadt ist das Börsengebäude das Palladium, das auch in seiner äussern Erscheinung die Macht der das öffentliche Leben bewegenden Interessen verhörpert darstellen muss. Dem Verfasser ist die Bearbeitung seiner Aufgabe in schönstem Maasse gelungen; seine Entwürfe gehören zu den gediegensten Leistungen der modernen Architektur; ihre Ausführung würde der Vaterstadt des Architekten die edelste Zierde, das würdigste Andenken der Gegenwart für die folgenden Geschlechter gegeben haben. Es fehlt der Kunst unseres Tages nicht an den vorzüglichsten Talenten; aber im Publikum — so reich es auch an Privat-Liebhabereien ist — findet sich nur in sehr seltenem Falle der Sinn für die öffentliche Bedeutung der Kunst, ohne welche diese Talente, und mit ihnen die ganze würdigere Gestaltung des öffentlichen Lebens, nicht zu ihrer schönsten Entwickelung geführt werden können.

Einige Worte über das Denkmal des Cheruskers Hermann.

(Kunstblatt 1838, No. 57.)

Die deutschen Zeitungen haben seit einiger Zeit von dem kolossalen Denkmale berichtet, welches dem Vernichter der römischen Legionen in der Gegend seines grossen Sieges, auf dem höchsten Gipfel des Teutoburger Waldes, errichtet werden soll. Die Idee findet, wie es scheint, einen guten Anklang im deutschen Volke, und es dürfte die Hoffnung, ein Monument von so grossartiger nationaler Bedeutung ausgeführt zu sehen, nicht, wie so manch ein Unternehmen ähnlicher Art, unerfüllt bleiben. Aufforderungen, sowie Lithographieen und Umrisse nach dem von dem Bildhauer Ernst von Bandel gefertigten Modell zu diesem Denkmale, sind mannigfach verbreitet worden; Vereine zur Sammlung von Geldbeiträgen haben sich gebildet und scheinen ihre Wirksamkeit nicht ohne Erfolg anzutreten. Möge es auch dem Kunstfreunde vergönnt sein, ein Wort über dies Unternehmen öffentlich auszusprechen.

Wir können der Idee des Unternehmens überhaupt, auch der Art und Weise, wie das Monument, den Hauptintentionen nach, von dem Künstler gedacht ist, unsere lebhafteste Anerkennung nicht versagen. Dass Deutschland denjenigen Moment, da sein Volk zuerst in das Leben der Weltgeschichte eintrat, dass es den Helden, der in diesem Momente sein Führer war, durch ein würdevolles Denkmal feiere, bedarf keiner Rechtfertigung, so lange überhaupt die hohe Bedeutung historischer Denkmäler durch die materiellen Interessen des Lebens noch nicht ganz verdunkelt ist. Dass man dies Denkmal auf hohem Bergesgipfel, kolossal auf mächtigem Unterbau emporragend, errichte, dass es, in der Gegend jener verhängnissvollen Ereignisse, weit durch die deutschen Gauen sichtbar sei, im weiten Umkreise an den ersten Glanzpunkt unserer Vorzeit erinnere,

scheint ebenso wohl bedacht. Nicht minder die eigentliche Composition des Monumentes. Wir sehen die Gestalt des Helden vor uns, wie er sich auf den hohen germanischen Schlachtschild stützt, mit dem linken Fuss den römischen Adler und die Fasces, das Zeichen der Sklaverei, zu Boden tritt und mit der Rechten das Schwert in die Lüfte erhebt, Sieg und Freiheit den deutschen Gauen zu verkünden.

Doch können wir nicht umhin, gegen die besondre Behandlung dieser Gestalt, — wie uns dieselbe in der ausgeführten Lithographie, die uns vorliegt, entgegentritt, — ein Paar Bemerkungen auszusprechen. Für's Erste eine Notiz in Bezug auf das Kostüm. Der Künstler scheint uns das letztere sehr wohl getroffen zu haben, mit Ausnahme des Mantels, den er in weiten und langen Dimensionen angenommen und der Gestalt in knastreichen Falten umgehängt hat. Dies streitet eines Theils gegen die historische Ueberlieferung, indem Tacitus (Germ. c. 17) ausdrücklich berichtet, dass allen Germanen das Sagum (ein kurzer Mantel) zur Bedeckung gedient habe. Bei einem langen, faltenreichen Mantel haben wir, abgesehen davon, dass er für den Gebrauch im Kriege ganz unpassend wäre, einen ungleich mehr entwickelten Culturzustand vorauszusetzen, indem das Tragen eines solchen ungleich mehr Ruhe des äusseren, somit auch mehr Ruhe des inneren Lebens bedingt, als wir bei den Germanen jener Zeit irgend annehmen dürfen. Ich erinnere an das Studium, dessen die Römer zum bequemen Tragen der Toga bedurften. Andern Theils aber dürfte dieser Mantel auch für die ästhetische Wirkung nicht sonderlich vortheilhaft sein. Denn da das Standbild vornehmlich auf fernere Gesichtspunkte berechnet sein soll, so scheint es nothwendig, dass sich vor Allem der Hauptumriss deutlich, ich möchte sagen: silhouettenartig, hervorhebe, was bei dieser Figur, bei welcher mehr nur die ästhetische Wirkung in der Nähe berechnet sein mag, nicht füglich stattfinden kann. Vielleicht hat der Künstler dem Ganzen hiedurch mehr Masse geben wollen; doch möchte auch eine solche Absicht nicht genügend gerechtfertigt sein, da Massenwirkung der Art immer ein gegenseitiges Verhältniss (etwa zu einem Bauwerke) voraussetzt, ein solches hier aber nicht vorhanden ist. Endlich dürfte auch der Umstand in Erwägung zu ziehen sein, dass die Statue den heftigsten Stürmen ausgesetzt sein wird, dass sie — 40 Fuss hoch und aus Kupfer getrieben — die grösste Sicherstellung nothwendig macht, dass letztere aber durch den weiten Mantel, der dem Winde eine volle Fläche darbietet und dem sich überdies der grosse Schild zugesellt, sehr gefährdet sein dürfte.

Ein zweites Bedenken trifft die Formation der Gestalt selbst. Der Künstler hat ohne Zweifel dem Helden des alten Germaniens das Gepräge der grössten Körperkraft geben wollen, aber er ist dabei — soviel wenigstens die zwar sorgfältig ausgeführte grosse Lithographie erkennen lässt, — über die Grenze hinausgegangen. Statt kräftig entwickelter, zu ausdauernder Anstrengung geeigneter Körperformen, führt er uns breite, fast gedunsene, vor. Auch die Stellung der Figur selbst, obgleich in den Hauptmotiven sehr wohl gedacht, erscheint ziemlich schwer und ohne eine frische, lebenvolle Elasticität. Man mag hiegegen vielleicht behaupten, dass die grosse Höhe des Standpunktes stärkere Formen nöthig mache, damit dieselben, den optischen Gesetzen gemäss, nicht umgekehrt als mager erscheinen. Wir wollen dies gelten lassen; aber eine derartige, vielleicht nothwendige Abweichung von der Naturform wird nur mit der allergröss-

ten Vorsicht gestattet sein (wir erinnern an das Minimum der Schwellung, welches bei der griechischen Säule angewendet wurde); keinesfalls kann hiedurch eine der ganzen Bedeutung der Gestalt widersprechende Schwere in Form und Bewegung gerechtfertigt sein.

Endlich haben wir auch gegen den projectirten Unterbau, wie sich dieser auf einem uns vorliegenden Umrissblatte zeigt, Einiges einzuwenden. Dieser wird nemlich durch einen festen, cylinderförmigen Kern gebildet, über dem das Standbild ruht, und der durch eine kolossale Säulenstellung umgeben ist. Die Architektur der letzteren kann man als ein rohes Spätgothisch bezeichnen. Wozu aber diese Bauform, die unsre Gedanken gleich an eine anderweitig bestimmte Periode, und zwar an die des spätesten Mittelalters fesselt? Wozu aufs Neue diese architektonische Spielerei, die in den Formen einer ausartenden Kunst die Ursprünge des heimatlichen Formensinnes zu entdecken wähnte? Warum nicht eine gediegen durchgebildete, eine wirkliche Architektur, wie sie der constructive Zweck bedingt? Denn in der That, die rohen, unbehauenen Säulen, über denen sich hier die schweren Spitzbögen erheben sollten, sind so wenig auf irgend eine Weise historisch bezeichnend, wie sie — was noch viel wichtiger ist — irgend eine künstlerische Geltung haben können. Das Monument aber soll nicht blos an die Zeit des Gefeierten erinnern, es soll auch zur Ehre derjenigen Zeit, welche dies Denkmal gründete, dastehen.

Ob schliesslich der Unterbau nicht, im Verhältniss zu der Gestalt (besonders für nahe Gesichtspunkte), zu weit vortrete, ob es nicht vielleicht besser sei, die Statue noch durch einen höheren Untersatz über die Architektur des Unterbaues zu erheben, mag hier, da uns die Lokalität unbekannt ist, dahingestellt bleiben.

Möge man diese Worte nur als das aufnehmen, was sie sind: als aus dem lebendigsten Interesse für eine Sache hervorgegangen, welche die Theilnahme eines jeden Deutschen erwecken muss. Es scheint billig, dass über ein Unternehmen, welches nicht einen einzelnen Punkt des Vaterlandes allein angeht, sondern für welches die Mitwirkung aller Kräfte desselben in Anspruch genommen wird, vor der Ausführung auch eine freie Berathung, eine freie Abgabe der Stimmen und eine Berücksichtigung derselben stattfinde. Möge man diese Worte als eine einzelne Stimme solcher Art betrachten und sie, in Bezug auf ihre Gültigkeit oder Ungültigkeit prüfen.

Album deutscher Künstler in Original-Radirungen. Lief. I u. II. Düsseldorf, Verlag von Julius Buddeus. 1839. Fol.

Wir dürfen es als eine der wahrhaft erfreulichen Aeusserungen in dem Kunststreben unserer Tage betrachten, dass die Kunst des Radirens, die seit geraumer Zeit, im Verhältniss zu den übrigen künstlerischen Vervielfältigungs-Mitteln, in den Hintergrund getreten war, sich wiederum einer mehr und mehr verbreiteten Theilnahme, einer mannigfachen An-

wendung auf die verschiedenen Weisen bildlicher Darstellung zu erfreuen beginnt. Denn indem in ihr die Originalität des Künstlers, seine frische, schaffende Kraft in voller Unmittelbarkeit hervortritt, so wird sie ohne Zweifel ein wohlthätiges Gegengewicht gegen den eleganten, aber häufig nur zu wenig gehaltlosen Tand wohlfeiler Stahlstiche und Lithographieen herstellen, mit dem in neuerer Zeit das genussüchtige Auge der Halb- oder gar nicht Gebildeten genährt worden ist. Auch ist keine andre Kunst geeignet, die Eigenthümlichkeiten des Zeichners in gleich charakteristischer Weise wiederzugeben, als eben die Radirung; selbst nicht die Lithographie, obgleich bei deren Anwendung der Zeichner, der eigenhändig die lithographische Kreide führt, noch weniger beschränkt scheinen dürfte. Immer wird die Radirung das voraus haben, dass in ihr ein jeder einzelne Strich sich als das unmittelbare Ergebniss des Gefühles kund geben muss, dass man in ihr das künstlerische Schaffen wie im Ganzen so in den einzelnen Theilen bis in deren feinste Nüancen hinab, und zwar überall mit vollkommenster Bestimmtheit, nachempfinden kann.

Wenn ich nicht irre, so haben die von Reinick herausgegebenen „Lieder eines Malers mit Randzeichnungen seiner Freunde" ein vorzügliches Verdienst an der neueren Verbreitung dieser schönen Kunst. Wohl die Meisten, die uns bis dahin radirte Blätter geliefert, waren entweder ausschliesslich Kupferstecher oder doch durch längere Uebung mit den Bedingnissen des Kupferstiches vertraut; die Uebrigen, besonders die Maler, mochten glauben, dass das Radiren allerlei unbequeme Vorstudien erfordere und dass dadurch ihrem sonstigen künstlerischen Treiben Abbruch geschehe. Durch Reinick's Liederbuch sah man plötzlich, dass es einer ganzen Reihe von Malern gelungen war, die Radirnadel auf erfreuliche Weise zu führen, und dass, wenn auch nicht Alles, weder an eigentlich künstlerischer Bedeutung noch an technischer Ausführung, gleichen Werth hatte, so doch bei Weitem das Meiste als wohlgelungen bezeichnet werden musste. So ist in der kurzen Frist, seit jenes Werk erschienen, manch ein treffliches Blatt gearbeitet, manch ein grösseres Werk begonnen, wodurch uns die entschiedensten künstlerischen Individualitäten in charakteristischer Weise gegenübertreten und den Kunstfreunden mannigfach willkommener und belehrender Genuss dargeboten wird. Gewiss wird man immer mehr sich dahin verständigen, dass, wenn auch das Radiren und Aetzen seine besondre Uebung erfordert, diese doch eben nicht allzu mühsam ist und durch die Freude, die der Künstler seinen Freunden und unbedenklich auch sich selbst bereitet, genügend aufgehoben wird.

Unter den neueren Werken solcher Art dürfte das in der Ueberschrift genannte als eins der interessantesten zu bezeichnen sein. Es hat den Zweck, so viel als möglich von allen namhaften Künstlern, deren sich Deutschland heutigen Tages erfreut, eigenthümliche und eigenhändig gearbeitete Blätter zu liefern, so dass dadurch, wenn das Ganze zu einiger Vollständigkeit gelangt sein wird, dem Beschauer die anziehendste Uebersicht eröffnet sein muss. Der Umschlag der vorliegenden Lieferungen macht eine bedeutende Reihe von Künstlern namhaft, von denen zunächst Beiträge zu erwarten sind; zwei Lieferungen, jede zu 3 Blättern, sind bis jetzt erschienen, die schon gegenwärtig zu interessanter Vergleichung Anlass geben.

Die Blätter der ersten Lieferung sind von Künstlern der Düsseldorfer Schule gearbeitet. Wir sehen darin zuerst ein lebenvolles Waldbild von Joh. Wilh. Schirmer, knorrige mächtige Eichen darstellend, die ihre Wurzeln in einen heimlich umschlossenen Schilfsee hinabstrecken, ein Blatt, das eine freie und kühne Führung der Nadel zeigt und besonders im Vorgrunde von grosser Wirkung ist. Darauf folgt eine Arabeske von A. Schrödter: Don Quixote, der auf seiner Rozinante, die Schafheerde verfolgend, durch kunstreich verschlungene Rankengewinde hinaust, — einen neuen Beleg für die geniale Grösse des Schrödter'schen Humores und für seine Meisterschaft im Fache der Radirung bietend. Das dritte Blatt, „Friedrich mit der gebissenen Wange auf der Flucht von der Wartburg", ist von L. Hauch gearbeitet; eine historische Composition, die eine glückliche Folge der durch Lessing eröffneten Richtung ankündigt, mit sparsamen Mitteln für eine malerische Wirkung wohl angelegt, doch, wie es scheint, im Aetzen nicht genügend abgetont. — Die zweite Lieferung führt uns Künstler der Münchner Schule vor. Zuerst ein sehr geistreiches und zart radirtes Blatt von E. Neureuther, „Kupferplatte und Scheidewasser", dessen Bedeutung durch das untergeschriebene Distichon erläutert wird:

Schützen wohl magst du den Mund vor dem Geist aus ätzendem Wasser:
Gegen den Kobold in ihm schützet kein Mittel dein Bild.

Es enthält eine Genrescene, welche die Sorgen im Momente des Aetzens lebendig darstellt; aus der Arabeskeneinfassung entwickeln sich phantastische Dämonen, die den glücklichen Erfolg der Arbeit bedrohen. Das zweite Blatt, „der Klosterbrunnen", von W. Gail, stellt eine Scene des spanischen Lebens vor; auch dies ist mit grosser Meisterschaft behandelt und bringt eine ansprechende malerische Wirkung hervor. Den Beschluss macht ein Viehstück von L. Habenschaden, trefflich und mit feinem Gefühle gezeichnet, nur vielleicht etwas zu rauh geätzt, wenigstens was den landschaftlichen Hintergrund anbetrifft.

Wir wünschen dem schönen Unternehmen den glücklichsten Fortgang und sind überzeugt, dass dem Verleger (der sich zugleich als Herausgeber nennt) der entschiedene Beifall der Kunstfreunde nicht fehlen wird.

Architektur.

(Kunstblatt 1841. No. 15.)

Uns liegen so eben verschiedene auf Stein gezeichnete Bauzeichnungen von Kirchen vor — in Grund- und Aufrissen, in Durchschnitten und mannigfachen Details, — welche Hr. v. Lassaulx entworfen und in der Umgegend von Koblenz zur Ausführung gebracht hat. Es ist eine sehr erfreuliche Erscheinung, in diesen sämmtlichen Entwürfen (es sind deren acht) ein und dasselbe architektonische Princip durchgeführt zu sehen, wenn dasselbe auch auf mannigfaltige Weise, je nach den vorhandenen Mitteln und Bedürfnissen, modificirt erscheint. Es spricht sich darin eben

eine sichere und bewusste Sinnesrichtung aus, durch welche allein die Architektur des heutigen Tages zu einer eigenthümlichen und selbständigen Gestaltung zu gelangen vermag. Um so mehr hat dies Bestreben auf unsere Anerkennung Anspruch, als die eingeschlagene Richtung auf einem durchaus würdigen, dem Zweck der Gebäude angemessenen Formensinne beruht, der nicht nach willkürlicher Laune aus dem grossen Vorrath, welchen die Geschichte der Architektur uns darbietet, Einzelnes auswählt, sondern sich nur von dem Gefühle, welches die Bedeutung der Aufgabe erkannt hat, leiten lässt. Allerdings zwar ist auch hier die geschichtliche Grundlage unverkennbar; es sind die Hauptformen, die Grundmotive des romanischen Baustyles, von denen Hr. v. Lassaulx durchweg ausgegangen ist; aber gerade diese dürften den kirchlichen Interessen der Gegenwart sowohl, als dem Bildungsgange, den die heutige Kunst durchgemacht hat, am Vorzüglichsten entsprechen. Sodann sind diese Motive mit Freiheit und Einsicht benutzt und ausgestattet, so dass sie gleichwohl zu einem wesentlich Neuen umgebildet erscheinen; bei dem Ernst, bei der Würde, die wir in kirchlichen Anlagen suchen, finden wir hier zugleich diejenige Bestimmtheit und Klarheit, ohne welche unser heutiger Formensinn sich nicht befriedigt fühlt. Vorzüglich bedeutend sind die beiden grösseren, dreischiffigen Kirchenbauten, deren Gewölbe durch schlanke achteckige oder runde Pfeiler gestützt werden, und die sonst an Fenstern, Portalen und Gesimsen mancherlei feineren Schmuck enthalten; die eine von ihnen ist zu Vallendar, die andere zu Güls an der Mosel gebaut, die letztere bereits vollendet, die erstere ihrer Vollendung nah. Aber auch die kleineren Kirchen — zu Weissenthurn, Capellen, Cobern, Boos, Valwig, Waldesch — bieten mannigfaches Interesse und bezeugen es namentlich, wie auch im kleinen Massse und bei geringen Mitteln, durch richtigen Sinn, das Angemessene und Bedeutende zu erreichen ist.

An diese Entwürfe reiht sich eine kleine Schrift von Herrn v. Lassaulx: „Beschreibung einer neuen Art Mosaik aus Backsteinen (abgedruckt aus den Verhandlungen des Gewerbevereins zu Koblenz vom Jahr 1838), Koblenz, 1839." Der Verfasser hat ein sinnreiches Verfahren erfunden, die Fussböden kirchlicher und andrer Räume von Bedeutung durch einfache musivische Arbeit zu überkleiden, die sich ebenso durch ihren anmuthigen Eindruck auf das Auge auszeichnet, wie sie sich durch Wohlfeilheit und vorzügliche Dauer empfiehlt. Angestellte Versuche haben die leichte Ausführbarkeit dieses Schmuckes, der sich auch zur Verzierung von Façaden eignen dürfte, bereits zur Genüge dargethan. Die kleine Schrift, der ein näher erläuterndes lithographisches Blatt beigefügt ist, wird von den ausübenden Architekten ohne Zweifel mit beifälliger Theilnahme aufgenommen werden.

KARL FRIEDRICH SCHINKEL.

Eine Charakteristik seiner künstlerischen Wirksamkeit.

(Berlin, 1842.)

Per ritornar là donde venne fuora,
L'immortal forma, al suo carcer terrena
Com' angel venne.
Michelangelo Buonarotti.

Das Jahr 1840 hatte uns die Kunde manch eines herben Verlustes, der uns betroffen, gebracht; zu den schmerzvollsten Nachrichten gehörte die, dass Schinkel, dem wir noch kurz zuvor in anscheinend blühender Gesundheit gesehen, plötzlich einer unheilbaren, unsäglich trostlosen Krankheit verfallen sei. Schon zur Trauer gestimmt, mussten wir durch diese Nachricht in dem tiefsten Innern unseres Gemüthes erschüttert werden; es fehlte uns an Worten, um den Schmerz auszudrücken, dass ein Stern, der bis dahin in ungetrübter Klarheit und Lauterkeit unsern Blicken vorgeleuchtet hatte, jetzt durch ein furchtbares Geschick — um so furchtbarer, als unsern Gedanken eine Enträtselung desselben unmöglich blieb, — verdüstert sein sollte. Wohl Keinen gab es, der nur irgend an den künstlerischen Interessen des heutigen Tages Antheil genommen, der sich dem allgemeinen Schmerze und der allgemeinen Klage zu entziehen vermocht hätte. Und fort und fort, von Woche zu Woche, von Monat zu Monat hielt dieser beängstigende Zustand an. Blitzte auch zuweilen ein schnell verlöschender Hoffnungsschimmer hervor, schien auch die Wehklage unter den vielfachen Anforderungen, die das Leben machen musste, allmählig zu verstummen; doch bedurfte es nur des geringsten Anlasses, — und zumal hier in Berlin, wo uns die Werke des Meisters täglich vor Augen stehen, konnte es nimmer an einem solchen mangeln, — um den Schmerz und die bange Erwartung in uns stets aufs Neue zu erwecken. Endlich, nach mehr als jahrelangem Leiden, lösten sich die Bande, welche diesen hohen Geist gefesselt hatten. Was an seiner Erscheinung irdisch

war, ward der Erde übergeben. Er war von uns geschieden; aber wir fanden Trost und Beruhigung in dem Gefühle, dass für ihn ein neuer Tag angebrochen war, und wir vermochten es, das Bild, das er von sich in unserm Geiste hinterlassen, wiederum rein und ungetrübt anzuschauen.

Wenigen Menschen war so, wie ihm, das Gepräge des Geistes aufgedrückt. Was in seiner Erscheinung anzog und auf wunderbare Weise fesselte, darf man nicht eben als eine Mitgift der Natur bezeichnen. Schinkel war kein schöner Mann; aber der Geist der Schönheit, der in ihm lebte, war so mächtig und trat so lebendig nach aussen, dass man diesen Widerspruch der Form erst bemerkte, wenn man seine Erscheinung mit kalter Besonnenheit zergliederte. In seinen Bewegungen war ein Adel und ein Gleichmaass, in seinem Munde ein Lächeln, auf seiner Stirn eine Klarheit, in seinem Auge eine Tiefe und ein Feuer, dass man sich schon durch seine blosse Erscheinung zu ihm hingezogen fühlte. Grösser aber noch war die Gewalt seines Wortes, wenn das, was ihn innerlich beschäftigte, unwillkürlich und unvorbereitet auf seine Lippen trat. Dann öffneten sich die Pforten der Schönheit; die tausend und aber tausend hemmenden Schranken, welche das Leben des Tages aufgestellt hat, verloren mehr und mehr an Kraft, bis sie zuletzt gänzlich zu verschwinden schienen; die Bilder eines idealen Lebens, wie wir uns Griechenland in den Zeiten seiner schönsten Blüthe so gern vorstellen, zogen klar und beseligend an uns vorüber; bis das Gespräch zum Schlusse dennoch auf die Anforderungen des Tages zurückkehren musste und in wehmüthigen Akkorden der Sehnsucht verhallte. Ich habe zu Schinkel nicht in einem näheren Verhältnisse gestanden; doch habe ich zuweilen das Glück gehabt, dass er mich einer vertraulichen Unterredung solcher Art würdigte. Könnte ich jetzt wiedergeben, was er in jenen Stunden zu mir gesprochen! Wohl hat mich's schon mehrfach bitter gereut, dass ich nicht unmittelbar nach diesen Gesprächen die Feder zur Hand genommen und getreulich aufgezeichnet habe, was mir von seinen Worten im Gedächtnisse geblieben war. Jetzt würde ich unbedenklich allzuviel des Meinigen hinzuthun. Der Eindruck, den die schönsten Stellen in Winckelmann's Schriften nach dem Lesen in uns hinterlassen, giebt ungefähr einen Begriff der Stimmung, welche durch Schinkel's Worte angeregt wurde.

Schinkel's äusseres Leben erscheint uns, etwa mit Ausnahme seiner früheren Jahre, einfach als das eines Geschäftsmannes, der freilich durch die Ueberlegenheit seines Geistes schnell von Stufe zu Stufe emporstieg. Um so reicher jedoch ist unbedenklich sein inneres Leben gewesen. Den Entwickelungsgang seines Inneren, seines Geistes und seines Talentes zu verfolgen, müsste für uns im höchsten Grade anziehend und belehrend sein; aber eine Darstellung solcher Art kann nur von Denjenigen gegeben werden, welche ihm nahe genug standen, um ihn in der geheimen Werkstätte seines Schaffens zu beobachten, und denen er willig sein Inneres erschloss. Dann lässt sich's fast mit Zuversicht voraussetzen, dass es für solche Darstellung auch nicht an mancherlei wichtigen schriftlichen Urkunden, Briefen u. dergl. mangeln werde. Zwar war Schinkel vor Allem Künstler, und er wird sich als solcher am liebsten des Stiftes und des Pinsels bedient haben, um seine Gedanken auszusprechen; zugleich aber war er auch der Feder mächtig, wie man es bei den Künstlern nicht häufig findet; ein Paar Aufsätze, deren am Schlusse der folgenden Betrachtungen gedacht ist, geben dessen ein sehr gültiges Zeugniss. Möge

uns das Denkmal seines inneren Entwickelungsganges nicht vorenthalten bleiben!

Grossartigere Denkmäler seiner Thätigkeit stehen freilich in denjenigen Werken da, welche von seiner Hand oder nach seinen Entwürfen ausgeführt wurden; noch nach Jahrhunderten werden sie die Höhe und die Lauterkeit seines Geistes in beredter Sprache verkündigen. Seine Arbeiten im Fache der Baukunst sind überdies, vornehmlich durch die Herausgabe seiner schönen „Sammlung architektonischer Entwürfe", auch den fernsten Kreisen bekannt geworden, — einer Sammlung, welche fort und fort, auch wo die Anschauung der angeführten Werke nicht vergönnt ist, dem architektonischen Studium als gewichtige Grundlage dienen wird. Nicht in gleichem Masse bekannt ist seine erfolgreiche Thätigkeit in den Fächern der bildenden Kunst, indem seine Entwürfe zur bildnerischen Dekoration der Architekturen nicht überall zur Ausführung gekommen und seine selbstständigen Werke dieser Gattung in einzelne Sammlungen verstreut sind. Wohl wäre es im höchsten Grade wünschenswerth, wenn man es möglich machte, auch von diesen Arbeiten eine umfassende Herausgabe zu veranstalten; der Geschichte der Kunst würde dadurch, bis auf ferne Zeiten hin, ein so merkwürdiges wie nothwendiges Material dargeboten sein. Wie wichtig Unternehmungen dieser Art sein dürften, bezeugt, um nur Ein Beispiel anzuführen, die künstlerische Thätigkeit eines der bedeutsamsten Vorgänger Schinkel's im Fache der historischen Malerei, des Asmus Carstens, die eben, weil es bisher an einer Herausgabe seiner Werke gemangelt hat, durchaus noch nicht nach ihrem hohen Werthe anerkannt ist. Auch dürften sich, meines Bedünkens, die zweckmässigen Darstellungsmittel für ein solches Unternehmen ohne sonderlich erhebliche Schwierigkeit finden lassen, selbst bei den reichsten und eigenthümlichsten Werken, welche Schinkel hinterlassen; so entsinne ich mich sehr bestimmt, dass er, als einst das Gespräch auf die schwierige Herausgabe seiner, für die Vorhalle des Berliner Museums entworfenen Gemälde kam, die Mittel der farbigen Lithographie als dazu vorzüglichst geeignet bezeichnete.

Die folgenden Betrachtungen bedürfen einer nachsichtigen Aufnahme von Seiten des geneigten Lesers. Dass es mir unmöglich fallen musste, das Bild des geschiedenen Meisters in seiner ganzen Eigenthümlichkeit, vornehmlich in dem Entwickelungsgange seines Innern, darzustellen, ist in den vorstehenden Bemerkungen bereits angedeutet. Ich konnte somit nur eine sehr flüchtige biographische Skizze vorangehen lassen, obgleich ich hiebei einzelne Angaben, die mir Schinkel selbst gelegentlich mitgetheilt, benutzen durfte; ebenso war es mir auch bei der Betrachtung seiner Werke unmöglich, auf den biographischen Standpunkt nähere Rücksicht zu nehmen. Es war vornehmlich nur meine Absicht, die Stelle zu bezeichnen, welche Schinkel, seiner künstlerischen Thätigkeit gemäss, in dem allgemeinen kunsthistorischen Entwickelungsgange einnimmt. Hiebei genügte es freilich nicht, mit einfachen Worten etwa nur auszusprechen, dass Schinkel im Fache der Architektur eine Bedeutung hat, wie seit vier und mehr Jahrhunderten kein andrer Meister, und dass er im Fache der bildenden Künste den merkwürdigsten Geistern seiner Zeit gleich steht; es musste das ihm Eigenthümliche, mit näherer Hinweisung auf seine Werke, in besondrer Charakteristik angedeutet werden. Aber auch ein solcher Versuch hat seine schwierigen Seiten. Das innere Wesen der Kunst, und vornehmlich das der Architektur, ist überall schwer in Worte

zu fassen; ihre Werke sind nicht (oder doch nur die Entwürfe derselben) gleich denen der Literatur zur leichteren Uebersicht unmittelbar nebeneinander zu stellen; auch handelt es sich hier darum, die Werke verschiedener Künste unter Einen Gesichtspunkt zu bringen, das Gemeinsame ihrer Richtung bei verschiedenartigen Mitteln der Darstellung, hervortreten zu lassen. Dazu kommt ferner der Umstand, dass der Architekt stets von äusseren Verhältnissen abhängig ist, dass er das Werk seines Geistes äusseren Bedingungen gemäss entwerfen, selbst wohl während der Ausführung mannigfach verändern muss, dass es somit nicht selten zwiefach schwer wird, das ihm innerlich Eigenthümliche in dem ausgeführten Werke zu erkennen und nachzuweisen. Ob es mir gelungen, diesen Schwierigkeiten mit einigem Glück zu begegnen, muss ich dem billigen Ermessen des Lesers anheimstellen. Dass meine grosse, fast möchte ich sagen: unbegrenzte Verehrung gegen Schinkel mich nicht gehindert hat, mir ein freimüthiges Urtheil über seine Werke zu bewahren und mich da auch tadelnd zu äussern, wo — meiner Ansicht nach — im Einzelnen seiner Werke ein minder gültiges Streben hervorgetreten ist, wird mir hoffentlich kein billig Denkender verargen. Hätte ich mich doch eher, dem dermaligen Stande unserer Literatur gemäss, die nur zu häufig das Heiligthum alles Grossen und Schönen mit frecher Hand anzutasten liebt, eben meiner Verehrung wegen rechtfertigen sollen. Dies aber halte ich für überflüssig, da ich mit denen nichts gemein habe, die keine Liebe kennen.

Ich bemerke schliesslich, dass die folgenden Betrachtungen, ihrem grösseren Theile nach, bereits einige Jahre vor Schinkel's Tode geschrieben sind. In ihrer früheren Fassung finden sie sich in den Hallischen Jahrbüchern (1838, in den Blättern des Monates August) gedruckt. Da gegenwärtig ein erneuter Abdruck gewünscht wird, so habe ich demselben, ausser andern Erweiterungen, diejenigen Veränderungen und Zusätze beigefügt, welche durch die seitdem veränderten Verhältnisse und durch die neuerlich herausgegebenen Werke Schinkel's nöthig geworden waren.

Biographisches.

Karl Friedrich Schinkel wurde am 13. März 1781 zu Neu-Ruppin, in der Mark Brandenburg, geboren. Seinen Vater, der das Amt eines Superintendenten bekleidete, verlor er in seinem sechsten Jahre. Seine erste Bildung erhielt er auf dem Gymnasium seiner Vaterstadt, seine spätere auf dem berlinischen Gymnasium, unter Gedike, nachdem seine Mutter, im Jahre 1795, nach Berlin hinübergezogen war. Er war hier bis zur ersten Classe vorgerückt, und wandte sich nunmehr, einer Neigung folgend, die schon frühzeitig bei ihm hervorgetreten war, dem ausschliesslichen Studium der Kunst, vornehmlich dem der Architektur, zu. Ein Jahr lang genoss er für solche Zwecke zunächst den Unterricht des Geheimen Oberbaurathe David Gilly zu Berlin; dann ward er Schüler von dem ausgezeichneten Sohne des letzteren, dem Bau-Inspector und Professor Friedrich Gilly, als dieser, im Winter des Jahres 1798, von grösseren Reisen zurückgekehrt war.

Schinkel erfreute sich des Verhältnisses zu Friedrich Gilly zwar nicht lange Zeit, denn schon im August 1800 starb sein Meister, wenig über neun und zwanzig Jahre alt; doch war dasselbe ohne Zweifel von dem entscheidendsten Einflusse auf seine ganze Zukunft. Fr. Gilly ist einer derjenigen, welche mit grösster Genialität und mit glücklichstem Erfolge gegen die verdorbene Geschmacksrichtung des achtzehnten Jahrhunderts angekämpft, welche zuerst die Reinheit und die Würde der griechischen Kunst als Grundlage des höheren architektonischen Studiums hingestellt haben. Seine architektonischen Werke (verschiedene Privatgebäude in Berlin und in der Umgegend rühren von ihm her) zeichnen sich, im Gegensatz gegen die Haarbeutelformen seiner Vorgänger, durch eine ernste Einfalt aus; mit demselben Geiste war er bemüht, die Leistungen des Handwerkes zu einer edleren Schönheit durchzubilden. Zugleich war er ein bedeutender Meister im Fache der bildenden Kunst; nicht bloss in der landschaftlichen Darstellung von Architekturen, auch in historischen Compositionen hat er Ausgezeichnetes geleistet. Das Geschick, welches ihn zu früh hinwegraffte, hat nichts von seinen grösseren selbständigen Entwürfen ausgeführt auf die Nachwelt kommen lassen; ich kann mich hier, zur Bezeichnung seiner merkwürdigen Darstellungsweise kaum auf etwas Anderes berufen, als auf seine malerischen Ansichten des Schlosses Marienburg in Preussen, deren grossartig kühner Vortrag in dem von Frick herausgegebenen Prachtwerke über dasselbe vortrefflich nachgeahmt ist. Auch kann ich hinzufügen, dass er seinen Freund Gentz bei dem Bau des Münzgebäudes zu Berlin fördernd unterstützte, und dass namentlich der ursprüngliche Entwurf für die Darstellungen des grossen Friezes am Aeusseren dieses Gebäudes, der von Schadow mit Abänderungen ausgeführt ist, von ihm herrührt. Die Blätter eines seiner grossartigsten Entwürfe, ein Denkmal Friedrich's des Grossen enthaltend, werden im Locale der Ober-Baudeputation zu Berlin aufbewahrt. Levezow hat in einer schönen Denkschrift (1801) die Hauptmomente seines künstlerischen Verdienstes und seiner persönlichen Eigenschaften zusammengefasst; seine Büste findet sich, zur steten Erinnerung an das, was die Gegenwart ihm schuldig ist, in einem der Lehrsäle der Berliner Kunstakademie aufgestellt.

Die Ideen, zu denen sich Gilly in der kurzen Bahn seines künstlerischen Wirkens emporgearbeitet hatte, gingen auf Schinkel als eine schöne Grundlage für weitere Bestrebungen über: die Hoffnungen, zu denen jener einen so begründeten Anlass gegeben hatte, sollten durch einen Schüler, der ihm weder an lebendigem Sinne für den Ernst der Schönheit, noch an Energie des Willens und ausgebreitetem Talente nachstand, erfüllt werden. Zunächst diente der plötzliche Tod des Meisters dazu, Schinkel in eine ausgedehnte Praxis einzuführen und ihm so eine reiche Uebung seiner künstlerischen Kräfte zu gewähren. Gilly hatte ihm nemlich, als er die Badereise antrat, auf welcher sein Tod erfolgte, die Leitung seiner architektonischen Geschäfte übertragen, und Schinkel wurde nunmehr, nach Gilly's Tode, veranlasst, diese Arbeiten selbständig fortzuführen. Neben diesen praktischen Arbeiten setzte Schinkel übrigens auch das theoretische Studium der Bauwissenschaften, auf der Bauakademie zu Berlin, fort.

Als ein zweites Moment in der Bildungsgeschichte Schinkel's ist eine grössere Reise nach Italien, die er im Jahre 1803 antrat, zu nennen. Ueber Dresden, Prag, Wien ging er nach Triest, durchforschte zunächst die Denkmäler von Istrien, besuchte sodann Venedig, Florenz und Rom.

im Jahre 1804 Neapel und Sicilien, und kehrte im folgenden Jahre über Frankreich nach Berlin zurück. Welche Einwirkung das Studium der Monumente der classischen Architektur auf ihn haben musste, braucht hier, wie es scheint, nicht weiter ausgeführt zu werden. Zugleich veranlassten ihn die schönen Gegenden des Südens, besonders die von Sicilien, zu mannigfachen landschaftlichen Studien, von denen noch gegenwärtig seine Mappen ein interessantes Zeugniss geben. Ebenso unterliess er nicht, für die bildliche Darstellung der menschlichen Gestalt Studien nach den Gemälden der grossen Meister, besonders Raphaels, nach den parthenonischen Sculpturen, auch unmittelbar nach dem Leben, zu machen. Als ein charakteristischer Zug mag es ferner anzuführen sein, dass Schinkel, inmitten dieser künstlerischen Beschäftigungen und unter den Reizen des südlichen Lebens, das Bedürfniss nach einer strengeren Geistesnahrung empfand, wozu ihm die Werke Fichte's, die er mit auf die Reise genommen, Gelegenheit boten. Später war Schinkel ein eifriger Zuhörer von Fichte.

Völlig ausgerüstet, um das Bedeutendste in seinem eigenthümlichen Fache beginnen zu können, war Schinkel nach Berlin zurückgekehrt. Aber die Zeitverhältnisse sollten auch über ihn eine Prüfung heraufführen: die Ereignisse, die mit dem Jahre 1806 begannen, traten allen bedeutenderen architektonischen Unternehmungen in Preussen hemmend in den Weg. Schinkel wusste indess den Reichthum seines Talentes nach einer andern Seite zu benutzen; er ward Landschaftsmaler, und eine Reihe der merkwürdigsten Erscheinungen in diesem Fache der Kunst verdankt den traurigen Verhältnissen der Zeit ihre Entstehung. Seine landschaftlichen Gemälde fanden bald Anerkennung. Vieles malte er für Gneisenau, der an diesen Arbeiten das lebhafteste Interesse nahm und mitten aus dem Ingor und dem Getöse der Waffen mit ihm über alle Einzelheiten des Auszuführenden correspondirte. Auf lebendige Weise hatte er in diesen Bildern die besondern Eigenthümlichkeiten der Natur (das Klimatische) mit denen des Werkes der Menschenhand (vornehmlich der Architektur) zu einem charaktervollen Ganzen zu verschmelzen gewusst. Dies führte ihn dahin, auch grössere, für die öffentliche Schau bestimmte Darstellungen ähnlicher Art, in derjenigen Richtung, in welcher die spätere Dioramen-Malerei so interessante Erfolge gehabt hat, zu bearbeiten; noch gegenwärtig wird der wundersame Reiz, den er in solche Darstellungen zu legen gewusst, von denen, welche dieselben zu sehen Gelegenheit hatten, höchlichst gerühmt. Neben andern Bildern werden vornehmlich ein Paar grosse Ansichten des Inneren der Peters-Kirche zu Rom und des Domes von Mailand hervorgehoben; sodann Darstellungen der sieben Wunderwerke der Welt; vor allen aber ein förmliches Panorama von Palermo, welches er in Oel gemalt und in sechs Wochen beendet hatte. — Es darf übrigens wohl mit Zuversicht ausgesprochen werden, dass auch diese Periode seiner künstlerischen Thätigkeit, abgesehen von der selbständigen Bedeutung der eben genannten Arbeiten, auf die Entwickelung seines Talentes nur fördernd eingewirkt haben kann. Die freie Beweglichkeit seiner Phantasie hätte sich vielleicht, wäre er statt solcher Beschäftigungen gleich von strengeren Berufsarbeiten in Anspruch genommen worden, minder glänzend entwickelt. Und fast ist es wunderbar, dass er sich dennoch eine so gemessene Strenge des architektonischen Systems bewahrt hat, wie aus all seinen späteren Werken ersichtlich wird.

Im Jahre 1810 hatte Schinkel's amtliche Thätigkeit im Baufache begonnen, indem er als Assessor in die neuerrichtete Baudeputation gesetzt ward. Nachdem der Friede für den Staat zurückerkämpft war, wurde er schnell von den mannigfachsten Arbeiten in Anspruch genommen; bedeutende architektonische Unternehmungen boten ihm die Gelegenheit, sich nunmehr in seiner vollen Meisterschaft zu zeigen; in kurzer Zeit wurde er zu den einflussreichsten Stellen befördert. Im Jahre 1811 hatte ihn die königliche Akademie der Künste zu Berlin unter ihre ordentlichen Mitglieder aufgenommen, im December 1820 ward er Professor bei derselben und Mitglied des akademischen Senates. Im Mai 1815 rückte er in die Stelle eines Geheimen Oberbaurathes auf; 1819 ward er Mitglied der technischen Deputation im Ministerium für Handel, Gewerbe und Bauwesen. Im Jahre 1839 erhielt er die höchste Stelle, welche der Staat für das Fach der Architektur darbietet, die des Ober-Landes-Baudirectors. Von seinem Könige, von auswärtigen Fürsten, von gelehrten und künstlerischen Gesellschaften ward ihm vielfache Anerkennung zu Theil, ebenso, wie die Stimme aller Gebildeten der Nation seine hohe, oder vielmehr einzige Bedeutung bald anzuerkennen gewusst hatte. Die Worte derjenigen, die kleinlichen Sinnes sein hohes und reines Streben nicht zu begreifen vermochten, sind lange verhallt. Mit besonderem Vertrauen beehrte ihn der damalige Kronprinz von Preussen, Se. Majestät der jetzt regierende König.

Die schönste Entwickelung seiner künstlerischen Kräfte schien den Tagen seines Alters vorbehalten, als Friedrich Wilhelm IV., ein Fürst, der, wie wenige, die erhabene Bedeutung der Kunst, und vor Allem die der Architektur, erkannt hat, den Thron seiner Väter bestieg. Aber das Schicksal hatte es anders beschlossen. Schon längere Zeit war Schinkel's Gesundheit bedenklichen Zufällen unterworfen gewesen, welche die ihm Näherstehenden mit Besorgniss erfüllten, aber doch nicht die traurige Katastrophe, die so plötzlich hereinbrechen sollte, ahnen liessen. Unmittelbar nach der Rückkehr von einer Kurreise, die er im Sommer 1840, in Begleitung seiner Familie, unternommen hatte, erlagen seine Kräfte einem organischen Gehirnleiden, das sich langsam und allmählig entwickelt hatte. Am 9. September verfiel er in einen besinnungslosen Zustand, aus dem er bis an seinen Tod, der erst nach dreizehn Monaten erfolgte, nicht wieder erwachte. Nur wenn Erscheinungen an sein Lager traten, die ihm vorzüglich interessant waren und die durch ihre Neuheit überraschend auf ihn wirkten, schien das Bewusstsein auf kurze Augenblicke zurückzukehren; rührend ist es, dass vornehmlich Thorwaldsen's Erscheinung, der zu dieser Zeit Berlin besuchte, in solcher Art anregend auf seine Lebensgeister wirkte. Am 9. Oktober 1841 starb Schinkel [*]. Am 12. October ward seine entseelte Hülle bestattet; eine unzählige Menge von Leidtragenden geleitete ihn zu seiner letzten Ruhestätte, ein Trauerzug, wie ihn die grosse Residenz selten gesehen hat, ein sprechendes Zeugniss, wie allgemein der grosse Verlust, der uns betroffen, gefühlt ward.

Se. Majestät der König hat befohlen, dass Schinkel's Standbild in Marmor in der Vorhalle des von ihm erbauten Museums aufgestellt werde.

[*]) Die Krankheitsgeschichte Schinkel's ist von seinem Arzte, Hrn. Dr. Paetsch, für die medicinische Wochenschrift des Hrn. Geheimen Rathes Casper bearbeitet worden.

Schinkel's künstlerische Richtung im Allgemeinen.

Schinkel's künstlerische Richtung ist mit Entschiedenheit als eine klassische zu bezeichnen. Am unmittelbarsten ergiebt sich dies aus der Betrachtung seiner architektonischen Werke, in denen vorherrschend die Formen der antiken Baukunst die Grundlage bilden, und zwar in einer Weise, welche durchweg auf die edelste Blüthezeit dieser Kunst, auf die griechischen Werke aus dem Zeitalter des Perikles, zurückgeht. Schinkel hat uns den reinen Styl dieser Werke, den lebenvollen Organismus ihrer Bildung, die befriedigende Harmonie ihrer Composition aufs Neue zur Anschauung gebracht. Aber er steht nicht unter der Botmässigkeit seiner Vorbilder. Ohne zwar (wie es in der sinkenden Zeit des antiken Lebens und von minder befähigten Nachahmern der Antike oft geschehen ist) die Einzelheiten der griechischen Architektur willkürlich zu zerstückeln, ohne den inneren Zusammenhang, durch den sie bedingt werden, aufzulösen, weiss er ihre Formen nicht nur dem jedesmaligen äusseren Bedürfnisse, wo ein solches gebieterisch bestimmend gegenübersteht, mit Geschmack anzupassen, weiss er überhaupt nicht nur ihr gegenseitiges Verhältniss zu dem beabsichtigten Eindrucke auf den Sinn des Beschauers, nach dieser oder jener Richtung hin, mannigfach zu modificiren; auch in ganz neuer und eigenthümlicher Zusammenstellung führt er uns diese Formen vor, ganz neue und eigenthümliche Compositionen lässt er aus dem inneren Geiste der antiken Kunst sich mit vollkommener Freiheit entwickeln.

Dies ist ein Punkt, der hier zunächst mit Nachdruck hervorzuheben sein dürfte. Die Aufnahme der antiken Formen für die Zwecke unserer heutigen Architektur wird gewöhnlich mit dem bequemen Worte der „Nachahmung" abgefunden; und allerdings, wenn man im Volksgarten zu Wien einen Theseustempel, in London ein Erechtheum (als St. Pancratius-Kirche) erbauet, so ist das eben nichts weiter als Nachahmung, und es kann eine solche Kopie im besten Falle nur das Verdienst einer geschickten Nachahmung haben. Wesentlich verschieden aber ist es schon, wenn man ein Gebäude, dessen Façade etwa durch eine griechische Säulenhalle gebildet wird, ohne ein bestimmtes Vorbild für letztere aufführt. Denn wo es die Absicht ist, eine Architektur aus Säulen und horizontaler Decke zu bilden, da tritt uns überall die griechische Kunst in einer Vollendung, in einer fast naturnothwendigen innerlichen Consequenz entgegen, dass nur für seltene, ganz vereinzelte Fälle abweichende Combinationen der Architekturtheile denkbar sein dürften; — da werden somit die griechischen Formen weniger als Vorbilder, vielmehr nur als Mittel der architektonischen Darstellung betrachtet werden müssen. Wie diese Formen aber sowohl in ihrem gegenseitigen Verhältnisse als in den besondern Eigenthümlichkeiten ihrer Bildung die mannigfachsten feineren Unterschiede gestatten, wie die für architektonischen Schmuck bestimmten Theile (die eigentlich nie an einem Gebäude griechischen Styles fehlen dürfen) in den wechselndsten Gestaltungen auszuführen sind, braucht hier nicht weiter dargelegt zu werden; gerade aber darin, wie der Architekt diese gegebenen, diese — ich wiederhole das Wort — fast naturnothwendigen Formen für seine Zwecke ausbildet, zeigt sich seine selbständige künst-

lerische Bedeutung. In alle dem steht der Architekt mit dem bildenden Künstler, der die Schönheit der menschlichen Gestalt zum Gegenstande seiner Darstellung macht, beinahe auf gleicher Stufe: die menschliche Gestalt ist ebenso ein durch die Natur Gegebenes, ist ebenso durch die Griechen in den vollendetsten Musterbildern hingestellt, — in Musterbildern, welche jederzeit die Bahn zur Ergründung der Schönheit bezeichnen werden; und doch sind auf derselben Bahn, auch für den heutigen Künstler, fort und fort neue und eigenthümliche Erfolge zu gewinnen.

Noch weniger aber kann von einer blossen Nachahmung griechischer Architektur die Rede sein, wo es sich um grössere Compositionen im Style dieser Kunst handelt. Das wesentlich Charakteristische der griechischen Architektur als solcher besteht eben vorzugsweise nur in jener Säulenhalle, wie dieselbe z. B. die Front oder die gesammte Umgebung der Tempel bildet; wenigstens sind uns von anderweitigen architektonischen Compositionen nur sehr wenige Beispiele erhalten. Die griechischen Gebäude erscheinen uns demnach, soweit wir sie kennen, vorherrschend als von sehr einfacher Anlage; wesentliche Unterschiede werden durch abweichende Anlagen, durch complicirtere Aufgaben, durch eine Zusammenfügung verschiedener Massen zu einem grösseren Ganzen u. dergl. hervorgerufen. Hier werden die Details der griechischen Architektur natürlich durch ihr Verhältniss zu einem veränderten Organismus des Ganzen wiederum mannigfach modificirt werden müssen, werden die Säulenstellungen selbst oft nur als mehr untergeordnete Theile eines grösseren Ganzen erscheinen. Natürlich kann unter diesen Umständen (wie es leider der Beispiele zur Genüge giebt) gegen die Grundgesetze der griechischen Kunst gar arg gesündigt werden; im Allgemeinen aber sind ihre Formen keineswegs in so enge Grenzen beschlossen, dass sie nicht auch eine weitere Anwendung für veränderte Zwecke gestatten sollten, dass nicht auch reichere Compositionen im griechischen Geiste durchzuführen wären.

Hiebei drängt sich uns indess noch eine andre Frage auf. Wenn auch die griechische Architektur der mannigfachsten Beweglichkeit fähig ist, wenn auch durch die Befolgung ihres Styls eigenthümliche und selbstständige Leistungen auf keine Weise beeinträchtigt werden, ist es darum Gesetz für uns, ist es der Sinnes- und Gefühlsrichtung unserer Zeit angemessen, dass unsre Bauwerke überhaupt im griechischen Style ausgeführt werden? Die Frage ist nicht ganz leicht zu beantworten. Gewiss ist der griechische Architekturstyl nicht als der einzig und überall gültige unter denen, welche die Geschichte der Baukunst uns kennen lehrt, zu betrachten; gewiss reichen die griechischen Formen, wie sie uns vorliegen, nicht hin, um die ganze Reihe derjenigen räumlichen Eindrücke hervorzubringen, die wir heutiges Tages zu einer vollendeten Befriedigung unserer Existenz verlangen, — so wenig wie unsre Technik und unser Baumaterial sich überall ohne Zwang diesen Formen fügen. Wir werden somit unbedingt — und dies ist überall geschehen, wo die griechische Architektur von andern Völkern und andern Culturperioden aufgenommen wurde — für mannigfache Fälle auch andre Formen zur Anwendung bringen müssen. Aber wir haben nicht ausser Acht zu lassen, dass unsre Bildung seit drei bis vier Jahrhunderten wesentlich auf dem Studium des classischen Alterthums begründet ist, und dass wir die Gegenwart nicht füglich anders auffassen können, als nach den Elementen, aus denen sie hervorgegangen. Wir können demnach diese Elemente nicht plötzlich von uns werfen, nicht

— um bei dem Gegenstande dieser Betrachtung stehen zu bleiben — mit Einem Schlage einen neuen Architekturstyl erfinden oder, wie von andern Seiten bereits vorgeschlagen worden, statt des griechischen Styles irgend einen andern der Vorzeit (z. B. den gothischen) für unsre Zwecke adoptiren. Nicht minder ist auch der Umstand in Erwägung zu ziehen, dass — was die Kunst, und vornehmlich die Architektur anbetrifft — ein gütiges Geschick uns erst in der jüngsten Vergangenheit die reinen Werke des griechischen Styles kennen gelehrt hat, während derselbe früherhin nur in seiner getrübteren Gestalt (in der römischen Nachbildung) bekannt gewesen war; dass wir somit, durch das Studium der Werke, in den Stand gesetzt sind, jene geläuterte Harmonie, jenes klare Maass, jenes feine Gefühl, worin eben die wesentlichen Vorzüge der griechischen Kunst bestehen, wiederum in uns aufzunehmen und auch die neuen künstlerischen Elemente, die wir für unsre heutigen Bedürfnisse anzuwenden für nöthig finden, in griechischem Geiste durchzubilden. Wir können uns, falls unserer Kunst eine grossartigere Zukunft entgegenkommen sollte, einen architektonischen Styl in das Leben eingeführt denken, der auch in den Hauptformen sich als ein neuer und eigenthümlicher zeigte, dessen Behandlung aber nichtsdestoweniger aus der griechischen Gefühlsweise hervorgegangen wäre und dessen Werke somit auf keine Weise fremdartig (wie z. B. die in gothischem Style ausgeführten Bauten) neben den Anlagen eines wirklich griechischen Styles dastünden. In Schinkel's Werken aber finden wir die merkwürdigsten Andeutungen, im Einzelnen die überzeugendsten Resultate in Bezug auf die Ausbildung eines architektonischen Styls, der die abweichenden Bedürfnisse der Gegenwart nach jenem klassischen Sinne gestaltet.

Die streng klassische Richtung Schinkel's muss natürlich diejenige, welche man im Gegensatze gegen diese als die romantische bezeichnet, ausschliessen. Dass ihm gleichwohl die vollkommenste Ergründung der romantischen (der mittelalterlichen) Baustyle nicht fremd war, dass er auch in diesen sich mit geistreicher Benutzung aller Mittel, welche sie darbieten, zu bewegen verstand, geht, auch wenn nicht andre Umstände zu diesem Schlusse berechtigten, überzeugend aus seinen Architekturgemälden, aus seinen Entwürfen zu einer vollständigen Restauration der berühmtesten gothischen Dome (von Cöln, Strassburg, Mailand), sowie besonders aus seinen, für die königlichen Theater zu Berlin entworfenen Dekorationen hervor. In diesen weiss er die Bilder der verschiedensten Zeiten, der verschiedensten Culturperioden, in deren jedesmalige Eigenthümlichkeit der Beschauer eingeführt werden soll, lebendig und in ihrer ganzen Bedeutsamkeit zu entfalten. Eine unmittelbare Anwendung solcher Studien auf die Architektur selbst findet in seinen Werken nicht statt, und wo — zumeist ohne Zweifel auf äusseren Anlass — einzelne seiner architektonischen Werke in einem romantischen Style angelegt sind, da tritt nichtsdestoweniger die Consequenz jener Richtung wiederum charakteristisch hervor. Denn natürlich konnte es bei der romantischen Reaction, die unsre gesammte Kunst in den ersten Decennien dieses Jahrhunderts durchzumachen hatte, nicht fehlen, dass auch hievon sich Einwirkungen in seinen architektonischen Leistungen zeigen mussten, dass auch von ihm Entwürfe in einem mittelalterlichen Baustyle begehrt wurden. So finden sich mehrere Werke von ihm (theils ausgeführt, theils nur im Entwurfe), welche der Richtung des gothischen Baustyles folgen. Aber Schinkel be-

mühte sich, auch diesen nicht minder nach den Principien der classischen Kunst umzubilden; — ob indess eine solche Umbildung im Allgemeinen zu den erwünschten Erfolgen führe, mag vorläufig dahingestellt bleiben. Für unmittelbare Aufnahme des sogenannten byzantinischen Baustyles, dessen Zweckmässigkeit für unsre heutigen Bedürfnisse durch einige der bedeutendsten Architekten in den südlichen und westlichen Gegenden unseres Vaterlandes vertreten wird, finden sich keine Beispiele unter Schinkel's architektonischen Leistungen: wenn ich aber nicht irre, so dürfte das Resultat, auf welches jene Männer hinzustreben scheinen, sich am Ende mit den neuen Gestaltungen der classischen Kunst, für welche Schinkel die Beispiele gegeben hat, in harmonischer Weise vereinigen.

Was in diesen Bemerkungen über Schinkel's Wirken im Fache der architektonischen Kunst im Allgemeinen gesagt ist, wird sich bei einer Uebersicht seiner Leistungen näher nachweisen lassen. Günstige Gelegenheit zur Aufstellung einer solchen Uebersicht bietet die von ihm herausgegebene Sammlung seiner architektonischen Entwürfe, die gegenwärtig bis zum acht und zwanzigsten Hefte angewachsen ist, dar; wobei zugleich zu bemerken ist, dass diese Entwürfe, auch wenn sie nicht zur Ausführung gelangt, doch überall für die Ausführung bearbeitet sind, dass sie somit durchweg in unmittelbarer Beziehung zu den Interessen und Bedürfnissen der Gegenwart stehen, durchweg wenigstens die Bestimmung hatten, aus dem Gedanken des Künstlers verkörpert in das Leben der Gegenwart hineinzutreten. Am zweckmässigsten ist diese Uebersicht nach dem Charakter der einzelnen Entwürfe anzuordnen; eine Anordnung, welche etwa vorzugsweise besondere Entwickelungsmomente des Architekten selbst beobachtete, ist hier im Ganzen minder passlich, einmal, weil es bis jetzt überhaupt (wie bereits oben bemerkt) seine Schwierigkeiten hat, diese Entwickelungsmomente genügend nachzuweisen; sodann und vornehmlich deshalb, weil die ausgedehntere Wirksamkeit Schinkel's, von deren Beginn diese Mittheilungen anfangen, die Stufen der Vorbereitung schon hinter sich hat und er überall den als gültig anerkannten Principien treu bleibt. In den frühesten wie den spätesten Heften ist es der Styl der griechischen Architektur, in welchem Schinkel sich mit ebenso inniger Hingebung wie mit freier Meisterschaft bewegt. Doch ist zu bemerken, dass die aus diesem Elemente hervorgebildeten neuen Formen mehr den späteren Heften, die Versuche einer Aneignung des gothischen Styles für die eigenthümliche Richtung mehr den früheren angehören.

Werke im antiken Architekturstyle.

Ich beginne mit der kürzen Betrachtung eines Entwurfes, welcher nicht in der genannten grösseren Sammlung, sondern in einem eigenen, kürzlich begonnenen Prachtwerke erschienen ist, — des Entwurfes für das Königsschloss von Griechenland, das auf der Akropolis Athens aufgeführt werden sollte [1]). Diese Arbeit eignet sich vorzugsweise, obgleich

[1]) Der genannte Entwurf, auf 12 Blättern im grössten Folioformat, bildet die drei ersten Lieferungen der „Werke der höheren Baukunst, für die Ausfüh-

sie erst vor wenigen Jahren entstanden ist, zur Eröffnung dieser Uebersicht, indem hier, — auf demjenigen Boden, der die schönsten Blüthen griechischer Kunst getragen hatte, in unmittelbarer Nachbarschaft mit den Denkmalen der Perikleischen Zeit, unter klimatischen Verhältnissen, die noch dieselben sind wie vor zweitausend Jahren, wenn auch die anderweitigen Bedürfnisse des Lebens sich verändert haben mögen, — eine entschiedene Wiederaufnahme der griechischen Bauformen durch eine innere Nothwendigkeit bedingt schien, somit die classische Richtung des Meisters sich ganz in das Element, aus dem sie ihre Nahrung empfangen hatte, versenken durfte. Scheinbar äussere Beschränkungen der Anlage dienten nur dazu, einer solchen Behandlungsweise des Ganzen noch grössere Berechtigung zu geben. Die Monumente, welche, wenn auch zum Theil als Ruinen, der Akropolis seit dem Zeitalter des Perikles zur unvergänglichen Zierde gereicht haben, — die Propyläen, das Erechtheum und der Parthenon, durften auf keine Weise durch die neue Anlage beeinträchtigt werden. Selbst in Bezug auf die Höhendimension beschloss Schinkel, dass wenigstens der Parthenon nach wie vor sein bedeutsames Verhältniss zu den umgebenden Gebäuden behaupten müsse. Dann war der einzig taugliche Platz, der hintere, östliche Theil der Akropolis, auch in seiner Breitenausdehnung beschränkt. Ein Schloss nach unsern modernen Begriffen, von regelmässigem Grundplan, stolz in vielen Geschossen emporgebaut, mit Thürmen und mächtig imponirender Bekrönung, war hier somit nicht ausführbar. Der Architekt folgte, die gegebene Räumlichkeit mit Umsicht benutzend, den unregelmässigen Linien, welche die alte Mauer der Akropolis über ihrem östlichen Abhange beschreibt, liess auch die westliche Seite der neuen Anlage harmonisch sich gegen die einzelnen vorhandenen Gebäude gestalten und führte den ganzen Bau mit Ausnahme einzelner Theile nur in der Höhe eines Hauptgeschosses durch. So erscheint der Entwurf des Schlosses für den ersten Anblick mehr als ein Aggregat verschiedener Theile [1]), die sich mit den vorhandenen Heiligthümern durch mannigfache Gartenanlagen, in denen die im Schutte der Akropolis aufgefundenen Denkmale aufgestellt werden sollten, zu einem grossen Ganzen verbinden. Alles dies aber bot eben die günstigste Gelegenheit, die Räume ganz für die freie Behaglichkeit des südlichen Lebens und ihre Architektur ganz im eigenthümlichsten Charakter der griechischen zu gestalten. Hier war es minder nöthig (wie in unserm Norden), den Bau als eine schirmende Veste gegen das Ungemach der Witterung durchzuführen; hier kam es vorzugsweise darauf an, Bedeckung gegen die Strahlen der Sonne und gegen die kurze Dauer des Winterregens zu gewähren, im Uebrigen aber der freien Luft so viel Zugang, so viel Bewegung als möglich zu verstatten. Daher sind im Innern der Anlage verschiedene

rung erfunden und dargestellt von Dr. C. F. Schinkel." Doch sind hiervon erst zwei Lieferungen erschienen; die meisterhafte Behandlung der in ihnen enthaltenen Blätter, in Stich, Lithographie und Druck, kommt dem wundersamen Effekt in Schinkel's Originalblättern nah. Eine Beschreibung und ein kleiner Grundriss der ganzen Anlage waren bereits früher durch Hrn. A. F. von Quast mitgetheilt: im „Museum, Blätter für bildende Kunst," 1834, No. 29, und in einer besondern Schrift: „Mittheilungen über Alt- und Neu-Athen." — [1]) Hierdurch entstand der grosse Vortheil, die ganze Anlage allmählig, je nach den Bedürfnissen und nach den vorhandenen Geldmitteln, ausführen zu können, während die bereits ausgeführten Theile stets für sich benutzbar gewesen wären.

grössere und kleinere Gartenhöfe, zumeist mit schattigen Säulenhallen umgeben, angeordnet, öffnen sich die bedeutendsten Räume ebenfalls durch freie Säulenstellungen gegen diese Höfe, ziehen sich auch im Aeusseren des Schlosses fast überall Säulenhallen umher, welche kühlenden Schatten vor den Wänden der Gemächer verbreiten. Die ganze Anlage gemahnt uns an die grosse Anmuth, in welcher das häusliche Leben des Alterthums — soweit davon Kunde auf unsre Zeit gekommen — sich bewegte; oder, um ein bekannteres Bild zum Vergleiche hinzustellen, an den Zauber, mit dem die Räume des maurischen Königschlosses der Alhambra den Reisenden erfüllen und den auch wir in den Abbildungen derselben nachzufühlen vermögen. Aber statt des phantastischen Schmuckes, der die Räume der Alhambra, das Auge des Beschauers verwirrend, erfüllt, tritt hier die klare Gesetzmässigkeit des griechischen Architekturstyles, welcher durch den gesammten Säulenbau motivirt und, wie bemerkt, durch die Nähe der antiken Monumente bedingt wird, ebenso befriedigend wie erheiternd überall hervor. Bei alledem indess fehlte es, besonders im Innern der Hauptsäle, nicht an mannigfacher Gelegenheit, wünschenswerthe Resultate auch durch neue Bildungen im griechischen Sinne zu erreichen. — Als die Entwürfe zu dieser merkwürdigen Anlage (Schinkel hatte den Auftrag dazu, wenn ich nicht irre, im J. 1834 erhalten) vollendet waren, riefen sie bei Allen, die sie sahen, einen förmlichen Enthusiasmus hervor: für die Akropolis Athens und für ihre Monumente, die vom Leben der Gegenwart abgetrennt, nur ein Kapitel des archäologischen Studiums ausmachen können, — schien hiedurch ein schöner Tag der Verjüngung angebrochen. Die Ausführung, wie bekannt, ist unterblieben.

Als eine Anlage von verwandter Beschaffenheit erscheint der Entwurf zu einem Landhause, welches im Auftrage Sr. Majestät des jetzt regierenden Königs von Preussen unfern von Charlottenhof (im Park von Sanssouci, bei Potsdam), ausgeführt werden sollte. Der Entwurf findet sich im letzten (im XXVIII.) Hefte von Schinkel's grösserer „Sammlung architektonischer Entwürfe". In den Dimensionen und in der Anzahl der Räumlichkeiten allerdings, wie es die äussere Bestimmung mit sich bringen musste, von dem griechischen Königsschlosse abweichend, lässt gleichwohl auch dieser Plan ein nicht minder geistreiches und lebenvolles Eingehen auf die sämmtlichen Bedingnisse der antiken Architektur und ihrer Zusammenordnung zu einem malerisch entwickelten Ganzen erkennen. Ja, fast noch in einem höheren Grade, als die vorgenannten Blätter. Es scheint nemlich die bestimmte Absicht gewesen zu sein, hier das Bild einer völlig antiken Villa, mit all denjenigen Einrichtungen, welche das Leben des classischen Alterthums so anmuthvoll und so behaglich gestalteten, neu belebt in die Gegenwart einzuführen. Ein Säulen-Porticus führt in das Atrium des Gebäudes, zu dessen Seiten zwei gewölbte Rundsäle, im inneren einen kühlen Aufenthalt für die Tage des Sommers gewährend, im Aeusseren durch ihre emporragende Gestalt die Gesammt-Anlage beherrschend, angeordnet sind. Dem Atrium schliesst sich das Tablinum an; diesem der mit einem zierlichen Peristyl umgebene Hof, und dem letztern das Viridarium, welches ebenfalls von luftigen Säulengängen eingeschlossen wird. Aber das Alles ist nicht etwa nüchtern und trocken nach den Regeln, welche wir in den alten Schriftstellern über solche Anlagen vorfinden, und wie unsre architektonischen Handbücher uns dergleichen vorzuführen pflegen, aufgezeichnet, vielmehr auf eine so indivi-

duelle Weise, mit so bewusstem Gefühle, mit so vollendeter künstlerischer Kraft reproducirt, dass uns hier in der That der Hauch des classischen Zeitalters entgegen zu wehen scheint. Zu einer solchen Belebung trägt freilich auch die gesammte Ausstattung der Anlage, welche Schinkel in seinem Entwurfe zugleich angedeutet, wesentlich bei; ich meine, der Schmuck an Bildwerken, an springenden Wassern, an blühenden Gewächsen und Gartenanlagen, die sich im reizvollen Wechsel mit den strengern architektonischen Formen mischen. Eine grössere, eigenthümlich gestaltete Gartenanlage ist seitwärts neben der Villa angeordnet; sie hat die Gestalt eines Hippodroms, ziemlich genau jener Anlage entsprechend, welche Plinius als das Prachtstück seiner toskanischen Villa ausführlich schildert. Nur dieser Hippodrom ist bis jetzt zur Ausführung gekommen. — Auf die übrigen interessanten Baulichkeiten von Charlottenhof komme ich weiter unten zurück.

In der ganzen Reihe der anderweitigen Entwürfe Schinkel's (die nunmehr vornehmlich den Inhalt der von ihm herausgegebenen grösseren Sammlung ausmachen), finden sich nur wenige, in denen der griechische Architekturstyl ohne Modificationen der einen oder andern Art angewandt ist. Ausser den Plänen für rein monumentale Zwecke, von denen ich später sprechen werde, sind in diesem Bezuge zunächst nur ein Paar Werke hervorzuheben.

Die unmittelbarste Aufnahme des griechischen Style zeigen die beiden kleinen Gebäude zu den Seiten des Potsdamer Thores in Berlin (Heft VIII). Es sind viersäulige dorische Prostyle, durchweg von einer Reinheit und Vollendung der für diese Säulenordnung überlieferten architektonischen Formen, dass sie geradehin als eine Wiederbelebung des Schönsten, was das classische Alterthum hierin geleistet hat, betrachtet werden müssen. Nur in einem Punkte stehen sie gegen die Werke des letzteren zurück: in dem Mangel der dekorirenden Theile (der Akroterien und des freieren Schmuckes in den Giebelflächen und Metopen), die für einen vollkommen abschliessenden Eindruck des Ganzen theils wünschenswerth, theils aber auch, wie es mir scheint, nothwendig sind. Doch ist hierbei zu bemerken, dass wenigstens die leichtere Weise, in welcher einzelne Theile dieser Dekoration bei den Griechen zuweilen (und ohne Zweifel eben bei Gebäuden eines minder ausgezeichneten Ranges) ausgeführt wurden, ich meine die Anwendung gemalter Darstellungen statt sculptirter, wie überhaupt der grössere Reichthum der gesammten (theils gemalten, theils plastischen) Dekoration, erst in Folge der jüngsten Forschungen näher bekannt geworden ist. — Eine einfache Aufnahme der griechischen Formen zeigt ferner die Anlage des Trinkbrunnens zu Aachen (Heft IV.): ein Rundbau, dessen vordere Seite durch einen offenen Halbkreis dorischer Säulen gebildet wird, und dem sich zu beiden Seiten niedrige Portiken, ebenfalls dorischer Ordnung, anschliessen.

Bedeutender bereits erscheint die Anlage der Hauptwache Berlins (Heft I.). Hier macht sich, bei der Anwendung griechischer Bauformen, schon eine eigenthümlich freie Behandlung derselben, sowohl in der Hauptanlage, wie auch in besondern Einzelheiten, bemerklich. Der Körper des Gebäudes hat, seiner kriegerischen Bestimmung gemäss, einen kastellartigen Charakter: feste Mauern mit vorspringenden Eckthürmen, mit einer kräftigen, reichgebildeten Bekrönung griechischen Styles abschliessend. Zwischen den beiden Eckthürmen der Vorderseite tritt eine gerün-

nige Halle hervor, welche in der Form eines dorischen Porticus von zwei Reihen Säulen gebildet ist. Dieser Porticus macht allerdings den vorzüglichsten Schmuck des Gebäudes aus, ist dem Ganzen aber in Höhe und Breite untergeordnet und bestimmt keineswegs allein den Haupteindruck, den dasselbe auf den Beschauer hervorbringt. In dem Gebälk des Porticus hat Schinkel eine eigenthümliche Einrichtung getroffen: statt der strengen Form der Triglyphen nemlich sind in dem Friese, über jeder Säule, schwebende Victoriengestalten in Hautrelief, auch in das Gesimse desselben einige feinere Verzierungen, als gewöhnlich angebracht. Wie das Gebäude gegenwärtig vor unsern Augen steht, erscheint die Behandlung der dorischen Ordnung zwar nicht ganz harmonisch; die zierlichen Gestalten der Victorien entsprechen nicht ganz den starken Massen der übrigen Bautheile. Die Entwürfe indess belehren uns, dass dieser Missstand nicht in Schinkel's ursprünglicher Absicht lag; seine Zeichnung giebt auch in dem (gegenwärtig leeren) Giebelfelde eine reiche, vortrefflich gedachte plastische Composition an, — kriegerische Scenen, in der Mitte die Göttin des Sieges, den Kampf lenkend, — wodurch natürlich die Victorien im Friese nicht mehr als ein vereinzelter, willkürlicher Schmuck dastehen.*) Das Ganze des Gebäudes vereinigt in solcher Weise Ernst, Festigkeit und Kraft mit derjenigen reicheren Pracht, welche der Hauptwache einer königlichen Residenz und den glänzenden Umgebungen, unter denen sie aufgeführt wurde, entsprechend ist. — Das Gebäude der Schlosswache zu Dresden (Heft XXIII.) gestattete nicht eine ähnliche bedeutende Hauptanlage, indem hier eine Menge ungünstiger äusserer Bedingungen zu überwinden war; doch zeigt sich in der Weise, wie das Widerstrebende gleichmässig und ohne Zwang in die grossen, klaren Linien des griechischen Styles eingefasst wurde, eine merkwürdige Meisterschaft. Der Haupttheil des Gebäudes ist mit einem Porticus von reicher ionischer Ordnung geschmückt, der wiederum (auch mit den dekorirenden Theilen) als das schönste Muster griechischer Architektur erscheint; ihm lehnen sich zu den Seiten zwei niedrigere Flügel an. Durch letztere Einrichtung ist dem Ganzen eine eigenthümlich ansprechende malerische Wirkung gesichert.

Zu Schinkel's grossartigsten Bauanlagen gehört unstreitig die des Museums zu Berlin (Heft VI und XVII.). Schon die dem Baue vorangegangenen Unternehmungen, die nicht blos — im wörtlichen Sinne des Wortes — den Grund und Boden für das Gebäude schaffen mussten, sondern die überhaupt zur Vollendung des schönsten Stadttheiles von Berlin unter sehr erschwerenden Verhältnissen wesentlich beitrugen, geben ein interessantes Zeugniss für die Energie seiner baukünstlerischen Thätigkeit. Die Anlage des Gebäudes selbst erscheint im Ganzen sehr einfach, grossartige Hauptformen fassen die zweifachen Geschosse auf eine würdevolle Weise zusammen und geben ihnen das Gepräge der Einheit. Der Charakter dieser Hauptformen wird durch die Architektur der Façade bestimmt, welche aus einer Halle von achtzehn kolossalen ionischen Säulen und den correspondirenden Wandpfeilern auf beiden Seiten besteht. Was die Schönheit dieser Säulenhalle betrifft, in der sich der ionische Baustyl in seinem grössten Reichthume und mit der zartesten Durchbildung alles Details entwickelt, so ist hierüber, wie es scheint, keine weitere Auseinandersetzung nöthig; auch in diesen Formen spricht sich aufs Neue der

*) Das Giebelfeld hat später seine bildnerische Ausstattung erhalten.

reinste Geist des classischen Alterthums aus [1]). Gleichwohl sind selbst hier gewisse Motive wahrzunehmen, die wiederum auf eine besondere Weise die Aneignung der griechischen Formen für das heutige Bedürfniss erkennen lassen. Diese bestehen eines Theils darin, wie die Säulenhalle sich als ein integrirender Theil einem massiven Ganzen einordnet und nicht, wie gewöhnlich im Griechischen, einen blossen Vorbau desselben bildet. Nirgend verliert man bei der Betrachtung des Gebäudes das Gefühl, welches der Eindruck jener grösseren Masse hervorbringt. Dies wird vornehmlich durch den grösseren Unterbau, durch die breiten Wandpfeiler, welche die Halle auf beiden Seiten abschliessen und durch die stärkere Bekrönung bewirkt, indem statt der feinen Stirnziegel, welche sonst bei der griechischen Architektur üblich sind, die mehr imponirenden Gestalten der Adler (auf das preussische Wappen anspielend) auf einer kleinen Attika über dem Kranzgesimse, und noch grössere plastische Gestalten über den Ecken desselben angeordnet sind. Auch dient der über der Mitte des Gebäudes emporsteigende viereckige Schutzbau der Kuppel (welche den mittleren Raum der ganzen Anlage bedeckt) dazu, das Gefühl der Masse stets vorherrschend zu erhalten. Anderen Theils ist die von aussen sichtbare Verbindung der Halle mit den innern Räumen des Museums für dieselben Zwecke wirksam: ich meine die zweite Reihe von vier Säulen hinter der Mitte der ersten und die hinter jener befindlichen offenen Treppenräume, die zugleich, aus dem Innern, eine eigenthümlich malerische Aussicht durch die Zwischenräume der Säulen auf den Platz vor dem Museum und auf die umgebenden Prachtgebäude gewähren. Uebrigens hatte die Halle selbst den Zweck, das Gebäude des Museums dieser Umgebung auf eine würdige Weise anzureihen oder vielmehr der ganzen grossartigen Lokalität einen bedeutsamen Abschluss zu geben, zugleich aber auch einen Raum herzustellen, der schon an sich zum edelsten Genusse einladend wirkte, der als ein Zeugniss der freieren Cultur unserer Zeit dastände und in dem die Denkmale verdienstvoller Männer, gegen die Witterung geschützt, errichtet werden könnten. Wir sehen der frohen Hoffnung entgegen, dass alles dies gegenwärtig zur Ausführung kommen wird, vornehmlich die Composition der grossen Frescogemälde, die von Schinkel eigener Hand bereits entworfen, die sämmtlichen Wände beider Hallen schmücken und die Bedeutung des Gebäudes in tiefsinniger Bilderschrift aussprechen sollten. Ich komme auf diese merkwürdigen Arbeiten weiter unten zurück. — Nicht minder interessant, wie diese gesammte Façade, ist die Architektur der innern Räume des Museums, vor Allem die von jener Kuppel bedeckte Rotunde. Hier schliessen sich die griechischen Formen aufs Schönste — und wie kein zweites Beispiel bei ähnlichen Anlagen zu finden sein dürfte — der Architektur des Gewölbes (mit der sie unmittelbar nie in eine harmonische Verbindung zu bringen sind) an. Das grandiose Kuppelgewölbe hat seine feste Lage über der cylinderförmigen Umfassungsmauer; frei vor dieser läuft ein Kreis von

[1]) Nur Einer störenden und ungriechischen Anordnung kann ich nicht umhin zu erwähnen. Ich meine die der colossalen Buchstaben der Inschrift im Friese, deren Form und Schwere in harten Widerspruch gegen die zierlich leichten architektonischen Details stehen. Bei den Griechen, und zumal in der weichen ionischen Bauweise, hat der Fries nur die Bedeutung eines Dekorationsstreifens.

zwanzig Säulen umher, deren Gebälk und Decke eine offene Gallerie bilden. Die Säulen zeigen die edelste Durchbildung jener seltenen griechisch-korinthischen Ordnung, in der sich die freie Anmuth der Dekoration und die Strenge des architektonischen Gesetzes in reinem Ebenmaasse durchdringen. Farbiger Schmuck giebt den Gliederungen ihres Gebälkes Reichthum und Bewegung und führt das Auge empor zu den hiemit übereinstimmenden, in warmen Farbentönen ausgemalten Kassetten der Kuppelgewölbes, während die Wand hinter den Säulen in einem kühleren Grau gehalten ist, aus dem sich die zwischen den Säulen aufgestellten Marmorbilder feierlich hervorheben. Der Aufenthalt in diesem Raume ist von dem wohlthuendsten Eindrucke auf das Gefühl des Beschauers; der Contrast zwischen der ruhigen Erhabenheit des Gewölbes und dem rhythmisch bewegten Spiele der Säulenstellung ist in einer durchaus harmonischen Weise gelöst. Für die Aufstellung griechischer Götterbilder konnte kein günstigerer Raum erdacht werden. — Aber auch die übrigen Säle, welche eine reicher durchgebildete Architektur haben, — ich meine die grossen Säle für anderweitige Sculpturen, deren Decken durch Säulenstellungen getragen werden, zeigen die eben so sichere wie freie Weise, mit der sich Schinkel in dem Elemente der griechischen Kunst bewegt. Er hat für diese Säulenstellungen (über denen nicht, wie bei den Portiken der eigentlich griechischen Architektur, die ganzen Massen des im Aeussern nothwendigen Gebälkes ruhen) ein eigenes, zierlich componirtes Kapitäl erfunden. Die Säulen haben ungefähr die Verhältnisse der ionischen Ordnung, aber ihr Kapitäl hat nicht das charakteristische, imposante Kennzeichen der Voluten: statt dessen sind die übrigen Haupttheile desselben mit reicheren, feineren Ornamenten versehen. Diese Ornamente wechseln je nach den verschiedenen Sälen, welche die Säulenstellungen einnehmen, so, dass sich an ihnen eine Reihe eigenthümlich durchgebildeter Formen für den genannten Zweck entwickelt. — Es würde zu weit führen, wollte ich noch auf die Menge anderweitiger Details eingehen, mit denen das Gebäude des Museums durchweg geschmückt ist. Auf das praktisch Zweckgemässe der Anlage einzugehen, das sich vorzüglich in der sinnreichen Anordnung der Räume für die Gemälde-Gallerie kund giebt, liegt ausserhalb des Zweckes dieser Betrachtungen.

Das merkwürdigste Beispiel indess, wie Schinkel die Formen der griechischen Architektur für die heutigen Zwecke anzuwenden, wie er aus ihnen in freier Combination ein eigenthümliches Ganze zu gestalten und doch überall den consequentesten Organismus durchzuführen weiss, bildet das von ihm erbaute Schauspielhaus zu Berlin (Heft II, nebst erster und zweiter Folge). Die ganze Architektur dieses Gebäudes ist um so merkwürdiger, als hier sehr schwierigen und verwickelten äusseren Bestimmungen Genüge geleistet werden musste: das Gebäude sollte nicht allein zu dramatischen Aufführungen dienen, es sollte zugleich eine Menge für die Theaterökonomie nothwendiger Räume (namentlich Probesäle von bedeutender Dimension) und zugleich ein grossartiges Fest- und Concert-Lokal in sich fassen; dabei war die Umgrenzung desselben bestimmt vorgezeichnet. Jene verschiedenen Bedingungen aber waren es gerade, denen gemäss der Architekt eine eigenthümlich grossartige Hauptanlage für diesen Bau zu gewinnen wusste, indem er denselben in drei Theile sonderte, den mittleren (für das Theater bestimmten) Theil zu bedeutenderer Höhe empor-

führte und die beiden andern Theile (für die Theaterökonomie und für das Festlokal) sich jenem als Flügelgebäude anlehnen liess. In der Höhe der letzteren trat, als die vorzüglichste Zierde des ganzen Werkes, an der Stirn des mittleren Theiles ein freier Portikus von sechs reichgebildeten ionischen Säulen, mit einem Giebel bekrönt, hervor; eine entsprechende Giebelbekrönung erhielt der Oberbau des mittleren Theiles. Die Architektur des Portikus gab sodann die Hauptformen auch für die Flügelgebäude, die Doppelgeschosse derselben in grossartige Linien einschliessend. Eine eigene Fenster-Architektur war hiebei zugleich vermieden, und statt deren zwei Pilasterstellungen übereinander angeordnet, zwischen denen ein reichlicheres Licht in das Innere des Gebäudes einfallen konnte. Aehnliche Pilasterstellungen füllen auch die Wände des Oberbaues der Mitte aus. Indem diese ganze Einrichtung (und namentlich die der Pilasterstellungen) in einer überraschenden Consequenz durchgeführt wurde, hat es Schinkel möglich gemacht, das ganze Werk in einer Weise zu gliedern, welche überall eine lebendig entwickelte Architektur, nirgend eine todte, starre Masse zur Erscheinung bringt, während nichtsdestoweniger die bedeutsam hervortretenden Hauptformen das Ganze eben als ein solches zusammenhalten. Zu alle dem kommt endlich der grosse Reichthum des plastischen Schmuckes, der theils die sämmtlichen Giebelfelder an der Vorderseite und über den Flügelgebäuden ausfüllt, theils als eine Reihenfolge freier Statuen und Gruppen die Spitzen und Ecken der Giebel bekrönt und in geistreicher Bildersprache die Bedeutung des Gebäudes entwickelt. — Diese Mannigfaltigkeit in der Architektur des Ganzen, diese strenge Gesetzlichkeit, die sich nach Einem Principe über alle Theile des Gebäudes hinbreitet, diese Harmonie der Verhältnisse im Einzelnen unter einander und im Bezuge des Einzelnen zum Ganzen, diese Freiheit, mit welcher die griechischen Formen, ohne irgend ihre eigenthümliche Bedeutung zu verlieren oder mit Fremdartigem gemischt zu werden, sich zu einem Ganzen von durchaus neuer Composition vereinigen, — alle diese Umstände geben dem Gebäude des Schauspielhauses einen ebenso grossen Reiz für den Beschauer, wie sie dasselbe als einen vorzüglich charakteristischen Punkt in der neueren Architekturgeschichte erscheinen lassen. — Auf die umsichtige Anordnung und Zusammenordnung der inneren Räume ist hier nicht der Ort, näher einzugehen; auch auf den grossen Reichthum geschmackvoller Verzierungen, die sich in den Hauptformen, in Verbindung mit der freien Kunst der Malerei entfalten, kann hier nur im Allgemeinen hingedeutet werden. Doch ist wenigstens die Architektur des grossen Concertsaales, die wiederum die schönste und doch eine freie Anwendung der griechischen Formen zeigt, und in der sich reiche Pracht und klare Harmonie zum edelsten Eindrucke auf das Auge des Beschauers vereinigen, besonders hervorzuheben.

Den obengenannten Gebäuden reihen sich noch die Entwürfe zu einigen prinzlichen Palästen an, deren Hauptformen ebenfalls das klare Gepräge des griechischen Styles tragen. Vornehmlich die Entwürfe zu dem Neubau eines Palais des Prinzen von Preussen am Opernplatze zu Berlin (Heft XXVI), von denen der eine, in dessen Ausdehnung der Platz des alten Bibliothekgebäudes hineingezogen wurde, sich in einer südlich heitern Grossartigkeit zeigt und durch seine Verbindung mit festlicher Garten-Anlage von ungemein malerischer Wirkung erscheint; während der andre, beschränkter in der Ausdehnung, durch brillanten Säulenschmuck

ein mehr monumentales Ansehen gewinnt. Auch ist hier der geschmackvolle Umbau des alten Johanniter-Ordens-Palais zu Berlin zu einem Palais für den Prinzen Karl (Heft XXVIII) zu erwähnen.

Eine Reihe andrer Bauwerke, deren Anlage von Schinkel entworfen wurde, konnte, ihrer Bestimmung gemäss, nicht einen solchen Reichthum der architektonischen Formen wie die vorgenannten Gebäude entwickeln. Bei ihnen machen somit die griechischen Elemente sich theils nur mehr in der Fassung des Ganzen, theils in gewissen hervorgehobenen Einzelheiten bemerklich; es wird über sie, für den Zweck dieser Uebersicht, an kürzeren Andeutungen genügen. Doch kann ich mir nicht versagen, hier vorerst noch einen Entwurf hervorzuheben, den ich, wenn er im Ganzen auch nur einfach gehalten ist, doch zu den schönsten Arbeiten Schinkel's rechnen muss, und der um so mehr zu berücksichtigen sein dürfte, als er leider nicht zur Ausführung gekommen ist. Ich spreche von seinem Entwurfe für das Gebäude der Singakademie zu Berlin (Heft III). Die Façade erscheint in den einfachsten Formen: nichts als die ruhige Masse der Wand mit ihren Sockel- und Krönungsgesimsen, die nur durch den Pilasterbau des Portals, sowie durch ein breites Feld mit einer Inschrift unterbrochen wird, und über der sich ein griechischer Giebel mit Sculpturen und mit der Dekoration der Akroterien erhebt. Aber es ist in diesen einfachen Verhältnissen ein feierlicher Wohllaut, in den Verzierungen des Portals und des Giebels eine ernste Anmuth, welche die würdigste Vorbereitung auf den Genuss, den die inneren Räume darzubieten bestimmt waren, gewähren musste. Dasselbe Gefühl wiederholt sich bei der Betrachtung des grossen, für die Aufführungen geistlicher Musik bestimmten Saales, dessen Architektur aus einer klaren dorischen Säulenstellung besteht, die sich, die Tribünen von dem Hauptraume sondernd, an allen Seiten des Saales umherzieht. Leider macht das Gebäude, welches für die Zwecke der Singakademie zur Ausführung gekommen ist, die einfache Schönheit des Schinkel'schen Planes nicht vergessen. — Neben dem letzteren sind sodann hervorzuheben: die Anlage der neuen Packhofgebäude zu Berlin (Heft XXI), ein Ganzes von eigenthümlich malerischer Gruppirung, das vorderste Gebäude mit reichem Giebelverdecke versehen; — die Sternwarte von Berlin (Heft XXV) ebenfalls, den Bedürfnissen gemäss, von malerischer Anlage und mit zierlicher Giebelbildung der Hauptfronte; — die Façade der Artillerieschule zu Berlin (Heft III), durch eine kräftig vortretende korinthische Pilasterstellung vor den Gebäuden eines gewöhnlichen Ranges ausgezeichnet; — die Verlängerung der Wilhelmsstrasse zu Berlin (Heft III), das Casinogebäude zu Potsdam (Heft XII), verschiedene bürgerliche Wohnhäuser (Heft IX u. X), besonders das des Ofenfabrikanten Feilner zu Berlin (Heft XVIII), dessen Façade ganz aus gebrannten Steinen ohne Putz ausgeführt und mit dem grössten Reichthum zierlicher Ornamente desselben Materiale versehen ist. — In allen diesen Gebäuden (denen noch sehr viele andre, von Schinkel nicht herrührende Entwürfe zugezählt werden müssen), sind es wiederum, wie bemerkt, die klaren, einfachen Linien, die ruhigen Verhältnisse der classischen Kunst, welche das an ihnen hervortretende künstlerische Element charakterisiren; auch sie geben Zeugniss für die eigenthümliche Richtung Schinkel's und für die entsprechende Anwendung derselben auf heutiges Bedürfniss.

Wenn bei der Anlage der oben genannten Gebäude das äussere Bedürfniss vorherrschend war und es nicht die ausschliessliche Absicht sein konnte, dieselben in einer höheren künstlerischen Durchbildung erscheinen zu lassen, so sind ferner jedoch einige andre Gebäude und Entwürfe zu besprechen, in denen die grössere Freiheit des ländlichen Verkehrs, für den sie bestimmt sind, der eignen Freiheit des Künstlers wiederum einen weiteren Spielraum gewährte. In mannichfach wechselnder Anwendung, bald ernster und gemessener, bald heiterer und spielender, weist Schinkel in diesen Anlagen aufs Neue die Beispiele einer klassischen Gestaltung dessen, was die Gegenwart bedarf, vorzuführen, dem Leben des Tages durch eine solche Gestaltung seiner Umgebungen gewissermaassen einen höheren Werth zu verleihen. Dahin gehören: das grossartig imponirende Schloss Krzesowice (Heft VII); das so anmuthvolle, wie interessante Schlösschen nebst Casino, dem Prinzen Karl gehörig, zu Glienicke bei Potsdam (Heft XXVIII); das Gesellschaftshaus, welches im Friedrich-Wilhelms-Garten bei Magdeburg erbaut wurde (Heft XVI); der Umbau des Schlösschens Tegel (für Wilhelm von Humboldt, Heft IV), und der von Charlottenhof, einem Sr. Majestät dem jetzigen Könige zugehörigen, bei Potsdam gelegenen Landhause (Heft XVIII). — Eine eigenthümliche Anlage, die Gebäude einer Gärtnerwohnung, denen sich Säulen- und Pfeilerstellungen, kleine Pavillons und Aehnliches anreihen (Heft XXIV), wurde in der Nähe des letztgenannten Gebäudes (zu derselben Besitzung gehörig) ausgeführt. Durch plastische Zierden und springende Wasser, durch Blumenbeete und Laubgänge belebt, von kleinen Seen, Canälen und Baumpartieen umgeben, bildet diese Anlage ein Ganzes von der eigenthümlichsten malerischen Wirkung; der reichste Wechsel von Bildern eines idyllischen Lebens zieht beim Aufenthalte in diesen Räumen vor dem Auge des Beschauers vorüber. Und auch hier sind es die klaren Formen und Verhältnisse der classischen Kunst, die alle Theile dieser Anlage, selbst die einfachsten und unscheinbarsten, aufs Merkwürdigste zu den Zeugnissen einer edlen Bildung, einer höheren Geistung des Lebens ausprägen. Schinkel hat in dieser Anlage ein Beispiel für die anmuthvolle Gestaltung einfacher Landwohnungen, für die früherhin nur barbarische Formlosigkeit beliebt war, gegeben, welches bei den Nachfolgern seiner Richtung schon mannigfach erfreuliche Früchte getragen hat. (Von dem Entwurf eines zweiten, in völlig antikem Style gehaltenen Landhauses für Charlottenhof ist bereits oben gesprochen.) — Endlich ist hier noch das im Posenschen für den Fürsten Radziwill erbaute Jagdschloss Antonin (Heft IV) anzuführen. Ganz in Holz aufgeführt und die Eigenthümlichkeiten einer solchen Construction auf keine Weise verläugnend, zeigt sich auch in den Formen dieses Gebäudes eine reine classische Durchbildung, während zugleich das Ganze desselben, seinem Zwecke gemäss, wiederum einen eigenthümlichen Eindruck gewährt. [1])

[1]) Zu den Werken Schinkel's, die ein möglichst vollkommenes Zurückgehen auf antike Raumanlage und Formenbehandlung aussprechen, gehören namentlich noch, schon der Natur der Aufgabe nach, seine merkwürdigen Restaurationen von Plinius Tuscum und Laurentinum, welche in dem „Architektonischen Album, redigirt vom Architekten-Verein zu Berlin", Heft VII, erschienen sind.

Werke, vom antiken Architekturstyle abweichend.

Ausser einigen Kirchenplänen (von denen ich hernach sprechen werde) finden sich nur wenige Entwürfe unter den von Schinkel herausgegebenen, in denen er die Formen andrer Baustyle der Vorzeit, als die des griechischen, zur Anwendung gebracht hätte. Ein ungemein schönes Beispiel dieser Art stellt der projectirte Entwurf eines Umbaues des im Poseu'schen gelegenen Schlosses Kurnik vor (Heft XXIII). Auf Veranlassung des Besitzers ist hier der gothische Baustyl angewandt und das Gebäude in eine Art mittelalterlich-romantischen Castells umgewandelt. Bei der malerischen Anordnung, die hier mit Glück durchgeführt ist, bemerkt man aber zugleich, dass Schinkel die späteren Formen des gothischen, die des sogenannten burgundischen Style, zur Ausführung gebracht hat, die wiederum seiner eigenthümlichen Richtung näher stehen und in denen sich — geschichtlich betrachtet — schon die Uebergänge zur Aufnahme der antiken Elemente ankündigen scheinen. — Nicht minder anziehend ist der Entwurf zu dem Schlosse des Prinzen von Preussen auf dem Babelsberge bei Potsdam (Heft XXVI), von dem wenigstens der grössere Theil bereits zur Ausführung gekommen ist. Auch dies Gebäude erscheint im gothischen Style, aber ebenso in einer Fassung, welche der classischen Richtung nicht allzu entschieden widerspricht und welche überhaupt für Bauwerke von nicht monumentalen Zwecken vorzüglich passend ist. Es tritt hier nemlich eine gewisse Verwandtschaft mit der Bauweise englisch-gothischer Castelle hervor. Zugleich ist zu bemerken, dass die malerische Wirkung dieser Anlage noch bedeutender ist, als die der vorigen.

Einige Entwürfe zeigen eine grössere oder geringere Verwandtschaft mit dem Baustyle der toskanischen Paläste des funfzehnten Jahrhunderts. Den letzteren entsprechend erscheint hier eine grossartig freie Aufnahme mittelalterlicher Motive, aber in einer Umgestaltung, welche eine mehr oder weniger entschiedene Durchbildung im griechischen Sinne gestattet. Unter diesen ist zunächst anzuführen das Palais des Grafen Redern in Berlin (Heft XXIII), welches in seiner Hauptform vorzugsweise an den burgähnlichen Charakter der altflorentinischen Paläste erinnert, im Detail aber zugleich die volle Lauterkeit griechischen Formensinnes verräth. Aehnlich, aber heiterer und freier entwickelt, der Entwurf zu einem Palais für den Prinzen von Preussen, welches am Pariser Platze zu Berlin, dem Redern'schen Palais gegenüber, erbaut werden sollte (Heft XXVI). Aehnlich ferner, nur ungleich einfacher, das schöne Rathhaus zu Zittau (Heft XXVII), und die für einen Umbau des Berliner Rathhauses projectirte Façade (Heft I).

— Dann ist seine wundersame Composition des kaiserlichen Palastes Orianda in der Krimm anzuführen, die, in grossartigen Prachtblättern, in der zweiten Abtheilung der schon genannten „Werke der höheren Baukunst" herausgegeben ist. Die grossartige Disposition antiken Sinnes vermählt sich hier, in Aufbau und Ausführung, mit einem eigenthümlich-phantastischen Element und hat dorte, unbilligerlich, aber höchst bezeichnend, einen verwandtschaftlichen Zug mit denjenigen Werken classischer Zeit, in welchen das Hellenenthum Elemente altorientalischer Geschmacksrichtung in sich aufnimmt.

Interessanter noch zeigt sich die Behandlung abweichender Hauptformen im Geiste der griechischen Kunst an einigen andren Gebäuden: diese gehören zu denjenigen wichtigen, im Obigen bereits berührten Punkten, in welchen eine weitere Fortbildung der heutigen Architektur auf stetige Weise, ohne willkürlichen Sprung oder Rückschritt, wahrzunehmen ist.

Unter ihnen sind zunächst die beiden kleinen Gebäude zur Seite des neuen Thores von Berlin (Heft XXV) zu nennen. Von sehr einfacher Anlage, zeichnen sie sich nur durch die grossen Hallen, die sich an ihren Vorderseiten öffnen und die durch Pfeiler mit Halbkreisbögen gebildet werden, aus. Das mächtig Aufstrebende, was in dieser Bogenform liegt, erhält hier durch klaren Einschluss diejenige Ruhe, die dem Charakter der classischen Kunst entsprechend ist; die Details der griechischen Architektur geben den Hauptlinien Leben und feinere Bewegung. — In verwandtem Style, aber ungleich reicher in der Gesammtcomposition und durch besondre Abtheilungen in einzelne Haupttheile auseinander gelegt, ist die Architektur des Hamburger Schauspielhauses (Heft XII) gehalten; doch scheint es mir, dass hier — trotz der grossen Consequenz in der Durchführung des angewandten Systems — doch noch nicht eine vollkommen harmonische Durchdringung der Bogenarchitektur mit den Formen der griechischen Kunst statt gefunden habe.

Die vollkommenste Eigenthümlichkeit dagegen, wie solche unmittelbar durch das Bedürfniss und durch die heimische Weise der Construktion hervorgerufen war, und zugleich eine Formation des Einzelnen, bei welcher die griechische Bildungsweise durchaus naturgemäss erscheint, zeigt das Gebäude der neuen Bauschule zu Berlin (Heft XX u. XXV). In mehreren Geschossen übereinander ausgeführt, sind die Räume desselben grösstentheils durch flachgewölbte Decken von einander getrennt. Diese Struktur gab Anlass, im Aeusseren breite Strebepfeiler, als Gegendruck gegen die Gewölbe des Inneren, hervortreten und an den Fenstern und Portalen die Andeutung der entsprechenden Bogenform sichtbar werden zu lassen. Zwar erhielten die Fenster der beiden Hauptgeschosse nur eine viereckige Lichtöffnung, aber die Bekrönung des Bogens, mit dem sie eingewölbt wurden, trat als zierlich geschwungener Giebel überall bezeichnend über ihnen vor. Zugleich gab das Material des gebrannten Steines, aus dem das Gebäude aufgeführt wurde, und das im Aeusseren überall sichtbar blieb, den Anlass zu eigenthümlicher Formation des Details: da seine Beschaffenheit nemlich stärkere Ausladungen unmöglich oder wenigstens sehr schwierig machte, so wurden statt dessen feinere Gliederungen und reichere Dekoration angewandt. Die zierliche Umfassung der Fenster ward an ihren inneren Seiten reichlich mit Ornamenten geschmückt; da sie, für öffentliche Räume bestimmt, zugleich eine grössere Ausdehnung haben mussten, so wurden in ihren leichte Pfeiler, Hermenartig abschliessend, zur Unterstützung der Einfassung angebracht; unter dieser Einfassung wurde eine, reich mit Sculpturen geschmückte Brüstung, — über derselben, unter dem Giebelbogen, eine Füllung mit sinnreichen Ornamenten angeordnet, auch der Giebelbogen selbst mit zierlichem Schmucke bekrönt. In gleichem Reichthume an Sculpturen und Ornamenten erscheinen die Portale. Neben all diesen feinen Formen halten sodann die kräftigen Strebepfeiler das Gerüst der Architektur zusammen, und eine feste, reich gegliederte Bekrönung schliesst das Ganze auf eine beruhigende Weise. Das Gebäude steht seit kurzer Zeit vollendet da: der Eindruck, den es

hervorbringt, ist neu, überraschend; aber die klare Gesetzmäßigkeit des Ganzen wirkt befriedigend auf das Auge des Beschauers; der Reichthum des Einzelnen, des architektonischen Details sowohl, wie der geistreich erdachten und in schönster Anmuth ausgeführten Sculpturen, hält das Interesse stets lebendig; und wenn wir uns zum Bewußtsein bringen, was vor Allem in der Anlage des Gebäudes auf unser edleres Gefühl wirkt, so ist es eben wiederum der griechische Geist, der auch hier, obgleich in verwandelter Gestalt, zu uns spricht. Das Gebäude der Bauschule scheint mir in diesem Bezuge ein ebenso merkwürdiges Erzeugniß der neueren Architektur, wie es das Berliner Schauspielhaus in der oben angegebenen Rücksicht ist.

Kirchenpläne.

Ich habe bisher absichtlich nicht von Schinkel's Kirchenplänen gesprochen. Ich hätte dieselben eigentlich an den Beginn dieser Uebersicht setzen müssen, da der Bau des Gotteshauses, nach derjenigen Ansicht, welche durch den ehrwürdigen Gebrauch vieler Jahrtausende — seit der Mensch zuerst seine Gedanken an eine feste Stätte zu knüpfen begann — sanctionirt ist, als die höchste Aufgabe der Architektur betrachtet werden muss. Denn bei dem Bau des Gotteshauses, als eines solchen, fallen alle die unendlichen äusseren Bedingungen, die fast bei allen übrigen Anlagen zu überwinden sind, hinweg; sein Zweck ist im Wesentlichen ein idealer; es soll vornehmlich dazu dienen, unser Gemüth über die Gedanken des Irdischen emporzuheben, die Stimmung unsres Inneren zu läutern und zu verklären, durch seine unmittelbare Umgebung uns bereit machen, den Gedanken der Heiligung in uns aufzunehmen. Aber diese Aufgabe ist für den Architekten unserer Zeit leider eine allzu seltene. Die Kirchen, die wir, zumal in den protestantischen Landen, bauen, haben nicht in sich selbst ihren Zweck; dies sind nur Häuser für die Predigt: möglichst klein, möglichst viel Menschen fassend, möglichst bequeme Sitzplätze darbietend, möglichst berechnet auf die Gesetze der Akustik, — und gewöhnlich auch, ich muss es hinzusetzen, möglichst wohlfeil ausführbar. Alles dies sind freilich, fasst man nur den Einen Zweck der Predigt, oder nur ihn als die Hauptsache, ins Auge, sehr anerkennungswürdige Bedürfnisse; aber es sind Bedürfnisse, die wiederum die Freiheit des Architekten oder vielmehr das Gesetz (das innerliche) der Kunst wesentlich beeinträchtigen; ihnen vorzugsweise nachfolgend wird eine Kirche der Art in künstlerischer Beziehung selten mehr als nur einen negativen Werth haben können, den nemlich, nicht erniedrigend, wie leider auch häufig genug, auf den Sinn des Beschauers zu wirken; eine positive, selbstständige Wirkung, wie die im Obigen angedeutete, wird sie schwerlich auszuüben vermögen oder sich, im günstigsten Falle, nur auf mehr untergeordnete Weise einer solchen annähern können. Doch ist hier nicht der Ort, diesen Gegenstand nach seiner ganzen Bedeutung zu besprechen. — Nach alledem ist es übrigens leicht erklärlich, dass unter Schinkel's architektonischen Entwürfen (die, wie bemerkt, stets für bestimmte gegebene Zwecke ausgearbeitet sind), nur wenig Kirchenpläne von einer, die höchste Aufgabe erfüllenden Bedeutung vorkommen.

Zwei der grösseren Kirchenpläne Schinkels sind in gothischem Style ausgeführt; der eine ist der der Werderkirche zu Berlin (Heft XIII), welche seit mehreren Jahren bereits nach diesem Plane vollendet dasteht; der andre (Heft V) war zu einer grossen Kirche bestimmt, welche neben dem Spittelmarkte von Berlin erbaut werden sollte, aber nicht zur Ausführung gekommen ist. Dass die Anwendung des gothischen Baustyls gewissermaassen als eine Ausnahme unter der Gesammtzahl von Schinkel's architektonischen Leistungen erscheint, ist schon im Obigen bemerkt worden; die Behandlung desselben aber giebt nichtsdestoweniger die eigenthümliche Richtung seines Formensinns zu erkennen. Schinkel bemüht sich, die Gliederungen und das Ornament der gothischen Architektur einfacher — mehr der antiken Gefühlsweise verwandt — zu bilden, die grossen Massen vorherrschen zu lassen, ihnen durch entschiedenen horizontalen Abschluss diejenige Ruhe zu geben, welche an den antiken Gebäuden so kräftig wirkt, sie endlich der grösseren Menge jener willkürlich scheinenden, mehr oder minder frei durchbrochenen Verzierungen zu entkleiden, mit welchen einzelne Theile ihrer Masse bedeckt sind. Und ich darf wohl nicht erst hinzusetzen, dass dies Alles in seinen Entwürfen an sich mit eben demselben Geschmacke ausgeführt ist, der nicht den geringsten Vorzug seiner anderweitigen Leistungen bildet. Aber, ich muss es gestehen, ich habe mich mit einem solchen Bestreben im Allgemeinen nicht zu befreunden vermocht. Mir scheint, dass hiedurch dem Style der gothischen Architektur ein grosser Theil, dem Aeusseren des in gothischem Style aufgeführten Gebäudes der wesentlichste Theil seiner Wirkung genommen wird. Mir scheint, dass jene complicirten Verhältnisse des Gewölbes, welche sich in der gothischen Architektur (aber mit innerer Consequenz) entwickelt haben, eben auch eine complicirte Formation der Gliederungen nothwendig machen, dass die Wirkung dieser Verhältnisse des Gewölbes auch im Aeusseren bezeichnend — die grossen Massen durch die Streben unterbrechend — hervortreten müsse; dass der horizontale Abschluss des Aeusseren mit der Form des Spitzbogens, die in sich keine Ruhe hat, in Widerspruch stehe; dass diese Form, für das Aeussere, erst durch die emporstrebende Bekrönung des Spitzgiebels ihre Gültigkeit und Bedeutung erlange; dass überhaupt in der gothischen Architektur ein Element des Emporstrebens vorhanden sei, welches, organisch gegliedert, auch jenen reichen, gesetzmässig wiederkehrenden Wechsel derjenigen Theile, die zunächst nur als Verzierungen erscheinen, und ihr mehr oder minder freies Hervortreten aus der Masse bedinge. Bei alledem ist es natürlich nicht ausgeschlossen, dass, wie das Einzelne dieser gothischen Gebäude Schinkel's an sich mit Geschmack gebildet ist, auch in den Verhältnissen und den Hauptformen, besonders des Inneren, sich ein edles, würdiges Gefühl ankündigen kann, wie dies in der That in der Werderkirche stattfindet und wie ohne Zweifel das andre grössere Gebäude, durch die eigenthümlich geistreiche Anordnung seines gesammten Inneren, noch eine ungleich bedeutendere, überraschende Wirkung ausgeübt haben würde. — Diesen beiden Entwürfen schliesst sich noch ein dritter für ein kleineres Gebäude, für eine Kapelle, die im kaiserlichen Garten zu Peterhof bei Petersburg erbaut worden ist (Heft XXI), an. Hier nähert sich die ganze Architektur ungleich mehr den mittelalterlichen Principien des gothischen Baustyls, und die sämmtlichen verzierenden Theile sind im grössten

Reichthume ausgebildet; das Gebäude hat ausnahmsweise das Gepräge einer zierlichst romantischen Dekoration.

Ein früherer Entwurf für die Wenderkirche zu Berlin (Heft VIII), statt dessen nachmals der so eben besprochene gothische ausgeführt wurde, ist in einem Style gehalten, den man, seinen Hauptformen nach, mit italienischen Gebäuden der modernen Bauperiode vergleichen dürfte. Nur unterscheidet er sich von diesen, Schinkel's eigenthümlicher Richtung gemäss, durch eine Behandlung in mehr griechischem Geiste, wozu hier natürlich, da die modern italienische Architektur auf der der spätern Antike fusst, die gültigste Gelegenheit war. Das ganze Innere des Gebäudes gewährt einen festlich würdigen Eindruck.

Für die Mehrzahl seiner Kirchenpläne hat Schinkel die Anlage der Basiliken zum Muster genommen, einer Gattung von Gebäuden, die — ursprünglich dem classischen Alterthume angehörig — natürlich der unmittelbaren Anwendung classischer Formen vor allen günstig sein musste. In diesem Betrachte dürfen zunächst die vier Kirchenpläne, welche das elfte seiner Hefte enthält, als Beispiele anzuführen sein. Der erste dieser Pläne erscheint als die edelste Durchbildung des Basilikenbaues für die heutigen Bedürfnisse: ein Langhaus mit doppelten Säulenstellungen im Innern, durch welche Emporen an den Seiten und an der Giebelwand gebildet werden, flach gedeckt, und eine grossartige gewölbte Nische, dem Eingange gegenüber; im Aeussern die Giebelseite durch einen vorspringenden Porticus geschmückt, die Seitenwände — der Einrichtung des Innern angemessen — mit einer Doppelreihe griechisch eingerahmter Fenster versehen. Aehnlich der zweite Entwurf, nur in den Verhältnissen abweichend; ähnlich auch der dritte, doch mit dem bedeutenden Unterschiede, dass hier, bei kleinerer Dimension, die Säulenstellungen des Innern fehlen. Gewähren diese Anlagen im Allgemeinen einen edlen, klaren Eindruck, so ist doch nicht zu läugnen, dass das eigentlich kirchliche Element an ihnen nur wenig hervortritt; das ruhige Genügen, welches den innern Charakter der griechischen Kunst ausmacht, scheint demjenigen Gefühle, welches wir in dem Gebäude der Kirche suchen, nicht ganz zu entsprechen. Es scheint, dass allein die aufstrebende Form des Bogens und Gewölbes geeignet ist, dies mehr erhebende Gefühl in uns hervorzurufen (weshalb denn eben die gothische Architektur so mächtig in dieser Richtung auf uns wirkt, ja vielleicht in einem Grade, dass sie wiederum unsrer heutigen Sinnesweise — aber aus dem entgegengesetzten Grunde — nicht mehr angemessen sein dürfte). Die einzige erbaulich wirkende Form in den genannten Plänen ist somit nur die grandiose Nische des Altars, die wenigstens dem Ganzen einen feierlich erhabenen Schluss hinzufügt. — Bei dem vierten Kirchenplane des genannten Heftes ist zwar die innere Einrichtung ähnlich, aber Thüren und Fenster sind im Halbkreisbogen überwölbt und zugleich im Aeussern, wenn auch einfach, so doch auf eine gemessen wirksame Weise angeordnet, so dass hiedurch wenigstens das Aeussere schon einen gewissen feierlichen Eindruck auf das Auge des Beschauers hervorbringt. — Ungleich bedeutender aber erscheint diese Anordnung bei einem fünften Entwurfe, bei dem für eine zu Straupitz in der Lausitz erbaute Kirche (Heft XIV). Hier sind diese gewölbten Oeffnungen nicht bloss im Aeussern, und besonders für den Eindruck der Façade wirkungsreich, angeordnet, sondern auch das Innere hat durch eine entsprechende Bogenconstruction im Ganzen mehr Feierlichkeit erhalten

Die Decke nemlich wird hier durch grosse Bogenstellungen unterstützt, zwischen denen die zwiefachen Emporen eingebaut sind, so dass diese mit der Altarnische correspondirende Anordnung auf kräftige Weise vorherrschend bleibt. — Hiemit verwandt erscheinen diejenigen Einrichtungen, durch welche Schinkel dem Innern der Johanniskirche zu Zittau (Heft XXVII), bei dem neuerlich erfolgten Umbau derselben, ein würdigeres Gepräge zu geben gewusst hat.

In der Reihe der eben besprochenen Entwürfe ist indess im Allgemeinen, mehr oder minder, eine grosse Einfachheit vorherrschend. Eine reichere Durchbildung, die in einzelnen Beispielen wiederum zu den merkwürdigsten Resultaten für Schinkel's Umgestaltung der classischen Elemente führt, tritt uns in einer zweiten Folge von Kirchenplänen entgegen, die in dem ebengenannten vierzehnten und in den beiden folgenden Heften enthalten sind. Es sind fünf Pläne, welche von Schinkel, um eine reichere Auswahl darzubieten, für zwei in den Vorstädten Berlins zu bauende Kirchen entworfen wurden. Doch scheinen mir die beiden ersten von ihnen ebenfalls noch von einer minder hervorstechenden Bedeutung. Der eine (der zweite in der Folge) ist nemlich wiederum eine Basilika, aber im Innern mit drei Stellungen dorischer Säulen übereinander, was natürlich, wenn es auch für die Gewinnung zahlreicher Emporen zweckmässig ist, doch die ruhige Erhabenheit des Eindruckes auf gewisse Weise beeinträchtigt. — Der zweite Entwurf (der erste in der Folge) hat im Aeussern, an den Fenstern und Thüren, eine durchgeführte Bogenarchitektur, die im Wesentlichen mit dem bei dem Hamburger Schauspielhause angewandten Systeme übereinstimmend ist. Im Innern ist auch hier eine zwiefache Reihe von Emporen angeordnet, deren ganzes Gerüst aber, selbst mit Einschluss der Stützen, aus Eisen construirt ist, — höchst zweckmässig für den Bedarf, aber eben, da dieser ganz vorherrschend ist, um so weniger für eine erbauliche Stimmung der Gemeinde wirkend, wozu hier freilich noch der Umstand kommt, dass durch dies Gerüst die Fensterarchitektur vielfach durchschnitten wird, somit für das Innere ohne eine höhere ästhetische Wirkung bleibt.

Wesentlich verschieden von diesen beiden Entwürfen sind die drei folgenden. An ihnen treten, wenn auch durchweg auf jene äussern Bedürfnisse eine besondere Rücksicht genommen ist, grossartigere Hauptformen, den Haupteindruck des Ganzen bestimmend, hervor, — Formen, in denen sich, wie es mir scheint, religiöse Würde und ein klares, heiter erhabenes Lebensgefühl in schönstem Maasse vereinigen, in denen zwischen der abgeschlossenen Ruhe des Griechischen und dem geheimnissvollen Drange des Gothischen die befriedigendste Mitte gehalten ist. Der erste dieser Entwürfe (Heft XV) hat mit dem zuletzt besprochenen in der Hauptanlage einige Aehnlichkeit: auch er behält die Grundform der Basilika bei, und die zwiefache Reihe seiner Emporen wird ebenfalls durch ein leichtes, aus Eisen construirtes Gerüst gebildet. Die Decke dieser Kirche ist aber nicht horizontal, sondern sie besteht aus leicht gespannten Kreuzgewölben, die von den schlanken Stützen jenes Gerüstes getragen werden; indess kann ich mich nicht überzeugen, dass, wie praktisch ausführbar und äusserlich zweckmässig auch diese Einrichtung sein mag, hiedurch ein harmonisches oder gar ein organisches Verhältniss zwischen Gewölbe und Stützen wurde hervorgebracht werden. Wichtiger scheint mir, dass das ganze Gerüst so angeordnet ist, dass es die Wirkung der Fensterarchitektur, und nament-

lich die der grossartigsten oberen Fensterreihe, auf das Innere möglichst wenig beeinträchtigt. Diese Fensterarchitektur ist es vornehmlich, was die eigenthümliche Schönheit und Bedeutung dieses Entwurfes ausmacht. Die Fenster sind im Halbkreise überwölbt; aber es ist nicht die starre, schwere Form dieses Bogens, welche in der antiken Kunst gebräuchlich und allein durch willkürliches Ornament reicher ausgebildet ist: Bogen und Seitenwände der Fenster sind auf eine organische Weise gegliedert, so dass, statt der todten Quadersteine, Säulchen und Einfassungen ein bewegtes Leben entwickeln und das Aufstreben der Masse und die elastische Spannung des Bogens anschaulich und wirkungsreich ausgesprochen. Diese Anordnung hat viel Verwandtes mit den Formen der ausgebildeten byzantinischen Kunst in ihrer späteren Ausbildung; aber wiederum tritt hier Schinkel's classisches Princip hinzu, welches sowohl, wie es scheint, in der Bildung der vorzüglichsten Details, als vornehmlich durch einen klaren gesetzmässigen Einschluss der Bogenformen vermittelst kräftig geführter Horizontallinien (welches Alles zur Vollendung der Rundbogenarchitektur eben so nothwendig ist, wie es bei der gothischen widersprechend erscheint) Ruhe, Masse und festen Halt in das Ganze der Anlage hineinbringt. Besonders grossartig erscheint die Façade dieses Gebäudes, deren Giebelwand, von zwei schlanken Thürmen eingeschlossen, durch ein einziges grosses, reich in dieser Weise gebildetes Fenster ausgefüllt wird, unter welchem eine offene Bogenhalle, wiederum von ähnlicher Construction, vortritt. — Der zweite von den in Rede stehenden Entwürfen (Heft XV) hat eine wesentlich abweichende Grundanlage. Es ist ein Rundbau, von einer mächtigen Kuppel bedeckt, die von zwölf Pfeilern getragen wird. Die Pfeiler sind durch halbkreisförmige Tonnengewölbe verbunden und enthalten tiefe Nischen zwischen sich, in denen ringsumher dreifache Emporen übereinander angeordnet sind. Diese Anordnung scheint für das Innere eine grossartigere Wirkung zu begünstigen, indem die Emporen, wenn gleich von sehr bedeutender Anzahl, doch die Hauptformen der Architektur nicht wesentlich beeinträchtigen; die Gewölbe, besonders die den ganzen Hauptraum des Innern überspannende Kuppel, lassen ein hehres, würdiges Gefühl vorherrschen, und die an den meisten vortretenden Formen durchgeführte Gliederung (ähnlich wie bei der Fensterarchitektur des vorigen Entwurfes) löst die strenge Erhabenheit des Ganzen zugleich in ein heiter bewegtes Leben auf. Gestatteten es die localen Bedürfnisse, statt der drei Emporen in jeder Nische nur deren zwei anzulegen, so würde auch für die gegenwärtigen Zwecke des protestantischen Gottesdienstes kaum eine würdigere Gestalt zu erfinden sein. Auch das Aeussere dieses Gebäudes ist als Rundbau gehalten. An den Einzelheiten zeigt sich hier wiederum die edelste Durchbildung der (dem Innern entsprechenden) Formen im Sinne der classischen Kunst; aber die Reihen kleiner Fenstergruppen welche mit besondrer Rücksicht auf die einzelnen Nischen und die einzelnen Emporen derselben angeordnet sind, lassen das Ganze fast zu ernst und düster erscheinen. Mehr nur dient die hoch emporstrebende Schutzkuppel, die sich über der ganzen Anlage erhebt, dazu, ihr auch im Aeussern ein feierlich erhabenes Gepräge zu geben. — Der dritte Entwurf endlich (Heft XVI) hat im Grundrisse des Innern eine Kreuzform; die Arme des Kreuzes sind mit kolossalen Tonnengewölben überspannt und in dreien derselben einfache Säulenstellungen, mit einer Empore darüber, angebracht; im vierten Arme des Kreuzes steht die gran-

diese Altarnische. Darüber erhebt sich in der Mitte ein offener cylinderförmiger Raum, der mit einer flachgespannten Kuppel schliesst. Die Fenster, unter der Kuppel und über den Emporen, sind halbkreisförmig überwölbt und ihre Wände wiederum (wenn auch ohne die Anwendung von Säulchen) gegliedert. Da hier eigentlich gar kein Verbauen durch Emporen stattfindet, so ist natürlich das gesammte Innere von einer grossartig freien Wirkung. Noch bedeutender indess erscheint mir hier das Aeussere des Gebäudes, welches (mit theilweiser Ausfüllung der Ecken zwischen den Armen des Kreuzes) eine aufstrebende achteckige Gestalt gewinnt, über der sich in der Mitte der Rundbau erhebt. Hier spricht sich in allen Theilen jene heitere Würde aus, von der ich oben sprach; hier ist die schönste, durchgreifendste Vermählung der classischen Sinnesweise mit denjenigen Formen, die unsre Zeit für die Zwecke der religiösen Baukunst in Anspruch zu nehmen scheint; hier tritt uns wiederum ein architektonischer Styl entgegen, der vollkommen classisch ist, der aus den Werken der Griechen seine erste Nahrung, seine Kraft empfangen hat, und der doch ein neuer und eigenthümlicher, ein den veränderten geistigen Bedürfnissen der Zeit angemessener ist.

Gewiss werden die Beispiele einer neuen Umgestaltung der Architektur, die Schinkel in diesen Entwürfen gegeben hat, nicht ohne entschiedenen Einfluss auf seine Nachfolger bleiben. Wie ungleich bedeutend, wie viel mehr ergreifend und kräftigend aber würde ihre Einwirkung sein, wenn es ihnen vergönnt worden wäre, in körperlicher Existenz unmittelbar in das Leben hineinzutreten! Dies sollte indess nicht stattfinden. Schon waren zwei dieser Entwürfe (der zuerst genannte in der Basilikenform und der erste der drei zuletzt besprochenen) zur Ausführung gewählt, schon die Fundamente zu dem einen derselben gelegt, als Schinkel den Auftrag erhielt, statt dieser zwei Kirchen vier kleinere von ziemlich übereinstimmendem Grundplane, aber verschieden in der äusseren Gestalt, zugleich ohne Erhöhung der Gesammtkosten, aufzuführen. Hier musste also Alles wieder auf eine möglichst einfache Weise eingerichtet werden. Das zwei und zwanzigste Heft enthält die Entwürfe, nach denen diese vier Kirchen aufgeführt wurden, das vier und zwanzigste Heft die inneren Ansichten von zweien derselben. Der Hauptanlage nach sind es sämmtlich Basiliken mit Emporen an den Seiten. Am meisten Kirchliches finde ich wiederum in denen von ihnen, deren Fenster und Thüren im Rundbogen überwölbt sind, und besonders in der einen, welche zu Moabit (bei Berlin) gebaut worden ist. Hier erscheint nemlich nicht blos das gesammte Aeussere, vornehmlich die Façade, in einer freien Würde, sondern auch das Innere hat bei einfachen Mitteln ein eigenthümlich feierliches Gepräge erhalten. Sie ist nemlich im Innern nicht (wie die andern Kirchen) mit einer horizontalen Brotterdecke abgeschlossen; statt deren liegen die geneigten Dachflächen und das Balkenwerk derselben offen vor dem Auge des Beschauers da. Aber die Hauptstreben dieses Balkenwerkes sind in grossen Rundbögen quer über die Kirche geführt, wodurch wiederum diese grossartige Form vorherrschend bleibt und sich harmonisch den Formen der Altarnische und der Fenster anschliesst. Im Ganzen erscheint somit auch hier jene neue Durchbildung der Architektur vorherrschend, und es dürfte gerade dies Gebäude für Kirchen von ähnlich kleiner Dimension als höchst nachahmungswürdig zu betrachten sein.

Noch ist Ein Kirchenplan Schinkel's anzuführen, derjenige, welcher für die Nicolaikirche in Potsdam bestimmt war (Heft XXII). Die Anlage des Innern dieser Kirche hat Aehnlichkeit mit der letzten in der Reihe jener fünf Entwürfe, von denen im Vorigen die Rede war: ein Kreuz, dessen Arme mit mächtigen Tonnengewölben überspannt sind; darüber ein hoher und weiter Cylinder (ein sogenannter Tambour), mit einer grossartigen Kuppel überwölbt. Im Aeusseren aber bildet die Grundform (mit Ausfüllung der Räume zwischen den Armen des Kreuzes) ein Viereck, und es sind hier durchweg wiederum die Formen der griechischen Architektur vorherrschend. Ein griechischer Porticus springt an der Eingangsseite vor; ein Kreis von 28 Säulen umgiebt in luftiger Höhe jenen oberen Rundbau, der die innere Kuppel trägt; und darüber erhebt sich, noch von einer Pilasterstellung getragen, die äussere Kuppel. Das ganze Aeussere macht den Eindruck eines mächtig imposanten Thurmbaues; es scheint, als ob Schinkel das Gebäude vornehmlich aus der Rücksicht in einer solchen Gestalt gehalten habe, dass es nicht blos im Allgemeinen das feierlich Erhabene eines kirchlichen Baues ausspräche, sondern dass es auch speciell für die Stadt, aus deren Schooss es emporsteigen sollte, als Mittelpunkt und Kern dastände, dass es in solcher Art der gesammten anmuthvollen, aber nicht grossartigen Umgegend von Potsdam ein ernsteres, bedeutungsvolleres Gepräge gäbe. Und in der That würde dies in hohem Maasse der Fall gewesen sein, wäre das Gebäude, wie es uns im Entwurfe vorliegt zur Ausführung gekommen. Dies ist indess nicht geschehen. Es wurde nur der untere Theil desselben aufgeführt, der zwar an sich schon mächtig aus den übrigen Gebäuden der Stadt emporragt, der aber, was das Aeussere anbetrifft, im Wesentlichen nur den Untersatz zu dem oberen Theile bildet, an dem erst eine freiere Architektur sich entwickeln sollte. Der Raum des Inneren wurde statt jenes offenen Cylinders, der die Kuppel tragen sollte, mit einem flachen Gewölbe abgeschlossen, so dass derselbe, wenn immer auch von grosser Wirkung, doch derjenigen freieren Erhebung entbehrt, auf die er auch berechnet war. [1]) Im Uebrigen indess fehlt es dem Gebäude, wie es ausgeführt ist, nicht an reichem Schmucke und auch nicht an den Beweisen der geistreichen Eigenthümlichkeit des Architekten. Vornehmlich ist dies an dem schönen Porticus des Einganges der Fall, dessen Säulen in einer freien korinthischen Ordnung, mit Engelgestalten, die sich aus dem Blätterwerke der Kapitäle erheben, gebildet sind. In den Giebeln des Aeusseren und an den Akroterien derselben sind vortreffliche Sculpturen angebracht; die Nische des Altars ist mit Freskomalereien auf goldnem Grunde geschmückt; der kleine Bau der Kanzel vereinigt die anmuthvollsten architektonischen und plastischen Zierden. Man darf wohl hoffen, dass die Einzelheiten dieses Baues in einem späteren Hefte der Sammlung von Schinkel's architektonischen Entwürfen noch erscheinen werden.

[1]) Auch der Oberbau ist später hinzugefügt worden.

Denkmäler.

Den Schluss dieser Uebersicht von Schinkel's architektonischen Entwürfen mache ich mit denjenigen, welche für rein monumentale Zwecke gearbeitet sind. In diesen Werken, welche zunächst natürlich nur die Bestimmung hatten, dem Beschauer als ein freies künstlerisches Gebilde, ohne irgend einen materiellen Zweck, gegenüber zu treten, war dem Architekten die Gelegenheit gegeben, seine Eigenthümlichkeit ebenfalls am Freisten, am Unabhängigsten zu entwickeln. Und wiederum finden wir hier (bis auf eine einzelne Ausnahme) eine entschiedene Aneignung der griechischen Bauformen, so dass sich gerade an ihnen die classische Richtung Schinkel's in ihrer schärfsten Consequenz — aber immer mit derjenigen Selbstständigkeit, auf die ich bereits oben hingedeutet habe, — ausspricht. Mit der Architektur tritt übrigens an diesen Werken die bildende Kunst in die unmittelbarste Wechselbeziehung, und auch die letztere zeigt, harmonisch mit jener, eine vollkommen classische Behandlungsweise.

Einen eigenthümlichen und den wichtigsten Cyklus unter diesen Entwürfen machen diejenigen aus, welche für ein in Berlin zu errichtendes grossartiges Denkmal Friedrichs des Grossen bestimmt sind. Doch gehört der Gedanke, dem Begründer des preussischen Glanzes in der Hauptstadt seines Reiches ein Denkmal zu setzen, welches, wenn der Zweck desselben auch nicht füglich dahin auszusprechen wäre, dass es die Erinnerung an seine Thaten festhalten sollte (denn dessen bedarf es nicht füglich), sondern eben nur dazu dienen sollte, der Verehrung der Nachkommen eine der Grösse dieser Verehrung angemessene Stätte zu bieten, — dieser Gedanke gehört nicht allein der jüngsten Zeit an. Oft und immer aufs Neue und immer von mannigfach verschiedenen Gesichtspunkten aus ist dieser Gegenstand in Berathung gezogen worden, und es dürfte eine Geschichte der dahin einschlagenden Arbeiten und Entwürfe gewiss ebenso interessant und belehrend für die monumentale Kunst im Allgemeinen, wie charakteristisch für die Zeiten sein, in welchen verschiedene Generationen der vorzüglichsten Künstler des Vaterlandes bestrebt waren, dem Ruhme des Vaterlandes ihre besten Kräfte zu widmen. Schon unmittelbar nach Friedrichs des Grossen Tode begannen die Entwürfe für ein solches Denkmal. Am Lebendigsten erscheinen diese Bemühungen in zwei grossen Concurrenzen, welche für diesen Zweck auf Befehl seines Nachfolgers, Friedrich Wilhelms II., eingerichtet wurden. Die eine Concurrenz fand im Jahre 1791 statt; es erschien hier eine Reihe von Entwürfen, welche den König in einer Reiterstatue, zumeist mit verschiedenartigen Reliefs auf dem Piedestal, darstellten. Bedeutender war die zweite Concurrenz, welche im Jahr 1797 eröffnet wurde; bei den Arbeiten, die für diese geliefert wurden, war die Absicht vorherrschend, die bildliche Darstellung des Königs durch eine würdige Umgebung von dem lauten Verkehr der Strasse abzusondern, ihr gewissermaassen ein eignes Heiligthum zu erbauen und dasselbe mit anderweitigen Bildwerken, die grossen Thaten des Königs darstellend, auszuschmücken. Die Entwürfe gehörten somit vorzugsweise dem Bereiche der Architektur an; es waren Tempel im Charakter des classischen Alterthums, in denen, an der heiligsten Stelle,

die Statue des Königs errichtet werden sollte. Schon hatte der eine dieser Entwürfe (unter denen sich auch der am Eingang angeführte von F. Gilly, Schinkel's Lehrer, befand), — ein Rundtempel von zwölf ionischen Säulen, von Langhans, dem Erbauer des Brandenburger Thores zu Berlin, entworfen, die königliche Genehmigung erhalten, und es war für denselben der Platz am Ende der Linden (zwischen der Bibliothek und dem jetzigen Universitätsgebäude) bestimmt worden, als der plötzlich erfolgte Tod des Königs, wie es scheint, die Ursache ward, dass das eingeleitete Unternehmen unterbrochen wurde. Doch fehlte es auch in den folgenden Jahren so wenig an wiederholt ausgesprochenen Wünschen, wie an Projecten mancher Art für das alle Preussen so lebhaft interessirende Unternehmen; die bedeutendsten Entwürfe, die nach den Zeiten der Unterdrückung und der Befreiungskriege vorgelegt wurden, sind die in Rede stehenden Schinkel'schen. Diesen reihen sich, als der jüngsten Gegenwart angehörig, noch drei Modelle von Rauch an, welche im Jahr 1836 geliefert wurden, und welche wiederum eine höchst eigenthümliche Lösung der Aufgabe vorlegten. Es ist bekannt, dass von des Hochseligen Königs Majestät die Ausführung des einen dieser Rauch'schen Modelle befohlen und dazu kurz vor Seinem Tode der Grundstein gelegt wurde.

Der erste von Schinkel's Entwürfen findet sich in den früheren Theilen seiner Sammlung (Heft V). An ihm gehört die Hauptsache der Sculptur an; die Architektur bildet nur das zum Tragen jener dienende Gerüst. Schinkel hat den König in einer reichen Gruppe dargestellt: Ideal gekleidet, im griechischen Chiton, aber mit dem Königsmantel, in der Linken das Scepter haltend, die Rechte segnend ausgestreckt, steht er auf einer prächtigen Quadriga, deren Rosse in lebhaft kühner Bewegung vorwärts schreiten; zwei Gestalten, der Gruppe auch an ihrer hintern Seite Fülle gebend, folgen dem Wagen auf beiden Seiten, die Gestalt der Gerechtigkeit und die eines nach dem Kranze ringenden Kriegers. Die Gruppe wird durch einen Bau von starken freistehenden Pfeilern getragen, der sich über verschiedenen Stufen erhebt. Die nach den äusseren Seiten hinaustretenden Fronten der Pfeiler sind mit Reliefgestalten von symbolischer Bedeutung geschmückt, auf die Thaten des Königs und auf die Wohlthaten, die er seinem Lande erwiesen, anspielend. Vier reich dekorirte Kandelaber erheben sich auf den Ecken des Monuments. Die einfachen griechischen Formen, in denen der gesammte Unterbau ausgeführt ist, bilden einen wirkungsreichen Contrast gegen das bewegte Linienspiel der Gruppe, welche auf ihm ruht; hier ist eine Fülle der kräftigsten, aber durch ein harmonisches Gesetz umschlossenen Aeusserungen des Lebens, zugleich der Ausdruck feierlichen Ernstes, hoher Majestät. In grossartig symbolischen Zügen spricht sich die Bedeutung aus; was an der Erscheinung des Königs vergänglich war, was der tüchtigen Willkür seiner Zeit angehörte, ist in dieser Darstellung abgestreift und nur das seinem inneren Wesen Eigenthümliche, nur der Grundzug seines Charakters beibehalten. In freier Idealität (die zur Charakteristik einer grossartigen Persönlichkeit nicht der Nachahmung äusserlicher Zufälligkeiten bedarf), tritt diese Gruppe vor unser Auge, in ungetrübter Schönheit spricht die Kunst in ihr den erhabenen Gedanken aus. Auch scheint Schinkel selbst gerade eine Composition, wie diese, als die würdigste Erfüllung der Aufgabe betrachtet zu haben, indem er sie bei seinen spätern Entwürfen noch zweimal, in Verbindung mit reicherer Architektur, da angewandt hat, wo seine Phantasie

sich von äusserer Vorschrift frei bewegen durfte. — Ich sehe mich hier zu einer Bemerkung veranlasst. Schinkel steht mit der idealen Behandlung historischer Monumente, wie in dem eben besprochenen Falle, einer Richtung der historischen Sculptur gegenüber, die heutiges Tages vielen Anklang findet, die gewiss ebenfalls ihre gute Berechtigung hat, und die gerade durch einen der nächsten Freunde Schinkel's vertreten wird. Canova, Thorwaldsen haben ihre historischen Monumente fast durchgängig, wie er, auf ideale Weise behandelt; Rauch in Berlin ist es, durch den eine Weise der Darstellung, die auch von der äusserlichen Umgebung der zu feiernden Männer (ich meine von dem Kostüme ihrer Zeit) alles Wichtige und Bezeichnende beibehält, zu ihrer schönsten Vollendung entwickelt ist. Diese Behandlungsweise zu rechtfertigen, darf ich eben nur an den bedeutsamen Eindruck, den Rauch's Meisterwerke gewähren, erinnern; vornehmlich scheint mir das eine seiner Modelle zu dem Denkmale Friedrichs des Grossen, das den König zu Pferde in seiner eigenthümlichen Tracht (aber mit dem Königsmantel) und an dem Piedestale die Bilder der vorzüglichsten Männer, mit denen er seine Thaten vollbrachte, darstellt, die Würde eines höheren Styls aufs Gediegenste mit einer mehr portraitmässigen Auffassung zu vereinigen. Welche von diesen beiden Richtungen für unsre Zeit die gültigere sei, hierüber traue ich mir kein Urtheil zu. Die geläuterte Idealität der einen, die unmittelbare Gegenwart des Lebens in der andern Richtung scheinen beide ein gutes Recht zu haben; die Zeit — falls überhaupt das Bedürfniss nach einer durchgreifenden Einwirkung der Kunst vorhanden ist — wird hierüber entscheiden. Ich wollte nur auf die Opposition, wie sie da ist, hindeuten, um Schinkel's Richtung hiedurch anschaulicher zu machen, indem diese ebenso auch bei seinen anderweitigen Arbeiten im Fache der bildenden Kunst, auf die ich unten zurückkomme, wiederkehrt.

Die andern Entwürfe Schinkel's für ein Monument Friedrich's des Grossen, sechs an der Zahl, sind jünger als der ebengenannte und füllen das neunzehnte Heft seiner Sammlung. In ihnen macht sich, neben der bildlichen Darstellung des zu Feiernden, das architektonische Element mehr oder weniger geltend. Sie wurden gleichzeitig bearbeitet, als (im J. 1829) der Gegenstand aufs Neue zur Sprache gekommen war, und sollten vornehmlich dazu dienen, eine Reihe der gültigsten Hauptformen für das Monument, in seiner grossartigeren Bedeutung, zur Auswahl vorzulegen; zugleich war bei diesen verschiedenen Formen specielle Rücksicht auf diejenigen Plätze im Mittelpunkte Berlins, die sich für den Bau des Monuments eignen konnten, genommen worden.

In der ebengenannten Zeit hatte der Gedanke, das Monument in der Form einer grossen Säule, wie die des Trajan zu Rom, auszuführen, Theilnahme gewonnen; um den Schaft der Säule sollte, ebenso wie dort, ein Band mit Reliefsculpturen, die Thaten des Königs vorstellend, sich emporwinden; die Statue des Königs sollte dieselbe krönen. Diesem Gedanken gemäss ist der erste der in Rede stehenden Entwürfe ausgearbeitet; doch hat Schinkel die Säule nicht (wie es in andern neueren Nachahmungen dieser Form der Fall ist) isolirt hingestellt, sondern sie mit einem Porticus kleinerer Säulen umgeben, aus dem sie in die Lüfte emporsteigt. Dieselbe Einrichtung hatte an der trajanischen Säule stattgefunden, und sie scheint nothwendig, um den Eindruck einer wirksameren Masse zu gewinnen. Die Architektur dieses Porticus zeigt eine geschmackvolle

Behandlung der dorischen Ordnung, die wiederum, dem Zwecke des Ganzen angemessen, gewisse charakteristische Eigenthümlichkeiten enthält. — Doch hat die Form der Trajanssäule (ursprünglich bereits der sinkenden Kunst des Alterthums angehörig) manche Inconvenienzen, die mit den Anforderungen eines höheren Schönheitssinns nicht wohl zu vereinigen sein dürften. Schinkel selbst spricht dies aus und fügt somit dem ersten Entwurfe einen zweiten hinzu, der das charakteristisch Freie jener Form zu bewahren, aber sie den höheren künstlerischen Zwecken gemäss umzugestalten sucht. Statt der runden Gestalt der Säule, die für die Aufnahme von Sculpturen wenig geeignet ist, hat er eine viereckige, obeliskenähnliche Form erfunden, deren Flächen in einzelne Felder übereinander zerfallen, welche einen zweckmässigen Einschluss für die einzelnen Reliefs bieten; statt der Bildnissstatue, deren Züge in der grösseren Höhe wenig erkennbar bleiben, bekrönt er den Obelisken mit einer Victoria, deren Gestalt sich leicht und frei gegen die Luft abschneidet, und das Bildniss des Königes selbst stellt er, als eine ideal kostumirte Reiterstatue, auf hohem Sockel vor den Obelisken. Das Monument ist zu den Seiten und hinten mit einem dorischen Doppelporticus umgeben, zwischen dessen Säulenreihen sich trennende Wände hinziehen, die mit Frescomalereien, die Thaten des Königs darstellend, geschmückt sind. Das Ganze zeigt die classische Kunst wiederum in einer neuen, eigenthümlichen Combination; doch kann ich nicht umhin, zu bemerken, dass die Trennung der Hauptfigur von dem hervorragendsten Theile des Ganzen (wie gerechtfertigt auch in ästhetischer Beziehung) doch eine gewisse Zerstückelung in der Gedankenfolge der reichgegliederten Composition hervorbringen dürfte, die die Wirkung derselben auf das Innere des Beschauers vielleicht wiederum beeinträchtigte. — Ein dritter Entwurf besteht aus einer kolossalen Reiterstatue auf mächtigem, reich mit Sculpturen geschmücktem Postamente, ebenfalls auf drei Seiten mit einem Doppelporticus umgeben, dessen Giebel durch das Postament der Statue noch überragt werden und dessen mittlere Wände gleichfalls mit Malereien geschmückt sind. Hier vereinigt sich grossartige Erhabenheit mit einer reichen, fein ausgebildeten Umgebung zum würdigsten Eindrucke auf den Sinn des Beschauers. — Der vierte Entwurf enthält jenes reichgebildete Sculpturwerk, welches bereits oben besprochen wurde (den König auf einer Quadriga stehend); aber statt des einfachen Unterbaues erhebt sich dasselbe über einer kräftigeren Masse, welche rings von einem ernsten dorischen Porticus umgeben ist und durch einen gewölbten Raum ausgefüllt wird, in dem die Schriften und andere Reliquien des Königs aufbewahrt werden sollten. Was von der Sculpturgruppe oben gesagt ist, gilt auch hier; aber der Unterbau scheint ihr hier noch eine grössere Würde und Bedeutsamkeit zu geben. — Der fünfte Entwurf wiederholt zunächst dasselbe Monument, auch mit dem ursprünglich dazu bestimmten Unterbau. Dahinter erhebt sich sodann, zu beiden Seiten ein wenig vortretend, eine mächtige Colonnade, deren Wände wiederum zur Ausführung von Frescogemälden bestimmt sind. Oberwärts aber, in der Mitte, ruht auf diesen Wänden (der besondern Lokalität, auf welche der Entwurf berechnet ist, angemessen) noch ein hoher tempelartiger Bau, rings von Säulenstellungen umgeben, dessen Inneres auch hier zur Aufbewahrung der Reliquien dienen sollte. Die ganze Anlage, in korinthischer Säulenordnung ausgeführt, entwickelt ein Bild grossartigst bedeutsamer Pracht. —

An Kolossalität, an Pracht und einer, den ganzen Charakter der Stadt beherrschenden Wirkung ist endlich der sechste Entwurf vorzugsweise ausgezeichnet. Dieser ist von quadratischer Grundfläche und besteht aus drei übereinandergesetzten Geschossen, die sich durch hohe korinthische Säulenstellungen nach aussen öffnen. Ueber dem obersten Geschosse ruht noch ein leichter Bau von kleinerer Grundfläche (die Reliquienkammer enthaltend), dessen Gipfel mit reicher Verzierung und der Statue einer Victoria gekrönt ist. Jedes der drei Geschosse besteht, durch eigenthümliche Stellung der Mauern, aus vier offenen Hallen, deren Wände mit Malereien geschmückt sind. Im Grunde der vorderen Halle des ersten Geschosses, in einer Nische, ist die sitzende Kolossalstatue des Königs angebracht. Auch hier sind manche geistreiche Eigenthümlichkeiten in der Behandlung der antiken Bauformen zu bemerken; so namentlich die leichtere Composition des Gebälkes, die in Rücksicht auf das Uebereinanderstellen der verschiedenen Säulenreihen (sehr beachtenswerth für ähnliche Fälle) angeordnet ist; so auch die kräftigen, reichgeschmückten Eckpilaster, welche der Structur des Ganzen Zusammenhalt und festen Schluss gewähren, u. dergl. m.

Die übrigen monumentalen Entwürfe Schinkel's beziehen sich auf die Ereignisse der Befreiungskriege. Zu diesen gehört zunächst das wirklich zur Ausführung gekommene (in Eisen gegossene) Denkmal, welches sich auf dem Kreuzberge bei Berlin erhebt (Heft III). Die Architektur desselben ist, wiederum als seltene Ausnahme und wohl mehr auf äussere Veranlassung, im gothischen Style gehalten. Im Grundriss ein Kreuz bildend, ist jeder Arm des Kreuzes an jeder seiner drei Seiten mit einer Nische versehen; in diesen Nischen stehen kolossale Statuen von symbolischer Bedeutung, die Hauptschlachten der Befreiungskriege bezeichnend. Ueber ihnen erheben sich die Giebel, die Spitzen der Streben, die mittleren Theile des Monuments leicht und frei in die Luft, so dass das Ganze die Gestalt eines mannigfach gegliederten pyramidalen Thurmbaues annimmt. Es ist hier somit das aufstrebende Element der gothischen Kunst (eine Ausnahme auch unter den wenigen Entwürfen gothischen Styls) mit Absicht aufgenommen; aber auch hier muss ich es bekennen, dass mich das Ganze nie in dem Maasse befriedigt hat, wie es vor so vielen andern Werken Schinkel's stets der Fall ist. Indem ich mein Gefühl in Worte zu fassen suche, möchte ich dies dahin erklären, dass einen Theils die Statuen zu beengt zu stehen scheinen, andern Theils aber der ganzen oberen Hälfte des Monuments die allmählig fortschreitende Entwickelung fehlt, indem die sämmtlichen, zwar an Höhe und Stärke verschiedenen Thürmchen in gleichem Momente aus der Giebelarchitektur hervortreten, somit nicht eine gegenseitige Bedingung ihrer Existenz enthalten. Auch dies scheint mir ein Beweis dafür, dass Schinkel's Eigenthümlichkeit in der mittelalterlichen Kunst nicht ihre ursprüngliche Heimat findet.

Ein älterer Entwurf als der ebengenannte, ebenfalls ein Denkmal der Befreiungskriege darstellend, ist als ein öffentlicher Brunnen gedacht und besteht der Hauptsache nach ganz aus freier Sculptur. Ein Unterbau von Granit bildet ein weites rundes Bassin, aus dem sich, von demselben Materiale, der Sockel des Monuments, mit vier, nach verschiedenen Seiten vorspringenden Schalen erhebt. Darüber beginnen die in Bronze gegossenen Sculpturen. Zunächst ein breites Fries, dessen Reliefs die Hauptereignisse des Krieges darstellen und der von vier Gruppen sitzender

Statuen bekrönt wird; die Bedeutung dieser Gruppen bezieht sich, symbolisch, auf die Hauptelemente, welche das Leben des Staates bilden; in der Mitte jeder Gruppe ist ein Delphin, auf dessen Rachen das Wasser in die darunter befindliche Schale hinabströmt. In der Mitte des Ganzen aber ragt, von mehreren Stufen getragen, der thronende Genius Preussens empor, eine Gestalt von sehr kolossaler Grösse, geflügelt, ein flammendes Schwert in der erhobenen Rechten. Auffassung und Behandlung zeigen hier wiederum die entschieden classische Richtung des Meisters; das Ganze, frei emporgebaut und durch die springenden Wasser heiter belebt, musste von höchst ergreifender Wirkung auf das Auge des Beschauers sein, — und dies um so mehr, als einer der schönsten Plätze Berlins, der Schlossplatz, für die Aufstellung des Monuments bestimmt war, wo die umgebenden Gebäude einen würdigen Massestab für die kolossale Dimension desselben geliefert hätten. Schon im Jahre 1814 war, durch eine Corporation von Ständen, der Auftrag zu diesem Entwurfe gegeben; die Ausführung indess unterblieb. Brunnendenkmale sind in unserer (freilich an Denkmalen überhaupt noch sehr armen) Zeit fast gar nicht beliebt worden, und doch tragen die springenden Wasser so günstig zur Belebung des Ganzen bei, und wird umgekehrt durch die plastische Composition dem Spiele des Wassers ein wirkungsreiches Motiv gegeben. Wie ungleich schöner würde z. B. unter solchen Verhältnissen die im Lustgarten zu Berlin, vor dem Museum, emporspringende Fontaine zu gestalten sein!

Ein einfaches Monument, das Grabdenkmal Scharnhorst's (Heft IX), reiht sich diesen grösseren Werken an. Seine Hauptform ist mit Rücksicht auf die bergige Localität, für die dasselbe ursprünglich bestimmt war, gewählt: ein schlichter Untersatz, über dem sich zwei starke, kurze Pfeiler erheben, die einen Sarkophag tragen. Auch dieser ist von einfacher Gestalt, aber ringsum mit Reliefs geschmückt, welche die Hauptmomente aus dem Leben des Helden darstellen. Ueber dem Sarkophag, das Ganze in würdiger Fülle schliessend, ruht die kolossale Gestalt eines schlafenden Löwen. Das Denkmal, in seiner ersten Form von ergreifender Wirkung, in seiner Idee, seinen Verhältnissen, seinen sparsamen Details wiederum ganz im classischen Geiste gebildet, ist auf dem Invalidenkirchhofe bei Berlin aufgestellt worden.

Endlich ist hier noch Ein Entwurf Schinkel's anzuführen, der, einen materiellen Zweck aufs Grossartigste erfüllend, hiemit zugleich die edelste monumentale Bedeutung verbindet. Dies ist die neue Schlossbrücke zu Berlin (Heft III), die sich in majestätischer Breite, den umgebenden Plätzen auf ihrer Oberfläche einen neuen Platz hinzufügend, über einen Arm der Spree hinwölbt. Die Geländer der Brücke sind reich durch die bildende Kunst verziert; ungleich bedeutender aber erscheint diese Dekoration in dem Entwurfe, indem sich über den kolossalen Granitwürfeln, welche gegenwärtig die (nicht abschliessende) Bekrönung der Brückenpfeiler ausmachen, hohe Postamente mit Statuengruppen, Helden und Siegesgöttinnen vorstellend, erheben sollten. Diese Gruppen sind, ihrer Behandlung und ihrer Bedeutung nach, ganz ideal gedacht, aber in Uebereinstimmung mit den Umgebungen, wo rings die Denkmale der Helden stehen und wo auch die erst entworfenen, wie z. B. das Denkmal Friedrichs des Grossen, ihre Stelle finden sollten: — ein Held, der von einer Siegesgöttin in den Kampf geführt wird; ein andrer, von ihr gekrönt; ein dritter, im Kampfe unterstützt; ein vierter, sterbend in den Armen der Siegesgöttin u. s. w.

Auch hier also tritt uns, wie in der architektonischen Anordnung, so vornehmlich in der bildlichen Darstellung, die frei erhabene Anschauungsweise des classischen Alterthums in unmittelbarem Bezuge auf die Gegenwart, — wozu sie eben durch ihre Freiheit berechtigt und, wie es scheint, berufen ist, — entgegen. Wie es verlautet, haben wir gegenwärtig der Ausführung dieser Gruppen, und somit ohne Zweifel einer der schönsten Zierden Berlins, entgegen zu sehen.

Rückblick auf Schinkel's architektonische Principien.

Die letzten Entwürfe haben uns schon bezeichnende Beispiele von Schinkel's Thätigkeit im Fache der bildenden Kunst und von der Weise, wie er auch diese behandelt, gegeben. Ehe ich indess ganz zu der letzteren übergehe, dürfte es günstig sein, noch einmal die Grundzüge des an seinen architektonischen Werken sich aussprechenden Charakters zusammenzustellen. — Die einfachen Formen der griechischen Architektur, in ihrer klaren Gesetzmässigkeit, sind es, von denen Schinkel vorzugsweise ausgeht. Aber er ist kein Copist dieser Formen; er hat vielmehr ihr inneres Wesen in sich aufgenommen und schafft lebendig und frei aus dem Geiste der griechischen Kunst heraus. Eben aus diesem Grunde weiss er die verschiedenartigsten Aufgaben stets auf eine classische Weise zu gestalten, Grosses und Geringes mit classischer Consequenz durchzubilden, und die griechischen Elemente zu mannigfach neuen Combinationen, den umfassenderen Bedürfnissen der Gegenwart gemäss, weiter zu führen. Er bleibt zugleich nicht einseitig bei diesen Elementen stehen; wo dieselben für die höheren Bedürfnisse der Gegenwart nicht ausreichen, da führt er neue Formen in die Kunst ein, welche den edelsten Ausdruck für diese Bedürfnisse enthalten; und gleichwohl spricht sich in der Durchbildung dieser neuen Formen wiederum derselbe classische Geist aus. So treten uns seine architektonischen Principien in einer klaren innerlichen Harmonie entgegen; so erscheint uns in diesen Principien ein bedeutsames Element des Fortschrittes, welches das Gegebene nicht blos in seiner reinsten Gestalt auffasst, sondern dasselbe auch als ein Entwickelungsfähiges bezeichnet und selbst diese Entwickelung in grossartigen Zügen darlegt. So repräsentirt er uns eine innerlich lebensthätige Kunst, welche den Mitlebenden die schönste Genugthuung gewährt.

Freilich ist Vieles von dem Wichtigsten, was er geleistet, eben nur im Entwurfe vorhanden, nicht in körperlicher Ausführung in das Leben eingetreten; freilich kann man vermuthen, dass er selbst vielleicht, durch grössere Aufgaben und die angemessene Ausführung solcher angeregt, noch Bedeutenderes, noch tiefer Einwirkendes würde geleistet haben. Doch ist wenigstens das, was in seinen Entwürfen vor uns liegt, gewiss auf keine Weise verloren und wird auch so von dem entschiedensten Einflusse auf den weiteren Gang der Kunst bleiben. Schon ist eine Schaar von zum Theil höchst vorzüglichen Schülern und Nachfolgern da, welche sich seine Principien mit lebendigem Sinne angeeignet haben und dieselben in den mannigfachsten Leistungen zur weiteren Anwendung bringen; schon ist in und bei Berlin eine Menge von Gebäuden emporgestiegen, die durch

ihren schönen, reinen Styl auf die Einflüsse des Meisters, von dem dieser Styl ausgebildet wurde, zurückdeuten. Zwar finden sich im Ganzen fast gar keine Anlagen von höherer, monumentaler Bedeutung unter diesen Gebäuden; sie sind fast sämmtlich eben nur für den Bedarf des täglichen Lebens bestimmt, aber auch so bieten sie in der Fassung des Ganzen und in schmückenden Einzelheiten mannigfach interessante Beispiele dar; auch besteht der grössere Theil derselben aus Landhäusern, in denen wiederum eine grössere Freiheit der Form, als bei der Enge des städtischen Verkehrs, gestattet ist. Die freieren Elemente von Schinkel's späteren architektonischen Leistungen sind es besonders, die an diesen Gebäuden hervortreten, — zuweilen zwar in einer Weise, die sich wiederum von der gemessenen Consequenz Schinkel's mehr oder weniger zu entfernen scheint. Doch liegt dies, wie es mir scheint, eines Theils eben nur darin, dass diese Gebäude zumeist von jüngeren Architekten gebaut wurden, bei denen das Höchste, was der Künstler aus eigener Kraft zu erringen hat, das Maass in der Kunst, noch nicht in gleicher Weise zum Bewusstsein hervorgedrungen sein mochte; andern Theils darin, dass auch dies Momente in der Entwickelung der Architektur selbst sind, in denen natürlich, da man nach einem noch nicht vollendeten Ziele hinstrebte, da man sich somit dieses Zieles noch nicht mit voller Deutlichkeit bewusst war, das Maass nur um so schwerer gefunden werden konnte. Jedenfalls spricht sich in der Mehrzahl dieser Leistungen ein frischer, zumeist sehr gehaltvoller Lebensdrang aus, der die schönste Zukunft zu verheissen scheint und dessen Leistungen von denjenigen unendlich verschieden sind, die für ähnliche Bedürfnisse (einige wenige Beispiele ausgenommen) etwa zu Anfange dieses Jahrhunderts hervorgebracht wurden.

Entwürfe zu plastischen Arbeiten, zumeist für architektonische Zwecke.

Die Kunst der Architektur erscheint überall, und besonders in denjenigen Perioden, in denen sich eine höhere Cultur entwickelt, mit der bildenden Kunst verbunden; die Werke der letzteren, innerhalb einer solchen Verbindung, sind als ein integrirender Theil von den Werken der ersten zu betrachten. Die Bildwerke dienen der Architektur nicht blos als ein zufälliger, auf diese oder jene Weise zu gestaltender Schmuck, dessen Dasein etwa nur den grösseren oder geringeren Reichthum der Anlage bezeichnet: sie sind der Form und der Idee nach wesentlich nothwendig zur Vollendung des architektonischen Ganzen. Die architektonischen Formen können immer nur die allgemeinen Gesetze der Erscheinung ausdrücken; wo diese zu individueller Bedeutung erhoben werden sollen, da muss die bildende Kunst, die Darstellung der beseelten Gestalt, hinzutreten. Wo es darauf ankommt, die eigenthümlich besondre Bedeutung des einzelnen Werkes der Architektur auszusprechen, da kann dies (so lange man überhaupt das höhere Element der Kunst als ein gültiges anerkennt) nur durch bildliche Darstellung, die eben das Einzelleben und die Conflikte desselben zum Gegenstand hat, geschehen. Natürlich aber darf diese bildliche Darstellung nicht auf eine willkürliche Weise

gefasst werden; da aus der Verbindung von Architektur und bildender Kunst Ein Ganzes hervorgehen, da die Bildwerke in dieser Beziehung nur die Blüthe, die sich aus dem Stamme der Architektur entwickelt, vorstellen sollen, so ist es nöthig, dass eben dieses Verhältniss sich kund gebe, dass den freien Werken der Kunst dieselben allgemeinen Gesetze zu Grunde liegen, dass sie nach den Bestimmungen eines, mit den architektonischen Principien übereinstimmenden, streng gemessenen Styles behandelt werden. Für das Ganze, in seiner Idee und in deren Gestaltung, ist es also nöthig, dass Beides, Architektur und Bildwerke, aus Einem Geiste geschaffen werde, dass Ein Künstler es sei, der dieses Ganze erfinde, wenn es auch nicht nöthig ist (in vielen Beziehungen sogar nicht zweckmässig sein würde), dass er überall selbst an die technische Ausführung Hand anlege.

Eine hohe Anforderung wird nach alledem an den Architekten gemacht, wenn er seine Kunst in ihrer ganzen Bedeutung vertreten soll. Wenige Architekten aber sind in der neueren Zeit aufgetreten, die einer solchen Anforderung Genüge geleistet hätten; eines lebendigeren Talentes für die bildende Kunst ermangelnd, waren sie zumeist genöthigt, einen Haupttheil ihrer Arbeit der Willkür Andrer zu überlassen, und sehr selten nur hat es der Zufall gefügt, dass diese auf die Idee des Ganzen, auf eine entsprechende stylistische Behandlung einzugehen wussten. Um so bedeutender wiederum steht Schinkel da, indem ein gütiges Geschick seinem Geiste die reichste Fülle bildlicher Anschauungen gegeben, indem er selbst dies sein Talent für die bildende Kunst zu einer grossen Vollendung durchgebildet hat. In seinen architektonischen Entwürfen sind auch die hierher bezüglichen Theile ebenso lebenvoll, mit derselben Rücksicht auf das Ganze durchgearbeitet, wie die Formen der Architektur selbst. In der stylistischen Behandlung schliessen sie sich durchaus harmonisch der letzteren an; in Bezug auf die Idee der Darstellung spricht sich in ihnen die specielle Bedeutung des Gebäudes, für welches sie entworfen wurden, in grossartig freien Zügen aus.

Schon bei der Betrachtung von Schinkel's monumentalen Entwürfen wurde bemerkt, dass auch in diesen Werken seiner Hand seine classische Richtung sich mit Entschiedenheit geltend macht. Natürlich war dies bei denjenigen bildlichen Darstellungen, welche sich einem architektonischen Ganzen unterordnen, um so mehr bedingt, als die Bildwerke hier mit wirklich griechischen, oder im griechischen Geiste componirten Bauformen in Uebereinstimmung stehen mussten. Es sind die idealen Gestalten der classischen Kunst in ihrer rein menschlichen Würde, es ist jene einfach symbolische, mit Wenigem Vieles andeutende Darstellungsweise, was auch in diesen Werken unserem Auge gegenübertritt; aber Schinkel schafft in diesem Elemente wiederum frei von innen heraus, er hält eben nur das Allgemeingültige, Allgemeinverständliche desselben fest, ohne (wie es anderweitig Beispiele genug giebt), das was nur der archäologischen Wissenschaft angehört, neu beleben zu wollen.

Für eine der geistreichsten Compositionen dieser Art halte ich diejenige, welche von ihm für den Fronton der Hauptwache Berlins entworfen wurde. Ich habe auf dieselbe schon im Obigen hingedeutet. Sie enthält, in einer Reihenfolge von Gruppen, ein umfassendes Bild des Krieges. Zwei Kriegergruppen auf zweispännigen Kriegswagen stürmen in der Mitte des Giebelfeldes gegen einander; zwischen ihnen ist die Siegesgöttin, welche die Rosse des einen Wagens lenkt und die des andern

zurückscheucht, so dass hier bereits der Lenker der Rosse dem Wagen entflieht. Hinter dem letzteren sieht man Scenen der Verwüstung, welche die jetzt Besiegten über das Land hereingeführt: ein Krieger schleift eine Jungfrau an den Haaren sich nach, Unbewaffnete flüchten in der Ecke des Giebels Weiber, Kinder und Greise um Hülfe flehend. Auf der andern Seite folgen auf den von der Victoria geführten Wagen zunächst einige Gruppen, welche die gänzliche Niederlage der Feinde bezeichnen, sodann in der Ecke die Klage einer Familie über den Leichnam eines gefallenen Helden. Der reiche Inhalt ist hier mit wenigen Mitteln klar ausgesprochen; die verschiedenen Gruppen reihen sich auf eine harmonische Weise, den Raum ebenmässig ausfüllend, an einander; die Gestalten, nackt oder in einer Gewandung, welche die Bewegung der Körperformen klar wiedergiebt, treten überall deutlich und bestimmt aus dem reichbewegten Ganzen hervor. Die leichte Skizze, welche Schinkel von dieser Composition mittheilt, gab Gelegenheit, ein höchst interessantes, der Würde jener Lokalität sehr wohl entsprechendes plastisches Werk auszuführen; wie nothwendig dasselbe zur Vollendung des Gebäudes (schon in allgemein ästhetischem Bezuge) gewesen wäre, ist bereits früher angedeutet. [1])

Noch verschiedne andre Compositionen, besonders für die Giebelfelder griechischen Styles, hat Schinkel in der Sammlung seiner architektonischen Entwürfe bekannt gemacht. Ich will hier nur kurz auf den schönen Giebelschmuck des Packhofgebäudes und auf den der Sternwarte zu Berlin hindeuten, welche beide, von plastischen Künstlern ausgeführt, den genannten Gebäuden zur vorzüglichsten Zierde gereichen. — Am Interessantesten aber sind die Sculpturen, welche das Gebäude der neuen Bauschule zu Berlin schmücken und die, nach Schinkel's Entwürfen, vollständig und zwar durchweg mit einer grossen Trefflichkeit ausgeführt sind. (Sie bestehen, wie das gesammte Aeussere des Gebäudes aus gebranntem Thon.) Diese Sculpturen zerfallen nach den Räumen, zu deren Ausstattung sie dienen, in verschiedne Cyklen. Als einen Hauptcyklus kann man zunächst diejenigen betrachten, welche in den Fensterbrüstungen des Hauptgeschosses angebracht sind. Es sind die Bilder einer Architekturgeschichte, d. h. einer solchen, die mit freien Zügen nur einige grosse Phasen ihrer Entwickelung andeutet, ohne sich gerade sonderlich viel auf das der Wissenschaft angehörige Detail einzulassen. Die Reihenfolge beginnt mit den Zerstörungen des Glanzes der alten Welt: umgestürzte, zerbrochene Theile antiker Gebäude, über denen Erschlagene hingestreckt liegen oder neben denen Wehklagende sitzen. Dann sieht man den Aufschwung zu neuem Leben. Der Genius mit Fackeln in den Händen schwebt heran, und Blumen spriessen unter ihm hervor; neue Thätigkeit beginnt; einzelne Formen der Arbeit deuten auf die Periode des Mittelalters. Dann folgen zahlreiche Bilder eines frisch bewegten Geschäftes; Steine werden herbeigeführt, zusammengefügt, Balken behauen, Gewölbe aufgerichtet, Malerei und Bildhauerkunst bringen dem neu gewonnenen Dasein ihre verschönernden Gaben. Die Auffassung,

[1]) Ich freue mich, hier die Bemerkung hinzufügen zu können, dass in der That eine plastische Ausführung der genannten Composition, in der entsprechenden Grösse, vorhanden ist. Sie findet sich im Innern des Zeughauses von Berlin, zum Schmuck eines der grossen Waffensäle desselben, angewandt. (Es ist schon bemerkt, dass die Composition später auch an der für sie bestimmten Stelle ausgeführt ist.)

die Behandlung in diesen Scenen ist wiederum ganz classisch; die reine, nackte Körperform herrscht durchaus vor, die Bewegungen entwickeln sich demgemäss in freier Unmittelbarkeit, in unbefangener Naivetät; aber darin besteht gerade die Schönheit dieser Darstellungen, dass sie eben, wie die Antike, das Leben in seiner reinen Natürlichkeit, in Kraft und Unschuld zugleich, fassen. Von einer Nachahmung der Antike kann hier jedoch gar nicht die Rede sein, indem diese Darstellungen eben nur auf das Nächstliegende, auf das allgemein Menschliche, ausgehen und nur hierin die Bedeutung des Gebäudes aussprechen. Nicht minder interessant und eigenthümlich ist der zweite Hauptcyklus, der die Darstellung an den Gewänden der beiden Portale umfasst; an dem einen derselben sind nämlich die Bilder der Architektur in ihrer Bedeutung als schöne Kunst (besonders die Personificationen der Säulenordnungen), an dem andern die Bilder der Architektur als Wissenschaft vorgestellt. Es würde zu weit führen, wollte ich auch noch auf die andern Zierden dieses merkwürdigen Gebäudes, — das in seinen bildnerischen wie in seinen architektonischen Theilen gleiche Bedeutung für eine neue, auf classischer Grundlage frei entwickelte Kunst hat, — näher eingehen.

In seinen kirchlichen Entwürfen hat Schinkel im Ganzen wenig von bildnerischen Darstellungen in grösserem Maassstabe mitgetheilt; als Grund hiefür darf man wohl annehmen, dass die zumeist beschränkten Mittel diesen reicheren Schmuck selten verstattet haben, dann aber auch, dass von den bedeutenderen Entwürfen nur sehr wenige zur Ausführung gekommen, somit diese Einzelheiten auch nicht in gleichem Maasse durchgearbeitet sind. Doch finden sich auch so Andeutungen genug für eine Behandlungsweise der hierher gehörigen Darstellungen in classischem Sinne, wozu natürlich, da die gebräuchlichen Typen derselben bis in das classische Alterthum hinaufreichen, eine sehr gültige Veranlassung war. Dass eine solche Behandlungsweise die christliche Auffassung nicht nothwendig beschränke, ist genügend durch die Geschichte der Kunst erwiesen. Aber gerade für dies Verhältniss findet sich ein merkwürdiges Beispiel in Schinkels Entwürfen, welches, wie es scheint, eine besondre Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt: ich meine seine in verschiednen Heften sich wiederholende, wenn auch mehrfach modificirte, Behandlung des Crucifixes, das zum Altarschmucke bestimmt ist. Schinkel hat diesem Gegenstande eine mehr künstlerische Fassung zu geben versucht; er stellt den Erlöser nicht am Kreuze hängend, sondern vor demselben auf einer Kugel stehend dar, so dass nur die Arme an das Kreuz geheftet bleiben. Um den Unterkörper des Erlösers hat er ein volleres Gewand geschlagen, zumeist auch über die Arme des Kreuzes selbst ein teppichartiges Gewand gehängt, um so dem Ganzen mehr Fülle und plastische Wirkung zu geben. Diese Darstellung soll natürlich nicht dazu dienen, den Moment der Kreuzigung selbst zu vergegenwärtigen; sie ist — im Sinne der classischen Kunst — symbolischer Art; sie deutet allerdings auf den Opfertod des Erlösers hin, aber sie fasst den Erlöser nicht als den seinen Qualen erliegenden Menschen, sondern als den Sieger über das Leiden der Welt auf; sie giebt uns nicht den steten, abschreckenden Anblick eines zu Tode Gefolterten, sondern leitet unser Gefühl von dem Opfer zu dessen gnadenreichen Folgen hinüber; sie wirkt auf unser Gefühl in einer wahrhaft erhebenden Weise und schliesst sich, auch in Bezug auf die äussere Form, würdig einer würdigen Umgebung an. Die Darstellung ist in classischem Sinne

erfunden, aber ebenso mit christlichem Gefühle gedacht. Auch findet in der That jene düstere Vorstellung dadurch keine Sanction, dass sie eben lange Zeit in Gebrauch gewesen; ihre Erfindung, ihre grösste Verbreitung gehört denjenigen Perioden an, da in der Kunst materielle Elemente vorzugsweise überwiegend waren. Die hohe Kunst des christlichen Alterthums (mangelhaft in der äusseren Form, höchst tiefsinnig und würdig in ihrem inneren Wesen) kennt durchaus keine Crucifixe; wenn man in jener Zeit den Erlöser darstellen wollte, so geschah dies am liebsten unter dem zarten Bilde des guten Hirten; so ist z. B. die Darstellung eines Sarkophages, an dem der gute Hirt als Jüngling zwischen zweien Schafen steht und das eine derselben liebkost, ebenso edel künstlerisch gedacht, wie aus dem innigsten Gefühle hervorgegangen. Erst in der düstern Kunst der Byzantiner werden die Crucifixe häufig und mit Vorliebe, zugleich von vornherein in der abschreckendsten Gestalt, gebildet. Das grossartige vierzehnte Jahrhundert, die erste Blüthezeit der modernen Kunst, hat wiederum im Ganzen nur wenig solcher Darstellungen, dagegen sie im funfzehnten (der Zeit, in welcher man überall bestrebt war, die formale Seite der Kunst, oft mit grosser Einseitigkeit, durchzubilden) wiederum häufiger hervortreten. Auch auf dem Gipfel der modernen Kunstentwickelung, in den ersten Decennien des sechzehnten Jahrhunderts, finden sich, in Italien wenigstens, diese Darstellungen sehr selten, und nur in der, nicht zu ihrer Vollendung gediehenen Kunst des Nordens kommen sie auch in dieser Zeit mehrfach vor. Am meisten aber beliebt und mit kaltblütigster Sorgfalt durchgearbeitet erscheinen die Crucifixe in der Zeit des siebzehnten Jahrhunderts, da aufs Neue, im Süden wie im Norden, derbsinnliche Auffassungsweise in der Kunst vorherrscht und sich dieser, wenigstens in vielen Schulen, ein gewisses, ich möchte sagen: fanatisch-religiöses Element zugesellt, was damit eben im besten Einklange steht. Das aber ist, wie es mir scheint, wiederum eine der dankenswerthesten Einwirkungen der Antike auf die Kunst unsrer Zeit, dass sie, indem sie die Formen der letzteren läuterte und reinigte, diese Formen eben auch zur Aufnahme geläuterter und erhabener Ideen würdig machte, ohne dass man irgendwie mit Grund sagen kann, dass hiedurch zugleich die Einführung speciell pantheistischer Elemente bedingt werde. Oder ist es nöthig, dass ich hier, um noch ein anderes Beispiel als Schinkels Zeichnung anzuführen, etwa an Thorwaldsen's kolossale Christusstatue erinnere, die, im reinsten classischen Sinne gebildet, zugleich ihre Aufgabe löst, wie vielleicht kein Werk früherer Zeiten?

Historische Malerei.

Die bisher besprochenen Entwürfe Schinkel's für Werke bildender Kunst sind solche, welche im unmittelbaren Bezuge zur Architektur stehen, vornehmlich solche, welche durch die Formen der Architektur bedingt werden und sich diesen, als ein wesentlich nothwendiges Glied des Ganzen, anschliessen. Aber Schinkel hat auch selbständige Werke bildender Kunst geliefert, wenn schon in ihnen, namentlich in denjenigen, welche dem Fache der historischen Malerei angehören, — wie es sich durch alles Vor-

hergebende ergeben muss, — wiederum eine verwandte Weise der Auffassung und Behandlung zu Grunde liegt. Die Hauptstelle unter diesen nehmen seine Entwürfe zu den, in den Vorhallen des Berliner Museums auszuführenden Wandmalereien ein. Arbeiten von einer so eigenthümlichen Vollendung, in Bezug auf die äussere Darstellung wie auf die Durchbildung des ihnen zu Grunde liegenden Gedankens, dass ihnen, obgleich sie niemals öffentlich ausgestellt wurden, doch bereits die entschiedenste Anerkennung im weitesten Kreise zu Theil geworden ist. Der erste Eindruck, den diese Malereien (denn sie sind, wenn auch in kleinerem Massstabe, aufs Sorgfältigste in Farben ausgeführt) auf den Beschauer hervorbringen, hat etwas eigen Ueberraschendes, eben in Bezug auf den Adel der Form, auf den Reichthum der Gestaltung, auf die grossartige Harmonie der Färbung, die in ihnen herrschen; man erwartete auch hier (wie es in den oben besprochenen, für die baulichen Zwecke bestimmten Compositionen der Fall ist) mehr nur skizzenartige Entwürfe, mehr nur die Andeutung der Ideen, nach denen der bildende Künstler, um sich so den Anforderungen des Ganzen zu fügen, würde zu arbeiten gehabt haben; man ist nicht darauf vorbereitet, den Architekten auch in der frei bildenden Kunst als einen vollendeten Meister wiederzufinden. Doch stehen diese Arbeiten nicht vereinzelt da; noch manche andere reihen sich ihnen an, die man in gewissem Sinne vielleicht als die Vorbereitungen zu diesen betrachten kann. So glaube ich hier ein grosses kraftvolles Oelgemälde vom Jahre 1827, welches, inmitten eines dichten südlichen Haines, eine idyllische Scene zwischen einem Mädchen und einem Knaben darstellt, nennen zu dürfen, ein Bild, in dem das edelste Formenstudium hervortritt. So war Schinkel ungefähr gleichzeitig mit diesem Gemälde (oder zunächst vorher), mit ausgedehnten historischen Compositionen beschäftigt, welche den Ereignissen der Freiheitskriege gewidmet sein sollten. Er hatte die Absicht, diese Compositionen ganz ideal (d. h. also: im Sinne der classischen Kunst) zu halten. Sie sollten kein Portrait jener Ereignisse sein, was nur zur Darstellung mehr oder weniger zufälliger Einzelheiten führen, aber nicht den grossen Gang, den allgemeinen Inhalt derselben andeuten kann; sie sollten eben diesen Gang, die wichtigsten Ereignisse jener denkwürdigen Jahre als ein Ganzes — gewissermaassen als eine Parallele der Wirklichkeit — zusammenfassen. Alles demnach, was an die Zufälligkeiten der heutigen Existenz erinnert (namentlich die Beschränkung des Kostümes) sollte wegfallen, nur das allgemein Menschliche sollte in ihnen hervortreten, dabei aber das aufgenommen werden, was zur höheren Charakteristik, vielleicht in einer gewissen symbolischen Weise, nothwendig gewesen wäre. Jene Composition für das Giebelfeld der Berliner Hauptwache, so wie manche Scene der für das Museum bestimmten Gemälde dürfte uns die Behandlungsweise, die sich Schinkel hiebei vorgezeichnet, erkennen lassen. Indess sind von diesem Unternehmen nur einige Theile zur Ausführung gekommen.

Die für die Vorhallen des Berliner Museums bestimmten Malereien wurden von Schinkel im Jahre 1828 begonnen. Ich bezeichnete sie vorhin als selbständige Werke bildender Kunst, im Gegensatz gegen diejenigen, welche unmittelbar, als ein nothwendiges Glied, dem architektonischen Ganzen angehören. Das sind sie gewiss; darum aber stehen sie keineswegs ohne ein näheres Verhältniss zu dem Gebäude, für welches sie bestimmt wurden, — weder zu der Architektur, noch zu dem Zwecke desselben, da

Auch sie fügen sich den allgemeinen architektonischen Bedingungen und entsprechen dem angewandten architektonischen Style, aber in derjenigen freieren Weise, dass die Architektur für sie gewissermassen nur den Rahmen und Einschluss bildet; auch sie sprechen die besondre Bedeutung des Gebäudes aus, aber freilich in einer ungleich reicheren, umfassenderen Weise, als es bei den im Obigen besprochenen bildlichen Entwürfen verstattet sein konnte. Man mag dies Verhältniss wenn man will, auch hier immerhin noch als eine Schranke bezeichnen; aber es ist eine Schranke, welche nicht die Freiheit, sondern nur die Willkür der bildenden Kunst aufhebt, eine Schranke, welche der Darstellung ein höheres Gesetz zu Grunde legt und alles Niedrige, was den Zufälligkeiten der Erscheinung angehört, daraus entfernt hält. Denn das eben bedingt überall die Grösse der monumentalen Kunst (in ihrer höchsten Bedeutung), dass sie wesentlich auf die Idee der Erscheinung, auf das Ursprüngliche und Dauernde derselben, eingehen muss und dass sie in solcher Art, selbst wenn kein äusseres Gebot da ist, mit den strengeren Gesetzen der Architektur in Uebereinstimmung tritt.

Schinkel's Malereien stellen die Entwickelungsmomente der Cultur, — der harmonischen Gestaltung des Lebens in seiner Erscheinung, sofern dieselbe aus dem Geiste der Schönheit hervorgeht, dar. Sie bezeichnen somit den Zweck jenes Gebäudes in seiner erhabensten Bedeutung, indem dasselbe vor allem bestimmt ist, durch die Monumente, welche es bewahrt, die unmittelbaren Zeugnisse eben desselben Entwickelungsganges der menschlichen Cultur vor die Augen des Beschauers zu führen. Diese Monumente aber sind nur einzelne Bruchstücke, ihre Entstehung war durch unendliche äussere Verhältnisse bedingt; — den Zusammenhang im Grossen und Ganzen zu fassen und frei zu veranschaulichen, sollten eben jene Malereien am Aeusseren des Gebäudes dienen. Sie sind also, dem Begriffe nach, ganz allgemein gehalten, in einer durchaus idealen Weise behandelt; sie gehen auf die einzelnen Momente der Geschichte oder Tradition, die eben den Blick wieder auf die äusseren zufälligen Verhältnisse des Lebens führen würden, auf keine Weise näher ein. Ihre Gestalten haben nur in sich selbst und in ihrem Zusammenhange, nur als Personificationen allgemeiner Ideen, ihre Bedeutung. Aber es sind nicht die Erfindungen einer nüchternen Abstraction; es sind lebendige Gedanken, die sich in ihnen verkörpert haben; in freier Individualität, in naiver Aeusserung des Lebens reihen sich diese Gestalten harmonisch aneinander. Einige von ihnen gehören der Anschauungsweise des griechischen Alterthums an; aber auch an diesen ist eben nur jene allgemeinere Bedeutung (sofern sich dieselbe in ihnen vorzüglich klar ausgeprägt hatte), nichts dagegen von den speciellen Verhältnissen und Beziehungen der Mythengeschichte, aufgenommen.

Einige Andeutungen über den Inhalt dieser Malereien im Einzelnen (denn eine ausführliche Beschreibung würde hier zu weit führen, würde auch nur wenig Anschauliches bieten können), mögen dazu dienen, die eben ausgesprochenen Bemerkungen über die Idee des Ganzen näher zu bezeichnen. Die Malereien zerfallen, der Räumlichkeit gemäss, in zwei Cyklen; der bedeutendere ist derjenige, welcher die Wände der grossen äusseren Halle des Museums schmücken soll; der zweite war für die Halle über der Treppe bestimmt. Jeder von diesen Cyklen sollte aus vier Gemälden bestehen. In der äusseren Halle (wo die Malereien etwa die obere Hälfte der Wände einnehmen sollen), sind dies die schmalen Seitenwände, mit Gemälden von quadratischer Form, und die Hauptwände zu den Sei-

ten des Einganges, mit Gemälden, die etwa sechsmal so lang wie hoch sind. Dem Inhalte nach sondert sich dieser äussere Cyklus in zwei Haupttheile, von denen der eine, makrokosmisch, die Entwickelung der Weltkräfte (als Wesen ethischer Bedeutung) von der Nacht zum Lichte, der andre mikrokosmisch, die Entwickelung der geistigen Cultur des Menschen, vom Morgen zum Abende des Lebens, darstellt. — Das erste Bild ist das der linken Seitenwand: ein dunkler, purpurschimmernder Kreis, der von seligen sternetragenden Gestalten, die sich in harmonischen Bewegungen durcheinander schlingen, erfüllt wird; in der Mitte ein riesiger Greis, — Uranus, die Arme liebevoll ausbreitend. Es ist die Darstellung der göttlichen Kräfte in ihrer ursprünglichen Heiligkeit und Reinheit. — Das folgende Gemälde, eins der breiten Langbilder, stellt das Hinaustreten dieser Kräfte in die Welt dar. Es enthält einen langen Zug unzähliger schwebender Gestalten, die aus nächtlich graublauem Dunkel sich in das lichte Blau des Tages hinüberziehen. Zu Anfange sieht man Kronos und die Titanen in das Dunkel hinabweichen, Zeus und lichttragende Wesen vor ihm zur neuen Herrschaft emporsteigen. Die Nacht, ein grosses schönes Weib, breitet ihren Mantel, unter dem mannigfache Gruppen Schlafender ruhen, über sich empor. Von da zieht es in das Leben des Tages hinaus, anfangs noch träumerisch und zögernd, dann immer kräftiger, entschlossener, bewegter. Geberden und Attribute bezeichnen hier die Hauptmomente der Existenz; Kampf gegen die verfolgenden Gestalten der Tiefe, das Hinabgiessen des Thaues, Hinabstreuen von Samen und Blüthenstaub u. dgl. m., giebt die mannigfachsten Motive für die Darstellung. Immer lebendiger und heitrer wird es; Eros und Venus Urania erscheinen; endlich, neben verschiednen andern Gestalten, Phöbus auf dem Sonnenwagen und die Grazien, die über ihm schweben. — Das dritte Gemälde (wiederum ein Langbild) enthält, wie bemerkt, die eigentliche Darstellung menschlicher Cultur. Es beginnt mit dem Jugendalter des Menschen; sibyllinische und dichterische Begeisterung. Versuche bildender Kunst ziehen den Wilden zu dem Bande der Sitte heran und wandeln die Uebung roher Kraft zum heitren Spiele; das Fest der Erndte bezeichnet die Freude am heimatlichen Boden. Auf der Mittaghöhe des Lebens entspringt unter den Hufen des Flügelpferdes der Quell der Phantasie; er stürzt hinab in eine kühle Grotte, in deren Tiefe, halb verdeckt von dem Schleier des fallenden Wassers, die Göttinnen des Schicksals sitzen. Nymphen sind mannigfach am Rande der Grotte beschäftigt. Heiden und Dichter werden mit ihrem Wasser erfrischt, Werkleute und Gesetzgeber holen von da Kräftigung für ihr Thun. Jenseit der Grotte geht es in den Abend des Lebens hinein; hier wird zur Erfüllung, was vorher Ahnung war. Die Kunst breitet sich in erhabenen Werken aus, der Genius hat sich dem schaffenden Künstler zugesellt; an die Säulen des Tempels lehnt sich die Weinlaube und das fröhliche Fest der Kelter. Die Musen tanzen hier, dem greisen Dichter nah, ihren feierlichen Reigen; edle Krieger kehren siegreich heim, von der Göttin des Sieges geleitet. Auf einsamer Höhe schaut der Weise zu den Gestirnen empor, und nach unbekannten Küsten hinaus zieht der Schiffer, dem die Musse ihren segensreichen Gruss mitgiebt. — Das vierte Bild endlich zeigt den Schluss des Irdischen und seine Verklärung. Wehklagend ist eine Familie auf den Stufen eines Grabmales vereint, das von nächtlichen Wolken beschattet wird. Ueber den Wolken aber bricht der Schimmer eines neuen Tages herauf; eine verklärte Gestalt schwebt zum

te empor, von seligen Wesen empfangen. — In diesen Bildern ist es
s, wie reiche Composition sich darin auch entfalte, mehr nur die Cultur
ich, welche dargestellt wird; das Leben erscheint hier im Allgemei-
in einer hohen, ungetrübten Heiterkeit. Die Frucht, welche die Cul-
auch für das Leben in seinen beschränkten, in seinen widerwärtigen
ältnissen bringt, — die moralische Bedeutung der Cultur — stellt sich
en beiden, nur zur Vollendung gekommenen Bildern des zweiten Cyklus
Diese zeigen den Menschen im Kampfe mit dem von aussen herein-
henden Unglücke und die innere Kraft, mit der er es wagt, der Ueber-
ht entgegen zu treten. Das erste Gemälde ist die Darstellung einer
erschwemmung und der aufopfernden Liebe, welche Rettung versucht
möglich macht. Das zweite stellt den Einbruch barbarischer Horden
friedliche Wohnungen dar, Gewandtheit und Kühnheit im Gegensatz
en rohe Gewalt. Die beiden noch nicht entworfenen Bilder dieses
iten Cyklus sollten, soviel ich weiss, die Ueberlieferung der durch das
en und im Culturverbande gewonnenen Resultate, in der Wissenschaft
der einen, in der Kunst auf der andern Seite, enthalten.
Ich konnte den Inhalt der Bilder nur in flüchtigen, ungenügenden
gen andeuten; die lebenvolle Entwickelung dieser Ideen, das heitere
el dieser fast unzählbaren Gestalten, die hohe Schönheit, die überall
ihnen waltet, kann nur im Anschauen der Gemälde selbst empfunden
rden. Es ist wiederum der Geist der classischen Kunst, aus dem sie
ildet sind, aber dieser Geist nur, sofern er die Natur selbst in ihrer
elsten Würde erfasst oder sie darauf zurückführt; es ist eine classische
mpositionsweise, die in ihrer Behandlung hervortritt, aber auch diese
r, sofern hierin diejenige freie Symbolik der Kunst zu Grunde liegt,
elche die Darstellung der Idee mit den einfachsten Mitteln erreicht; es
twickelt sich in diesen Bildern, von den classischen Elementen aus,
iederum eine Weise der Anschauung welche den inneren Bedürfnissen
r modernen Zeit entspricht, aber die letzteren eben durch jene Elemente
einer neuen Läuterung emporführt. — Aber freilich ist mit Zuversicht
nzuzufügen, dass der Eindruck und die Wirkung dieser Compositionen
ch noch um ein Bedeutendes steigern werde, wenn sie in dem nothwen-
gen grösseren Maassstabe und in derjenigen architektonischen Umgebung,
f welche sie berechnet sind, zur Ausführung gekommen sein werden.
Wir hatten sie lange in den Hallen des Museums schmerzlich vermisst; so
hön das Gebäude ist, so machte es dennoch, mit seinen leeren, kalten
Wänden, fast den Eindruck einer Ruine. Jetzt werden die sehnlichsten
Wünsche aller Kunstfreunde Berlins in Erfüllung gehen, wird das theuerste
Vermächtniss, welches Schinkel uns hinterlassen, dem Leben des Tages
frei dargeboten werden. Se. Majestät der jetzt regierende König hat die
Ausführung der Gemälde, al Fresco, befohlen; Cornelius hat die Leitung,
C. H. Hermann, einer der tüchtigsten Freskomaler, und andere Künstler
haben die Ausführung übernommen, und schon sind die Vorbereitungen
dazu begonnen.
Schinkel's architektonische und bildnerische Leistungen, wie sie im
Vorigen besprochen sind, stehen, wie bemerkt, in gegenseitigem Verhält-
nisse zu einander; die Gesammtanschauung beider Richtungen giebt erst
ein zureichendes Bild seines künstlerischen Charakters. Doch ist mit ihnen
seine Thätigkeit im Fache der Kunst keineswegs abgeschlossen: noch in

manchen andern Zweigen hat er bedeutend und folgenreich gewirkt und auch letztere dürfen nicht übergangen werden, wenn es sich darum handelt, den ganzen Reichthum dieser seltnen Erscheinung zu würdigen.

Landschaftliche Gemälde.

Schinkel wird den vorzüglichsten Landschaftsmalern zugezählt, welche an dem neuen Aufschwunge der Kunst im gegenwärtigen Jahrhunderte Theil hatten; seine Arbeiten in diesem Fache gewähren aber nicht bloss in Bezug auf dies Verhältniss, sondern auch an sich ein eigenthümliches Interesse. Um die Richtung näher zu bezeichnen, die er in seinen landschaftlichen Gemälden befolgt, kann man wiederum von dem Mittelpunkte seiner künstlerischen Wirksamkeit, von der Architektur, ausgehen. Er liebt es, grossartige Baulichkeiten zum Hauptgegenstande seiner landschaftlichen Darstellungen zu machen und die Scenen der offnen Natur und die des menschlichen Verkehrs in Uebereinstimmung mit ihnen zu gestalten; er giebt in diesen Bildern gewissermaassen die Architektur in ihrem Verhältnisse zum Leben. Doch ist hierin insofern ein bedeutender Unterschied von seinen wirklich architektonischen Leistungen, als er in diesen Gemälden die Architektur nicht ausschliesslich nach dem Principe behandelt, welches er für die Gegenwart als das Angemessene erkannt und ausgebildet hat, sondern dieselbe objektiv, in derjenigen Gestalt aufnimmt, in welcher sie als Denkmal der verschiedenen Entwickelungsperioden der Geschichte dasteht. Seine landschaftlichen Gemälde sind zumeist Bilder dieser Entwickelungsperioden selbst, indem er durch ihre ganze Composition bestimmte Zeiten und bestimmte Gegenden der Erde auf umfassende Weise charakterisirt. Solcher Objektivität entspricht denn auch die malerische Behandlung. Jenes Element gemüthlicher Stimmung, welches die Natur zum Spiegel des inneren Seelenlebens macht und welches in unsrer neusten Landschaftschule zu einer so bedeutsamen Entfaltung gediehen ist, (ich nenne besonders Lessing als Repräsentanten dieser Richtung) tritt in Schinkel's Bildern weniger hervor; ungleich mehr sind sie, was die Behandlung anbetrifft, der plastischen Ruhe und klaren Naivetät derjenigen älteren Landschaftschule verwandt, welche sich im siebzehnten Jahrhundert auf italienischem Boden (zumeist zwar durch Ausländer gepflegt) entwickelte. Man hat die Richtung der letzteren als die classische Landschaft bezeichnet, gewiss nicht ohne guten Grund in Bezug auf die genannten Eigenschaften, — wie denn auch die wenigen antiken Landschaftsbilder, die wir kennen, auffallend an den Styl eines N. Poussin erinnern; — wir mögen auch Schinkel's Landschaften mit demselben Worte bezeichnen und werden somit wieder auf den Grundzug seines künstlerischen Charakters zurückgeführt. Uebrigens ist nicht ohne Ausnahme in den sämmtlichen hieher gehörigen Gemälden seiner Hand die Architektur vorherrschend; einige enthalten nur die freien Gestaltungen der Natur, aber auch in diesen macht sich dieselbe Behandlungsweise bemerklich.

Ich will nur einige wenige Beispiele Schinkel'scher Landschaften anführen, um das eben Gesagte näher zu belegen; ich will besonders auf

ei Gemälde aufmerksam machen, die seine eigne Wohnung schmücken
d die nach verschiedner Richtung hin, seine Auffassungsweise zu cha-
ıterisiren vorzüglich geeignet sind. Das eine Bild stellt griechische
tur und griechisches Leben in ihrer Blüthe dar. Man sieht im Mittel-
ınde desselben die Gebäude einer griechischen Stadt mit emporragenden
mpeln hingebreitet; zur Linken zieht sich die steile Höhe der Akropolis
por, auf deren Plateau, mehr im Vorgrunde, ein dorischer Porticus und
r diesem die kolossalen Gruppen der Dioskuren hervortreten. Am Ab-
nge dieses Berges bemerkt man verschiedne kleinere Heiligthümer; ein
äldchen von Platanen und Kastanien führt zur Stadt hinab; vor der
zteren ist ein öffentlicher Versammlungsort, in welchem gymnastische
iele ausgeführt werden. Das Ganze ist in heitrem südlichem Lichte
halten; die Ferne, deren Berg- und Uferformen in den schönen Linien
r südlichen Natur gezeichnet sind, erscheint in klarem, bläulichem Dufte.
Das andre Bild entwickelt die Pracht des nordischen Mittelalters. Auf
ner Anhöhe, deren Fuss mit Eichen bewachsen ist, erblickt man das
iche Gebäude eines gothischen Domes; der eine seiner Thürme erhebt
ch in den freien, kühnen Formen dieser Architektur in die Lüfte; über
em andern, der noch nicht ganz vollendet ist, wallt eine grosse Fahne.
ır Seite des Domes steht das Gebäude einer kaiserlichen Pfalz, dem
ne festlich geordnete Schaar von Knappen, Rittern und Herren, in der
itte der Kaiser unter dem Baldachin, entgegenzieht. Weiter zurück und
ehr in der Tiefe breitet sich, von einem Flusse durchschnitten, eine
ittelalterliche Stadt mit mannigfachen Gebäuden hin; die Ferne wird
ırch Bergzüge abgeschlossen. Der Himmel ist mit dunkeln Regenwolken
füllt, vor denen der hell beleuchtete rothe Sandstein des Domes einen
irkungsreichen Contrast bildet; das Ganze ist in den ernsten Tönen ge-
alten, welche der nordischen Natur die längere Zeit des Jahres hindurch
gen sind.

In ähnlicher Weise hat Schinkel noch in manchen andern Bildern
eils das griechische Leben, theils das nordische Mittelalter charakteri-
rt. Unter den ersten ist namentlich ein Gemälde berühmt, welches eben-
lls die Ansicht einer griechischen Stadt in der schönsten Blüthe Griechen-
ınds darstellt und welches für die Prinzessin Friedrich der Niederlande
wenn ich nicht irre, im J. 1825) gemalt wurde; hier tritt indess mehr als
seinen andern landschaftlichen Gemälden das Element der Historien-
alerei hervor, indem im Vorgrunde ein Tempelbau und zahlreiche
estalten griechischer Jünglinge, die an der Ausführung des Baues arbei-
en, dargestellt sind. In seinen bildlichen Darstellungen gothischer Pracht-
ebäude folgt Schinkel ganz der reichen Entwickelung dieses Styles, welche
ornehmlich in Frankreich und Deutschland, in den Zeiten des dreizehn-
en und vierzehnten Jahrhunderts statt gefunden hatte, ohne dieselbe durch
eine eigne Ansicht über die Gültigkeit derselben zu beschränken. [1]) In

[1]) Ebenso ist Schinkel bei der Restauration der bedeutendsten mittelalterlichen Bauwerke des preuss. Staates, die in den letzten Decennien statt fand und deren obere Leitung seinen Händen anvertraut war, — bei der Restauration der Dome von Cöln, Magdeburg, Brandenburg, des Schlosses Marienburg u. s. w. überall auf das, der Anlage dieser Gebäude zu Grunde gelegte System mit Sorgfalt eingegangen und hat eben nur dieses System in seiner Integrität herzustellen gestrebt.

manchen seiner Gebäude entwickelt sich auch die vornehme Pracht italienischer Architektur, wie sich diese in der Zeit um den Schluss des Mittelalters gestaltet hatte, und wiederum sind die Natur und die Staffage demgemäss behandelt. So sieht man auf einem dieser Bilder den Altan eines fürstlichen Parks vor sich, der von zwei hohen Bäumen überschattet wird und auf dem der Fürst, Ritter und Edelknaben sich versammelt haben; in der Tiefe die Gebäude einer italienischen Stadt und einen von hohen Bergen umschlossenen See; das Ganze im südlichen Abendglanze gehalten. Eine der schönsten Compositionen Schinkel's enthält ein Schloss und den dazu gehörigen Park im altfranzösischen Style, über welches sich, fast wehmüthig, eine tiefe Stille ausbreitet. (Die Idee zu dem Bilde rührt von Clemens Brentano her.) In seinen landschaftlichen Bildern ohne Architektur hält Schinkel gewöhnlich bestimmte Motive, theils der südlichen, theils der heimischen Natur, fest. — In Berlin sieht man eine grosse Anzahl seiner landschaftlichen Compositionen in der berühmten Gemäldegallerie des Consuls Wagener, verschiedne im Original, eine grosse Reihe in trefflichen Copien von Ahlborn.

Endlich muss ich an dieser Stelle auch noch der grossen landschaftlichen Zeichnungen erwähnen, die Schinkel auf seinen Reisen, theils in Italien (vornehmlich in Sicilien), theils besonders in Tyrol, angefertigt hat. Es sind meisterhaft durchgearbeitete Federzeichnungen, in welchen man, schon in der Bestimmtheit ihrer Behandlungsweise, ebenfalls seine eigenthümliche künstlerische Richtung ausgesprochen findet. Den einheimischen Kunstfreunden sind diese interessanten Arbeiten wohl bekannt. Ein Paar von ihnen hat er mit der Feder auf Stein gezeichnet.

Entwürfe zu Theaterdecorationen.

Ein eigenthümliches Interesse gewähren ferner die Theaterdecorationen, welche Schinkel für die Berliner Bühne, in der Blüthezeit derselben während der Intendantur des Grafen Brühl, entworfen hat. Es wurde in dieser Zeit eine grosse Reform im Decorationswesen eingeleitet, die von der Berliner Bühne aus auch in weiteren Kreisen gewirkt hat. Man war eines Theils bemüht, die grellen Effecte, die bis dahin in der Decorationsmalerei beliebt gewesen waren, aufzuheben und statt deren eine harmonische, der Erscheinung des Schauspielers sich anschliessende Wirkung zu erreichen; anderen Theils bestrebte man sich, Ort und Zeit des einzelnen Drama auch in der scenischen Umgebung auf eine möglichst charakteristische Weise zu vergegenwärtigen. Für das Erste erreichte man dadurch sehr bald den erwünschten Zweck, dass man, statt der bisher üblichen Behandlungsweise, malerische Compositionen berühmter Meister zum Vorbilde nahm, wie z. B. die schöne Decoration der Scene in der Oper Armide, in welcher Rinald im Zaubergarten der Armide entschläft, die unmittelbare Copie eines Gemäldes von Claude Lorrain — für den beabsichtigten Zweck höchst passend — enthält. In dem zweiten Bezuge wandte man sich an Schinkel's Talent, welches hierin wiederum Gelegenheit zur

reichhaltigsten Manifestation erblickt. Seine Decorationen sind auf gewisse Weise mit seinen eigentlichen Landschaftsbildern zu vergleichen; auch hier treten, zumeist zwar ausschliesslich unter den Formen der Architektur, die Culturzustände verschiedener Zeiten und Länder in unmittelbarer Gegenwart vor unsere Augen. Natürlich aber mussten diese Bestrebungen hier, den wechselnden Aufgaben gemäss, sich ungleich mannigfaltiger gestalten, so dass wir gerade hiedurch Gelegenheit gewinnen, den grossen Umfang seiner architekturgeschichtlichen Bildung und die Lebendigkeit, mit welcher er die verschiedensten Zustände in ihrer innersten Eigenthümlichkeit aufzufassen vermochte, zu bewundern. Gar manche von diesen Entwürfen dürfen wir als die geistreichsten Restaurationen für diejenigen Kunstepochen, deren Zeit sie vergegenwärtigen sollten, betrachten.

Ein grosser Theil dieser Entwürfe Schinkel's ist in colorirten Blättern herausgegeben; es sind fünf Hefte, zwei in gross Folio, drei in klein Folio. Diese geben uns zu einigen näheren Andeutungen Anlass. Für die Wiederbelebung classischer Architektur sind besonders die Decorationen einiger, im classischen Alterthum spielenden Opern von namhafter Wichtigkeit. Dahin gehören vornehmlich die der Olympia, unter denen die innere Ansicht des ephesischen Dianentempels (für den ersten Act) ohne Zweifel als die gelungenste Restauration dieses merkwürdigen Gebäudes, überhaupt griechischer Hypäthraltempel, zu betrachten sein dürfte; auch das kleine Heiligthum der Diana (für den dritten Act) giebt ein höchst ansprechendes Bild griechischer Götterverehrung. Der Hypäthraltempel des Apollo, für die Oper Alceste, ist ebenfalls als eine bemerkenswerthe Restauration hervorzuheben. Meisterhaft sind auch die Decorationen zur Vestalin u. a. m. — Die Decorationen zur Zauberflöte entfalten ein reiches Bild ägyptischer Cultur, welches hier freilich, der Oper gemäss, auf eine geistreich freie Weise, besonders in den mehr phantastischen Scenen, behandelt ist. Die Darstellung der Burg Sion für die Oper Athalia giebt uns ein anschauliches Bild althebräischer Pracht, als dem ägyptischen Architekturstyle verwandt aufgefasst. — Andre Blätter führen uns in die verschiedenen Perioden des Mittelalters ein. Altnordische Holzbaukunst erscheint in reichster Ausbildung in einer für das Schauspiel Ratibor und Wanda bestimmten Decoration. Die ganze phantastische, theils erhabene, theils düstere Pracht der sogenannten byzantinischen Architektur tritt uns in den Decorationen des Trauerspiels Yngurd gegenüber. Ebenso der Reichthum des gothischen Styles, theils in seiner früheren, strengeren Ausbildung, — in der feierlichen Kirche für das Trauerspiel Axel und Walburg; theils in der späteren Eleganz, — in den Decorationen für die Jungfrau von Orleans u. a. Eine der trefflichsten Decorationen ist, nach meiner Ansicht, die für den ersten Act der Braut von Messina entworfene: eine Säulenhalle, in welcher der antike Architekturstyl in demjenigen romantischen Sinne aufgenommen ist, der sich in Italien und besonders in Sicilien in der frühesten und in der spätesten Zeit des Mittelalters häufig findet, so dass hier die Verbindung des classischen und romantischen Elementes, die Schiller in seiner Tragödie beabsichtigt hat, schon durch den blossen Anblick der Scene dem Beschauer lebendig gegenübertritt. U. s. w. Ich wiederhole, was ich früher bereits angedeutet habe, dass vornehmlich diese Entwürfe (denen noch viele andre nicht herausgegebene, z. B. ohne Zweifel einige der Decorationen zu Gluck's Iphigenia in Tauris, anzureihen wären) uns von

Schinkel's ausgebreiteten Studien im Fache der schönen Baukunst Zeugniss geben, und dass gerade durch eine solche Bemerkung die strenge Consequenz desjenigen Systems, welches er in seinen eigentlich architektonischen Arbeiten befolgt, nur um so characteristischer und um so achtungswürdiger hervortritt.

Einwirkung auf das Handwerk.

Noch ist endlich eine Richtung von Schinkel's künstlerischer Thätigkeit zu besprechen, welche wiederum entschieden auf dem Grunde eben dieses Systems beruht und welche, in unmittelbarster Verbindung mit dem Leben, von dem ausgedehntesten Einflusse auf die Bildung des Formensinnes unsrer Zeit gewesen ist. Ich meine seine Einwirkung auf das Handwerk. Unter mannigfachen Verhältnissen hat Schinkel Gelegenheit gehabt, den Leistungen des Handwerkes das Gepräge des Adels und der Schönheit zu verleihen und so das Erzeugniss des materiellen Bedürfnisses zum inhaltreichen Werke der Kunst umzugestalten. Hier tritt wieder das classische Element seiner künstlerischen Eigenthümlichkeit in seiner schönsten Bedeutung hervor, indem es vor Allem jene klaren, gemessenen, in lebendiger Elasticität bewegten Linien der classischen Kunst sind, in denen er die Geräthe, deren der heutige Lebensverkehr bedarf, gebildet und mit denen er sie geschmückt hat. Die geläuterten Formen, welche den Erzeugnissen der Kunstindustrie Berlins gegenwärtig einen so grossen Vorzug verleihen, hat man grossentheils dieser seiner Wirksamkeit zu verdanken. Sehr schwer aber ist es, wie es in der Natur der Sache liegt, hier die Wege seiner Einwirkung nachzuweisen: doch sind als die vorzüglichsten Momente wohl diejenigen hervorzuheben, in denen er die ganze innere Decoration und Ausstattung von Prachtgebäuden zu leiten hatte, so dass bei solcher Gelegenheit eine Menge der trefflichsten Vorbilder in den Besitz des Handwerkes übergegangen ist. Namentlich ist in diesem Bezuge die innere Ausstattung einiger prinzlichen Paläste anzuführen; für die Arbeiten des Malers und des Stuccateurs, für die Ausführung gewirkter Teppiche, für Mobilien und Geräthschaften der mannigfachsten Art hat er hier die grösste Anzahl höchst reizvoller Muster, immer neu und immer in jener classischen Reinheit, geliefert, so dass die in solcher Weise geschmückten Räume auf das Gefühl des gebildeten Beschauers den wohlthuendsten Eindruck hervorbringen müssen.

Herausgegeben ist von solchen Arbeiten nicht eben eine umfassendere Anzahl. Manches indess findet man in den auf Kosten des Staates und unter Schinkel's Mitwirkung herausgegebenen prachtvollen „Vorbildern für Fabrikanten und Handwerker." Von seiner Hand sieht man unter diesen Blättern vorzüglich schöne Gefässe, Schalen, Pokale u. s., theils von einfacher Form, theils mit reichen figürlichen Darstellungen geschmückt, — Glasgeräthe, Candelaber, Teppichmuster, reiche Mobilien, Gemälderahmen von verschiedener Form (welche letzteren zum grössten Theile für die vorzüglichsten Gemälde des Museums, den Eindruck derselben auf eine angemessene Weise erhöhend, ausgeführt sind) u. s. w. Eins der geschmack-

vollsten Werke ist der Entwurf zur Decoration eines springenden Brunnens, der auf dem Hofe des Gewerbeinstitute zu Berlin ausgeführt ist. — Ein anderes, seit einiger Zeit begonnenes Prachtwerk (von dem Architekten Lohde herausgegeben) enthält die Darstellungen mannigfacher Mobilien, die von Schinkel für verschiedne fürstliche Paläste entworfen wurden. Auch hier sieht man die gediegensten Bilder eines edlen, durchaus geläuterten Styles.

Schliesslich ist zu bemerken, dass der erläuternde Text, welcher die eben genannten „Vorbilder" etc. begleitet, in seiner Einleitung zwei von Schinkel geschriebene Aufsätze enthält: über die architektonischen Glieder und über die Säulenordnungen. Zunächst nur dazu bestimmt, die Grundsätze, auf denen ein Theil jenes Prachtwerkes beruht, auseinanderzusetzen, dienen diese Abhandlungen zugleich dazu, Schinkel's eigne Grundsätze und die Gesichtspunkte, aus denen er die Architektur auffasst, näher kennen zu lernen. Besonders die erste der beiden Abhandlungen scheint mir, obgleich sie nur aus wenigen Blättern besteht, von grosser Wichtigkeit, indem sie (wie mir wenigstens kein früheres Beispiel bekannt ist) die Bedeutung der einzelnen architektonischen Formen anschaulich und belehrend darlegt und zugleich den lebendigen Sinn bezeichnet, mit welchem Schinkel in alles Einzelne seiner Kunst eingeht.

Hiermit dürfte das Bild von Schinkel's künstlerischer Wirksamkeit, — soweit dieselbe seine eignen selbständigen Leistungen anbetrifft, — abzuschliessen sein. Ich habe mich bemüht, soviel mir Kunde davon zugekommen, den ausgedehnten Kreis seiner Thätigkeit und das Ziel, welches er innerhalb dieses Kreises mit beharrlicher Consequenz verfolgt hat, zu bezeichnen. Dies Ziel ist, ich wiederhole es, die Schönheit in ihrer unmittelbarsten Erscheinung, in derjenigen Idealität, welche die Griechen zuerst für die Gestaltung der Bedürfnisse ihrer Zeit gewonnen hatten, in derselben Reinigung von allen den Zufälligkeiten der Existenz, welche mehr oder weniger als ein verhüllendes Gewand für die begeistigte Form betrachtet werden müssen. Sein Streben ging stets dahin, auch die Bedürfnisse des heutigen Tages, die höchsten wie die niederen, in dem Sinne eben dieser Schönheit zu gestalten, den Zwiespalt zwischen dem inneren Wesen der Dinge und den so mannigfachen äusserlichen Bedingnissen ihrer Erscheinung aufzulösen. Und gewiss ist sein Streben nicht fruchtlos gewesen. Hat er auch nicht Alles erreicht, was seinen Kräften und seinem Willen bestimmt gewesen zu sein scheint, — wann aber ward solche Gunst einem Menschen zu Theil? — so hat er doch in einer Weise gewirkt, dass seine grosse Bedeutung für die Gegenwart unverkennbar dasteht und dass wir noch nicht im Stande sind, die ganzen Folgen dieser seiner Wirksamkeit zu übersehen. Die Nachwelt wird ihn den thätigsten Begründern einer humaneren Cultur zuzählen.

Nachtrag.

Während des Druckes der vorstehenden Betrachtungen (1842) sind mir durch die gütige Vermittelung des Verlegers dieser Schrift, Herrn G. Gropius, mancherlei nähere Nachweise und Mittheilungen über jene merkwürdige und so wenig gekannte Frühperiode von Schinkel's künstlerischer Thätigkeit, in welcher er, der Ungunst der öffentlichen Zustände trotzend, sich fast nur mit Arbeiten im Fache der Malerei und insbesondere mit den, auf eine brillant dekorative Wirkung berechneten, Dioramen-artigen Bildern beschäftigte, zugekommen. Ich glaube, den Freunden des grossen Meisters und seiner Werke einen Dienst zu erweisen, wenn ich diese Nachrichten, zur Vervollständigung der oben gegebenen biographischen Notizen hier noch anreihe. Zwar sind auch sie nicht geeignet, jene Periode genügend zu erschöpfen; doch geben sie immerhin ein näheres Bild von der grossen Regsamkeit und Energie seines Talentes, und vornehmlich haben sie das Verdienst, unmittelbar aus der ersten Quelle geflossen zu sein. Sie gründen sich auf Schinkel's freundschaftlichem Verhältnisse zu der Gropius'schen Familie: für Herrn Wilhelm Gropius, den Vater, malte er eine bedeutende Reihenfolge von Bildern für öffentliche Ausstellungen; der Theater-Inspector und Dekorationsmaler, Herr Carl Gropius, wurde von ihm in dieses Kunstfach eingeführt und leistete ihm bei den späteren Arbeiten der in Rede stehenden Art hülfreiche Hand. Der letztere ist noch gegenwärtig im Besitz einer grossen Menge Schinkel'scher Zeichnungen und in Farben ausgeführter Skizzen.

So ist zu erwähnen, dass Schinkel, noch vor seiner ersten italienischen Reise, vielfach für die Eckartsteinische Fayence-Fabrik beschäftigt war, indem er für dieselbe Zeichnungen zu allerhand Gefässen lieferte, auch Teller, Vasen u. dergl. eigenhändig mit Malereien versah. Er hatte hier ein festes Einkommen, welches sich auf 300 Thaler belief.

Nach seiner Rückkehr aus Italien, und nachdem jene traurigen Zeitverhältnisse eingetreten waren, malte Schinkel jährlich Bilder für die kleinen Weihnachtsausstellungen des Hrn. W. Gropius, die zu ihrer Zeit grossen Beifall beim Publikum fanden. Zunächst, im J. 1808, eine Ansicht des Hafens der Capstadt.

In demselben Jahre hatte er das Panorama von Palermo, — wie bereits erwähnt, in der kurzen Zeit von vier Monaten, — gemalt. Er war mit eisernem Fleisse vom Morgen bis zum Abend bei dieser Arbeit beschäftigt, ohne unterdessen eine andre Nahrung zu nehmen, als die er des Morgens zu sich gesteckt hatte, und ohne sich durch die unerträglichsten Kopfschmerzen, die ihn schon damals öfters heimsuchten, abhalten zu lassen. Das Panorama war das zweite bedeutendere Oelbild, mit welchem er auftrat; als das erste wird eine Ansicht des Theaters von Taormina (im Besitz des Hrn. Bau-Inspector Berger) genannt. Anfangs hatte Schinkel das Panorama für eigene Rechnung ausgestellt; dann ging es durch Kauf an Hrn. W. Gropius, später in andre Hände über. Die merkwürdige Zeichnung zu demselben, die auf höchst meisterhafte und grossartige Weise mit dem Tuschpinsel entworfen ist und die, bei 3 Fuss Höhe, eine Länge von 30 Fuss hat, findet sich im Besitz des Hrn. Inspector C. Gropius.

Im Jahre 1809 malte Schinkel zwei Cyklen von je sechs „perspektivisch-optischen Gemälden." Den ersten Cyklus stellte er im Anfange

wiederum für eigene Rechnung aus und verkaufte denselben nachher ebenfalls an Hrn. Gropius, der die Bilder sodann in Berlin und an andern Orten sehen liess. Ein uns vorliegendes Textbuch, welches bei den späteren Ausstellungen zur Erklärung der Bilder ausgegeben wurde, giebt eine Idee von der Auffassung derselben und zugleich von der Wirkung, welche die damals noch so neue Kunst-Technik auf die Beschauer hervorzubringen geeignet war [1]. Wir halten es nicht für überflüssig, dasselbe hier in wörtlichem Abdrucke folgen zu lassen:

Perspektivisch-optische Gemälde.

Einer unserer jetzt lebenden berühmtesten Künstler, Herr Schinkel in Berlin, suchte in einer eignen Gattung von Gemälden Gegenstände der Natur und Kunst dem Auge so darzustellen, dass die Wirkung, welche die Behandlung gewöhnlicher, schon bekannter Panoramen für das Auge hat, in ihrer höchst möglichsten Vollkommenheit nicht nur erreicht, sondern auch bei weitem übertroffen werde. Wenn das Auge bei Vorlegung eines Panoramas, welches nur den allgemeinen Ueberblick einer ganzen Gegend in weniger bestimmten Grenzen beabsichtigt, ungewiss von einem Gegenstande zu dem andern irrt, und, ohne gewissen Standpunkt, das Bild des Ganzen zwar aufnimmt, die einzelnen vorzüglich schönen Partien aber in der Masse zahlloser näherer oder entfernterer Gegenstände verliert oder nur unvollkommen beobachten kann; so gleitet es bei diesen Gemälden, sobald der Vorhang aufrollt, aus dem magischen Dunkel, welches es vorher umschloss, durch eine wohlgeordnete perspektivische Colonade auf Scenen, welche mit Kunst und Geschmack gewählt, zweckmässig beleuchtet, bei einem bestimmten Gesichtspunkte, den forschenden Blick des Verstandes fesseln, ohne dem freien Fluge der Phantasie Grenzen setzen zu wollen. — Das reizende Land, worin die Wirklichkeit ein lieblicher Traum der Phantasie zu sein scheint, wo Natur und Kunst Meisterstücke aufzustellen wetteiferten, gab dem Künstler Sujets, deren getreue Darstellung schon den Lohn seiner Erfindung sicherten. — Er führt uns zu der Hauptstadt des noch vor zwei Jahrhunderten so mächtigen, glücklichen und blühenden Freistaats Venedig, dem damals schützenden Mäcen der Gelehrsamkeit und schönen Künste. Hier war der Zusammenfluss von Schätzen aller Welttheile, Venedig die Stadt, um deren Gunst die mächtigsten Fürsten sich bestritten, die Herrscherin der Meere. So sahen wir sie noch hier. Naht man sich auf dem Adriatischen Meere den friedlichen Lagunen, der ersten Wiege dieser schönen Stadt, so hat man den Standpunkt, von welchem der Künstler den herrlichen Theil des

Markusplatzes

den Broglio, umgeben mit den sehenswürdigsten Gebäuden aufnahm. Noch fesselt die Ruhe die Menge geschäftiger Venetianer und neugieriger Fremden in ihren Zimmern und lässt uns ungestört in unsern Beobachtungen. Einzelne schwarze Gondeln und ein englisches Schiffsboot durchschneiden die Lagunen, in denen mehrere verschiedene Schiffe ruhig vor Anker liegen. Die Masten der grössten Kauffahrteischiffe verlieren sich in Nichts gegen den kolossalen Markusthurm, welcher sich links hinter dem einen Theile des grossen, öffentlichen Gebäudes, welches den eigentlichen Markusplatz umschliesst, erhebt. Rechts, nahe an den Lagunen, ist der alte Dogenpalast, im gothischen, nahe an den orientalisch-persischen grenzenden Geschmacke erbaut, hinter welchem sich in einiger Entfernung die alte Markuskirche und zwei von deren fünf Kuppeln dem Auge darstellen. Den Hintergrund des Gemäldes schliesst derjenige Theil des grossen

[1] Auch von der hingebenden Stimmung, mit welcher man damals, charakteristisch genug, derartige Erscheinungen aufnahm

öffentlichen Gebäuden, in welchem die Bank ist, und worauf sich die berühmte astronomische Uhr befindet. Zwei Merkwürdigkeiten, welche ehedem die Aufmerksamkeit der Fremden hier fesselten, kann Venedig jetzt nur noch im Bilde zeigen, nämlich die Marmorsäule mit dem darauf befindlichen antiken bronzenen Löwen, dem Wappen Venedigs, ehemals am Dogenpalaste aufgestellt, und vier bronzene, von den Venetianern bei der Eroberung von Konstantinopel erbeutete Pferde, welche an der alten Markuskirche angebracht waren. Beide sehen wir zwar noch hier, sie sind aber jetzt nach Paris gebracht. Nur eine Marmorsäule ziert jetzt noch diesen Theil des Markusplatzes, nämlich die, auf welcher der Schutzheilige von Venedig, der heilige Markus, ruht.

Ein Gegenstück zu dem heitern, freundlichen Venedig giebt der Anblick der grotesken, schauerlichen

Meeresgrotten bei Sorrento,

einer bedeutenden Stadt am grossen Golfe von Neapel. Die Küste des Busens von Neapel selbst ist hier oft gespalten und bildet die mannigfachsten Höhlen. Mächtige Revolutionen in der Natur, wodurch so viele wunderbare Erscheinungen bewirkt wurden, schleuderten wahrscheinlich von dieser Küste eine zahllose Masse ungeheurer Felsenblöcke in das Meer, wodurch die grotesken und abenteuerlichen Gestalten entstanden, und welche zu gleicher Zeit den räuberischen Barbaresken von Tunis, Algier und Tripolis, die unaufhörlich die Küsten des Golfes umschwärmen, zu sichern Schlupfwinkeln dienen. Das Schauerliche dieser Gegend wird durch das fürchterliche Getöse der im Sturm an den Felsen sich brechenden Meereswogen vermehrt.

Eine solche Grotte sehen wir auf diesem Gemälde. Es ist Mitternacht, dichte Finsternisse wurde uns den Anblick dieser Schauder erregenden Massen ganz verbergen, erleuchtete nicht das Feuer, an welchem mehrere Barbaresken auf einer Harke ihre Nahrung sich bereiten und den Anbruch des Tages, mit ihm den längst erwünschten Raub erwarten, einen Theil derselben; denn die milden Strahlen des Mondes, welche in den Wellen des hohen Meeres zittern, dringen nicht in diese Grotte. Ueberraschend ist der Uebergang von diesem Anblicke zu der Ansicht eines friedlichen

Schweizerthales am Fusse des Montblanc.

Statt jener stürmischen Wogen, Gefahr drohenden Felsen, liegt ein stiller See im Piemontesischen Gebiete, umgürtet von blühenden Fluren, auf dessen Fläche nur die kleinen Narben der Fischer, die in seinem Schosse Nahrung suchen, schweben, von der Morgensonne beleuchtet, vor uns. Links auf einer Anhöhe ein einsames Kloster, hinter dessen Thurmspitze sich neben der hohen Alpenkette, neben dem fernen, erhabenen St. Gotthard, der Jungfrau, dem Schreckhorn u. s. w., ein Theil des ehrwürdigen Montblanc erhebt. Ueber den grünenden vorliegenden Gebirgen steigt dieser Koloss weit über die Wolken; unser Blick kann ihm nur durch nackte, unfruchtbare Regionen bis an das in Wolken verhüllte, schneeweisse Haupt folgen, dessen höhere Spitze kaum noch als Schatten dem forschenden Auge sichtbar bleibt, und uns im Gefühl unserer Schwäche das Entfernte nur noch dunkel ahnen lässt.

An dieses Meisterstück der schaffenden Natur reiht sich in einer folgenden Darstellung eines der grössten Stücke menschlicher Kunst und Grösse, der

Dom von Milano,

ein Gebäude im edelsten gothischen Style aufgeführt, mit einer unendlichen Mannigfaltigkeit der Verzierungen und der grössten Vollendung künstlicher Arbeiten geschmückt, mit Thürmen und Statuen in unendlicher Zahl ausgestattet. Im vierzehnten Jahrhunderte sehen legte ein deutscher Baumeister den Grund, man baute ununterbrochen fort und noch bis auf den heutigen Tag ist der

Bau nicht ganz vollendet, obschon die jetzige Regierung nunmehr eine namhafte Summe zur Beendigung desselben bestimmt hat. — Das Mondenlicht bricht matt das Dunkel der Nacht. Wir glauben einen fernen heiligen Gesang zu hören. Ein Zug frommer Beter, welche in feierlicher Procession nach dem Innern des heiligen Tempels, an dessen Fenstern sich der Schein der festlichen Fackeln spiegelt, wallen, reisst uns unwillkührlich zur Andacht hin. Es ist der Tag des heiligen Carl, des Schützers dieses Doms.

Von den Gemälden stiller, erhobener Andacht sehen wir uns plötzlich zu dem schrecknevollen aber majestätischen Schauspiele des verheerenden

Ausbruche des Vesuvs bei Neapel

versetzt. Nicht der reinen warnenden Flamme des durch viele Bastionen geschützten Leuchtthurms bedarf es, dem nach Neapels Hafen steuernden Schiffer die sichre Strasse zu zeigen, die furchtbare Glut des feuerspeienden Vesuvs glänzt in dem glatten Spiegel des Meeres. Ueber dem glücklichen Rentse und Portici steigen aus dem schwarzen Krater himmelan die glühenden Massen des zürnenden Vulkans, Schrecken verkündend den Bewohnern der fruchtbaren Ebenen und zeugen schwarze Wolken am hohen Himmel. Hier rechts, vor jenem Hügel, liegt das einst glückliche Herculanum, verschüttet durch den Staub des speienden Vesuvs, und steht jetzt Torre del greco auf seinen Ruinen erhoben, hinter ihm das einst so heitere Pompeji, ebenfalls ein Raub der Flammen, nur in einzelnen dem Schoosse der Erde wieder entrissenen Resten der Nachwelt als schreckendes Denkmal erhalten. Eine neue Gefahr scheint jetzt wieder der nahen Gegend zu drohen, des Vulkans Wände sind zerrissen, eine unwiderstehlich alles vernichtende Lava giesst sich aus seinem unerschöpflichen Innern. Das Auge weilt mit Zagen bei dieser Scene, der Verkündigerin der Macht Gottes.

Freude mischt sich der Trauer, Fröhlichkeit dem bangen Schrecken. So auch hier. Die letzte der Vorstellungen zeigt uns die prachtvolle

Erleuchtung der Kuppel der St. Peterskirche in Rom,

an dem Tage des heiligen Paulus und Petrus. Zwar werden nicht mehr, wie ehedem, die ganze Façade der Kirche nebst den Colonaden des sie begrenzenden grossen Platzes, auf ein mit der Glocke gegebenes Zeichen, durch mehr als tausend Hände mit brennenden Fackeln erleuchtet; man beschränkt sich, die Kuppel durch transparente papierne Ballons zu erhellen; allein selbst diese lassen die über 200 Fuss hohe Kuppel in ihrem vollen Glanze erscheinen, welcher noch dadurch vermehrt wird, dass um Mitternacht durch alle Oeffnungen der Kuppel brennende Pechpfannen ausgesetzt werden, und sich in eine einzige grosse Flamme vereinigen zu wollen scheinen. Bei dieser prächtigen Erleuchtung sehen wir den im Vordergrunde liegenden grossen Springbrunnen, den 120 Fuss hohen aus einem einzigen Stücke Granit gearbeiteten ägyptischen Obelisk, ein Denkmal der Macht des alten Roms, rechts und links Colonaden des unermesslichen Petersplatzes, wovon uns nur ein Theil hier sichtbar wird, vor welchen grosse Springbrunnen unaufhörlich eine Wasserfluth in die Luft schleudern und ein beständiges Rauschen hören lassen. Rechts über den Colonaden der Vatican mit den vor ihm befindlichen Arkaden, berühmt durch Raphaels Zauberpinsel. Das Ideal einer Feenwelt liegt vor uns — und kehren wir zur Wirklichkeit zurück, so danken wir dem Künstler, der dies Bild uns schuf.

Die Bilder des zweiten Cyklus wurden zuerst durch Hrn. Steinmeyer (der noch im Besitz der Skizzen ist) im Königl. Stallgebäude öffentlich ausgestellt; auch sie gingen später an Hrn. W. Gropius über. Die Gegenstände dieser Bilder waren:

1) Das Baptisterium und der schiefe Thurm zu Pisa.
2) Das Theater zu Taormina.

3) Innere Ansicht des Domes von Mailand.
4) Das Innere der Peterskirche zu Rom, mit der Kreuzbeleuchtung.
5) Das Capitol zu Rom, bei Mondschein.
6) Aeussere Ansicht des Domes von Mailand.

Bei der für den Schluss des Jahres bevorstehenden Rückkehr der Königlichen Familie nach Berlin sollten im Königl. Palais manche Veränderungen vorgenommen werden, doch fehlte es durchaus an einem bekannten Architekten, der zur Leitung derselben geeignet gewesen wäre. Schinkel wurde, während er mit der Anfertigung der vorgenannten Bilder beschäftigt war, dem Hofmarschallamte empfohlen; er unterzog sich gern dem ehrenvollen Auftrage, und seinen Einrichtungen ward bald darauf die lebhafteste Anerkennung von Seiten der Königin zu Theil. Als die Königin die Ausstellung der Bilder im Stallgebäude besuchte und man, den Eindruck zu erhöhen, die Schau der Bilder durch passende Gesänge begleiten liess, steigerte sich das Interesse für den Künstler so, dass seine Anstellung im Staatsdienste die unmittelbare Folge hiervon war.

In demselben Jahre hatte Schinkel ferner ein grosses vortreffliches Tapetenbild von 9 Fuss Höhe und 21 Fuss Länge für den verstorbenen Hof-Zimmermeister Glatz, in der kurzen Frist von drei Wochen, gemalt; dasselbe stellt die Küste von Genua, der Schinkel auf der rechten Seite des Vorgrundes ein altes Kloster als freie Composition hinzugefügt hat, dar. (Bei dem jüngst erfolgten Verkauf und Abbruch des Glatz'schen Hauses, für den Bau des neuen Museums von Berlin, ist das Gemälde durch Hrn. Glatz jun. erstanden worden.)

Endlich malte Schinkel für die Gropius'sche Weihnachts-Ausstellung des Jahres 1809 eine Ansicht von Rom mit dem Ponte molle.

Für die Weihnachts-Ausstellung des Jahres 1810: eine Ansicht des Markusplatzes von Venedig; — für 1811: den Palast von Belfiore. (Dies war ein fingirter Name, der die Composition einer prächtigen Palast-Architektur italienischen Styles, in glänzender Festbeleuchtung, einführen sollte); — für 1812 mehrere Bilder, unter diesen: zwei Ansichten eines Bergwerkes in Calabrien, deren noch vorhandene Entwürfe sich durch grossartig groteske Composition und frappante Beleuchtung auszeichnen, und die Ansicht eines Domes im Lichte des anbrechenden Morgens.

Etwa in demselben Jahre 1812 erschienen Schinkel's meisterhafte Darstellungen der sieben Wunderwerke der Welt, die wiederum von Gropius ausgestellt wurden, nemlich: 1. Das Grabmal des Königs Mausolus in Carien; — 2) das ägyptische Labyrinth; — 3) die ägyptischen Pyramiden; — 4) der Tempel der Diana zu Ephesus, — 5) der Koloss zu Rhodus; — 6) die hängenden Gärten der Semiramis; — 7) der olympische Jupiter. Diese Compositionen waren, ohne irgend in willkürliche Phantasterei auszuarten (wozu die Gegenstände doch so leicht hätten Veranlassung geben können), durchweg vielmehr mit der besonnensten Benutzung der Berichte, die sich über die genannten Werke in den Schriftstellern des Alterthums vorfinden, ausgeführt worden; sie dürfen unbedenklich als die geistreichsten Restaurationen derselben genannt werden, wie u. a. namentlich jener vielbesprochene und vieldurchforschte Thron des olympischen Jupiter hier in einer vollendet künstlerischen Darstellung entgegentritt. Zugleich aber hatte Schinkel, mit vollkommener poetischer Freiheit, die Werke in ihrer klimatischen Umgebung aufgefasst und sie durch verschiedenartige Lichtwirkung auf eine Weise behandelt, dass sie

unmittelbar gegenwärtig zu sein schienen. So waren die ägyptischen Pyramiden, ihrer schlichten Kolossalität sehr angemessen, in dem Dämmerlichte des Mondes gehalten, aus dem im Vorgrunde, zur Seite und halb von Palmen verdeckt, die riesige Gestalt einer Sphinx auftauchte; so war für die hängenden Gärten die Beleuchtung der untergehenden Sonne, und zwar von dem Hintergrunde des Bildes, angenommen, so dass die Glutstrahlen der Sonne durch einen Theil der geöffneten Substructionen gegen den Vorgrund durchbrachen; so war der innere offene Raum des Hypäthraltempels von Olympia durch die fast senkrecht einfallenden Strahlen der Mittagssonne beleuchtet, deren Reflexe die Schatten der Colonnaden spielend erhellten. U. s. w. Leider hat sich von diesen merkwürdigen Darstellungen Nichts erhalten, als zwei ausgeführte Zeichnungen, die des ephesischen Tempels und des Labyrinthes, und mehr oder weniger flüchtige Skizzen der übrigen Compositionen (im Besitz des Hrn. C. Gropius). Ein, zur Erklärung ausgegebenes Textbüchlein, giebt nur das zum Verständniss der Darstellungen nöthige Material aus den alten Schriftstellern, ohne auf die Darstellungen selbst näher einzugehen.

Ein ungemeines Aufsehen, das freilich durch den Enthusiasmus jener Tage zunächst hervorgerufen war, erregte das für die Gropius'sche Weihnachtsausstellung des Jahres 1813 gemalte Bild: der Brand von Moskau. Schon um 6 Uhr des Abends waren alle Strassen in der Nähe der Ausstellung mit Equipagen gefüllt, und nur mit wahrer Lebensgefahr vermochte man zum Eingange zu gelangen. — Die letzten Bilder, welche Schinkel für diese Ausstellungen malte, waren die Ansichten der Insel Elba und St. Helena. Doch blieb er, wie bemerkt, stets in freundschaftlichem Verhältnisse zu der Gropius'schen Familie; und vornehmlich nahm er an der Einrichtung des Gropius'schen Diorama und an der Ausführung der grossen Bilder desselben fortwährend lebhaften Antheil.

Noch ist hier ein Cyclus von grossen Tapetenbildern zu erwähnen, welche Schinkel in der Zeit der Jahre 1813 und 1814 für Herrn Kaufmann Humbert zu Berlin, zur Ausschmückung eines Saales in dessen Hause, malte. Sie befinden sich noch gegenwärtig an ihrer Stelle; sie sind in Oel gemalt, und leicht, geistreich, mit freiem, derbem Pinsel, aber mit vollem Bewusstsein der beabsichtigten Wirkung ausgeführt. In letzterem Betracht kann man sie nur mit den grossen Decorationsbildern, die von den beiden Pouseo gemalt sind und die zum Theil in den italienischen Prachtsammlungen aufbewahrt werden, vergleichen. Die Bilder sind sämmtlich Landschaften, die, in Gemässheit der Beleuchtung an den verschiedenen Stellen des Saales, die Charaktere der verschiedenen Tageszeiten erkennen lassen; zum Theil sind sie mit Architekturen geschmückt. Zwei von ihnen haben eine grössere Breiten-Ausdehnung; es sind: die Nacht (10 Fuss breit), eine gothische Kirchenruine und zu ihrer Seite ein See, über welchem der Mond steht; und der anbrechende Morgen (16 Fuss breit), ein See mit hohen Felsufern, im Charakter jener schönen Seen, welche sich aus den Schlabbängen der Alpen in die Fluren der Lombardei hineinziehen. Die andern Bilder, vier an der Zahl, sind mehr oder weniger schmal: ein Wald mit einem Bauerngehöft und einer weidenden Heerde, im Lichte des Mittags; eine Felsengegend mit einem hohen Tannenbaume, in welchem der Sturm saust, in nachmittäglicher Beleuchtung; ein Wald, zwischen dessen Stämmen die Glut der untergehenden Sonne hindurchbricht, und ein cimbrisches Bauergehöft im abendlichen Dunkel. —

In unmittelbarem Zusammenhange mit den Malereien, wie die bisher besprochenen, stehen sodann die Entwürfe zu den Theaterdecorationen, die zu den ersten öffentlichen Arbeiten von höher künstlerischer Bedeutung, welche Schinkel zu Theil wurden, gehören. Ueber diese habe ich bereits im Vorigen gesprochen. Doch muss ich hier noch einmal hinzufügen, dass die herausgegebenen Blätter keineswegs geeignet sind, um zur genügenden Würdigung des glänzenden Reichthums der Phantasie, welchen Schinkel in diesen Arbeiten kund gegeben, zu dienen; und dass man aus denselben noch weniger auf die grossartig freie künstlerische Behandlung, welche in den erhaltenen sehr zahlreichen Original-Entwürfen seiner Hand ersichtlich wird, schliessen kann. In der That zeigen die letzteren durchweg nicht blos eine Genialität der Composition, sondern zugleich eine so lebenvolle Wahrheit und eine so höchst poesiereiche Durchführung der Lichteffekte, dass sie unbedenklich zu den merkwürdigsten und eigenthümlichsten Leistungen, welche die Kunst in solcher Art jemals hervorgebracht hat, gezählt werden müssen. —

Ich kann nicht schliessen, ohne aufs Neue den Wunsch auszusprechen, dass eine möglichst umfassende Herausgabe von Schinkel's Werken in den Fächern der bildenden Kunst — wozu ein so viel reichlicheres Material vorliegt, als man auf den ersten Augenblick vermuthen möchte — veranstaltet werde. Noch wichtiger indess scheint es mir, wenn man, soviel es die Verhältnisse irgend zulassen, Bedacht darauf nähme, seine Original-Arbeiten zu sammeln und sie solcher Gestalt als ein reiches Ganze der Nachwelt zu erhalten. Noch dürfte der Zeitpunkt zu diesem Unternehmen sehr geeignet sein; in einigen Jahrzehnten möchte Vieles sich hier und dorthin zerstreut haben und der Wunsch, die Werke des grossen Meisters zu einer umfassenden Uebersicht zusammenzustellen, bereits unausführbar geworden sein [1].

[1] Der oben ausgesprochene Wunsch ist durch die Gründung des Schinkel'schen Museums im Gebäude der Bauschule zu Berlin auf umfassendste Weise in Erfüllung gegangen. Hier ist eine ansehnliche Fülle seiner Malereien — historische Compositionen verschiedener Art, Landschaften, Bilder zu Theaterdekorationen u. s. w. — vorhanden; aber sind, in überaus grosser Menge, seine Entwürfe für bauliche, auch für figürliche Compositionen, seine Reiseskizzen und dergl. zusammengeordnet und der Theilnahme des Kunstfreundes, dem Studium des Kunstjüngers dargeboten. Der Reichthum dieses in seiner Art so ganz einzigen Talentes entfaltet sich hier dem Beschauer noch vielseitiger und eindringlicher, als es sich aus dem Studium seiner herausgegebenen Werke entnehmen lässt. Seine classische Reinheit, seine nie verirrende Phantasie sprechen hier noch bestimmter, noch inniger zu uns; aber — — im Anschauen dieser Welt lieblichster und sinnigster Wunder wird es uns jetzt zugleich klar, dass eben doch ein idealistischer Zug durch sie hindurchgeht, welcher die Befriedigung einer entschiedenen Existenz nicht immer in sich trägt. Wir erkennen es jetzt, was es war, das uns vor Jahren, wenn wir uns in den Geist des hohen Meisters vertieften, den Gefühl sehnsuchtsvoller Wehmuth zurückliess.

Ueber

FERDINAND KOBELL UND SEINE RADIRUNGEN.

Einleitenden Vorwort zu der neuen Ausgabe von F. Kobell's Radirungen in 178 Platten. Stuttgart 1842.

Die Nachrichten über das Leben des Künstlers, dessen Werke uns vorliegen und der mit diesen seinen Arbeiten eine entscheidende Bedeutung für die Geschichte der neuern Kunst hat, sind einfach und gewähren nicht eben ein romantisches Interesse. Doch ist es nothwendig, diese Nachrichten voranzuschicken, ehe wir uns zur Betrachtung der Werke wenden, indem überall erst der Künstler unter Berücksichtigung der Zeitverhältnisse und der äussern Umstände, unter denen er sich gebildet hat, gewürdigt werden kann.

Ferdinand Kobell wurde am 7. Juni 1740 zu Mannheim, der damaligen Residenz der pfälzischen Kurfürsten, geboren. Sein Vater war kurfürstlicher Rath. Der Sohn war von seiner Jugend an dazu bestimmt worden, der Laufbahn des Vaters zu folgen; er besuchte, nachdem er die gesetzliche Reife erlangt hatte, die Universität Heidelberg, und ward nach Ablauf seiner Studien als Hofkammer-Sekretair angestellt. Doch hatte sich bei ihm schon früh die Neigung zu künstlerischen Beschäftigungen hervorgethan; der Aufenthalt in dem glücklichen Heidelberg war es vornehmlich, was diese Neigung mächtig zur Blüthe trieb. Dort stehen dem Schauenden die mannigfaltigsten Bilder einer so grossartigen wie anmuthvollen Natur gegenüber. Zwischen grünen Bergen zieht sich, in weiteren und engeren Windungen, bald von sammtenden Matten eingefasst, bald tiefrothe Sandsteinfelsen in seinen Fluthen widerspiegelnd, der Neckarstrom hin. Ein Kastanienwald, der aus einer südlichen Zone hieher versetzt zu sein scheint, umgürtet das alte Heidelberger Schloss; weiter hinauf am Berge und über die andern Höhen und Thäler des Gebirges breitet sich Eichen- und Buchwald. Aller Orten zwischen den Bergen begegnet man Quellen und Bächen, die plätschernd theils zum Neckar, theils zum Rheinthal hinaus eilen, hier eine heimliche Waldwiese bewässernd, dort unter Gestrüpp und Schlingpflanzen hinmurmelnd, dort die Räder einer einsamen Mühle treibend. Von den Höhen am Rande des Gebirges blickt man über die weite Ebne, welche der Rhein durchströmt; Weingärten, reiche Saatfelder, mit Obst- oder Wallnussbäumen besetzt, Städte und Dörfer, oft mit lustigen Hopfenpflanzungen umgeben, erfüllen die Ebne, welche jenseit des Rheins durch die duftig blauen Berge des Hardtgebirges abgegrenzt wird. In Heidelberg bedarf es nur eines Ganges von zehn Minuten, wenn man

Verlangen trägt, sich in die Stille und Abgeschiedenheit der Natur zu versenken. Wenn der Student mit seinem Pandektenheft ins Collegium geht, da schauen Berg und Bäume fröhlich in die Strasse nieder und rufen ihm ihren frischen Morgengruss zu; da ist es schon Manchem geschehen, dass er den Katheder des Professors vergass und wohlgemuth hinauseilte, sich ins Grüne zu lagern und den geheimnissvollen Lehren zu lauschen, welche der Geist der Natur für den verwandten Menschengeist bereit hat. Auch Ferdinand Kobell folgte dieser Stimme. Er war nicht müssig in Heidelberg; aber das Zeichenbuch ward ihm lieber als das Pandektenheft. Er liess es sich angelegen sein, die Bilder, die ihm draussen entgegentraten, mit Stift und Pinsel festzuhalten, das rastlos stille Walten der Natur im engumgrenzten Raume, in künstlerischer Gemessenheit wiederzugeben. Er hatte keinen Lehrmeister bei diesen Studien, aber die Natur war seine Lehrerin; mehr und mehr verstand er ihre Sprache und stets sicherer und deutlicher wurden die Entwürfe, in denen er diese Sprache auszudrücken suchte. Er war, neben seinen wissenschaftlichen Studien, schon ein ganz tüchtiger Landschafter geworden.

Doch waren alle diese Bemühungen vorerst ohne weitern Erfolg. Nachdem er Heidelberg verlassen, musste er, wie bereits bemerkt, in die amtliche Laufbahn eintreten. Jetzt blieben ihm nur wenig einzelne Stunden übrig, in denen er sich, ganz insgeheim, an seiner künstlerischen Thätigkeit vergnügen durfte. Dem Vater des jungen Hofkammer-Sekretairs konnte eine Leidenschaft wenig zusagen, welche alle Pläne, die er für das Wohl des Sohnes mit kluger Umsicht ins Werk gerichtet, zu zerstören drohte. Denn in der That, wenn überall die Wahl eines künstlerischen Berufes zweideutig und selbst gefahrvoll ist, so musste sie für die Verhältnisse jener Zeit und jener Gegend ganz besonders ungünstig erscheinen. Die Pfalz fing erst an, sich allmählig von den unsäglichen Leiden zu erholen, die über sie durch die Kriege, fast ein ganzes Jahrhundert hindurch, heraufgeführt waren. Die materiellen Interessen waren durchaus vorherrschend; es fehlte sowohl an Mitteln, sich künstlerisch einzurichten, als auch an Sinn für die Bedeutung der Kunst. Die Städte, das junge Mannheim nicht ausgenommen, waren arm, der Adel ohne höhere Bildung, der Glanz der Klöster, die einst der Kunst eine so reichliche Förderung gewährt hatten, war lange verschwunden, und was als das Schlimmste bezeichnet werden muss, die Kunst selbst war derjenigen Verderbniss und Entnervung verfallen, welche ihr die allgemeine Herrschaft des damaligen französischen Geschmackes bereitet hatte, so dass die wenigen Freunde des Schönen sich fast ausschliesslich nur den Werken der älteren Meister, die so hoch über denen der Gegenwart standen, zuwandten. Nur der Kurfürst allein, Karl Theodor, der im Jahre 1742 zur Regierung gelangt war, bemühte sich, für die Pflege einer höheren geistigen Bildung in seinem Staate zu sorgen. Nur von ihm konnte dem künstlerischen Talente, welches unter den ungünstigen Zeitverhältnissen und unter dem wider Willen getragenen Drucke der Amtsgeschäfte zu verkümmern drohte, Hülfe kommen, — und sie kam. Es fand sich, im Jahre 1762, die Gelegenheit, ihm einige Arbeiten des Hofkammer-Sekretairs vorzulegen. Er erkannte das darin ausgesprochene Talent, entband diesen seiner Amtsgeschäfte, und setzte ihn durch eine Pension, die er ihm grossmüthig aus seiner Privatkasse bewilligte, in den Stand, sich vollständig für den künstlerischen Beruf auszubilden.

Ferdinand Kobell, bis dahin ohne alle künstlerische Unterweisung, besuchte nunmehr zunächst die Kunstakademie von Mannheim, welche damals unter der Direction des berühmten Bildhauers Peter Verschaffelt stand. Er durfte seine Träume verwirklichen, sich frei und rückhaltlos dem Berufe hingeben, für welchen ihn die Natur bestimmt hatte, durfte alles das nachholen, was bisher, bei dem ungeregelten Gange seiner künstlerischen Beschäftigungen, versäumt sein mochte. Doch sollte er auch jetzt noch den wichtigsten Theil seiner Ausbildung dem eigenen Talente zu verdanken haben. Er fand in Mannheim keinen Landschaftsmaler, der ihn in die Eigenthümlichkeiten dieses besonderen Faches der Kunst hätte einführen können. Er blieb in diesem Bezuge, ausser auf die Natur, nur auf die Vorbilder älterer Meister, welche die Gallerie von Mannheim enthielt, angewiesen; doch stand ihm bei dem Studium dieser Werke der Rath seines Freundes, des Gallerie-Inspektors Franz Pichler, hilfreich zur Seite, indem der letztere, zwar selbst kein ausübender Künstler, dem jungen Landschaftsmaler all seine Bemerkungen über das Aesthetische und Technische der Vorbilder gern mittheilte. Als Beschluss der Studienzeit ist eine Reise nach Paris zu nennen, welche Kobell als Begleiter des kurfürstlichen Gesandten am französischen Hofe, des Grafen von Sickingen, im Jahre 1768 antrat. Er verweilte in Paris achtzehn Monate.

Nach seiner Rückkehr ward Kobell zum kurfürstlichen Hofmaler und zum Professor an der Mannheimer Akademie ernannt. Von dieser Zeit ab lebte er still in seiner Vaterstadt, eifrig thätig in seinem schönen Berufe, allgemein geschätzt wegen seiner Arbeiten, von den ihm Näherstehenden wegen seiner liebenswürdigen Persönlichkeit hoch verehrt. Doch sah er sich im Jahre 1793 durch die Unruhen des Kriegs veranlasst, Mannheim zu verlassen; er ging nach München, wo er, nach dem Tode des Direktors der Mannheimer Gallerie, J. F. von Schlichten, dessen Stelle erhielt. Er starb am 1. Februar 1799.

Ein sehr grosser und wohl der bedeutendste Theil von Kobell's künstlerischer Thätigkeit bestand in der Anfertigung radirter Blätter; man zählt deren 242, theils von kleinerem, theils von grösserem Format. Neben einigen Reihefolgen mit figürlichen Darstellungen enthalten sie fast sämmtlich Landschaften. Die Daten, mit denen sie versehen sind, reichen vom Jahre 1769 bis zum Jahre 1796. Man sagt, dass die freundschaftliche Verbindung, welche Kobell in Paris mit dem berühmten Kupferstecher Johann Georg Wille und mit dem, besonders im Fache der Aetzkunst namhaften Philipp Parizeau eingegangen war, ihn vorzugsweise dazu veranlasst habe, sich mehr der Radirnadel als des Pinsels zu bedienen. Ohne Zweifel wird diese Angabe begründet sein, und gewiss muss ein solches Verhältniss für ihn sehr vortheilhaft gewesen sein, sofern es sich um die gründliche Aneignung der gesammten Technik des Radirens und Aetzens handelt. Dennoch müssen wir annehmen, dass ein tieferer Grund vorhanden war, der Kobell mehr zu der bloss zeichnenden Darstellung als zu derjenigen führte, welche sich des umfassenderen künstlerischen Mittels der Farbe bedient. Es ist in der That vorauszusetzen, dass sein Talent eine gewisse Beschränkung hatte, dass es ihn mehr dahin trieb, die landschaftliche Composition als solche, die Umzeichnung ihrer Formen, die Licht- und Schattenwirkung, sowie das Spiel des Helldunkels, — mit einem Worte: die allgemeinen Grundzüge der künstlerischen Darstellung aufzufassen und wiederzugeben, als dieselbe zugleich auch zum weichen, quellenden Leben

zu erwärmen. Und mehr als wahrscheinlich ist es, dass auf eine solche Richtung sein ungeregelter Bildungsgang und die, immerhin späte Zeit, in welcher er sich erst ausschliesslich der Kunst widmen durfte, den wesentlichsten Einfluss hatten. Denn so hoch auch die Kraft des Genies zu verehren ist, so bedarf dasselbe dennoch, um vollendet in die Erscheinung treten zu können, einer frühen und folgerechten Gewöhnung, welche ihm die äussern Mittel der Darstellung zu einer leicht fliessenden Sprache macht; wir sehen es an allen, auch den bedeutendsten Künstlern, die erst im vorgerückten Alter in ihren Beruf eintraten, dass ihren Werken mehr oder weniger die Andeutung einer skizzenhaften Behandlungsweise bleibt. Um so mehr aber werden wir den richtigen Tact anerkennen müssen, der Kobell vorzugsweise in einem Fache wirksam sein liess, welches die Ansprüche, denen zu genügen er möglicherweise nicht im Stande war, fernhielt und, obschon in enger gezogenen Grenzen, die anmuthigste Entwickelung seiner eigenthümlichen Richtung und seines eigenthümlichen Talentes gestattete. Wir werden annehmen müssen, dass sein Aufenthalt in Paris und das dortige, eben angeführte Verhältniss ihm das Wesen seines künstlerischen Berufs nur zum klareren Bewusstsein gebracht habe.

Wie indess diese Verhältnisse zu betrachten sind, jedenfalls gehören Kobell's Blätter zu den bedeutendsten Radirungen im landschaftlichen Fache. Er schliesst sich mit ihnen, obwohl mehr als ein halbes Jahrhundert dazwischen liegt, unmittelbar den ähnlichen Leistungen an, welche die holländischen Meister uns hinterlassen haben; er ist der erste, der unter den Deutschen mit umfassenden Arbeiten solcher Art auftrat. Die glücklicheren Arbeiten der Holländer reichen bis in den Beginn des achtzehnten Jahrhunderts herab; unter den Deutschen zählt Kobell nur sehr wenig Vorgänger, die auf eine höhere Bedeutung Anspruch haben. Die beiden Scheits, Matthias und Andreas, um den Schluss des siebzehnten Jahrhunderts thätig, sind als solche noch nicht anzuführen; Joachim Franz Beich (1665—1748) und Peter von Bemmel (1699—1754) haben mehrere geistreiche Blätter hinterlassen, die jedoch bei diesem das Gepräge eines nur skizzenhaften Entwurfs tragen, bei jenem nicht frei von conventioneller Behandlung sind; unter den Blättern eines näheren Zeitgenossen von F. Kobell, des Franz Edmund Weirotter (1730—1773), finden sich auch nur wenige, die in edler Radirmanier durchgeführt sind. U. dgl. m. Ja, wir müssen hinzufügen, dass Kobell überhaupt als derjenige zu bezeichnen ist, der die landschaftliche Radirung, was die äusseren Elemente der Darstellung anbetrifft, zuerst auf umfassende Weise zu einer eigentlich vollendeten Durchbildung gebracht hat. Wenigstens finden sich bei den grossen holländischen Landschaftern des siebzehnten Jahrhunderts nur einzelne Blätter, in denen eine solche Behandlung erstrebt ist, die somit eine eigentlich künstlerische Beschlossenheit haben, während bei weitem die Mehrzahl durchgehend nur auf die Andeutung einer malerischen Wirkung hinarbeitet und sich mehr nur als Entwurf zu einem Gemälde, denn als ein selbständiges und für sich gültiges Ganze zu erkennen giebt. So ist es z. B. bei den meisten der im Uebrigen so geistvollen Blätter des Anton Waterloo der Fall, von denen nur einige wenige eine wirklich plastische Durchbildung zeigen; so noch ungleich mehr bei den wenigen schönen Entwürfen, die von Jakob Ruisdael radirt sind; so selbst bei den Blättern von Hermann Swanevelt, obgleich dieser mit vorzüglichem Glück auf Massenwirkung und allgemeine

Haltung hinzuarbeiten versteht. U. s. w. Eine wesentliche Ausnahme macht eigentlich nur Aldert van Everdingen, der in seinen anziehenden Blättern von vornherein mehr die Zeichnung in ihrer Selbständigkeit als jene Andeutung einer malerischen Wirkung im Sinne hat, und der in der zierlichen Bestimmtheit der Umrisslinien, in der plastischen Modellirung an Fels und Bäumen vorzüglich ausgezeichnet ist. In diesen Elementen der Behandlung sind Everdingen's Blätter als die wichtigsten Vorbilder, welche Kobell vorlagen, zu nennen; aber auch sie wiederum enthalten häufig mehr nur die Angabe der Composition, als dass in ihnen überall die Mittel, welche schon die Zeichnung an sich gewährt, und besonders die ganze Wirkung des Helldunkels, zur vollkommenen Erscheinung kämen.

Doch nicht bloss in der gründlicheren Feststellung der Technik beruht die Bedeutung von Kobell's Radirungen; sie sind zugleich die schönsten Zeugnisse für das neue sinnvolle Eingehen auf das stille Wirken der Natur in ihrer schlichten Reinheit, welches zu jener Zeit in Deutschland erwachte, welches die Fesseln des französischen Geschmackes, der selbst in Wiese und Wald seine knechtische Unnatur hinausgetragen hatte, von sich warf und den neuen Aufschwung der Kunst einleitete, dessen wir uns heutiges Tages erfreuen. Wir haben Kobell mit seinen Radirungen als einen der glücklichsten Vorkämpfer für solche Bestrebungen anzuerkennen; seine Wirksamkeit musste um so grösser sein, als das scheinbar kleine Fach, welches seine vorzüglichste Thätigkeit ausmachte, die zahlreichste Verbreitung seiner Leistungen gestattete. Man hat es beklagt, dass Kobell, ausser jener Reise nach Paris, die deutsche Heimat nicht verlassen, dass er namentlich nicht in dem glänzenden Italien seine künstlerischen Studien gemacht habe; man meint, sein Talent würde sich dann in grösserem Reichthum entfaltet haben; aber es dürfte sehr in Frage zu stellen sein, ob eine grössere Mannigfaltigkeit der Erscheinungen nicht vielleicht seinen Blick verwirrt, nicht die Reinheit, die keusche Naivetät der Auffassung, die in seinen Blättern vor Allem so anziehend wirkt, getrübt haben möchte. Auch bot ihm schon seine nächste Heimat des Schönen und Anmuthigen gar viel. Ja, es ist fast auffallend, dass er die vorzüglich grossartigen, die vorzüglich malerischen Bilder, die sich ihm bei den Spaziergängen und bei kleinen Studienreisen in der Heimat selbst darbieten mussten, keineswegs so benutzt hat, wie es unzweifelhaft ein Landschaftsmaler des heutigen Tages thun würde. Wir finden in seinen Radirungen Nichts, was an die wundersame Romantik des Heidelberger Schlosses, das in seiner Zerstörung einen so mächtig phantastischen Reiz ausübt, erinnerte; Nichts, was etwa dem zweiten Glanzpunkte des Neckarthales, der Gegend von Neckarsteinach, entnommen wäre; Nichts, was auf die so ganz eigenthümlich malerischen Theile des Hardtgebirges, namentlich auf die Umgebungen von Anweiler, oder was auf die weiter nördlich belegenen romantischen Theile des Rheinthales hindeutete. Im Gegentheil zeigt sich bei Kobell, bis auf einzelne Ausnahmen, die durch einen, hievon ganz verschiedenartigen Einfluss hervorgebracht sind und von denen weiter unten die Rede sein wird, eine sehr entschiedene Vorliebe für die einfachste landschaftliche Situation. Von der sogenannten heroischen oder allgemeiner, von der idealischen Landschaft finden wir nur vorübergehende Andeutungen in seinen Blättern; es ist die Natur in ihrer grössten Einfalt und Stille, die Verbindung derselben mit dem schlichtesten menschlichen Verkehr, was er am häufigsten und mit vorzüglichstem Glücke darstellt.

Eine solche Richtung der landschaftlichen Darstellung war aber durchaus nothwendig, wenn überhaupt mit Erfolg ein reineres Streben in das betreffende Kunstfach eingeführt werden sollte; man konnte von der Unnatur nur frei werden, indem man mit voller Absicht und Entschiedenheit auf die naivste Natürlichkeit der Natur zurückging. Dasselbe Bestreben tritt uns zu jener Zeit in Deutschland auch in andern Beziehungen und in nicht minder anerkennungswürdiger Weise entgegen. Für das Fach der figürlichen Darstellung erinnere ich hier nur an die unnachahmliche Naivetät, durch welche Chodowiecki's Kupferblätter einen so hohen Werth behalten. In der Poesie zeigt sich ganz dieselbe Auffassung der Natur. Hier klingt sie schon im Anfange des Jahrhunderts durch den, mit Unrecht fast vergessenen Brockes herein; entschiedener bei Kleist; ihren Culminationspunkt erreicht sie in Göthe's Werther (1774). Die Naturschilderungen, die zu den wesentlichsten Schönheiten des Werther gehören, sind in der That den Darstellungen, welche Kobell mit Vorliebe giebt, auffallend verwandt; auch ist hier ein völlig gleiches Verhältniss zu den Bildern der Natur, welche dem Dichter bei der Abfassung seines berühmten Buches vorschwebten. Es ist bekannt, dass die Lokalität und die damaligen geselligen Verhältnisse von Wetzlar die Grundlage zum Werther ausmachen. Wer das liebliche Thal des Lahnflusses kennt, in welchem Wetzlar liegt, findet es vielleicht ähnlich auffallend, dass Göthe uns durchweg nur in die schlichtesten und stillsten Situationen jener Gegend einführt, dass er Alles, was einen höhern, romantisch landschaftlichen Reiz darbietet, ganz unberührt lässt, und dass sich in seinem Buche auch nicht die leiseste Hindeutung auf so glänzend malerische Punkte, wie die Gegend des unfern belegenen Weilburg oder wie die von Limburg, findet.

Bei solcher Richtung erscheint Kobell jedoch durchaus nicht als einseitiger Naturalist: im Gegentheil tritt in seinen Radirungen durchweg die vollste und gemessenste künstlerische Besonnenheit hervor. Hierauf deutet schon, was oben über das Allgemeine der technischen Durchbildung seiner Blätter gesagt ist. Auch lässt sich in den letzteren ein klar vorschreitender Bildungsgang ziemlich deutlich verfolgen. Wir sehen, wie er sich, allerdings zwar auf der Grundlage einer selbständigen Naturanschauung, durch das Studium der älteren Meister zum vollkommenen Bewusstsein über die Grundsätze seiner Kunst entwickelt. So tragen zunächst diejenigen Arbeiten, die in der Zeit seines Pariser Aufenthaltes und in den nächstfolgenden Jahren gefertigt wurden, das Gepräge der holländischen Landschaftschule, die als ein gewiss sicherer und gültiger Wegweiser betrachtet werden muss, wenn man die ruhige Einfalt der Natur auf künstlerische Weise zur Darstellung bringen will. Hieher gehören auch die wichtigeren unter den Blättern, in welchen Kobell figürliche Darstellungen gegeben hat. Dann wendet er sich auf eine kurze Frist derjenigen Richtung der Landschaft zu, welche die Natur in einer mehr idealen Weise, mehr nach dem Vorbilde der Gegenden Italiens, behandelt und welche besonders durch die beiden Poussins und deren Nachfolger vertreten wird. In dieser Periode tritt Kobell allerdings mehr oder weniger aus seiner sonstigen Eigenthümlichkeit heraus; doch auch in den Darstellungen dieser Zeit erscheint die ihm eigne Einfachheit der landschaftlichen Situation zumeist vorherrschend. Bald aber verlässt er auch diese Richtung und zeigt sich nunmehr in seiner vollen Selbständigkeit, die mit grösserer oder geringerer Entschiedenheit nur das Vorbild der heimischen Natur befolgt.

Einzelne unter den Blättern seiner dritten Periode enthalten zwar Compositionen, die wiederum auf eine gewisse Grossartigkeit des Eindruckes hinzuarbeiten scheinen, aber auch hier ist die Fassung so, dass sie dennoch dem einfach schlichten Verkehr des Lebens und Daseins nahe gerückt werden. So behalten z. B. seine grösseren Darstellungen von Wasserfällen durch den malerischen Bau der Holzbrücken, die er hier über das Wasser führt, ganz das Trauliche, menschlich Gemüthliche, was auch seine schlichtesten Scenen so ansprechend macht.

Ferner ist zu bemerken, und hierin besteht wieder ein sehr wesentlicher Vorzug seiner Blätter, dass sie durchweg ein vollendetes, in sich beschlossenes künstlerisches Ganzes ausmachen. Wie einfach die Scene der Natur oder des in ihr vorgehenden menschlichen Verkehrs, die er uns vorführt, auch sein mag, überall hat sie ein bestimmt charakteristisches Gepräge, überall spricht sich in ihr eine entschiedene Stimmung aus, überall ist sie vollkommen ausgerundet und beendet. Die Linienführung erscheint durchweg harmonisch. Licht und Schatten und Alles, was dem Elemente des Helldunkels angehört, durchweg in gemessener Haltung. Alles in seinen Blättern ist freie und wahre künstlerische Conception. Er hat fast nie eine sogenannte Veduta gefertigt, fast nie eine vorhandene Scene der Natur für seinen Bedarf ohne Weiteres nachgeschrieben. Ja, er ging in dieser freien Auffassung der Natur so weit, dass er, seit er von seiner Pariser Reise zurückgekehrt war, kaum noch Studien nach der Natur machte; nur Einzelheiten, deren er etwa für die Vorgründe der Bilder bedurfte, pflegte er seit dieser Zeit nach der Natur zu zeichnen; im Uebrigen war er nur bemüht, ihre Erscheinungen mit dem Auge aufzufassen und unmittelbar dem Gedächtnisse einzuprägen, indem er gern äusserte, dass man mit jenen Studien doch nie der Wirklichkeit nahe komme und dass sie nur als ein Spott auf das Vermögen der Kunst erschienen. Gleichwohl spricht sich auch im Einzelnen seiner Darstellungen die feinste Beobachtungsgabe aus, und nicht minder ein sehr glücklicher Sinn, das Einzelne in seiner Mannigfaltigkeit und Verschiedenheit mit den beschränkten Mitteln der Radirnadel charakteristisch anzudeuten. Alles dieses hat unsern Künstler zu einer feinen stylistischen Behandlung der Landschaft geführt, wie solche bei der künstlerischen Darstellung überhaupt, besonders aber bei der ebengenannten beschränkteren Darstellungsweise nöthig ist.

Hiebei darf indess nicht verschwiegen werden, dass Kobell in dieser Stylistik zuweilen um einen Schritt zu weit geht, dass das Streben nach Gemessenheit seiner Darstellung zuweilen eine, wenn auch nur leise Andeutung von conventioneller Manier giebt. Dies zeigt sich besonders da, wo er sich bemüht, das Laub der Bäume in grösseren Massen zusammenzuhalten und solchergestalt eine mehr plastische Wirkung hervorzubringen. Ohne Zweifel erklärt sich dieser Uebelstand — denn so müssen wir es allerdings nennen — zunächst durch die eben angeführte Weise des Studiums, welche er in der langen Zeit seiner späteren künstlerischen Thätigkeit befolgte. Wie lebendig er das unmittelbare Vorbild der Natur wiederzugeben vermochte, ergiebt sich, um nur Ein Beispiel anzuführen, aus dem schönen Blatte von seiner Hand, „welches die Inschrift führt: „Im Neckarauer Wald. 1779. Ferd. Kobell.“ Dies Blatt erscheint, ausnahmsweise, als ein blosses Studium, es hat auch nicht die volle Beschlossenheit, die sonst seinen Arbeiten eigen zu sein pflegt; dafür aber tritt hier

die meisterlichste Freiheit in Auffassung und Behandlung hervor. Aber indem Kobell im Ganzen, wie bemerkt, mehr mit dem Auge als mit der Hand studirte, indem er dem Gedächtnisse vielleicht zu viel zutraute, gerieth er dahin, wiederum in Etwas von der vollen Naturwahrheit abzuweichen. Doch ist auch für diese Erscheinung noch ein tieferer Grund zu suchen. Kobell steht erst im Beginn einer neuen und freiern Zeit; es ist, in Gemässheit aller menschlichen Entwickelungs-Verhältnisse, sehr natürlich, dass er die Gesetze der alten nicht mit einem Schlage vollständig abzuschütteln vermochte, dass diese Gesetze auch noch auf ihn, obschon er ihr Gegner war, eine leise, doch immerhin erkennbare Nachwirkung äusserten. So löst sich von selbst der Widerspruch, dass er, für die freie Naturwahrheit in der Kunst mit glücklichstem Erfolge wirkend, dennoch zugleich unter dem Einflusse einer in Etwas conventionellen Naturauffassung erscheint.

Doch ist dieser Uebelstand schon an sich nur gering und zugleich, wie bemerkt, unmittelbar mit einem sehr gültigen Streben verbunden. Er tritt aber noch ungleich mehr zurück, wenn man die anderweitigen, so erheblichen Vorzüge der Kobell'schen Blätter, von denen bereits die Rede war, in Erwägung zieht. Blickt man gar auf andre Arbeiten, die gleichzeitig mit diesen im Fache der landschaftlichen Radirung entstanden, so wird man sehr geneigt, den kleinen Fehler völlig zu übersehen. Man vergleiche z. B. die berühmten Radirungen des Salomon Gessner mit den seinigen. Auch hier sehen wir ein ausgezeichnetes Talent für landschaftliche Darstellung, auch hier in einigen wenigen Blättern eine freie Wahrheit in Auffassung und Behandlung; aber bei Weitem die Mehrzahl von Gessner's Blättern verliert sich in eine süssliche Sentimentalität, welche die keusche Einfalt der Natur aufs Neue, und zwar in sehr durchgreifender Weise, in conventionelle Bande schlägt.

So nehmen Kobell's Radirungen eine durchaus ehrenvolle und bedeutsame Stelle in der Geschichte der neueren Kunst ein. So gewähren sie dem Freunde der Darstellungen einer schlichteren Natur einen vorzüglich reichhaltigen und nachwirkenden Genuss. So sind sie, wie wenig andre ihres Faches, sehr wohl geeignet, dem jungen Künstler zum Studium zu dienen, ihm über die wichtigsten Punkte, welche bei der landschaftlichen Zeichnung zur Sprache kommen müssen, mannigfachen Aufschluss zu gewähren, und nicht minder auch in den Kunstschulen als höchst brauchbare Vorbilder benutzt zu werden. Der neue Abdruck der Platten, die sich von ihm erhalten haben, wird demnach ohne Zweifel mit Beifall aufgenommen werden. Es sind dieselben, die bereits im Jahre 1809 bei J. F. Frauenholz in Nürnberg, unter dem Titel: „*Oeuvre complet de Ferdinand Kobell*" etc., doch nur in einer sehr geringen Auflage erschienen. Eine kleine Anzahl andrer Platten war bereits früher in Paris herausgegeben; es scheint, dass diese untergegangen sind. Dasselbe ist mit Zuversicht von den Platten andrer Kobell'schen Radirungen anzunehmen. Ein Verzeichniss der sämmtlichen Radirungen Kobell's, in welchen die Platten des ehemals Frauenholz'schen Verlags durch ein Sternchen bezeichnet sind, ist von einem vieljährigen Freunde des Künstlers bearbeitet und mit biographischen Nachrichten über den letztern im Jahre 1822 herausgegeben. Es führt den Titel: „*Catalogue raisonné des estampes de Ferdinand Kobell. Par Etienne Baron de Stengel.*

BERICHTE UND KRITIKEN.

1842 — 1843.

Lithographie. — Berlin.

(Kunstblatt 1842. No. 13.)

. . . . Ich habe eines trefflichen künstlerischen Unternehmens von zunächst vaterländischem Interesse zu gedenken, das sich gegenwärtig hier vorbereitet. Dasselbe betrifft die Herausgabe von lithographirten Bildnissen der preussischen Könige in ganzer Figur, nach Originalgemälden, welche sich in den königlichen Schlössern befinden. Der Baron Stillfried, der durch verschiedne vaterländisch-artistische Unternehmungen, namentlich durch seine Denkmäler des Hauses Hohenzollern, ehrenvoll bekannt ist, veranstaltet dies Unternehmen; der Lithograph V. Schertle hat die Ausführung der Blätter übernommen. Ich hatte kürzlich Gelegenheit, die fast vollendete Steinzeichnung zu dem Bilde Friedrich's I., nach dem meisterhaften Gemälde von A. Pesne im weissen Saale des hiesigen königlichen Schlosses, zu sehen; sie verspricht eine höchst gediegene Erfüllung der Aufgabe. Schertle hat sich seither längere Zeit in Russland aufgehalten; in seinen Mappen sah ich eine grosse Anzahl der von ihm ausgeführten, durchweg meisterhaften Lithographieen, so z. B. eine bedeutende Reihe lebensvoller Bildnisse, die er, in Petersburg und in Warschau, unmittelbar nach der Natur auf den Stein gezeichnet hatte. Vornehmlich jedoch waren mir zwei seiner in Petersburg gefertigten Lithographieen interessant: die eine nach Raphael's Madonna aus dem Hause Abbe, in der Gallerie der Eremitage, die, mit der grössten Zartheit durchgeführt, den Raphaelischen Geist noch besser wiederzugeben scheint, als der bekannte Stich von Desnoyers; die andre nach dem, durch Müller's Stich und zahllose Copien desselben so allgemein verbreiteten Brustbilde des Evangelisten Johannes von Domenichino, dessen Original sich gegenwärtig im Besitz der Kaiserin von Russland befindet. Müller's schöner Stich scheint das Original in etwas flacher Idealität aufgefasst zu haben; in dieser Lithographie tritt alles Mark und die Kraft, überhaupt die ganze eigenthümliche Behandlungsweise des Domenichino aufs Ueberzeugendste hervor. Es wäre im höchsten Grade wünschenswerth, diese trefflichen, gegenwärtig nur im russischen Kunsthandel befindlichen Blätter auch im deutschen Kunsthandel verbreitet zu sehen. Vielleicht entschliesst sich der Künstler zu einer Wiederholung derselben, die sie auch für uns allgemeiner zugänglich machen könnte.

Mittheilungen aus Berlin.

(Kunstblatt 1842. No. 74.)

Ein grosser künstlerischer Genuss ward uns vor Kurzem zu Theil, indem der Professor Rauch die sechs in Marmor gearbeiteten Kolossalstatuen der Victorien, welche für die Walhalla des Königs von Bayern bestimmt und nunmehr vollendet sind, vor ihrer Absendung öffentlich ausstellte. Seit einer Reihe von Jahren war Rauch mit diesen Arbeiten beschäftigt gewesen; wir hatten früher wohl bereits Gelegenheit gehabt, eine oder die andre Statue, theils im Modell, theils im vollendeten Steinbilde zu sehen; jetzt ward uns die Freude, den ganzen Cyklus überblicken und über die neue Meisterschaft, die sie uns darlegen, und über die geistreich wechselnden Modificationen Einer Grundidee, die in ihnen entwickelt ist, ein bestimmtes Urtheil fassen zu können. In der That wirkt zunächst dies Letztere, die geistvolle Weise, wie das gegebene Thema sechsfach verschieden variirt ist, so überraschend wie anziehend. Die Statuen der Victorien — Symbole des edelsten Strebens und des glücklichsten Erfolges — werden bekanntlich dazu dienen, an den Langwänden im innern Raume der Walhalla, an denen die Büsten der Gefeierten aufgestellt sind, bestimmte Abtheilungen zu bezeichnen und solchergestalt dem Auge feste Ruhepunkte zu gewähren; vor eine jede Wand werden ihrer drei zu stehen kommen. Dieser Zweck wäre zunächst durch eine einfache, mehr nur dekorative, mehr architektonisch strenge Behandlung zu erreichen gewesen; dabei aber wären die Gestalten nur allgemeine, nur äusserlich wirksame Symbole geblieben. Rauch wusste sie, ohne ihnen doch das nothwendig Gemeinere ihrer Erscheinung zu nehmen, zugleich zu individualisiren; er wusste sie zu lebenvollen Wesen, die dem Menschen als freundliche Genien nahe sind, umzugestalten, wusste in ihnen den Begriff, das Gefühl, die Stimmung des siegreichen Strebens auf eindringliche und wirkungsreiche Weise zu verkörpern. Es ist Ein Gedanke, der ihnen zu Grunde liegt; aber er steigert sich vom leichten, seiner kaum noch bewussten Spiele bis zum tiefsinnigen Ernst. Diese Entwickelung und Durchbildung des Einen Gedankens durch eine Reihe von sechs lebenvollen Gestalten hat etwas eigenthümlich Poetisches; sie bringt eine Charakteristik hervor, die — im besten Sinne des Wortes — echt modern ist und deshalb unser Inneres mit verwandten und befreundeten Klängen berührt; dabei aber ist sie durchaus in derjenigen Würde und Idealität gehalten, deren für alle Zeit gültige und nothwendige Basis die Antike ist. Rauch hat, was zunächst das Aeussere der Anordnung betrifft, die Einrichtung getroffen, dass die Mitte einer jeden der beiden Wände durch eine sitzende Statue eingenommen wird, während die übrigen Statuen stehend dargestellt sind. Die mittlere Statue der einen Seite, mit welcher wir, wie es scheint, den Cyklus beginnen müssen, ist zart und jugendlich gehalten; in feinem, flüssigem Untergewande, den Mantel über den Schooss geworfen, sitzt sie leicht da, vorgewandt, fast spähend, als ob sie im Begriff sei, dem erkornen Lieblinge schnell, wie im Spiele, den Kranz aufzudrücken; es ist in dieser Gestalt eine fast wunderbare Grazie und Anmuth; die Zusammenwirkung der unbefangensten Naivetät mit dem vollen Adel des Styles bringt eine überaus liebliche Wirkung hervor. Die ihr zur Linken erscheint in ähn-

licher Gewandung und auf ähnlich zarte Weise behandelt; den Mantel über den Arm geworfen, schreitet sie, wie im heitern Tanzschritt, dem Beschauer entgegen; auch ihre Erscheinung vergegenwärtigt noch den mühelosen Sieg, den die Gunst des Genius verleiht, aber es ist in ihr bereits die Vorempfindung desselben ausgedrückt. Die zur Rechten schreitet feierlicher, ruhiger, mehr gemessen; das Gewand ist bereits strenger, mehr wie für den Tempeldienst geordnet, ihr ganzes Wesen mehr den antiken Victorien verwandt; auch sie hält uns noch im Kreise jugendlichen Strebens, aber sie vergegenwärtigt schon ein höher erwachtes Bewusstsein. Noch höherer und bedeutsamerer Ernst durchdringt die drei Gestalten der andern Seite. Die mittlere, sitzende, ist ruhig harrend dargestellt; in reichen, harmonisch sich entwickelnden Linien legt das volle Gewand sich um ihren Körper; sie sitzt fest und ernst, und doch fühlt man in ihren Gliedern die Elasticität, dass sie schnell in feierlicher Erhabenheit unsern Blicken würde gegenüberstehen können; wir dürfen sie etwa als die vollkommne Sicherheit des Gelingens bezeichnen. Die ihr zur Rechten stehende Gestalt richtet sich in kühner Hoheit empor; sie hält den Kranz über ihrem Haupte und scheint im Begriff, sich selbst damit zu schmücken: ihre Glieder, ihre ganze Bewegung drücken die schönste jugendliche Kraft aus, sie selbst die Nähe an dem errungenen Ziele. Die zur Linken endlich erscheint in voller, majestätischer Gewandung, die in grossen, ernsten Linien niederfällt; ihr Haupt ist mit einem breiten Eichenkranze geschmückt und, wie unter der Last des Kranzes, ein wenig gebeugt; durch die Züge ihres Gesichtes geht ein leiser Hauch wie von schmerzvoller Ermüdung: sie schliesst die Gedankenfolge ab, und sie scheint es anzudeuten, dass der Sieg nicht ohne Opfer erkauft wird. — Rauch gilt grösstentheils nur als Meister im Fache der historischen Sculptur; die bei weitem überwiegende Zahl der Aufgaben, die ihm zu Theil geworden sind, gehört in dieses Fach, und die idealen Compositionen, welche dabei mehrfach an Sockel und Piedestalen angebracht sind, fallen wenigstens, wie es in der Sache liegen muss, minder ins Auge, wie hohe Schönheit sich auch schon an ihnen entfalten möge. (Ich erinnere in diesem Betracht nur an die, wiederum eigenthümlich bedeutungsvollen Victorien an dem Piedestal der Statue Bülow's, neben der Hauptwache von Berlin.) Die kolossalen Victorienstatuen für die Walhalla treten uns dagegen als ideale Gebilde von selbstständiger Grossartigkeit entgegen und von einer Vollendung und Durchbildung, dass wir fortan in der That zweifelhaft sein müssen, in welcher Gattung der Sculptur wir die höchste Entfaltung seiner Meisterschaft suchen sollen. Denn so geistvoll der in diesen Statuen durchgeführte Gedanke ist, so innig ist das Leben, welches sie durchdringt, so gediegen der Adel und die Würde des Styles, in dem ihre Linien entworfen sind. Die Verschmelzung des klarsten Ebenmasses mit der feinsten Beobachtung des Lebens, die sich hier auf eine Weise durchdringen, dass sie als der Ausfluss ein und desselben künstlerischen Gefühles erscheinen, bildet einen der wesentlichsten Vorzüge dieser Statuen. So gemessen die Linien sind, so ist doch jeder, auch der leiseste Uebergang, das zarteste Muskelspiel, wie der feinste Bruch der Gewandfalten, der Natur vollständig abgelauscht; der Weichheit und jugendlichen Elasticität des Nackten entspricht durchweg die bestimmte Charakteristik der Gewandstoffe, je nach ihrer grösseren Leichtigkeit, Schmiegsamkeit oder Schwere. Es ist wohl eine seltne Erscheinung in der Geschichte der Kunst, dass ein Mann,

der schon seit dreissig Jahren und länger als ein anerkannter Meister thätig ist, fort und fort zu einer höheren und stets gediegneren Entwickelung vorschreitet.

Der Erlös der eben genannten Ausstellung war für die Kasse des hiesigen Vereins für den Kölner Dombau bestimmt. Rauch hatte ausser den Victorien auch noch einige andre seiner neusten Arbeiten ausgestellt. So die Skizze zu dem Monumente Friedrich's des Grossen, welches unser König hier in Berlin errichten lässt, und das lebensgrosse Modell der Reiterstatue desselben Monuments, die aber in doppelter Lebensgrösse ausgeführt wird. Ueber diese Arbeiten sind vor Kurzem bereits einige nähere Andeutungen gegeben; wir konnten uns diesmal der hohen Würde, zu welcher Rauch den Styl der schlicht historischen (portraitartigen) Sculptur ausgebildet hat, in Musse erfreuen. Sodann ein Paar trefflich lebenvolle Marmorbüsten und die überaus liebliche Marmorstatue eines Knaben, der mit bittendem Ausdruck eine Schale emporhält. Diese kleine Statue beabsichtigt Rauch (nebst einer zweiten) der Kirche seiner Vaterstadt Arolsen zu schenken; sie soll, statt des sonst üblichen nüchternen Messingbeckens an den Kirchthüren zum Empfang milder Gaben dienen. Auch sie ist ein Werk von ähnlich meisterhafter Durchbildung, wie jene Victoriensstatuen; ein Blick der Vergleichung auf sie und auf die Knaben des Franke'schen Monuments in Halle, die in zahlreichen Gypsabgüssen verbreitet sind, zeigte wie viel höher der Standpunkt ist, den Rauch gewonnen, seit er jenes Monument gefertigt hat. Ueber den Ausdruck des Kopfes weiss ich nichts Besseres zu sagen, als was eine Dame, die mir zur Seite stand, fast unwillkürlich ausrief: „Wer möchte dem Knaben etwas abschlagen!"

Kupferstich.

(Kunstblatt 1842, No. 98.)

Bei J. Buddeus in Düsseldorf wird die Herausgabe eines katholischen Gebetbuches (des himmlischen Palmgärtleins) veranstaltet, welches sich einer sehr würdigen künstlerischen Zierde zu erfreuen haben wird. E. Steinle liefert die Zeichnungen zu den Blättern, die dasselbe begleiten sollen; von J. Keller werden sie in Kupfer gestochen. Steinle befolgt in diesen Darstellungen ganz diejenige Richtung, die sich mit kindlichem, frommgläubigem Gemüthe in eine stille Vergangenheit versenkt, und als deren vorzüglichster Repräsentant Overbeck zu nennen ist; es spricht sich darin ein so zartes Gefühl, eine so innige Hingebung aus, dass man zu lebhafter Theilnahme angezogen wird, auch wo man der Richtung selbst die Anerkennung versagen muss. Ebenso sinnvoll, wie die Arbeit des Zeichners, ist die des Kupferstechers; sie hat ebenfalls ein alterthümliches Gepräge, aber die Nadel bewegt sich mit solcher Zartheit, Klarheit und Grazie, dass diese Kupferstiche unter den Arbeiten ähnlicher Richtung in seltner Vollendung erscheinen. Uns liegen bis jetzt drei Blätter vor. Das vorzüglichst anziehende von diesen stellt die heil. Jungfrau, von andern Heiligen umgeben, dar; es ist in diesem Blatt eine anmuthvolle Feier, eine Vermählung von Grazie und Würde, eine Zartheit der Charaktere, wie

dergleichen in der That nicht häufig gefunden wird. Der Künstler ist hier völlig in seinem Elemente, und nur dem Christuskinde wäre eine etwas naivere Bequemlichkeit in der Stellung zu wünschen. Grosse Anmuth hat auch das zweite Blatt, welches die heil. Jungfrau, von musicirenden Engeln umgeben, im Palmengarten darstellt; doch tritt hier bereits (in den Bewegungen einiger Engel) manches Manieristische herein. Das dritte Blatt stellt den Heiland unter der Kelter dar. Wir wollen diesen Gegenstand nicht als unkünstlerisch verwerfen; hier aber vermisst man sehr entschieden, — wie sinniges Gefühl, wie viel Grazie selbst auch in dieser Composition ersichtlich wird, doch diejenige höhere Energie der Behandlung, welche einem Gegenstande von so kühner Symbolik für die Auffassungsweise unsrer Zeit allein die nöthige künstlerische Würde verleihen kann.

Radirung.

(Kunstblatt 1843, No. 5.)

Reinick's Liederbuch, in welchem die Vorderseite jedes einzelnen Blattes mit einer radirten Randzeichnung — jede von einem andern Künstler der Düsseldorfer Schule gefertigt — versehen ist, hat sich eines so allgemeinen Beifalls zu erfreuen gehabt und hat, wie es scheint, das Wohlgefallen an der schönen Kunst des Radirens aufs Neue so mannigfach verbreitet, dass der Verleger (J. Buddeus in Düsseldorf) sich bewogen gefunden hat, die Herausgabe eines zweiten Werkes von ähnlicher Einrichtung zu unternehmen. Format und Druck sind dieselben wie dort, auch der Titel — Lieder und Bilder —, welchen der äussere Umschlag des Reinick'schen Buches führte; das neue Werk schliesst sich dem letztern in Folge dessen als „zweiter Band" an. Von diesem ist so eben die erste Lieferung, 15 Blätter enthaltend, erschienen. Freilich ist zwischen beiden Bänden insofern ein nicht unerheblicher Unterschied, als der erste ein in sich zusammenhängendes Ganzes bildete. Die Gedichte mussten dort als die Hauptsache betrachtet werden; sie rührten durchweg aus der Feder des einen Verfassers (Reinick's selbst) her, gaben dem Ganzen eine durchgehend gleichmässige Stimmung und liefen in ununterbrochener Folge fort, so dass auch die Rückseite jedes einzelnen Blattes vollständig bedruckt war; demgemäss waren die Bilder in der That zumeist nur ein künstlerischer Schmuck, der den Text auf sinnvolle Weise umspielte. Der zweite Band dagegen ist ein Sammelwerk, dem jener innere Zusammenhang fehlt; er besteht aus einzelnen Blättern, von denen jedes nur ein einzelnes Gedicht behandelt; die Künstler haben sich Gedichte von den verschiedensten Verfassern nach beliebiger Wahl ausgesucht, und es ist sehr natürlich, dass hiebei die künstlerische Darstellung den Text in den meisten Fällen überwiegt; sie bildet die Hauptsache, und der Text steht zu ihr grossentheils nur in dem Verhältniss einer erläuternden Erklärung. — Diese Bemerkungen sollen indess keinen Tadel enthalten, sofern wir den zweiten Band in seiner Selbständigkeit betrachten. Im Gegentheil giebt demselben das überwiegende künstlerische In-

teresse und der Vergleich der verschiedenartigen Richtungen, die hier als solche schärfer hervortreten, auch seinen eigenthümlichen Reiz.

Die vorliegenden Blätter bieten uns bereits viel Interessantes und Bedeutendes. Vor Allem heben wir unter ihnen zunächst zwei Blätter von A. Schrödter hervor. Wie immer, so erscheint Schrödter auch hier durchaus meisterhaft in jener Stylistik, welche zu Darstellungen solcher Art erfordert wird, und welche allein eine gemessene Verbindung zwischen Druckworten und künstlerischer Umfassung derselben hervorbringen kann; die arabeskenhafte Anordnung der Composition, die ruhige, fast plastische Behandlung, die nirgend in die Gesetze des eigentlich Malerischen übergreift, die freie Sicherheit in der Führung der Nadel, alles dies ist hier gleich gediegen. Die höhere Weihe aber erhalten die Blätter durch jenen grossartig klassischen Humor, durch den Schrödter eine so unvergleichliche Stellung in der gesammten Geschichte der Kunst einnimmt. Das erste Blatt hat Claudius wohlbekanntes Rheinweinlied („Bekränzt mit Laub etc.") zum Gegenstande; ein grosser Römer, mit Eichenlaub bekränzt und eine Rose in seinen Fluten schwimmend, erscheint oben in der Mitte; die Verzierungen seines Fusses gehen in Ranken aus, aus denen sich Rebengewinde entwickeln; dazwischen erblickt man fröhlich heitre Gestalten, den kräftigsten und innigsten Lebensinteressen zugethan; unten sind die Philister dargestellt: links ein grämlicher Polyhistor (oder etwa ein Recensent?), der bei seinen „thüringischen" Flaschen nicht singen kann; rechts der „lange Herr Philister", der „nur Wind macht", wie ein reisender Englishman gekleidet, einen Blasebalg unter dem Arme und zu den fröhlichen Gestalten über ihm hinauflorgnettirend. Das andre Schrödter'sche Blatt behandelt ein kerniges Trinklied aus jener guten alten Zeit des heiligen römischen Reiches, ehe der dreissigjährige Krieg all seine verborgenen Schäden unheilbar aufgerissen hatte; hier baut sich aus den Ranken, die die Verse einschliessen, eine zierlich geschnitzte Holzlaube empor, und in dieser erblickt man eine Gesellschaft stattlicher Gesellen um einen Tisch mit Krügen und Gläsern, die das schöne Lied einträchtiglich singen. — Unter zwei Blättern von W. Camphausen zeichnet sich besonders das eine, das des „Reiters Morgenlied" („Morgenroth, leuchtest mir zum frühen Tod" etc.) zum Inhalt hat, durch treffliches Arrangement der Zeichnung und durch geistvoll gediegene Behandlung aus; der Maler hat zu den Darstellungen dieses Blattes, sehr passend zu dem Charakter des Liedes, das Kostüm des dreissigjährigen Krieges gewählt. — Andre interessante Darstellungen sind die von J. Fay (der Blumen Rache, von Freiligrath), die nur das elfenhaft Leichte des Gedichtes nicht genügend getroffen hat, H. Plüddemann (der nächtliche Ritter, von Uhland), E. Ebers, H. Ritter u. s. w. E. Steinbrück hat zu dem Kreuzfahrerliede aus Novalis' Ofterdingen eine Zeichnung geliefert, die ungemein anmuthig empfunden ist, doch in der künstlerischen Behandlung nicht genügend erscheint. C. Clasen (das Himmelsmahl, von Pocci) bewegt sich mit Glück und Würde in derjenigen strengeren Darstellungsweise, die bei religiösen Gegenständen angewandt zu werden pflegt; A. Müller dagegen (die Passionsblume, von v. Groote) erscheint ganz in jene befangene Stylistik der Italiener des vierzehnten Jahrhunderts, bei deren Betrachtung man nicht immer die Begriffe des Alters und der religiösen Weihe zu unterscheiden scheint, versenkt; — es macht in der That einen eigenthümlichen Eindruck, immer wieder eine längst verklungene Richtung solcher

Art zwischen den Aeusserungen eines naiv regen Lebens hervorzuschen zu sehen. Endlich sind noch zwei vortreffliche Landschaften von E. W. Pose (der arme Sennabua, Volkslied) und J. W. Schirmer (künftiger Frühling, von Uhland) hervorzuheben; besonders die letztere erscheint in ungemein zarter und weicher Haltung, doch geht sie auch schon über die Grenzen der Radirung hinaus.

Für die zweite Lieferung dieses Werkes werden uns ebenfalls Arbeiten vorzüglicher und anerkannter Künstler verheissen. Der Beifall des Publikums wird diesem schönen Unternehmen nicht fehlen.

Neues aus Berlin.

(Kunstblatt 1843, No. 6.)

Unsre grosse Ausstellung, die sich diesmal beträchtlich in den Winter hereinzog, ist seit etlichen Wochen vorüber; der Ausstellungsreferent hat die wichtigsten Punkte, die bei der überaus grossen Anzahl der ausgestellten Gegenstände, vornehmlich der Gemälde, zur Sprache kommen mussten, den Lesern des Kunstblattes dargelegt. Die künstlerischen Interessen gehen allmählig in ihren geregelten Gang zurück, und selbst der grosse Meinungskrieg, der in den hiesigen Zeitungen, in den Salons der Laien und in den Ateliers der Künstler mit wundersamer Heftigkeit geführt ward, beginnt zu verhallen. Dieser Kampf der Meinungen und Ansichten, der einige Wochen lang so stark war, dass er fast die Kunde des glorreichen Friedens der Engländer mit dem himmlischen Reiche übertönte, hat in der That fast ein ebenso bedeutendes Interesse, als die Gegenstände, denen er galt; ich bin sehr geneigt, ihn als Zeugniss einer lebhaften Krisis, in der sich gerade jetzt die deutsche — oder wenigstens die norddeutsche — Kunst befindet, zu betrachten. Es galt nämlich einigen Hauptbildern der Ausstellung. Zu Anfang, nachdem Lessing's Huss auf dem Kostnitzer Concil erschienen war, schwärmte Alles für dies Bild; plötzlich wandte sich das Blatt, als die beiden grossen belgischen Bilder, von Gallait und de Biefve, eingerückt waren. Hier allein, so hiess es, sei wahre Malerei, wahre Kunst. Besonders unsre Maler traten mit dieser Behauptung auf; ja, es wird sogar mit Gewissheit behauptet, dass einige Zeitungsartikel, die sich sehr scharf für die Belgier und sehr scharf gegen Lessing äusserten, von einem unsrer ersten Künstler geschrieben seien. Natürlich kam es, als die Sache in solcher Weise öffentlich geworden war, zu sehr lebhaften Erwiderungen, Antikritiken u. s. w. Keine Partei, wie es scheint — und wie es in allen Meinungskämpfen der Fall zu sein pflegt — hat nachgegeben; aber die Zukunft wird die Lösung der Widersprüche bringen. Der Kampf selbst zeigt es, dass die Einseitigkeit der einen oder der andern Richtung — die es zwar nicht ausschliesst, dass diese eine Richtung in sich höchst vollendet sein könne, — zum Bewusstsein hervorgedrungen ist. Er ist nur das Seitenstück zu all den Kämpfen, welche unsre Zeit bewegen. Aber wo

Kampf ist, da ist Leben, da ist Process der Entwickelung. Die Kunstgeschichte unserer Tage ist im Begriff, die Stufe, auf der sie sich seit etwa drei Lustren bewegt hat, zu verlassen und eine neue Stufe zu betreten. Mögen ihr die äusseren Verhältnisse fördersam entgegenkommen!

Einstweilen sind die beiden belgischen Riesenbilder auf Befehl des Königs noch besonders in der Rotunde des Museums aufgestellt worden. Die Ausstellungssäle der Akademie sind auf so kolossale Dimensionen nicht wohl eingerichtet. Zwar hatte man Alles gethan, um ein günstiges Licht und eine gute Uebersicht der Darstellungen zu Wege zu bringen; auch hatte man in der That, nach Aufhebung einiger Missstände, eine vortreffliche Beleuchtung möglich gemacht; indess war ein freierer Standpunkt noch wünschenswerth geblieben. Jetzt fällt das Licht etwas scharf von oben ein, durch die Mitte der Kuppel; dafür steht dem Beschauer nunmehr der mannigfaltigste Wechsel des Standpunktes frei. Und wirklich trägt diese neue Aufstellung nicht wenig dazu bei, um die grossartige historische Fülle und Energie, welche in beiden Bildern, bei aller Verschiedenartigkeit der Behandlung, durchgeht, vollständig auffassen zu können.

Eine interessante Ausstellung, leider nur von ein Paar Tagen, hatten wir kürzlich im Lagerhause, im Atelier des Professor Rauch. Dort war uns die Anschauung des Thonmodells zu dem Denkmale verstattet, welches Rauch im Auftrage des Königs für das Mausoleum zu Charlottenburg arbeitet. In diesem Mausoleum, wo die Königin Louise bestattet ist und wo sich jenes allbekannte Denkmal der Königin befindet, mit dem vor nunmehr dreissig Jahren Rauch's höherer Künstlerruhm begann, ist bekanntlich auch König Friedrich Wilhelm III., zur Seite seiner unvergesslichen Gemahlin, bestattet worden, und so soll dort auch sein Denkmal, dem ihrigen zur Seite, aufgestellt werden. Die Anordnung ist jenem ganz ähnlich und im höchsten Grade einfach. Etwas über lebensgross, ruht die Gestalt des entschlafenen Herrschers gerade ausgestreckt auf dem Lager. Er trägt die Generalsuniform, deren Insignien aber nur an Hals und Brust sichtbar werden. Ausserdem ist er in den einfachen Kriegsmantel gehüllt, in dem wir ihn bei seinen Lebzeiten so häufig gesehen haben, in dem seine Leiche auch auf dem Todtenbette ausgestellt war, und der zugleich, in schlichter und doch so beredter Symbolik, den ausharrenden Kämpfer für die Freiheit und für den Ruhm seines Staates bezeichnet. Das etwas gesenkte Haupt ist im kräftigsten Mannesalter aufgefasst; ein milder, versöhnungsvoller Ernst durchleuchtet auf eine wundersame Weise diese edlen und klaren Züge. Das Ganze ist, wie es aus der Aufgabe naturgemäss hervorgehen musste, durchaus schlicht und einfach entworfen, und dennoch ist in dem ruhigen Gange der Linien ein eigner feierlicher Wohllaut, der das Gemüth des Beschauers auf die wohlthätigste Weise berührt. Dabei zeigt sich in der Durchbildung des Stofflichen, wie überall in Rauch's neueren Werken, jene hohe Meisterschaft, durch welche allein der dargestellte Gegenstand uns in vollkommen individueller Freiheit und Lebendigkeit gegenübertritt. Es gewährte einen eigenthümlich erhebenden Eindruck, zu beobachten, wie jeder der Eintretenden im Anschauen des Denkmales sofort von einer ernsten, gehaltenen Stimmung ergriffen wurde; und nur mit leiser Stimme, von einer geheimen Ehrfurcht gefesselt, theilte man seine Bemerkungen über das schöne Werk einander mit.

Der Bildhauer J. Gebhard hat kürzlich vom Könige den Auftrag

erhalten, drei grosse Reliefs anzufertigen, welche an der hiesigen Werderkirche, und zwar an der äusseren Seitenwand, unterhalb der Fenster, angebracht werden sollen. Die Gegenstände dieser Reliefs, deren einige schon in leichten Skizzen auf unserer grossen Ausstellung gesehen wurden, beziehen sich auf die mehrfach erfolgte Aufnahme protestantischer Emigranten, die ihre Heimat verlassen hatten und im brandenburgisch-preussischen Staate die Freiheit des Glaubens fanden, welche ihnen durch den Gewissensdruck im eignen Vaterlande versagt war. Es sind: die Aufnahme der französischen Protestanten, die bei Aufhebung des Edikts von Nantes aus Frankreich und vor den dortigen Verfolgungen geflüchtet waren, durch Friedrich Wilhelm, den grossen Kurfürsten; die Aufnahme der Salzburger Emigranten durch König Friedrich Wilhelm I., und die Aufnahme der Zillerthaler durch K. Friedrich Wilhelm III. Es ist höchst erfreulich, in diesen Gegenständen der Kunst eine Aufgabe gestellt zu sehen, welche der ächtesten historischen Bedeutung voll ist und, statt sich auf müssige Schaustellung einzulassen (womit man die Historie nur allzu oft abzufertigen liebt), vielmehr geradezu Momente hervorhebt, in denen sich der innere ethische Entwickelungsgang der Geschichte — und hier die ethische Grundlage für die Entwickelung des preussischen Staates — entschieden aussprechen muss.

Noch darf ich wohl eines absonderlichen neuen Kunstfaches gedenken, welches bei uns, die wir uns dessen früher nicht rühmen konnten, seit einiger Zeit ins Leben getreten ist. Ich meine die Karikaturen auf öffentliche, besonders politische Verhältnisse und Zustände, die in rascher Folge erschienen sind, seit die Bilder keiner Censur mehr unterliegen. Es liegt in der Natur der Sache, dass hier noch nicht mit einem Schlage der richtige Takt, und dass vornehmlich nicht durchweg jene gentile Behandlungsweise gefunden werden konnte, durch die allein die Satire eine höhere künstlerische Weihe zu erwerben vermag; sagt man doch überhaupt uns Deutschen nach, dass wir uns in öffentlichen Dingen noch immer leidlich ungeschickt gebahren. Auch ist noch kein eigentlicher Heros aufgetreten, der solchen Darstellungen ein entschieden charakteristisches Gepräge aufgedrückt hätte; noch Nichts von der solennen Meisterschaft, die sich z. B. in G. Schadow's (des Bildhauers) vier unvergleichlichen Karikaturen auf Napoleon kund giebt. Neben manchem Verfehlten und Schwachen sind aber doch auch schon recht tüchtige Blätter erschienen, Darstellungen, die ihr Ziel schon ganz sicher und eindringlich zu treffen wissen. Auch mag das als eine wesentliche Förderung zu nennen sein, dass die Inschriften der Bilder immer noch censirt werden müssen, dass man diese mithin lieber ganz wegläßt und sich dafür bestrebt, in der selbständig künstlerischen Darstellung zu einem um so prägnanteren Ausdrucke zu gelangen. Immerhin — und alle übrigen Gesichtspunkte bei Seite gestellt — läßt sich wenigstens behaupten, dass der kecke Spott und die vergnügliche Bitterkeit dieser Blätter eine frische Lebensluft in alle die Regionen der Kunst bringen, die durch die unendliche Wehmuth der Romantik und durch die Darstellungen des Allertrivialsten schon in eine starke Stagnation übergegangen waren.

Walhalla in artistischer und technischer Beziehung, von Leo v. Klenze. Gross Royalfolio. 6 Bogen Text und 12 Kupfertafeln. München, in der lit. art. Anstalt der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

(Kunstblatt 1843, No. 16.)

Herr von Klenze giebt in der siebenten und achten Lieferung seiner „Sammlung architektonischer Entwürfe" auf 12 Tafeln in gross Folio, nebst dem zugehörigen erläuternden Text, Risse und Ansichten der von ihm erbauten Walhalla, die zugleich als selbständiges Werk, unter dem vorstehenden Titel, erschienen sind. Bei dem grossen, nationalen Interesse, welches jenes majestätische Bauwerk gewonnen hat, wird diese Herausgabe gewiss den vielseitigsten Wünschen begegnen. Man kann das Bauwerk hier, in bequemer Uebersicht, in all seinen Einzelheiten prüfen; man wird auf die vorgeschriebenen Bedingnisse und auf die technischen und constructiven Gründe, auf denen die Behandlungsweise der Anlage beruht, zurückgeführt; und auch der Auswärtige, der das nunmehr in seiner ganzen Pracht vollendete Gebäude nicht zu sehen Gelegenheit hatte, kann sich aus diesen Blättern einen Begriff von seiner Einrichtung machen.

Der unterzeichnete Referent gehört zu denen, welche das Gebäude selbst nicht gesehen haben. Er nimmt indess keinen Anstand, sich über dasselbe, nach Maassgabe der vorliegenden Blätter, auszusprechen. Freilich kann kein Abbild eines grossartigen Bauwerkes, und zumal kein geometrischer Riss (so wichtig ein solcher auch in vielfacher Beziehung für das Verständniss ist) den Eindruck der massenhaften Erhabenheit hervorbringen, den eben nur der Anblick des Werkes selbst zu gewähren im Stande ist; auch muss dabei von Allem, was dem Gebiete des Malerischen angehört und was oft in der Architektur eine so grosse Rolle spielt, abgesehen werden. Doch glaubt Referent, dass eben die Abwesenheit alles dessen, was das Architektonisch Künstlerische nicht ganz unmittelbar berührt (wozu auch noch der Glanz und die Pracht des Stoffes zu rechnen ist) sein Urtheil um so unbefangener, um so weniger bestochen erscheinen lassen werde.

Ueber den Zweck und die Bedeutung des Gebäudes, welches die vorliegenden Blätter behandeln, ist es wohl kaum nöthig, von Neuem Etwas zu sagen. Ich darf voraussetzen, dass dies Jeglichem unter den Lesern bekannt sei. So ist auch der geschichtliche Verlauf des Baues, und besonders der schöne Umstand, dass der König von Bayern den Plan dazu schon früh, schon in den Zeiten der tiefsten Unterdrückung des Vaterlandes gefasst und ihn mit rastloser Mühe nunmehr auf so bedeutungsvolle Weise verwirklicht hat, neuerlich in allen öffentlichen Blättern besprochen. Herr von Klenze giebt in seinem Texte ausführliche Mittheilungen über das Historische des Baues.

Durch den König war bestimmt worden, dass der Bau, wie es auch geschehen ist, in rein griechischem Style ausgeführt werden sollte. Wir dürfen gegen die Wahl dieses Styles nichts einwenden. Da unsre Zeit noch keinen eigenthümlichen architektonischen Styl, der der Ausdruck unsrer heutigen Gedanken- und Gefühlsweise wäre, hervorgebracht hat, und jenes Monument für einen blossen Versuch doch wohl eine zu ernste

Bestimmung hatte, so scheint die Wahl sich zur Genüge zu rechtfertigen. Wenn wir uns, deren Gedankenrichtung von der des griechischen Alterthums freilich sehr verschieden ist, auch nur auf eine halb-künstliche Weise und durch lange Gewöhnung in den griechischen Säulen- und Architravbau hineingebildet haben, so könnte doch nur ein Thor die hohe Reinheit, Schönheit und Würde dieser griechischen Bauweise läugnen.

So erscheint das Aeussere des Baues als ein mächtiger Peripteros, und zwar in dorischen Formen. Erfreulich ist es, dass auch die Obertheile des Baues den gesetzlich reicheren Schmuck haben, den die harmonische Vollendung des griechischen Styles fordert, und der unsern modern-antiken Gebäuden dennoch so häufig fehlt. Alle Anteñxen über den krönenden Gesimsen sind vorhanden; die beiden Giebelfelder sind mit reichen Statuengruppen ausgefüllt. Nur in den Metopen des Frieses haben wir irgend einen Schmuck von bewegter Form vermisst; ihre leere Fläche allein schliesst sich jenen mannigfaltigen Zierden nicht völlig harmonisch an. Soweit die Details des Aeusseren in den vorliegenden Rissen dargestellt sind, erkennen wir darin ein sorgfältiges Studium der griechischen Meisterwerke aus dem Zeitalter des Perikles. Das ganze Aeussere muss demnach einen so würdigen wie anziehenden Eindruck hervorbringen.

Auf sehr eigenthümliche Weise wird dasselbe aber noch durch den kolossalen Unterbau gehoben, der an der Vorderseite des Gebäudes, nach dem Flusse hin, nöthig war, indem der Gipfel des Berges nicht die genügende Fläche zur Ausführung des Baues darbot. So steigt, unterwärts, zunächst eine mächtige, breite Treppe empor; dann folgen zwei kolossale, aus polygonischen Blöcken gebaute Absätze, an deren Vorderseite die Treppe sich in zwei Arme theilt; dann drei kleinere Absätze, und über diesen erst die drei Stufen, welche durch die gewöhnlichen Gesetze des griechischen Tempelbaues bedingt waren. Das Gebäude bietet mithin, in der Ansicht von den vorderen Standpunkten, die erhabene und reich gegliederte Bekrönung einer mächtigen, stufenförmig aufsteigenden Masse; auch scheinen die Verhältnisse durchaus so, dass dadurch in der Wirklichkeit ein überaus imposanter Eindruck hervorgebracht werden muss. Dennoch ist nicht zu läugnen, dass in dem Unterbau etwas Schweres und Kaltes liegt. Ich suche dies indess keinesweges in seiner Anordnung überhaupt, noch, wie bemerkt, in seinen Verhältnissen; ich glaube nur, dass er für das Verhältniss zu den gegliederten Formen des Gebäudes, welches ihn bekrönt, zu wenig ausgebildet ist. Nicht, als ob ich auch für ihn eine gegliederte Architektur in Anspruch nehmen möchte! mir scheint, als ob es vornehmlich nur an einer charakteristischen Bezeichnung und Hervorhebung seiner Ecken fehle, als ob gerade dadurch — etwa durch plastische Werke über angemessen hohen Postamenten — jener Grad von Belebung, von Entwickelung der Verhältnisse zu erreichen sein möchte, der wegen des harmonischen Gesammteindruckes noch nöthig ist. Ist meine Ansicht richtig, so dürfte dieser Umstand dem Gründer des Baues Gelegenheit zu einer neuen Bethätigung seines Kunstsinnes geben.

Bei Weitem schwieriger als das Aeussere des Gebäudes war die Anordnung seines Innern. Hier galt es, einen weiten, übersichtlich freien Raum mit voller und ungebrochener Beleuchtung zu schaffen, einen Raum, der zur Aufstellung einer grossen Menge von Büsten und Inschriften aufs Vortheilhafteste geeignet sein, und bei dem doch natürlich alle Kahlheit, Leere und Monotonie vermieden werden musste, so schwer das Letztere

auch zu erreichen sein mochte. Diese Aufgabe hat der Architekt, nach meinem Ermessen, auf eine sehr glückliche Weise erfüllt; die Anordnung, obgleich den Gesetzen des griechischen Baustyles sich durchaus fügend, ist ganz eigenthümlich gehalten und bringt somit dem Talente des Architekten alle Ehre. Nach einem früheren Entwurfe (dessen der Herausgeber im Texte erwähnt und von dem ich auch Risse gesehen zu haben mich erinnere), sollte der Hauptraum des Innern mit einem Tonnengewölbe, nach römischer Art, überdeckt werden. Es ist sehr erfreulich, dass dieser Plan wieder aufgegeben wurde. Denn wieviel auch die Form des Gewölbebaues erhabener ist, als die des griechischen Architravbaues, so konnte sie doch hier — abgesehen von der Zwitterhaftigkeit des römischen Baustyles — schon in sofern nicht zulässig sein, als dadurch die Harmonie zwischen den Formgesetzen des Innern und Aeussern geradehin aufgehoben wurde. Statt dessen sehen wir gegenwärtig eine aus Metall gebildete Bedachung, die sich den griechischen Linien vollkommen harmonisch anfügt. Es ist ein starkes, in kräftigen Massen gebildetes Hängewerk. Vier gedoppelte Hängebalken schliessen drei Räume zwischen sich ein, in denen man in die reich cassettirte Dachschräge hinaufsieht; in jedem dieser Räume findet sich ein grosses Fenster, welches von oben herab ein weites, volles und zur Beleuchtung der Sculpturen sehr günstiges Licht einfallen lässt. Jene Hängebalken werden sodann durch vortretende Wandpfeiler getragen. Die Anordnung der letzteren, die sich auf diese Weise völlig naturgemäss ergiebt, unterbricht sehr glücklich die Monotonie der Wandflächen und der Büstenreihen, und giebt zugleich zur weiteren architektonischen Ausbildung Anlass. Der Höhe nach sind nemlich die Wände in zwei Abtheilungen (Geschosse) getheilt, indem vor dem unteren, zwischen den Wandpfeilern, die Büsten aufgestellt und an dem oberen die Inschrifttafeln angebracht sind. Zur Scheidung zwischen beiden Geschossen dient ein zierlich gearbeitetes Gebälk, welches von ionischen Pilastern auf den Ecken der Wandpfeiler getragen wird. Im Obergeschoss aber verschwindet die Masse des Wandpfeilers; er wird durch je zwei Karyatiden ersetzt, welche sich über den eben genannten Pilastern erheben, das über ihnen vortretende Obergebälk tragen und mit diesem jenen ehernen Hängebalken die Unterlage geben. So ist durch ein einfaches Princip eine reiche und eigenthümlich wirksame Anlage gewonnen.

Der also gestaltete Raum bildet aber nicht das gesammte Innere des Gebäudes. An seiner Hinterseite ist noch eine Art Opisthodom angebracht, der durch eine Stellung von zwei ionischen Säulen, jenen Pilastern entsprechend, mit dem Hauptraume in Verbindung steht. Oberwärts bildet der Opisthodom eine Loge, welche sich durch eine Stellung von zwei Karyatiden öffnet. Diese Einrichtung, die wiederum zur grösseren Belebung der inneren Anlage dient, ist besonders für die festliche Benutzung des Gebäudes bestimmt. Zu demselben Behufe ist auch oberwärts, in den starken Seitenwänden des Gebäudes, eine schmale Gallerie angebracht, die sich durch eine Art viereckiger Fensterräume nach dem Innern öffnet. Die letzteren Oeffnungen unterbrechen die Räume, in denen die Inschrifttafeln angebracht sind; zu ihren Seiten sind sie durch Pilaster eingefasst. Leider haben diese Pilaster ein etwas kurzes Verhältniss. Auffallender als dies und ziemlich befremdlich, in Rücksicht auf die besonnene architektonische Durchbildung des Uebrigen, ist ein andrer Uebelstand. Der Theil des Obergebälkes nemlich, der von den Karyatiden getragen wird, tritt frei

aus der Wandmasse heraus, ohne dass sein Architrav, wie es doch das künstlerische Gefühl erfordern muss, durch einen Pilaster gestützt wäre. Es liegt hierin ein Mangel an Harmonie, der um so auffälliger wird, als es im Uebrigen doch keineswegs an der Anwendung von Pilastern fehlt. Indess ist dies immerhin ein Uebelstand, den nur eine nähere Kritik bemerken wird.

Ueber den bildnerischen Schmuck des Gebäudes kann hier nur die allgemeine Andeutung gegeben werden. Ueber die Aufstellung der Büsten ist bereits gesprochen. Sie stehen in zwei Hauptreihen übereinander, die unteren auf einem zwischen den Wandpfeilern fortlaufenden Postamente, die oberen auf Consolen; in der Mitte jedes Feldes, zwischen den Wandpfeilern, unterbricht eine Viktoriengestalt die Reihen; darüber sind noch einige andre Büsten als dritte Reihe angeordnet. Marmorne Prachtsessel und Kandelaber stehen vor den Büsten und vor den Wandpfeilern. Der Fries des Gebälkes zwischen den beiden Geschossen hat einen reichen Reliefschmuck, die Urgeschichte der Deutschen darstellend. Die Karyatiden erscheinen in der Gestalt von Walkyren. Zwischen den Balken und Stäben des Hängewerkes sind getriebene Sculpturen angebracht, welche die Hauptmomente der nordischen Mythe vergegenwärtigen. Die Statuengruppen in den Giebelfeldern des Aeusseren stellen die Besiegung der Römer durch die Deutschen und die neue Vereinigung der deutschen Provinzen nach den jüngsten Kriegen mit Frankreich dar.

Die zwölf Tafeln, welche die Darstellung der Walhalla geben, enthalten die Risse und Durchschnitte des Ganzen und seiner Einzeltheile nach der üblichen Weise architektonischer Darstellungen. Zwei Blätter geben ausführlich lithographirte und mit Tonplatten überdruckte Ansichten des Aeusseren, von verschiedenen Standpunkten aus; in vortrefflich malerischer Haltung ausgeführt, sind sie sehr geeignet, wenigstens die landschaftliche Wirkung der imposanten Anlage erkennen zu lassen. Von dem Innern wird eine in Linien gezeichnete perspektivische Ansicht gegeben. Die Mittheilung zahlreicher constructiver Details, besonders in Rücksicht auf das eherne Dachwerk, wird den Technikern willkommen sein.

Der Zeichnenunterricht in Töchterschulen, als wichtiges Bildungsmittel für die Gesammterziehung, von A. Meier. Lübeck 1842, von Rohdensche Buchhandlung. 92 S. in 8.

(Kunstblatt 1843. No. 19.)

Man hat es zur Genüge anerkannt, einen wie wichtigen Abschnitt des Unterrichts, der zur allgemeinen menschlichen Bildung führen soll, der künstlerische Unterricht ausmache. Dennoch sind die Erfolge des letzteren insgemein durchaus nicht so umfassend und so tief eingreifend, wie man wünschen und erwarten möchte. Besonders ist dies im Fache des Zeichnenunterrichts der Fall. Der Uebelstand liegt in den meisten Fällen wohl darin, dass man von der allgemeinen Werthschätzung des Gegenstandes

nicht zu einer klaren Anschauung seiner eigentlichen Bedeutung überzugehen im Stande war, dass der Zeichnenunterricht somit nicht mit genügender Consequenz in den Plan des übrigen Schulunterrichtes verflochten, dass er mehr nur als eine Nebensache behandelt, dass er mit grösserer Willkür und ohne sonderliche Rücksicht auf die in ihm selbst liegende Consequenz eingerichtet wurde. Und doch ist es nöthig, gerade auf diese Punkte mit grösster Bestimmtheit einzugehen, wenn anders — ganz abgesehen von den praktischen Fördernissen, zu denen dieser Unterricht führt, — Hand, Auge, Sinn, Phantasie und Geist denjenigen Gewinn, zu dessen Entwickelung gerade er so mannigfache und so fruchtbare Gelegenheit giebt, erlangen sollen.

Die in der Ueberschrift genannte Brochüre behandelt diesen Gegenstand, und zwar in einer Weise, dass sie unbedenklich auf die lebendigste Beachtung Anspruch hat. Der Verfasser hat den Gegenstand noch enger eingeschlossen, indem er sein Augenmerk, wie der Titel besagt, zunächst nur auf den Zeichnenunterricht in Töchterschulen richtet. Diese engere Betrachtung ist insofern nicht ohne Wichtigkeit, als jene Uebelstände und ihre Folgen hier ganz besonders in Betracht kommen; der Verfasser weist es nach, wie eben auch hier ohne gründlichen Ernst und ohne durchgreifende Consequenz keine Resultate zu erreichen sind. In Bezug auf diese Resultate aber legt er durchweg, und gewiss mit Recht, den höchsten Maassstab an: Handbildung, Augenbildung, Urtheilsbildung, Phantasiebildung, Willensbildung — dies ist es, was er als die eigentlichen Früchte des Unterrichts erreicht sehen will. Von diesem Standpunkte aus entwickelt er die Methode, die ihm, durch mehrjährige Erfahrung verbürgt, als die vorzüglichst folgenreiche erscheint; es ist diese Methode aber nicht eben eine völlig neue Erfindung, sondern es ist im Wesentlichen nur die Anwendung der besten, schon hier und dort ausgesprochenen Principien auf den bestimmten Fall. Alles was er in diesem Betracht sagt, hat eine durchaus praktische Fassung, mit fester Rücksicht auf den Organismus der Schule, auf das Wesen und die Bestimmung der Töchterschule, auf die Eigenthümlichkeiten der weiblichen Jugend, auf das Verhältniss des Lehrers zu dieser, u. s. w. So unverrückt der Verfasser seinen Standpunkt im Auge behält, so verschmäht er doch nicht, über die kleinsten und anscheinend unbedeutendsten Einzelheiten seines Gegenstandes sich auszusprechen, indem gerade darin die Realisation seines Planes beruht.

Wir glauben, dass diese Schrift Lehrern und Lehrerinnen aufs Angelegentlichste zu empfehlen ist, wir glauben aber auch, dass sie für ungleich ausgedehntere Kreise dasselbe Interesse haben wird. Die Weise, wie jene höhere Auffassung und die praktische Erfahrung hier einander ergänzen, macht die Schrift ungemein lehrreich. Es tritt uns hier eine eigenthümlich liebenswürdige Beobachtung der Kinderwelt, ihres Sinnens und Denkens, entgegen; daran knüpft der Verfasser seine Anweisungen, wie das kindliche Gemüth von früh an zu Ernst und Stetigkeit zu gewöhnen, wie es zur künstlerischen Auffassung anzuleiten und Schritt vor Schritt in der eröffneten Bahn weiter zu führen sei. Eine innigere Vermählung der Kunst mit dem Leben, als solche in den meisten Fällen seither stattgefunden hat, bietet sich dem Leser als endliche Frucht dieser Bobachtungen und Bestrebungen dar.

Vorlesung über die

SYSTEME DES KIRCHENBAUES,

gehalten am 4. März 1843

im wissenschaftlichen Verein zu Berlin.

Mit sieben Abbildungen auf einer Tafel.

Es ist in unsern Tagen, und schon seit Jahren, mancherlei über den Bau von Kirchen gesprochen und geschrieben. Man hat es, nicht ohne Beschämung, bemerkt, dass es den kirchlichen Gebäuden unsrer Zeit an einem eigenthümlichen Style fehle, dass die höchsten geistigen Strebungen der Gegenwart noch nicht dasjenige Selbstbewusstsein, diejenige Bestimmtheit und Festigkeit erlangt haben, deren es bedarf, um sich sofort in künstlerisch gemessener Weise verkörpern, als ein Anschaubares dem Sinn und Gemüthe des Volkes mit nachhaltiger Wirkung gegenübertreten, in monumentaler Beschlossenheit ein stetes Dasein bewahren zu können. Die heiligen Gebäude aus allen früheren Epochen der Geschichte erscheinen uns als lebendige und sprechende Zeugnisse des Geistes, des Gefühlsvermögens, das die Völker, von denen sie errichtet wurden, beseelte; zu allen Zeiten hatte man die Form gefunden, die der geistigen Bewegung zum Ausdruck diente; nur in der neueren Zeit, nur in der Gegenwart fehlt diese Form.

Die Geschichte will uns dieses Mangels wegen trösten; sie heisst uns das endliche Ziel der Bewegungen, welche die Geister der neueren Zeit erfüllen, abwarten: die Form werde sich dann von selbst finden. Von Seiten der Philosophie sind Stimmen laut geworden, welche sich vernehmen liessen: es bedürfe dieses Trostes nicht; die Entwickelung unsrer Zeit sei bis zu einem Maasse gediehen, dass ihr die Form überhaupt nicht mehr genügen könne. Die Kunst will sich mit solchen Ansichten nicht ganz einverstanden erklären; sie meint, dass das Formlose eine zweifelhafte Existenz habe; sie meint, es gezieme ihr, in den Entwickelungsgang der Zeit mit einzugreifen, dahin mitzuarbeiten, dass die Idee sich zur lebendigen Gestalt verkörpere. Von Seiten der Kunst sind wenigstens Vorschläge

gemacht, wenigstens Versuche aufgestellt worden, um kirchliche Gebäude zu schaffen, die den geistigen Bedürfnissen unsrer Zeit gemäss wären. Namentlich in der jüngsten Zeit sind sehr beachtenswerthe Arbeiten der Art unternommen worden. Der Gegenstand ist wichtig genug, um ihm einige nähere Aufmerksamkeit zuzuwenden.

Die architektonische Production scheidet sich, ihrer Absicht nach, zunächst in zwei, einander entgegengesetzte Richtungen. Die eine Richtung betrachtet das, was in früheren Zeiten geschaffen ist, als ein entschieden Abgeschlossenes und Fremdes; sie will darauf nicht eingehen, sie will nur aus sich herausschaffen. Nur — auf der einen Seite — das eigne subjective Gefühl, nur — auf der andern — die materiellen Bedingnisse (der Räumlichkeit, die geschaffen werden soll, der Fügung und Zusammensetzung des Baumaterials u. s. w.), nur dies soll ihr den Maassstab geben. Sie will durchaus selbständig dastehen, nach selbsterfundenen Gesetzen thätig sein. Ihre Principien klingen so, als ob sie ganz das aussprächen, was das Bedürfniss unsrer Zeit ist; und dennoch rufen sie, ausschliesslich befolgt, ein lebhaftes Bedenken hervor. Die architektonischen Werke, die in früheren Jahrhunderten und Jahrtausenden geschaffen sind, tragen allerdings das entschiedene Gepräge von Zeit und Volk, dem sie angehören; sie stehen uns insofern allerdings als ein Fremdartiges gegenüber. Zugleich aber offenbaren sich in ihnen die allgemeinen Gesetze der Architektur, die allgemeinen Principien ihrer Formen, und zugleich kündigt sich in der historischen Aufeinanderfolge der architektonischen Systeme die fortschreitende Entwickelung dieser Gesetze und Principien an. Die Architekten, die lediglich nur nach ihrem eignen Sinne schaffen, vermessen sich, das grosse Resultat, an dessen Erfüllung Jahrtausende gearbeitet haben, durch ein rasches Phantasiespiel ersetzen zu wollen.

Die andre Hauptrichtung der architektonischen Production befolgt den entgegengesetzten Weg. Sie will kein System schaffen, sondern nur nach den Gesetzen eines schon vorhandenen arbeiten, je nachdem sie in demselben die höchst mögliche Vollendung, die von menschlichen Kräften erreicht werden kann, bereits entwickelt findet. Sie meint, dass die Anwendung des erwählten Systems auf die Verhältnisse und Bedürfnisse der Gegenwart der künstlerischen Kraft hinlänglich freien Spielraum gewähre. Sie erwählt sich ein einzelnes System, etwa das griechische, um bei demselben unwandelbar zu verharren, oder sie geht von einem Systeme zu dem andern über, je nach dem Charakter der gestellten Aufgabe, indem sie z. B. die Halle eines Theaters im griechischen, das Gebäude der Kirche im gothischen Style baut, u. s. w. Solchem Bestreben indess ist jenes Andre entgegenzusetzen: dass die architektonischen Systeme, bei aller Gültigkeit ihrer Principien im Allgemeinen, doch eben durch den Charakter von Zeit und Ort überall bedingt waren, dass die Art und Weise ihrer Erscheinung von Einflüssen abhängig war, deren Gültigkeit auch für die heutige Zeit wir nicht mehr annehmen dürfen. In diese äusseren Elemente des Styles wissen wir uns, was sehr begreiflich ist, zumeist nicht mehr recht hineinzufinden; wir wissen uns dabei zugleich unsrer subjectiven Auffassungsweise nicht genügend zu entäussern, und so hat selbst die Nachahmung auch nur überaus selten das Verdienst vollkommener Reinheit.

Zwischen den beiden extremen Richtungen der architektonischen Production — sie stehen den Extremen der politischen Theorie ungefähr parallel, wie überhaupt die geschichtliche Betrachtung der Architektur zu

.ancher charakteristischen Parallele mit der politisch-historischen Entwickelung der Völker führt, — zwischen den beiden extremen Richtungen, meine ich, liegt aber noch eine dritte mitten inne; sie sucht das Richtige, das in jenen beiden enthalten ist, aufzufassen, das Unrichtige zu vermeiden. Sie erkennt es an, dass die allgemeinen architektonischen Principien, die räumlichen Gesetze, aus denen die Bildung der architektonischen Formen hervorgehen muss, in der Aufeinanderfolge der architektonischen Systeme eine positive Gestalt gewonnen haben; sie sieht es ein, dass darin etwas Naturnothwendiges, etwas innerlich Gültiges ist. Sie bemüht sich, dies Naturnothwendige — im Gegensatz gegen die lokalen und historischen Besonderheiten oder Zufälligkeiten — zu fassen und sich zu eigen zu machen. In der That dürfte unter allen Architektursystemen, die im Verlauf der Geschichte aufgetreten sind, keins vorhanden sein, keines uns so abstrus erscheinen, dass wir nicht daraus, sogar im ästhetischen Sinne, lernen könnten; selbst der lastende Felsenbau des alten Hindostan, selbst das luftige Rococo der Chinesen enthält Elemente, die unsrer eignen architektonischen Thätigkeit förderlich sein können. Dann aber wird es, statt die einzelnen Vorbilder nachzuahmen, vielmehr darauf ankommen; dass jene Grundelemente nach unsrer eignen Gefühlsweise durchgebildet werden. So ist eine sichere historische Basis gewonnen, ohne dass man befürchten darf, durch deren Benutzung sofort zum Nachtreter der Vergangenheit zu werden; so steht dem Architekten die selbständige, der eignen Sinnesrichtung angemessene Weise der Gestaltung frei, ohne dass dieser die innere Consequenz fehlte, ohne dass sie wie ein willkürliches Phantasiespiel in der Luft hinge.

Ist diese dritte Richtung, die zwischen den beiden Extremen in der Mitte steht, überhaupt die richtige, so gewinnen wir, wie es scheint, zugleich den Gesichtspunkt, um die Wünsche und Bestrebungen zur Herstellung kirchlicher Gebäude, welche dem Geiste unsrer Zeit entsprechend wären, in angemessener Weise auffassen zu können. Allerdings zwar nur den Gesichtspunkt für das, was die Grundlage dieser Bestrebungen ausmachen wird; denn derjenige Theil der künstlerischen Thätigkeit, der in der selbständigen Aeusserung des künstlerischen Genies beruhen muss, kann immer nur in diesem allein seinen Massstab finden. Gleichwohl ist durch die Feststellung der Grundlage schon höchst Wesentliches gewonnen. Auch liegt dazu ein so überaus reiches Material vor, dass es gedankenlos wäre, sich der höchst mannigfaltigen Belehrung, welche dasselbe darbietet, ohne Noth zu entschlagen. Eine lange Reihe von Jahrhunderten hindurch sind die Völker Europa's bemüht gewesen, das Gebäude, welches zur Versammlung der kirchlichen Gemeinde dienen, dessen Erscheinung den Geist der Gemeinde zur erhabensten Stimmung und Sammlung wecken soll, auf die möglichst würdige Weise zu gestalten; sie haben nicht bloss dahin gestrebt, diesem Gebäude das Gepräge ihrer Zeit, ihrer Nationalität aufzudrücken, sondern zugleich auch, das in seiner inneren Bedeutung ruhende Gesetz seiner Erscheinung auf mannigfaltige, — wo möglich auf eine stets mehr entwickelte Weise durchzubilden. Für die Betrachtung der vorzüglichst charakteristischen Formen, welche dabei hervorgetreten sind, wollte ich mir für einige Augenblicke die Aufmerksamkeit der hochgeehrten Versammlung erbitten.

Ich muss indess noch eine allgemeine Bemerkung voranschicken. So höchst verschiedenartig, so vielgegliedert die architektonischen Systeme

sind, von denen uns die Geschichte der Architektur Kunde giebt, so lassen sie sich dennoch, nach den vorzüglichst charakteristischen Theilen der Architektur, in zwei Hauptgattungen unterscheiden. Ich bezeichne die eine Gattung als den einfachen Säulenbau, die andre als den Bogenbau. Mit der Erscheinung der Säule beginnt zuerst das selbständige Leben der Architektur. Mit ihr tritt an die Stelle der starren, todten Masse ein organisches, individuell ausgebildetes, individuell gesondertes Leben. Frei und kühn, wie der Gedanke des Menschen, strahlt die Säule aus dem Boden empor, in rhythmisch gegliedertem Spiele strebt die Säulenreihe dem Druck des Gebälkes entgegen. Aber das Gebälk ist wiederum noch eine starre, bewegungslose Masse, wie anmuthig sie auch in verschiedenen Architektursystemen ausgeschmückt sein möge. Das Gebälk schliesst die Bewegung der Säule ab und stellt dem emporstrebenden Sinn eine feste Schranke entgegen. Tritt aber an die Stelle des Gebälkes der Bogen, so ist diese Schranke hinweggethan; die aufsteigende Bewegung wird nicht abgebrochen; sie theilt sich, da sie freilich nicht in's Unendliche gehen darf, elastisch aus einander und vermählt sich in lebhaftem Umschwunge mit der Bewegung, die von einem nächsten Punkte emporgestiegen ist. Der Bogen ist das vollendende, das verbindende Princip der Architektur; er entwickelt sich weiter zum Gewölbe und giebt als solches dem inneren architektonischen Raume lebendigen Zusammenhang, gesetzliche Organisation und würdevoll freie Erhebung. Der einfache Säulenbau kehrt bei allen architektonischen Systemen der alten Welt wieder; so edel er im Einzelnen, so überaus schön er bei den Griechen ausgebildet erscheint, so bezeichnet er dennoch überall die Schranke der geistigen Erhebung, welche den Völkern der alten Welt gesetzt war. Zwar finden sich im Einzelnen schon bei den alten Völkern Beispiele der Anwendung von Bogen- und Gewölbformen; so in denjenigen altindischen Grottentempeln, welche für den Cultus der Buddhisten ausgeführt waren; so bei den Etruskern und vornehmlich bei den Römern. Aber es fehlt hier dieser Form durchweg noch an aller selbständigen Ausbildung; durchweg erscheint hier das Gesetz des eigentlichen Säulenbaues, der die Bogenformen zumeist umkleidet, noch als das vorherrschende. Man kann diese Erscheinungen höchstens als die Vordeutungen einer spätern Entwickelung betrachten. Die wirkliche Ausbildung des Bogen- und Gewölbebaues gehört dem christlichen Zeitalter an und ist nicht minder bezeichnend für jene höhere Erhebung des Geistes, durch welche diese Zeit sich von der alten unterscheidet.

Wir wenden uns nunmehr zur Betrachtung der Hauptformen des christlichen Kirchenbaues, wie dieselben sich in historischer Aufeinanderfolge geltend gemacht haben. Der Gegenstand ist höchst ausgedehnt; ich beschränke mich demnach auf die vorzüglichst wichtigen und entscheidenden Formen. Auch wird es genügen, wenn ich hier nur auf die künstlerische Anordnung des Innern der Kirchengebäude eingehe. Denn da das Gebäude zur Versammlung der Gemeinde bestimmt ist, so muss natürlich das Innere als das zunächst Wesentliche erscheinen; die Formen des Aeussern müssen sich durch die im Innern befolgten architektonischen Gesetze ergeben, sie müssen, mehr oder weniger, das äussere Produkt, das durch jene erzeugt ist, ausmachen. So ist es in der That, wenigstens überall, wo man eine höhere Durchbildung der Systeme wahrnimmt, der Fall gewesen.

Die öffentliche Anerkennung der christlichen Religion und das Bedürfniss, dem neuen Cultus Kirchen zu erbauen, fiel in die Zeit, in welcher die Cultur der alten Welt bereits im Verfall war. Die Erfindung einer völlig neuen Bauanlage, für die Zwecke der neuen Religion, lässt sich, wie überhaupt nicht, so in solcher Zeit am Wenigsten erwarten. Auch begnügte man sich damit, dass man vorhandene Bauanlagen, welche dem neuen Bedürfniss äusserlich am Besten zu entsprechen schienen, welche der Versammlung der kirchlichen Gemeinde die zweckmässigste Gelegenheit gaben, einfach nachahmte. Die Tempel des Alterthums konnten dazu nicht passend sein, indem sie zumeist keinen ausgedehnten inneren Raum enthielten; sie waren zumeist nicht zur Aufnahme des Volkes bestimmt; im Gegentheil pflegte das Volk bei religiösen Festlichkeiten im Hofe des Tempels zu verweilen; die höhere architektonische Ausbildung war somit in der Regel mehr dem Aeussern als dem Innern der Tempelanlage zugewandt. Was man hier vermisste, fand man in einer andern Gebäudegattung, in den Basiliken, auf zweckmässige Weise vorgebildet. Die Basiliken waren Gebäude, die einen mehr oder weniger ausgedehnten inneren Raum umschlossen und zur Aufnahme einer grösseren Menschenmenge bestimmt waren; sie dienten als Börsen für den kaufmännischen Verkehr und zugleich als Gerichtshallen zur öffentlichen Ausübung der bürgerlichen Rechtspflege. Sie wurden überall an den Stätten des römischen Lebens errichtet, und besonders die Stadt Rom selbst besass deren eine grosse Menge; einzelne waren hier mit der ursprünglichsten Pracht ausgestattet. Leider sind von den Gebäuden solcher Art nur äusserst geringe Reste auf unsere Zeit gekommen; aus den Beschreibungen der alten Schriftsteller wissen wir, dass sie einen oblongen Raum bildeten, mit Säulengängen auf den Seiten und Gallerieen darüber, und dass sich an der einen Schmalseite, dem Haupteingang gegenüber, eine grosse halbkreisrunde Nische, das Tribunal, befand und in dieser die halbkreisrunde Sitzbank der Richter. Es waren einfach, was die Hauptform anbetrifft, *Säulenhallen*, — oder vielleicht auch *Säulenhöfe*: falls nemlich der mittlere Hauptraum unbedeckt war, was mehrfach bei den grösseren Basiliken der Fall gewesen sein dürfte. Jedenfalls müssen wir annehmen, dass die innere Anlage der antiken Basiliken völlig den Gesetzen des antiken Säulenbaues gemäss war. Auf dem ausgetheilten Blatte ist unter No. 1 die innere Ansicht einer antiken Basilika von grösserer Dimension dargestellt; im Hintergrunde der Ansicht sieht man die Nische des Tribunals.

Die Kirchen, welche die Christen nach dem Muster der Basiliken bauten, wurden mit demselben Namen bezeichnet; man behielt die Säulengänge und auch die Nische des Tribunales bei. In der letzteren nahmen jetzt die Priester ihren Sitz, und davor wurde der Altar errichtet. Ohne Zweifel blieb man auch hier zu Anfang bei den Gesetzen des alten Säulenbaues stehen. Bald aber kam man zu bedeutenden Abweichungen. Sämmtliche Basiliken, die sich aus altchristlicher Zeit in Italien, vornehmlich in Rom und in Ravenna, erhalten haben, zeigen Eigenthümlichkeiten in ihrer Anlage, die den Gesetzen des antiken Säulenbaues entschieden widersprechen, die somit aufs Entschiedenste als eine Neuerung betrachtet werden müssen. Die Gallerieen über den Säulengängen verschwinden fast überall; statt der oberen Säulen, die jene Gallerieen bildeten, werden jetzt Wände emporgeführt, welche den oberen Raum des Mittelschiffes abschliessen und deren Fenster dasselbe, da es stets bedeckt ist, beleuchten. Diese

Einrichtung ist gewiss unantik; die Wände bilden über den unteren Säulen, von denen sie getragen werden, eine ausser allem Verhältniss stehende Last; vorzüglich drückend erscheint diese Last da, wo über den Säulen nach antiker Weise ein gerades Gebälk hinläuft, von dem sie getragen wird. So finden sich in der That einige altchristliche Basiliken in Rom. Bei Weitem die Mehrzahl aber hat statt jenes Gebälkes Bögen, welche sich von der einen Säule zur andern schwingen und dem Druck der Wand eine elastisch emporstrebende Kraft entgegensetzen. No. 2 stellt das Innere einer der vorzüglichsten altchristlichen Basiliken, der von *S. Paolo fuori le mura*, ausserhalb der Mauern Roms, dar. Der Bau dieser Kirche gehörte der Zeit um das Jahr 400 nach Christi Geburt an; im Jahre 1823 brannte sie ab, ist aber seitdem ganz in ihrer alten Form neu gebaut worden. Die Wände des Mittelschiffes über den Colonnaden und unter den Fenstern waren mit Malereien geschmückt; man sieht hier die Einrahmungen dargestellt.

So erscheint in der altchristlichen Basilika Neues und Altes gemischt. Das Neue verdirbt das Alte, und wo es darauf ankommt, Basiliken für den Zweck der christlichen Kirche zu bauen und dieselben dennoch nach dem reinen Gesetz der Antike durchzubilden, dürfte man in der That genöthigt sein, jene christlichen Neuerungen zu verlassen und auf die wirklich antike Anlage zurückzugehen. mag man diese auffassen, wie man wolle. Doch hat auch das neue Element, das hier erscheint, sein gutes Recht; es sind bedeutende, wirkungsreiche Motive, die in demselben hervortreten. Durch die Beseitigung der Gallerieen erhält der Gesammtraum des Innern eine grössere Würde: das Mittelschiff scheint erhabener, indem sich demselben zu den Seiten niedrigere Seitenschiffe anschliessen. Die Anwendung der Bögen über den Säulen giebt den Eindruck einer regeren Bewegung der Kräfte, sowie ein harmonisches Verhältniss zu der grossartigen Form des Bogens der Altarnische, die durchweg mit einer Halbkuppel überwölbt ist. Doch bleibt die Last der Oberwände über diesen Arkaden immer drückend. Auch die flache Bedeckung der Räume, namentlich die des Mittelschiffes erscheint, dem bewegten Spiele der Arkaden gegenüber, kalt und starr. (Ohne Zweifel bestand die Decke der altchristlichen Basiliken ursprünglich aus einem flachen Tafelwerk. Gegenwärtig sieht man statt dessen bei vielen italienischen Basiliken — wie es in S. Paolo bei Rom der Fall war und wie es die Ansicht No. 2 darstellt — das offne Sparrwerk, das jedoch durchweg aus Restaurationen des späteren Mittelalters herrührt. Es ist oft auf eine interessante Weise künstlerisch verziert, kann aber natürlich immer nur einen dekorativen Eindruck — nicht den der gemessenen architektonischen Ruhe — hervorbringen.) Wer die Gültigkeit der neuen Elemente, die bei der altchristlichen Basilika hervortreten, ins Auge fasst, kann dieselbe nur als die Ausgangspunkte für eine neue architektonische Entwickelung betrachten.

Der Basilikenbau blieb eine Reihe von Jahrhunderten in der christlichen Welt vorherrschend. Er wurde nach allen Ländern umhergetragen. Besonders in Deutschland gewann er einen Boden, auf dem ihm vielfach Pflege angedieben ist. Bis ins dreizehnte Jahrhundert wurden hier Basiliken in grosser Menge gebaut, und es haben sich zahlreiche Beispiele dieser Bauweise bei uns erhalten; freilich nur selten so, dass man die ursprüngliche Anlage noch in ihrer ganzen Reinheit erblickt; sie sind zumeist mehr oder weniger verbaut oder stehen in einzelnen Fällen als

malerische Reisen da. Vornehmlich die sächsischen Lande, und besonders die Orte am Nordrande des Harzes, sind reich an Beispielen solcher Art. Dabei hatten sich im Einzelnen mancherlei Modificationen ergeben. In der Bildung der architektonischen Details prägte sich der eigenthümliche Formensinn des Volkes oder Stammes, durch den das Gebäude errichtet war, die eigenthümliche Geistesrichtung der Zeit, welcher dasselbe angehört, aus; bald erscheinen hier roh befangene, bald phantastisch barocke, bald üppig spielende Bildungen. Vorzüglich wichtig scheint mir eine Modification der ursprünglichen Anlage, die sich ebenfalls in Deutschland besonders häufig findet: die nemlich, dass viereckige Pfeiler statt der Säulen erscheinen. Die Pfeiler bilden eine festere Masse als die Säulen; wenn von ihnen die oberen Wände des Mittelschiffes getragen werden, so löst sich jener Widerspruch zwischen der Kraft der Stütze und dem Drucke der Last auf. Aber dem Pfeiler an sich fehlt das organische Leben, welches der Gestalt der Säule ihre Bedeutung giebt: er setzt der Masse eben nur eine Masse entgegen, und die Basiliken, die statt der Säulenstellungen nur Pfeilerstellungen enthalten, gewähren demgemäss einen schweren, rohen Eindruck. Solcher Art findet sich eine bedeutende Anzahl alter Basiliken in den Rheinlanden, auch anderwärts. Häufiger ist die Einrichtung, dass man die Vortheile der einen Anordnung mit denen der andern verband, dass man Pfeiler und Säulen wechseln liess; und zwar in der Anordnung, dass der Abstand je eines Pfeilers von dem andern insgemein der Breite des Mittelschiffes gleichkam. Zwischen den Pfeilern wurden entweder je zwei Säulen oder deren je eine angeordnet; das erstere gab stets einen engeren und strengeren, das zweite einen freieren und offneren Eindruck. In einigen, sehr seltenen Beispielen — und zwar in solchen, wo die Pfeiler nur mit je einer Säule wechseln — findet sich hierbei endlich die Einrichtung, dass die Pfeiler unter sich durch grössere Bögen verbunden sind und dass diese grösseren Bögen die kleineren, welche von dem Kapitäl der Säule ausgehen, überspannen. Diese Einrichtung scheint die vollendetste Ausbildung des eigentlichen Basilikenbaues zu enthalten, denn jene grösseren Bögen greifen ungleich bedeutender in die Last der Oberwände ein und setzen ihr, in Verbindung mit den kleineren Bögen, einen ungleich kräftigeren Gegendruck entgegen; das Missverhältniss zwischen Last und Stütze ist hier auf die edelste und wirkungsreichste Weise ausgeglichen. Es ist befremdend, dass diese geistvolle Weise der Anordnung so höchst geringe Verbreitung gefunden hat. Ich habe sie fast nur in ein Paar Basiliken am Nordrande des Harzes, die etwa dem Ende des elften Jahrhunderts angehören, gefunden. Das Hauptbeispiel dieser Art ist die Kirche des ehemaligen Klosters Huysburg bei Halberstadt, die überhaupt zu den am Besten erhaltenen Basiliken in Deutschland gehört. Die Ansicht No. 1 stellt das Innere dieser Kirche dar.

Andre, zum Theil ebenfalls sehr erhebliche Modificationen des Basilikenbaues übergehe ich, wie die der Einführung eines Querschiffes, wodurch die gesammte Kirche die geheiligte Grundform des Kreuzes erhält, die Einrichtung des Chores und seine Erhöhung über dem Boden der Kirche, die Anordnung der Grufthirche u. s. w. Dies Alles sind Elemente, die, wie bedeutend und wichtig auch in andern Beziehungen, doch das Grundgesetz des Raumsystemes in seinen wesentlichen Theilen nicht verändern.

In den Zeiten des zwölften Jahrhunderts machte sich indess noch eine

Umbildung des Basilikenbaues geltend, und zwar eine so folgenreiche, dass durch sie ein wesentlich neues architektonisches System hervorgerufen ward. Dies war die Anwendung des Gewölbs zur Ueberdeckung der Räume, und zwar einer eigenthümlich gegliederten und bewegten Form des Gewölbes. In gemessenen Abständen spannte man mächtige Querbögen — wie solche schon an den flachgedeckten Basiliken in der Durchschneidung von Quer- und Langschiff erschienen waren — von der einen Wand des Schiffes zu der andern hinüber und füllte den Raum dazwischen durch Kreuzgewölbe aus, die, von jenen Querbögen getragen, sich zugleich selbst in gegenseitiger elastischer Spannung hielten. In stetem Wechsel der Theile, stets die eine Bewegung an die andre knüpfend, leiteten diese Formen den Blick zugleich aufwärts und vorwärts. So war der Decke ihre Starrheit genommen, waren die Seiten des Gebäudes mit einander in unmittelbare Verbindung gesetzt, war der Raum nach oben hin auf eine feierliche und zugleich lebensvolle Weise erhoben. Aber man begnügte sich nicht, diese Veränderung der inneren Einrichtung nur ausschliesslich an der Decke vorzunehmen; man sah sich zugleich genöthigt, mit ihren Formen auch die der übrigen Architekturtheile in ein unmittelbares, harmonisches Verhältniss zu setzen. Die grössere Last der gewölbten Decke machte es jetzt nöthig, dass fast ausschliesslich Pfeilerstellungen (statt der Säulenstellungen) zum Tragen der Oberwände des Mittelschiffes angewandt wurden. Aus der Masse des Pfeilers aber traten nunmehr lebendig organische Gliederungen, Pilasterstreifen und vornehmlich Halbsäulen, hervor; diese führte man an dem Pfeiler und an der Wand über ihm aufwärts und liess von ihnen jene Bögen des Gewölbes ausgehen. So erhielt die starre Masse des Pfeilers die Andeutung eines organischen Lebens; so wurde diese lebensvolle Form auch über die sonst ebenfalls starre Masse der Wand emporgezogen; so trat sie in unmittelbare Verbindung mit der lebendigen Bogenform des Gewölbes. Es war die Andeutung einer gleichmässigen Lebenskraft, welche, vom Boden emporsteigend, an Pfeilerstellungen und Wänden aufwärts drang und in dem Gewölbe ihren majestätisch erhabenen, in sich ausgerundeten Schluss erhielt. Dies System der gewölbten Basilika wurde auf die mannigfaltigste und verschiedenartigste Weise durchgebildet. Je nachdem die Pfeiler eine reichere oder eine geringere Gliederung erhielten, je nachdem in Folge dessen etwa auch die Bögen der Pfeilerstellungen und die des Gewölbes gegliedert wurden, je nachdem man an den Oberwänden selbst Abtheilungen der einen oder andern Art anordnete (z. B. grössere oder kleinere Gallerieen über den Pfeilerstellungen), je nachdem man endlich die Formen der Gliederungen an sich strenger oder in weicherer Fülle bildete und mit ihnen ein reicheres oder ein bescheidneres Ornament verband, mussten sich tausend Unterarten des Systemes bilden. Ich nenne hier nur ein Beispiel, in welchem die Behandlung der Formen zwar schwer und streng, selbst trocken erscheint, in welchem aber das Grundprincip der Anordnung eine so klare und gemessene Würde hat, wie kaum an irgend einem andern Bauwerke der Zeit. Es ist dies das Innere des Domes von Speyer. (Ansicht No. 4.)

Man benennt den architektonischen Styl, nach welchem in diesen Frühepochen des Mittelalters die Formen gebildet werden, gewöhnlich, mit einem unpassenden Namen, als den „byzantinischen Styl"; man hat neuerlich statt dessen den passenderen Namen des „romanischen" Styles eingeführt. Auf ihn folgt im Laufe des dreizehnten Jahrhunderts der sogenannte

gothische Styl. Der Ursprung der gothischen Form ist, wie es scheint, im Orient zu suchen. Ich meine damit jenen gebrochenen Bogen, den man mit dem Namen des Spitzbogens zu bezeichnen pflegt, und der, soviel wir heutiges Tages zu urtheilen vermögen, zuerst in der arabischen Architektur eine ausgedehntere Anwendung gefunden hat. In Sicilien, das Jahrhunderte lang unter arabischer Herrschaft stand, wurde der Spitzbogen zuerst mit den Formen der einfachen Basilika in Verbindung gebracht, indem man ihn über den Säulenstellungen des Schiffes anwandte. Dann entschied sich, bei allen occidentalisch europäischen Völkern, der Geschmack der Zeit dafür, den Spitzbogen auch bei der gewölbten Basilika einzuführen und die Bogenwölbungen nach dieser Form zu bilden; man sah sich dabei zugleich genöthigt, auch die übrigen architektonischen Formen harmonisch mit seiner Erscheinung umzubilden, so dass sich, eine Reihe von Mittelstufen hindurch, eine wesentlich neue Formenweise ausprägen musste. Es bilden indess alle diejenigen Erscheinungen, die mit der Aufnahme des Spitzbogens zunächst hervortreten mussten, nur die eine Seite der Eigenthümlichkeiten, welche den gothischen Baustyl auszeichnen; in ihnen beruht nur seine temporäre, seine historisch vorübergehende Bedeutung. Es ist noch eine zweite Seite unter seinen Eigenthümlichkeiten ins Auge zu fassen, die, ob auch aufs Innigste mit jener verbunden, dennoch gesondert betrachtet werden kann, und in der seine eigentlich ästhetische Bedeutung beruht; sie ist es, die ihm das Gepräge der höchsten Vollendung, welche bis jetzt an den architektonischen Werken der Menschen hervorgetreten ist, giebt. Es sind ebenfalls gewölbte Basiliken, wie ich sie vorhin flüchtig charakterisirt habe, die zur ausgebildeten Entwickelung des gothischen Baustyles Anlass gaben; es sind die allgemeinen Gesetze der architektonischen Anlage, wie sie bei den gewölbten Basiliken des romanischen Baustyles erscheinen. Bei diesen aber bildeten die starre Masse des Pfeilers, die starre Masse der Wand noch immer die Grundlage der organisch belebteren Formen, die sich darüber nur eben hinzogen; auch Bögen und Gewölbe waren dort noch in ähnlicher Massenhaftigkeit, somit in ähnlicher Schwere der Hauptformen, gebildet. Jetzt löste sich dies Alles in ein durchaus gegliedertes, durchaus bewegtes Leben auf. Die Pfeiler gewannen aufs Neue eine mehr säulenhafte Gestalt, und zugleich schwangen sich, ringsum aus der Aussenfläche ihres Kernes, leichte Halbsäulchen und Röhrenbündel empor, dass die Masse des Pfeilers wie die Garbe eines lebendig bewegten Springquells aus dem Boden aufstieg. In den Bögen, welche die Pfeiler verbanden, neigte sich diese Springfluth der Formen im rhythmischen Spiele, und doch in sicherer Beschlossenheit, gegeneinander, zu den Oberwänden des Mittelschiffes stieg sie in ungehemmter Kraft empor, an allen Linien des Gewölbes strahlte sie hinüber und herüber. Zugleich verschwand, was noch von lastender Form an den Oberwänden des Schiffes übrig war, dadurch gänzlich, dass diese sich zu weiten Fenstern von einander dehnten, während doch ein plastisch gespanntes Spreizenwerk, in ähnlich flüssigen Formen gebildet, allen Eindruck einer leeren Raumes aufhob. Die gesammte innere Architektur war zum Ausdruck von Kraft und Bewegung geworden; sie zog die Sinne und das Gemüth des Beschauers unwillkürlich aufwärts, und doch war Alles von jenem klaren Ebenmasse erfüllt, welches mit der Bewegung zugleich die erhabenste Ruhe, mit der Kraft zugleich die edelste Majestät verband. Das Gebäude, das die versammelte Gemeinde umgab, war der unmittelbare Ausdruck

dessen geworden, was an dieser Stätte gefeiert werden sollte: ein tausendstimmiger Hymnus des Gebetes.

Die Schönheit, die innerlich lebensvolle Entwickelung des gothischen Baustyles zeigt sich in den ausgeführten kirchlichen Gebäuden allerdings auf die mannigfaltigste Weise abgestuft. Sie sind noch verschiedenartiger als die des romanischen Baustyles; die Zeiten der Ausführung, die nationalen und lokalen Eigenthümlichkeiten haben dazu die grösste Abwechselung, die vielfachsten Grade der Ausbildung hervorgebracht. Die Erscheinung der vollendeten Schönheit ist überall selten und ist es auch in diesem Falle. Die edelsten Beispiele des Styles, wenn auch nicht die Mehrzahl derjenigen, die mit dem reichsten Schmucke versehen sind, gehören Deutschland an; unter ihnen ist kein Gebäude höher zu schätzen als der Dom von Köln. No. 5 giebt eine Skizze der inneren Ansicht dieses Domes, wie er in seiner Vollendung erscheinen wird.

Die Dauer des gothischen Styles hielt nur ein Paar Jahrhunderte an. Das Zeitalter des Wiedererwachens der Wissenschaften verschaffte seiner Herrschaft, und zwar nicht blos das, was in seinen Formen als Aeusserung des individuell mittelalterlichen Geschmackes betrachtet werden darf, sondern zugleich auch jenes ganze Gesetz einer höheren, innerlich lebendigen architektonischen Durchbildung. Man konnte sich mit den phantastischen Elementen, die allerdings mit dem gothischen Style, grossen Theils jedoch schon als eine Aeusserung des Geschmackes, verknüpft waren, nicht mehr befreunden; man verlangte statt dessen nach Einfachheit und Klarheit, und man fand, was man suchte, in den Werken des classischen Alterthums, zu denen man ohnedies durch die wissenschaftliche Richtung der Zeit hingetrieben war. Man bestrebte sich, den Architekturstyl des Alterthums wieder einzuführen, man schuf eine gelehrte Architektur. Freilich aber konnten die classischen Formen nur selten dem Bedürfniss des kirchlichen Gebäudes entsprechen. Man kam nur in seltenen Fällen dazu, einfache Basiliken mit Säulenstellungen zu bauen, die man dann, so gut es ging, nach den Gesetzen der Antike ausbildete. Zumeist blieben es auch jetzt gewölbte Basiliken, mit starken Tonnengewölben nach römischer, oder mit Kuppelgewölben nach eigentlich byzantinischer Art, wobei es dann wiederum nöthig ward, massive Pfeilertheilungen anzuwenden. Um aber dennoch das Gesetz des antiken Säulenbaues beizubehalten, legte man darüber Pilaster, Halbsäulen, auch frei-tehende Säulen, nimmt den Gebälken und Friesen, wie solche durch die Regeln der antiken Bauschule vorgeschrieben waren. Die architektonische Durchbildung bestand nur in einer mehr oder weniger mässigen Dekoration; es war ein Zwitterzustand, ganz so und noch mehr, als wie in der alten römischen Kunst. Die Ansicht No. 6, das Innere der Peterskirche zu Rom darstellend, giebt eins der Hauptbeispiele dieser modernen Behandlung des Kirchenbaues, das allerdings durch riesige Dimensionen und grossartige Verhältnisse — keineswegs aber durch lebendige Durchbildung — imponirt. In solcher Weise hat der moderne Baustyl sich mehrere Jahrhunderte lang erhalten, ob auch unter mancherlei Schwankungen, unter denen besonders das barocke Schnörkelwesen in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts in seiner Bedeutung ist, als sich darin der entschiedene Drang nach einer reicheren Bewegung der Formen, dem zu genügen man freilich sehr verkehrte Mittel anwandte, ausspricht.

Ich erwähnte oben des byzantinischen Kuppelsystemes. Es ist nöthig,

dass ich auch darüber und über das, was mit demselben zusammenhängt, noch ein Wort sage. Man hatte schon in der altchristlichen Zeit neben der Hauptform der Basilika noch eine andre Form der architektonischen Anlage für religiöse Zwecke in Anwendung gebracht. Dies ist das sogenannte Baptisterium, das ausschliesslich für den Zweck der Taufe errichtet wurde. Das Baptisterium, zunächst ebenfalls nach dem Muster antiker Bauanlagen errichtet, hatte einen kreisrunden oder vielmehr zumeist einen polygonen Grundriss, in der Regel den eines Achtecks. Es wurde theils flach gedeckt, theils mit einer Kuppel überwölbt. Zu einer bedeutenderen Eigenthümlichkeit erhob sich das Baptisterium dadurch, dass man dem mittleren Hauptraume einen niedrigeren Umfang zufügte, der zu jenem in demselben Verhältnisse stand, wie die Seitenschiffe der Basilika zum Mittelschiffe. Diese Bauanlage ward in der Kunst des byzantinischen Reiches, vornehmlich im Zeitalter des Kaisers Justinian, mit grossartigerem Sinne aufgefasst und an selbständigen grossen Kirchenbauten verwandt, theils so, dass man den polygonen Grundriss beibehielt, theils so, dass man ihn durch Anfügung anderer Theile wiederum in der Art der Basiliken verlängerte. Bei solchen Unternehmungen gab es ein neues architektonisches Problem zu lösen, nämlich über Pfeilern und Bögen eine Kuppel emporzuwölben. Die Byzantiner lösten die Aufgabe auf grossartige Weise, wie namentlich aus der mächtigen Kuppel der Sophienkirche zu Constantinopel erhellt. Sie begnügten sich aber nicht mit einer Wölbung solcher Art; sie lehnten an die Bögen, welche die Hauptkuppel tragen, noch auf mannigfache Weise Halbkuppeln, Tonnengewölbe u. dgl. an, was in manchen Fällen eine seltsam complicirte Ueberwölbung der Räume zur Folge hatte. Dabei füllten sie den Raum unter jenen Schildbögen zum Theil auf nicht minder eigenthümliche Weise mit Säulenstellungen aus. Eine der merkwürdigsten Gebäude dieser Art ist in Italien die völlig byzantinische Kirche S. Vitale zu Ravenna, aus dem Zeitalter des Kaisers Justinian. Die Ansicht No. 7 giebt einen Einblick in das Innere derselben, der freilich die Construction des Baues nicht vollständig vergegenwärtigt, da es überall schwierig ist, von einem runden oder polygonischen Raume eine innere Ansicht zu entwerfen. Es ist übrigens zu bemerken, dass der eigentlich byzantinische Baustyl eine höhere, mehr organische Durchbildung des architektonischen Systemes nicht erreicht, auch nicht erstrebt hat.

Die byzantinische Weise des Kuppelbaues verbreitete sich später, im Zeitalter des romanischen Styles, mit dem Basilikenbau des Occidents, indem man besonders bei den gewölbten Basiliken, über den grossen Bögen in der Durchschneidung von Querschiff und Langschiff eine Kuppel errichtete, um hierdurch dem Raume des Chores eine grössere Würde zu geben. Im gothischen Baustyle unterliess man fast überall die Anwendung der Kuppeln. — In der modernen Kunst erscheinen auch Neue Kuppeln über der Durchschneidung von Quer- und Langschiff, so in besonders grossartiger Weise in der Peterskirche zu Rom. Auch überdeckte man wohl die Räume durch Reihen hintereinander gestellter Kuppeln. — Einige der schönsten Kirchen Entwürfe derjenigen Architekten, die der grösste der neueren, modernsten Zeitalters ist, unseres unvergesslichen Schinkel, beruhen auf dem Princip des Baptisteriums und des Kuppelbaues; mit der Absicht, die Gemeinde in gemessener Nähe um die Kanzel des Predigers zu schaaren, vereinigt sich hier sehr glücklich eine erhabene Freiheit des Raumes und eine geistreich edle Durchbildung der Formen.

Ich konnte mit diesen Bemerkungen nur eine flüchtige Andeutung über die Hauptpunkte, die bei den Systemen des Kirchenbaues und bei deren fortschreitender Ausbildung und Umbildung hervorgetreten sind, geben. Ich habe mehrfach bemerken müssen, dass es mir unmöglich sei, zugleich auf die mannigfaltigen Modificationen der verschiedenen Systeme näher einzugehen. In der That sind diese Modificationen so bedeutend, dass sich durch sie der Reichthum der architektonischen Gestaltung, nur für den einen Zweck des Kirchenbaues, fast ins Unendliche ausdehnt, zumal wenn nun noch das Aeussere des Gebäudes, bei welchem z. B. die Anlage der Thürme und ihre mehr oder weniger harmonische Verbindung mit dem Körper des Gebäudes zu den interessantesten Beobachtungen Anlass giebt, im Auge gefasst werden sollte. Die Stunde verstattet mir nicht, auch auf diese Punkte einzugehen. — Genug! Es liegt uns in der langen Folgenreihe der kirchlichen Monumente, die im Laufe von funfzehn Jahrhunderten entstanden sind, ein reicher Erbtheil vor, dessen Benutzung nicht bloss unser Vortheil, sondern auch unsre Pflicht ist. Das ganze Geheimniss, wie wir dasselbe der Benutzung von unserer Seite zugänglich zu machen haben, beruht eben nur darin, dass wir die allgemeinen ästhetischen Principien von den lokalen und historischen Besonderheiten der Erscheinung, von der Weise des Zeitgeschmackes, in der sie sich ausgeprägt haben, zu unterscheiden wissen. Wie innig beides auch in den einzelnen Fällen verschmolzen sein mag, wir vermögen es, diese Doppelbedeutung der architektonischen Monumente uns zum klaren Bewusstsein zu bringen. Denn das vor Allem ist der grosse und eigenthümliche Reiz der Architekturgeschichte, dass sie uns ebenso charakteristisch und unmittelbar die Sinnbilder vergangener Zeiten gegenüber stellt, wie sie die von aller temporären Geltung freien, die rein idealen Gesetze der Formenbildung vor unsern Augen entwickelt. Wollen wir demnach für die Zwecke des heutigen Kirchenbaues — wobei überhaupt eine ideale Durchbildung entweder wird — zu einer festen Grundlage, zu einem klaren Urtheil gelangen, so scheint es nöthig, nicht sowohl ein einzelnes der vorhandenen Systeme zur Nachbildung oder Umbildung vorzunehmen, als vielmehr aus der ganzen Summe unsrer Erfahrungen jene allgemeinen Gesetze der Formenbildung, durch welche der kirchliche Raum lebensvolle Würde und feierlich rhythmische Erhebung gewinnt, uns zu eigen zu machen. Dadurch erhalten wir das sichre ästhetische Bewusstsein, um nun auch die besonderen Bedürfnisse, die bei den kirchlichen Gebäuden unsrer Zeit zur Sprache kommen müssen, auf eine vollkommen sichre Weise gestalten zu können. Dadurch gewinnen wir den positiven Inhalt, dem der schaffende Künstler das Gepräge unsrer Zeit, unsres Sinnens, Fühlens und Denkens aufzudrücken vermag.

BERICHTE, KRITIKEN, ERÖRTERUNGEN.

1843 — 1845.

Neues aus Berlin.

(Kunstblatt 1843. No. 36.)

. . . . Ein bedeutendes Werk, welches der Katalog der vorjährigen grossen Ausstellung bereits angemeldet hatte, welches aber nicht zur Vollendung gekommen war, sahen wir in diesen Tagen im Atelier des Prof. Wach aufgestellt. Es ist ein Gemälde mit lebensgrossen Figuren, 8 Fuss hoch und 12 Fuss breit, von Wach im Auftrag des pommer'schen Kunstvereins zur Aufstellung in einem öffentlichen Lokale in Stettin gearbeitet. Der Gegenstand bezieht sich auf die Einführung des Christenthums in Pommern und behandelt einen lieblich rührenden Moment dieses historischen Ereignisses. Manche Bekehrungsversuche waren bereits an dem zelotischen Eifer und an der geringen äusseren Würde, womit die christlichen Missionäre unter dem reichen Wendenvolke in Pommern auftraten, verunglückt, als Bischof Otto von Bamberg im Anfange des zwölften Jahrhunderts das Bekehrungswerk in so feierlicher wie mild besonnener Weise unternahm. In Stettin zog er die Kinder an sich, gab ihnen mancherlei anmuthige Geschenke und machte dadurch sie und dann auch die Eltern geneigt, seine Worte der christlichen Lehre anzuhören. Dort war vor allen das Geschlecht des Domizlaw bedeutend und einflussreich; Otto taufte zwei Söhne des Domizlaw, Topitz und Dorante, worauf dann ihre Mutter, eine aus Sachsen gebürtige und schon im Christenthum erzogene Frau, sich öffentlich zu der Lehre des Bischofs bekannte und bald das ganze Geschlecht nachfolgte. Der Moment des Bildes ist die Scene, die die Chronik ausdrücklich so berichtet, dass nämlich die beiden Knaben, in den neuen Gewanden und mit den Crucifixen, die ihnen der Bischof geschenkt, der Mutter entgegentreten; die Letztere, erschüttert von dem Anblick, der das Ziel einer langgenährten Sehnsucht erfüllt, ist im Begriff, in Ohnmacht zu sinken. Das Bild ist sehr glücklich geordnet. Den Mittelpunkt machen die beiden Knaben aus. Zur Linken, vor der Thür eines

wendischen Gebäudes, sitzt der Bischof in feierlichem Ornat; zwei andre spielende Kinder neben ihm, und hinter ihm, stehend, zwei Diakonen. Auf der Rechten ist so eben die Mutter herangetreten, die, indem ihre Kniee brechen, von einer Tochter und einer Magd gestützt wird; zur äussersten Linken reiht sich dieser Gruppe ein wendischer Diener an. Den Hintergrund des Gemäldes bildet der eichenbewachsene Schlossberg von Stettin und die Aussicht in das Thal des Oderstroms. So ist die Anordnung des Bildes höchst klar, und der Inhalt entwickelt sich auf eine vollkommen verständliche Weise. Denn wenn auch, aus dem blossen Anschauen, nicht Alles begriffen werden kann, was in dem Gemüthe der Mutter vorgeht, wenn man namentlich auch nicht wissen kann, dass sie schon eine heimliche Christin ist, so sehen wir doch, dass das, was ihr die Kräfte raubt, in einer tiefen, eher freude- als schmerzvollen Bewegung des Innern beruht, und dass diese durch jene Insignien des Christenthums geweckt ist. Mehr als das darf aber überall, wie es scheint, von der historischen Malerei nicht gefordert werden. Bei der einfachen Anordnung des Bildes führt dasselbe die lebendigste Mannigfaltigkeit der Charaktere entgegen, die sich, von der Linken zur Rechten, in beredter Stufenfolge entwickelt und uns einen weiten Blick über die Stadien des damaligen Lebens verstatten. Zuerst die beiden Diakonen, welche das Priesterthum des Mittelalters, zwar würdig und bedeutend, doch in verschiedenartig einseitiger Weise repräsentiren; dann die Gestalt des Erzbischofs in erhabener Hoheit und Begeisterung und in schönem Gegensatz gegen die Unschuld jener kleineren Kinder, die ihn umspielen; denn die beiden Knaben, beide in der offnen, freudig erregten Bewegung des Momentes, doch auch wieder charakteristisch von einander verschieden. Hierauf die grossartig schöne Gestalt der Mutter, deren geheimer Zug zu den Symbolen des Christenthums ebenso wie ihre Liebe zu den Kindern trotz der momentanen Erschütterung sichtbar wird; und im Gegensatz gegen sie die Tochter, die mit kindlicher Theilnahme nur an dem Gesichte der von ihr umfassten Mutter hängt, und die Magd, deren Interesse zwischen der Sorge um die Herrin und der Verwunderung über das Gebahren der Kinder getheilt wird. Endlich, als äusserster Contrast, der wendische Diener, der sich in halb düsterm, noch heidnischem Trotze abwendet. Das Aeussere, was dem Kostüm und der Bezeichnung des Lokals angehört, dient wesentlich zur Erhöhung der Charakteristik der Darstellung. Das Ganze ist mit jener Grazie behandelt, die Wach eigenthümlich ist und die sich besonders in der edeln Linienführung kund giebt. Der Totaleindruck ist harmonisch; ohne Zweifel haben wir das Bild zu den vorzüglichsten Werken zu rechnen, die Wach geliefert hat. Die Erscheinung desselben ist ein sehr erfreuliches Zeugniss der höheren Anerkennung, welche der historischen Malerei gegenwärtig zu Theil wird, und zugleich eine gültige Bezeichnung der Richtung, in welcher dies Fach der Kunst zu behandeln ist. Möge dem Bilde in Stettin eine angemessene Stätte zu Theil werden, und möge es zu vielfach vermehrter Nachfolge Anlass geben.

Im Atelier des Bildhauer Kiss sahen wir das kolossale und zum Bronzeguss bestimmte Thonmodell der Reiterstatue Friedrichs des Grossen, die er für das Denkmal, welches von der Provinz Schlesien in Breslau errichtet werden soll, gefertigt hat. Das mächtige Werk, drei Fuss grösser als die bekannte Amazonengruppe von Kiss, zeigt eine Auffassung, die zunächst den eigentlichen Zweck des Monumentes, d. h. nicht die

allgemeinste Bedeutung des unsterblichen Mannes, sondern die, welche er insbesondre für die Provinz Schlesien hat, ins Auge fasst. Es ist der kräftige Sieger und zugleich der erhabene Wohlthäter des Landes. Auf lebhaft vorschreitendem Rosse, das er sicher lenkt, sitzt der König in freier, zuversichtlicher Haltung, noch nicht der von Jahren und tausendfachem Mühsal gebeugte Greis, sondern der schöne, stattliche Mann, wie er etwa noch beim Anfange des siebenjährigen Krieges erschien; er trägt die brillante Gardeuniform und darüber den in leichten Falten niederhangenden Kriegsmantel; sein Haupt ist umschauend emporgehoben, sein rechter Arm herrschend zugleich und segnend über das Volk hin ausgestreckt. Die Sicherheit, die sich in dem Werke ausspricht, wirkt sehr erfreuend auf den Beschauer; das Ganze ist meisterlich belebt; dass dies letztere namentlich auch von dem Pferde gilt, braucht von dem Bildner der Amazonengruppe nicht noch besonders angemerkt zu werden. Auch diese Arbeit gehört zu den bedeutendsten Zeugnissen der historisch monumentalen Kunst, deren wir uns heutiges Tages mehr und mehr erfreuen.

(Kunstblatt 1843, No. 45.)

Eine neue Erscheinung von hoher Bedeutung, die in diesen Tagen die lebhafteste Aufmerksamkeit Berlins in Anspruch nimmt, ist das so eben vollendete Thonmodell der kolossalen Reiterstatue Friedrichs des Grossen, welche Rauch für Berlin arbeitet. Es ist das Werk, für welches seit dem Tode des grossen Mannes, also seit einer Reihe von 57 Jahren und durch verschiedene Generationen von Künstlern, so viele Entwürfe und Skizzen gefertigt, so viele Ideen in Vorschlag gebracht und erörtert sind, dass die Geschichte dieser Bestrebungen in der That als eine Geschichte der Entwickelung der neueren monumentalen Kunst betrachtet werden darf. Wohl erweckt es für den, der diese Bestrebungen mit einigem Interesse verfolgt hat, ein eignes Gefühl, wenn man jetzt ihren Schlusspunkt, und zwar dem wichtigsten Theile nach bereits vollendet, vor sich sieht; mit Freude aber wird man es bekennen müssen, dass hier eine Lösung der Aufgabe vor uns steht, welche entschieden als die angemessenste und würdigste gelten muss. Nach vielen und mannigfachen Versuchen, die nicht selten auf künstliche, auch phantastische Weise einen grossartig imponirenden Eindruck zu erreichen strebten, nach der Anwendung römischer, dacischer und griechischer Kostüme, nach Tempeln und Mausoleen, nach Triumphbögen, trajanischen Säulen und mächtigen Siegeshallen, ist der, zur endlichen Ausführung des Werkes berufene Meister zu der einfachsten Form zurückgekehrt, die mit volksthümlicher Kraft zum Volke sprechen wird, die uns das Bild des grossen Königs in seiner ganzen Eigenthümlichkeit wiedergiebt, und doch auf eine Weise gefasst und durch geringe, kaum symbolisch zu nennende Zuthat in soweit erhöhet ist, dass sie uns in grossartigster monumentaler Würde gegenüber steht. Denn es kam ja darauf an, dem Manne ein Denkmal zu errichten, der nicht blos im Munde der Geschichte, sondern auch im Munde des Volkes lebt; es musste der

König dargestellt werden, der den preussischen Staat reich und herrlich gemacht hat, der Held und Meister des achtzehnten Jahrhunderts, — der „grosse Friedrich", zugleich aber auch der, den das Volk mit behaglicher Theilnahme noch heute als seinen „alten Fritz" benennt. So sehen wir ihn auf seinem ruhig schreitenden Rosse sitzen, in Haltung und Geberde einfach, so, wie ihn in der langen Zeit vom Hubertusburger Frieden bis zu seinem Tode das Volk zu sehen gewohnt war, in seiner schlichten Kleidung, den Hut tief in die Stirn gedrückt, die nachlässig aufgezogenen Stiefeln ohne den Stachel der Sporen, in der Linken die Zügel haltend, die Rechte in die Seite gestützt und daran den Krückstock, den er selbst zu Pferde führte, niederhangend. Es ist der alte König, der das Ziel seines Strebens erreicht hat und der hier, wie es so oft im Leben der Fall war, in väterlicher Ruhe unter den Seinen erscheint. Bei allem individuellen Gepräge aber, bei aller scheinbaren Nachlässigkeit in Tracht und Haltung, hat Rauch zugleich jenen Ausdruck geistiger Würde und Energie wiederzugeben gewusst, über deren Wirkung uns die staunenden Zeitgenossen so manchen bemerkenswerthen Bericht hinterlassen haben. Es ist etwas eigenthümlich Elastisches in dieser gebeugten Gestalt, das uns mit Bestimmtheit fühlen lässt, dass sie fähig genug sei, sich zur mächtigsten Kraftäusserung zu erheben; aufs Entschiedenste spricht sich dies in den Zügen des lebhaft emporgerichteten Gesichtes aus. Als Abweichung von der gewöhnlichen Tracht Friedrichs erscheint nur der Königsmantel, der Brust und Rüken bedeckt und in weiten Falten niederhängt. Er bezeichnet — wenn wir es so ausdrücken wollen — auf symbolische Weise den königlichen Herrscher; er bildet aber zugleich eine der wirklichen und bestehenden Insignien der königlichen Würde (wie wenig es sich auch Friedrich angelegen sein liess, in den vorkommenden Fällen sich solcher Insignien zu bedienen); er ist es somit, was, auf vollkommen natürliche und ungezwungene Weise, der Gestalt die grössere monumentale Fülle, — ihr auch in den äusseren Linien der Erscheinung die grössere Erhabenheit giebt. Ueber das Detail der Ausführung genüge die Eine Bemerkung, dass auch hier sich mit stylistischer Würde durchweg jene feine Naturbeobachtung vereint, die Rauch's neuere Werke so eigenthümlich auszeichnet.

Der wichtigste Theil des Denkmals ist hiemit, bis auf den Abguss, vollendet. Jetzt steht noch die Arbeit des Sockels bevor, dessen Bildwerk der kolossalen Reiterstatue untergeordnet sein muss, indess ohne Zweifel eine längere Zeit für die Ausführung in Anspruch nehmen wird. Die obere, kleinere Abtheilung des Sockels wird einfachere Reliefs, auf die friedlichen Thaten des Königs bezüglich, enthalten; die untere dagegen eine grosse Schaar lebensgrosser Hautreliefiguren, die Gestalten der Helden, mit denen er seine zahlreichen Siege erfocht. Hier liegt dem Bildhauer noch ein reiches Feld zur neuen Darlegung seiner Meisterschaft vor; schwerlich aber dürfte, schon nach der kleinen Skizze zu urtheilen, anderweitig ein Postament einer Reiterstatue gefunden werden, welches historisches Leben und monumentale Fülle auf ähnlich wirkungsreiche Weise vereinigte.

Man hat hier viel über das Verhältniss der Rauch'schen Reiterstatue des grossen Königs zu der, welche Kiss für Breslau modellirt hat (und über welche in diesen Blättern kürzlich berichtet ist) gesprochen. Das Verhältniss beider Werke zu einander ist sehr einfach. Kiss hat mit richtigem Takte, dem Zwecke seiner Aufgabe gemäss, den jugendlichen Eroberer

Schlesiens und den Ordner der dortigen Verhältnisse dargestellt; Rauch dagegen den König des gesammten Staates, den Mann, der der Stolz seines ganzen Jahrhunderts war. Jenes ist ein Denkmal für eine einzelne Provinz und hebt die, diese Provinz betreffenden Bezüge hervor; dieses ist ein Denkmal von ungleich umfassenderer Bedeutung, es stellt uns die Totalität des Mannes und das, was wir Alle in ihm verehren, gegenüber. Beiden Bildhauern gebührt die Anerkennung, ihre Aufgabe erfüllt zu haben; aber Rauch's Aufgabe musste sich natürlich als die ungleich höhere und schwierigere zu lösende herausstellen.

Sendschreiben an Herrn Dr. Ernst Förster in München über die beiden Bilder von Gallait und de Biefve.

(Kunstblatt 1843, No. 50 f.)

Fast wider meinen Willen, jedenfalls im Widerspruch mit meiner Neigung und mit meiner Zuneigung zu Ihnen, lieber Freund, treibt es mich, die Feder zu ergreifen und gegen Sie in die Schranken zu treten. Sie haben in No. 26 und 27 des diesjährigen Kunstblattes ein Urtheil über die Bilder der beiden belgischen Maler Gallait und de Biefve, die Abdankung Karls V. und den Compromiss der niederländischen Edlen, ausgesprochen, das der Freude des grösseren deutschen Publikums an diesen Bildern — denn seit unsrer Berliner Ausstellung im vorigen Herbste sind sie ja noch an manchen andern Orten mit Enthusiasmus aufgenommen — schroff und streng widerspricht. Herr v. Quandt ist Ihnen in No. 39 und 40 in ähnlicher Weise, in einzelnen Ausdrücken noch herber, nachgefolgt. Das Publikum ist aber gewöhnt, dergleichen Artikel mehr als das Glaubensbekenntniss der Zeitschrift, in welcher sie erscheinen, und ihrer Redaktion, denn als die individuelle Ansicht der einzelnen Verfasser zu betrachten. So schiebt man auch mir, da ich mit Ihnen an der Redaktion des Kunstblattes betheiligt bin, dieselbe Ansicht zu. Ich theile die Ansicht aber keineswegs, und so nöthigt mich mein Verhältniss zum Kunstblatt, auch mit der meinigen offen und unumwunden hervorzutreten. Die Sache scheint mir in der That für das gesammte Zeitinteresse wichtig genug, um sowohl das Kunstblatt vor dem Vorwurfe der Einseitigkeit, als auch mich vor diesem und dem vielleicht noch schlimmeren Vorwurfe der Indolenz sicher zu stellen; für den Takt des Publikums zu kämpfen, oder gar für die Ehre von Kunstwerken, die sich selbst zur Genüge vertreten, würde ich für überflüssig halten. Ohne Sie und die anderweitigen geneigten Mitleser dieses Sendschreibens durch allzu vieles Detail zu ermüden, will ich versuchen, nur auf die wichtigsten Ihrer Anschuldigungen, besonders auf das, was allgemeine Principien berührt, einzugehen. Dabei wird sich auch Gelegenheit finden, diese oder jene Bemerkung des Herrn v. Quandt zu berühren. Die unpassliche Weise, in welcher der letztere

im Eingange seines Artikels, wegen einiger Zeitungsreferate u dergl. über Berlin spricht, die nicht minder unpassliche Weise, in welcher er einen Künstler wie Eduard Magnus, ebenfalls wegen einer Zeitungsnotiz, die man diesem zuschreibt und die meinethalben einseitig genug abgefasst war, behandelt, glaube ich mit Stillschweigen übergehen zu dürfen.

Sehr gern gebe ich Ihnen zu, dass beide Bilder keineswegos ganz tadellose Meisterwerke sind. Es ist an ihnen dieser und jener nicht ganz unerhebliche Fehler zu bemerken. Was Sie dem Gallait'schen Bilde in Bezug auf die Mängel des perspectivischen Aufbaues, der Gruppeneintheilung u. s. w. vorwerfen, ist unstreitig mehr oder weniger begründet, ebenso aber auch, was Sie von der Schönheit und Sättigung des Kolorits, von der bewunderungswürdigen Harmonie der gesammten malerischen Durchbildung in diesem Gemälde rühmen müssen. Für mein Gefühl war diese Harmonie so bedeutend, dass sie jene Mängel vollständig verdeckte, oder sie doch erst bemerken liess, als der nüchterne Verstand das Kritisirgeschäft übernahm. De Biefve's Bild steht niedriger, sofern ihm diese Harmonie, diese malerische Stylistik fehlt; dafür hat es aber wiederum manche Einzelheiten, die vollendeter sind, als die Einzelheiten des Gallait'schen Bildes, was Sie freilich, wie es scheint, nicht gefunden haben. Ich will indess über dergleichen, worüber man nur vor den Gemälden selbst zu einer Vereinbarung kommen kann, nicht weiter streiten. Ich will nur die Bemerkung hinzufügen, dass unter den hiesigen Künstlern, die die Malerei als eine Kunst der Farbe zu fassen gewohnt sind, keiner sich gefunden, der die Ausführung beider Bilder, und namentlich des Gallait'schen, nicht im höchsten und bewundertsten Maasse anerkannt hätte.

Es ist vorzugsweise der geistige Inhalt beider Bilder, die Entwickelung und die Bedeutung desselben, worüber ich mit Ihnen zu streiten habe. Gallait werfen Sie vor, dass sein Bild in der Darstellung des gewählten Gegenstandes, de Biefve gar, dass sein Bild schon in der Wahl des darzustellenden Gegenstandes verfehlt sei. Lassen Sie uns dies etwas näher betrachten.

Fürs Erste eine allgemeine Bemerkung zur weiteren Verständigung. Beides sind historische Bilder, oder deutlicher, Bilder geschichtlichen Inhalts, und zwar solche, die den Zweck haben, der geschichtlichen Erinnerung eines bestimmten Volkes (der Niederländer) als Denkmale zu dienen und dem Volke an einem Orte von nationaler Bedeutung (dem Palais de la nation zu Brüssel) als Erinnerungs- und Mahnzeichen gegenüberzutreten. Die Geschichte aber ist etwas positiv Gegebenes, und die geschichtlich-künstlerische Darstellung muss nothwendig einen gewissen Grad von Vertrautheit mit diesem positiv Gegebenen voraussetzen. Das ist überall der Fall, wo es sich um die Darstellung von Begebenheiten handelt. So trefflich auch die dramatische Entwickelung in Raphaels Spasimo, in seinem Tod des Ananias u. s. w. ist, so werden diese Bilder doch dem, welcher die Bücher des neuen Testaments nicht kennt, dem Türken etwa, dem Chinesen u. s. w., ihrer tieferen Bedeutung nach niemals verständlich werden. Der Künstler muss bei seinen Darstellungen diejenigen Voraussetzungen machen, die der Zweck seines Werkes erfordert, zu denen ihn das Wissen und Bewusstsein von Zeit und Nation berechtigen. Gallait und de Biefve durften diese Voraussetzungen in Bezug auf ihr Volk machen; wenn uns zufällig die vorausgesetzten Kenntnisse fehlen sollten, so ist es nicht ihre Schuld.

Gallait hat die Abdankung Kaiser Karls V. gemalt. Sie sagen — und scheinbar mit Recht — man sehe in dem Bilde nichts davon; der Künstler hätte nicht den von ihm dargestellten Moment, sondern einen andern wählen sollen, durch den die That des Abdankens deutlicher werden, durch den somit der Person des Kaisers wirkungsreicher hervortreten würde. Sie verlangen zugleich, dass statt des vor Seelen- und Altersschwäche zerfallenden Kaisers hier der Ausdruck „eines durch das Bewusstsein kaiserlicher Macht starken und durch religiöse Bewegungen grossen Geistes" erscheinen sollte. Herr v. Quandt stimmt Ihnen darin mit andern, noch mehr poetischen Ausdrücken bei. Beiläufig bemerkt, ist dies letztere Begehren schon ganz unstatthaft. Wenn Sie die Historiker, und namentlich unsere gründlichen neueren Forscher, etwa Ranke, nachschlagen, so werden Sie finden, dass Karl eben gar nicht in wundersam idealer Resignation, sondern ganz anders, den Körper von Krankheit verzehrt und die Seele mit finstrer Hypochondrie belastet, mit Vernichtung seiner schönsten Pläne und ohne Mittel, neue durchzuführen, weil der Staatsbankerott vor der Thür war, vom Thron in das Kloster ging. Hätte Gallait also, wie Herr v. Quandt will, einen „über die irdische Herrlichkeit sich erhebenden Charakter" malen wollen, so hätte er ihn irgendwo anders suchen müssen; und hätte er seinen Kaiser, nach dem bekannten *Pictoribus atque poetis etc.*, dennoch zu einem solchen Charakter umgeprägt, so hätte er die Bedeutung seines Bildes einfach verfehlt. Denn das Wort „Abdankung" ist nur ein äusserer Titel für das Bild, und der Kaiser nicht dessen Hauptperson. In welcher Form Karl vom Schauplatze abtrat, mag fast gleichgültig erscheinen, wenn man im Sinne des Niederländers die Folgen erwägt, die sich daran anschlossen. Die Abdankung ist der grosse Wendepunkt in der niederländischen Geschichte, und dies ist es, was uns Gallait in den Hauptpersonen seines Bildes so unnachahmlich meisterhaft andeutet. Die Gestalten seiner beiden Lieblinge, die der an Körper und Geist zerfallene Kaiser den Versammelten zur Schau stellt, lassen uns die ganze nächste Zukunft der niederländischen Geschichte erkennen: Philipp, der bigott und in steifer Förmlichkeit, den Rücken gegen das Volk gewandt, welchen ihm huldigen soll, vor dem Vater kniet, und Oranien, der „Schweiger", in hohem männlichem Adel vor dem Kaiser stehend, und zugleich in jener verschlossenen Besonnenheit und in jener Festigkeit, die ihn zum Helden des Volkes machen musste. Auch die Kaisers Schwester, Maria von Ungarn, die unbeweglich zur Seite der Gruppe sitzt, trägt wesentlich dazu bei, das Charakteristische des Momentes zu erhöhen. Man muss es freilich wissen, dass sie bisher die Statthalterschaft der Niederlande, und zwar mit Milde, geführt hat; tief in sich versunken, einer greisen Nonne nicht unähnlich, scheint sie die Schauer der Zukunft zu empfinden, die bei dem bedeutungsschweren Wechsel der Herrschaft in ihr emporsteigen mussten. Und über die ganze zahlreiche Versammlung, welche den Thron umgiebt, waltet ein ähnlich ernstes, zurückgehaltenes Gefühl, das, bei der Energie, mit der die Gestalten aus der Leinwand hervortreten, sich des Beschauers bemächtigt. Wie Sie aber von den Personen dieser Versammlung, deren Dasein durch die blosse Gegenwart bei dem vorgestellten Momente aufs Vollständigste gerechtfertigt wird, deren Dasein eben diesem Momente erst seine Bedeutung giebt, noch eine besondre Handlung verlangen können, sehe ich nicht wohl ein. Finden Sie dergleichen etwa in den historischen

Ceremonienbildern Ihres Hofgartens? oder hätte der Künstler den grossen Gesammteindruck etwa durch diese oder jene Episode schwächen sollen?

Der Inhalt des Bildes von de Biefve steht mit dem des Bildes von Gallait in nahem Zusammenhange; die Geschichte ist fortgeschritten, und der erste entschiedene Moment des nothwendigen Widerspruches zwischen Philipp und Oranien, zwischen spanischer Tyrannei und niederländischem Freiheitsgefühl, wird uns gegenübergeführt. Es ist die Versammlung der niederländischen Edlen im Kuylenburg'schen Palast zu Brüssel und die Unterschrift des Compromisses, wodurch sie gegen religiösen und politischen Druck offnen Protest einlegten. Aber Sie sagen: wie kann man aus dem Papier, das von Einem unterschrieben wird, von Andern unterschrieben ist und von Vielen erst unterschrieben werden soll, den Inhalt des Geschriebenen oder zu Schreibenden ermessen? und könnte die Versammlung, statt z. B. gegen die Inquisition, nicht etwa gerade für dieselbe sich vereinigt haben? Ich frage Sie mit demselben Recht: kann man aus dem Papier, welches der Priester in Raphaels Messe von Bolsena in den Händen hält, etwas auf das Wunder der blutenden Hostie und auf dessen Bedeutung für die mittelalterlich-katholische Kirche, was doch den Inhalt des Bildes ausmacht, schliessen? Wir haben auch hier die historische Voraussetzung zugegeben. Wir müssen es wissen, dass die Unterschrift des Compromisses einer der wichtigsten Schritte in der Befreiung der Niederlande war; aber wiederum ist sie, wie die Abdankung Karls, nur das äussere, zufällige Vehikel, um die Bedeutung der Zeit — in diesem Bilde die ernste Bereitung zur That — zur Erscheinung zu bringen. Hier hat Herr v. Quandt, sehr abweichend von Ihnen und selbst freilich auch nicht ohne allerhand Clauseln, doch sehr richtig bemerkt: „Es ist in diesem Bilde durchaus die Idee des Volkswillens gegenwärtig." Das ist es, worauf es in dem ganzen Bilde ankam, und was de Biefve, obwohl nicht ganz frei von Mängeln der Anordnung, doch in sehr überlegter, klarer Abstufung und in meisterhafter Bewegung dargelegt hat: das zum Bewusstsein seiner Würde, seiner Freiheit erwachende Volk. Herr v. Quandt bemerkt übrigens zugleich als einen Tadel, dass der Maler die historisch merkwürdigsten Personen abgesondert von den Uebrigen in den Vorgrund des Bildes gebracht habe, und dass es ihm somit mehr am geschichtlichen Detail als an der das Ganze durchdringenden Idee gelegen habe. Die Antwort darauf giebt auch wieder die Geschichte. Die merkwürdigsten Personen waren die Vornehmsten, deren Vorangang man wünschte, denen man somit natürlich auch den ersten Platz zur Unterschrift — in der Nähe des Tisches, der eben im Vorgrund des Bildes steht — überliess; sie waren aber zugleich auch die Bedächtigeren, denen die heftigere Bewegung der niedern Edelleute nicht ganz genehm war und die sich somit absichtlich ein wenig abgesondert hielten. Oder soll die Geschichte wieder zu Gunsten eines beliebigen Gesetzes für künstlerische Composition gemodelt und die schärfere historische Charakteristik einem zweideutigen Erfolge aufgeopfert werden?

Ich muss bedauern, dass wir in Deutschland nicht auch das dritte von den Bildern des Brüsseler Palais de la nation, den heldenmüthigen, aufopfernden Kampf für die Freiheit, in der Darstellung der Belagerung Leydens von Wappers, kennen gelernt haben. Die innere Bedeutung dieser Bilder in ihrem gegenseitigen Zusammenhange würde uns dann vermuthlich noch wirkungsreicher entgegen getreten sein.

Ich meine indess mit der Rechtfertigung der Gegenstände, die die Bilder behandeln, und der Art und Weise, wie dieselben aufgefasst sind, doch noch nicht Genügendes gesagt zu haben; die Bilder könnten dabei dennoch ziemlich wirkungslos bleiben. Was ihnen die eigentlich künstlerische Bedeutung giebt, das ist die frische Energie, mit der die also aufgefassten Gegenstände ins Leben treten. Es ist in diesen Gestalten, — im Gegensatz gegen so manch ein conventionelles Scheinleben, das zu bewundern man uns nöthigen will, — eine Kraft der Existenz, eine Fülle des Daseins, der sich nur ein blöder Sinn verschliessen könnte; es ist in ihnen, zum grösseren Theile wenigstens, eine Haltung und Gemessenheit, die uns nothwendig mit Ehrfurcht erfüllen muss; es ist ihnen ein Gepräge nationalen Gemeingefühles aufgedrückt, das unser Publikum fast mit einer Art Verwunderung ansah und aus dessen Einwirkung ich mir vorzugsweise den lebhaften Enthusiasmus, der den Bildern aller Orten zu Theil ward, erkläre; es ist in ihnen — in der Gesammtheit des Gallait'schen Bildes und wenigstens in einzelnen Partieen des von de Biefve — eine Würde und Feier des malerischen Styles, welche den Eindruck auf wohlthätige Weise zu einem gerundeten und abgeschlossenen macht. — Ich denke, wir haben die Gültigkeit dieses malerischen Styles ganz in gleichem Masse anzuerkennen wie die des linearen; ebenso, wie in der Musik das Gesetz der harmonischen Durchbildung dieselbe Bedeutung hat, wie das der melodischen Durchbildung; wobei es sich aber freilich von selbst versteht, dass die gleichmässige Entwickelung beider Elemente auf eine noch höhere Stufe der Vollendung führen muss.

Ich muss bekennen, ich verstehe Sie nicht, wenn Sie dennoch für die historische Auffassung in diesen Bildern „nicht weniger als Alles" vermissen. Sie stossen sich an dem Bestreben nach möglichst getreuer Verwirklichung, — als ob das nicht unbedingt das Streben des Künstlers sein müsste, unbeschadet anderweitiger Anforderungen, die allerdings an ein Kunstwerk zu machen sind, und als ob es nicht, bis auf gewisse Theorieen der modernen Zeit, das Streben aller Kunst gewesen wäre! Hat denn der Künstler ein andres Mittel zur Darstellung einer Idee, als die Natur? und ist es nur denkbar, dass ein freier Geist durch möglichst vollkommene Ausbildung dieses Mittels, das, je mehr ausgebildet, auch um so reichhaltiger wird, nur irgend beschränkt werden könnte? Ich breche ab, um den nutzlosen Streit nicht noch weiter fortzusetzen. So lasse ich auch, was Hr. v. Quandt im Gegensatz gegen den belgischen Realismus über die „von poetischen oder religiösen Ideen belebte Kunst" und über die „wahrhaft ästhetische und wahre Freiheit des Geistes" sagt, zu welcher dieselbe emporsteige, unberührt und frage nur, wo wir denn eigentlich die Poesie zu suchen haben? Ich wüsste kaum irgendwo mehr Poesie zu finden, als in den glorreichen Freiheitsringen der Niederländer. —

Ich darf hoffen, lieber Freund, dass Sie mich für keinen Verächter unserer deutschen Kunst halten. Wir hatten auf unserer Berliner Herbstausstellung, neben manchen andern, ein hohes und sehr charakteristisches Meisterwerk deutscher Kunst gleich zur Hand, Lessing's Huss. In diesem Bilde sahen wir eine Tiefe der psychologischen Durchdringung, die immer und immer wieder unsere Theilnahme in Anspruch nehmen musste, eine Feinheit der Individualisirung, die das Beste, was die beiden belgischen Bilder in solcher Art darboten, bei Weitem übertraf. Und dennoch — es fehlte dem ganzen Bilde des Huss jenes Mark des Lebens, wo-

durch die Belgier so mächtig wirkten. Und dann, wenn ich mir etwa Overbeck's Meisterwerke, wenn ich mir die Schöpfungen Ihrer grossen Meister von München in die Erinnerung zurückrufe, welcher gedankenvolle Ernst, welche besonnene Einfalt, welches majestätische und zugleich anmuthvolle Gleichmaass in Formen und Linien! und in allen diesen Dingen wiederum, eine wieviel höhere Entwickelung als bei jenen Belgiern! Aber — tritt uns auch in den Werken dieser Meister jene volle Unmittelbarkeit der Existenz entgegen? müssten wir nicht vielmehr Gefahr laufen, auf diesem Wege, ohne weitere Entwickelungsmomente, gar in eine conventionelle Manier zu gerathen? und sind im Einzelnen nicht schon die Symptome davon zu erkennen? Wir haben Grosses erreicht, um das alle unsre Nachbarn uns beneiden müssen; aber sollen wir darum stehen bleiben? Stillstand ist Tod, in der organischen Welt, wie in der des Geistes.

Seien wir aufrichtig, lieber Freund! Unsre Kunst hatte bisher ein gewisses exclusives, ich möchte sagen, aristokratisches Element in sich. Sie entwickelte sich — ich meine unsre neuere Kunst — in einem zerfahrenen Zeitalter, in welchem auch die kräftigsten und rüstigsten Talente, deren es gar wohl unter unsern Vorgängern gab, auf der Bahn des Alten keine neuen Erfolge mehr zu erreichen vermochten. Da zogen sich die Geister, welche den Puls der neuen Zeit in sich fühlten und den Drang zu einer neuen Gestaltung des Lebens in ihrer Brust trugen, von dem Gewühl des Marktes zurück und liessen in ernster, gedankenvoller Stille das Werk solcher Erneuung reifen. Dass sie den rechten Weg eingeschlagen, bezeugte ihnen die bewundernde Anerkennung der Besten ihres Volkes. Aber sind glücklicher Beginn und Vollendung schon eins und dasselbe? Man fühlt es den Werken dieser Männer an, dass sie aus der, allerdings nothwendigen Zurückgezogenheit, aus der Contemplation, aus der geistigen Flucht vor dem Leben entstanden sind; die hohen Resultate, die sie bringen, stehen dem Leben dennoch in einer gewissen Entfernung gegenüber. Daher — verzeihen Sie, wenn ich, um mich deutlich zu machen, die Farben stark auftrage — daher auf der einen Seite diese Stylistik, deren Erstarrung wir befürchten müssen, auf der andern dies Gefühlsleben, das ins Gestaltlose verschwimmen zu wollen scheint. Die Kunst soll aber dem Leben nicht fremd bleiben; im Gegentheil, es ist ihr Beruf, das Leben in seiner vollen frischen Unmittelbarkeit zu durchdringen und sich selbst davon durchdringen zu lassen. Die Schätze, die in geheimer, stiller Grube gegraben sind, müssen wieder auf den Markt, unter das Volk hinausgetragen werden; unsre Kunst muss jenem aristokratischen Element — denn ohne das würde sie freilich gleich von ihrer Höhe hinabsinken — als nothwendiges Gegengewicht ein demokratisches zugesellen.

Und sollen wir uns nun nicht freuen, wenn ein verwandtes Nachbarvolk uns ein Paar künstlerische Meisterwerke zusendet, aus denen dies letztere Element in seiner freudigen Kraft hervorleuchtet? Ja, ein demokratisches, in der ganzen, kecken Bedeutung des Wortes! Wie sich die niederländische Kunst, wohl nach dem Vorgange der französischen, dahin entwickelt hat, will ich hier nicht näher auszuführen versuchen; ich kann es auch nicht, da mir die genaueren Kenntnisse ihres neueren Entwickelungsganges fehlen. Dazu aber bedarf es keiner grossen Divination, um zu erkennen, dass das, was sich in den Meisterwerken der heutigen französischen und belgischen Kunst — ob vielleicht auch in beschränkten

Kreisen — bewegt, doch einem frischen volksthümlichen Leben seinen Ursprung verdankt. Nur wo ein kräftiges Gemeingefühl im Volke waltet, wo dasselbe eine nationale Existenz hat, da gewinnen auch die künstlerischen Darstellungen jene sieghafte Existenz, der wir unsern Sinn nicht verschliessen können. Und weil seit der jüngsten Zeit auch in Deutschland das Gemeingefühl des Volkes, das nationale Bewusstsein in aller Freudigkeit erwacht ist, so mussten jene beiden Bilder, in denen man die verwandte Stimmung erkannte, auch bei uns mit so entschiedenem Beifall aufgenommen werden, vielleicht mit grösserem als in ihrem eignen Vaterlande, eben weil sie uns etwas brachten, das uns mehr oder weniger noch fehlte.

Aber sollen unsre Künstler sich nun Hals über Kopf in die Nachahmung von Gallait und de Biefve stürzen? Lieber Freund, ich würde es für eine Läuterung des deutschen Volkscharakters halten, wenn man glauben wollte, dass dies nur möglich sei. Einzelne, haltlos an sich, darum aber auch nicht geeignet, als Repräsentanten unsres Volkscharakters zu gelten, mögen immerhin in solcher Nachahmung untergehen; unsre Kunst steht zu fest, als dass sie aus der Bahn, die sie verfolgen muss, gerückt werden könnte. Aber weiter muss sie diese Bahn verfolgen, zu neuen Entwickelungsmomenten muss sie voranschreiten: Stillstand, ich wiederhole es, ist Tod. Darum wollen wir die Mahnung zum Fortschritte, die uns die Bilder von Gallait und de Biefve bringen, dankbar und freudig hinnehmen; wir werden auf unsrer Bahn den Punkt finden, wo ihre Richtung mit der unsern sich kreuzen muss. Davon aber bin ich im Innersten meiner Seele überzeugt: halten wir fest an dem, was unsre Kunst bisher erworben hat, und gewinnen wir dazu noch die ganze volksthümliche Kraft, welche unsre Zeit erfordert, so werden wir zu einer Blüthe der Kunst gelangen, die alle Bestrebungen unsrer Zeitgenossen hinter sich lässt.

Christus, den Untergang Jerusalems weissagend. Das Originalgemälde, 7 Fuss 3 Zoll hoch, 8 Fuss 8 Zoll breit, befindet sich im Besitz Sr. Majestät des Königs von Preussen. Gemalt von Begas, lith. von W. Schertle. Verlag und Eigenthum der C. G. Lüderitz'schen Kunstverlagshandlung zu Berlin.

(Kunstblatt 1843, No. 61.)

Unter den Lithographieen, die neuerlich in Berlin erschienen sind, ist die vorstehend genannte als eine Arbeit von vorzüglicher Bedeutung hervorzuheben. Zunächst des Gegenstandes wegen. Das Gemälde, welches sie darstellt, können wir mit Zuversicht zu den vorzüglichst charakteristischen Werken der neueren Zeit rechnen. Es ist, wie die Mehrzahl der Werke der norddeutschen Kunst, ein Situationsbild, d. h. ein solches, in welchem die Gestalten nicht sowohl durch dramatische Handlung als durch gemüthliche Stimmung verknüpft werden; aber es rechtfertigt seine Gattung durch das tief bedeutungsvolle Moment, welches diese Stimmung

hervorgerufen hat, durch die beredte Charakteristik und zugleich durch die feierliche Würde, mit der sie sich äussert. Auf der Höhe des Oelberges sitzt der Erlöser, der, auf die heilige Stadt niederblickend, ihren Untergang verkündet; neben ihm auf jeder Seite zwei von den Jüngern. Die Blicke des einen hängen an seinem Munde; zwei andre schauen, mit düsterm Staunen und mit schmerzvoller Klage, auf die Stadt nieder; der vierte, Johannes, fasst in sich gekehrt all die unendliche Trauer, die sich an die Worte des Meisters knüpft, in seinem Innern zusammen. Die Gruppe ordnet sich in grossartig plastischer Klarheit; doch herrscht in der Behandlung, dem entschiedenen Bedürfnisse des Situations- und Charakterbildes gemäss, das malerische Element, alles Dasjenige, was der Wirkung der Farbe und des Helldunkels angehört, vor. Werke von solcher Beschaffenheit, wo es so wesentlich auf das Detail der Charakteristik und der Behandlungsweise ankommt, sind überall im kleinen Massstabe schwer wiederzugeben; vielleicht ist dies einer der wesentlichsten Gründe, weshalb die Mehrzahl norddeutscher Kunstleistungen dort, wo man sie weniger nach den Originalen als nach kleinen Nachbildungen beurtheilen konnte, oft ein so schiefes und ungenügendes Urtheil erlitten haben. Die vorliegende Lithographie erfüllt jedoch alle Ansprüche, die man an eine Arbeit solcher Art machen kann. Sowohl das plastische, als vorzugsweise das malerische Element, dessen Nachbildung bei so beschränkten Mitteln der grössten Schwierigkeit unterliegen muss, ist sehr glücklich wiedergegeben; die Form zeigt sich überall klar und bestimmt verstanden; die verschiedenen Töne sind glücklich beobachtet, ebenso die Spiele des Helldunkels; Schatten und Lichter sind breit, kräftig und markig wiedergegeben. Das Ganze erscheint in ansprechendster Harmonie. Vorzüglich aber muss die, hiermit zwar engverbundene geistige Auffassung hervorgehoben werden, die sich namentlich in den Feinheiten des physiognomischen Ausdrucks, des Minen- und Geberdenspieles ausspricht.

Albertus Thorwaldsen. Nach der Natur gezeichnet von F. Krüger. Gestochen von Gust. Lüderitz. Berlin, C. G. Lüderitz'sche Kunstverlagshandlung.

(Kunstblatt 1843, No. 65.)

Der Kupferstich in geschabter Manier ist in neuerer Zeit in Berlin mehrfach zur Anwendung gekommen. Wir meinen, dass das missliebige Urtheil über diese Technik, welches seit etlichen Jahrzehnten ziemlich gäng und gäbe ist, oft mit grossem Unrecht ausgesprochen wird. Dasselbe entstand ohne Zweifel in der ersten Zeit des neueren Aufschwunges der Kunst, als man vor allen Dingen auf die strenge und gemessene stylistische Ausbildung der Form, nach dem Vorbilde der alten Meister, ausgehen und demgemäss auch diejenige Weise der Kupferstecherei, welche sich in solcher Richtung bewegt, vorziehen musste. Als eins der Symptome einer sehr wichtigen und folgereichen Krisis in dem Entwickelungsgange der Kunst hat dies Urtheil somit seine anerkennenswerthe historische Bedeu-

tung; seit wir aber auf's Neue vorgeschritten und neben der stylistischen Strenge der Form auch den Werth der malerischen Behandlung wiederum anerkannt haben, scheint auch die Schabmanier wieder in ihre eigenthümlichen Rechte eintreten zu wollen. Wo es auf eigentlich malerische Wirkung ankommt, und vornehmlich, wo die Formen nicht in gar kleinem Massstabe gezeichnet sind — somit besonders bei Bildnissen — ist diese Manier gewiss mit grossem Vortheil anzuwenden. Dies wird auch zur Genüge, wie durch frühere, so durch die neueren Blätter, die in geschabter Manier gestochen sind, dargelegt. Mit glücklichem Erfolge ist namentlich G. Lüderitz in Berlin in dieser Technik aufgetreten. Sein neustes Blatt ist das obengenannte. Die Krüger'sche Zeichnung, nach welcher dasselbe gefertigt ist, stellt das Brustbild des grossen Meisters der neueren Sculptur dar; sie ist bei Thorwaldsens letzter Anwesenheit in Berlin gemacht. Es ist nicht mehr die jugendlich männliche Kraft, die wir in diesem Bilde vergegenwärtigt sehen; es ist der Kopf eines milden, freundlichen Greises, mit vollen, weichen, minder energischen Zügen, von welchem weissem Haupthaar überwallt; doppelt interessant aber ist es, auch hier noch das mächtige Gefüge der Formen, die hohe majestätische Stirn, die ungetrübte Klarheit des echt nordischen Blickes zu erkennen: wir sehen es, dass auch in diesen Zügen jener grossartige Geist, jene schöpferische Lebenskraft noch thätig ist. Die ganze Auffassung ist in der Lebendigkeit gehalten, die überall Krüger's Bildnisse so eigenthümlich auszeichnet. Der Kupferstecher ist der Bewegung und Entwickelung der Formen sehr glücklich gefolgt, und wenn die Technik auch die Weichheit der Darstellung besonders begünstigen musste, so hat er doch zugleich das Breite und Volle, überhaupt das eigenthümlich Charakteristische der malerischen Behandlungsweise eben so glücklich wiederzugeben gewusst. Auch an scharfer Bestimmtheit, wo es nöthig war, fehlt es nicht. Die Haltung des Ganzen ist vortrefflich. Das Blatt wird gewiss den Verehrern Thorwaldsens, die auch von der Erscheinung seiner späteren Jahren eine Anschauung zu haben wünschen, sehr willkommen sein.

Neues aus Berlin.

(Kunstblatt 1843, No. 71.)

Der 3. August, der Geburtstag unseres verstorbenen Königs und lange Jahre hindurch ein Festtag für unser Volk, hat uns die Vollendung und Enthüllung eines öffentlichen Denkmals gebracht, zu dem die Vorbereitungen schon seit etlichen Jahren im Werke waren. Es ist dies die Friedenssäule im Mittelpunkte des kreisrunden Belle-Alliance-Platzes am Halle'schen Thore, zu der vor drei Jahren der Grundstein gelegt wurde: sie ist ein Denkmal der Friedenszeit, die damals bereits ein Viertel Jahrhundert erreicht hatte, und die auf so lange Frist dem preussischen Staate zuvor noch nie beschieden war. Ueber einem kreisrunden Unterbau, um den sich ein Becken für springendes Wasser herumzieht, erheben

sich fünf Stufen, und über diesen ein Piedestal, auf welchem die Säule ruht. Der Schaft ist ein Monolith von Granit, ein wenig über 22 Fuss hoch. Das Kapitäl von Marmor ist korinthischer Art, mit Adlern, dem Symbol des preussischen Wappens, auf den Seiten. Es trägt eine colossale Bronzestatue der Victoria, von Rauch, die, in der Linken den Palmzweig haltend, mit der Rechten den Siegeskranz gegen die Stadt erhebt. Das Ganze hat vom Strassenpflaster eine Höhe von 58 Fuss; doch ist, um dem Denkmal auch für den Standpunkt aus der Ferne eine möglichst imposante Erscheinung zu verschaffen, der ganze Boden des Platzes bis weit in die benachbarten Strassen hinein ansehnlich erhöht worden, was nächst den mannigfachen Kanalbauten, die dabei nöthig wurden, wohl der vorzüglichste Grund war, weshalb die Vollendung des Werkes sich so lange hingezögert hat. Eine Inschrift findet sich an dem Monumente nicht vor. — Die Schleifarbeit des Granitschaftes ist in der Werkstatt des Bauraths Cantian erfolgt und giebt, ebenso wie die grosse Granitschale vor dem Museum, ein merkwürdiges Beispiel von der Vollendung in dieser Technik, die sich der alt-ägyptischen in der That zur Seite stellen kann. Ausserdem dient das Denkmal zur wirksamen Dekoration der genannten Gegend der Stadt, die in solchem Belange seither etwas stiefmütterlich bedacht war; auch dürfte ein gefälligerer Neubau des Thores und seiner mesquinen Seitengebäude, die jetzt zu dem Denkmal einen sehr auffälligen Contrast bilden, die nächste Folge dieser ersten Verschönerung sein. — Betrachten wir das Denkmal aber mit künstlerischem Auge, so können wir uns mit seiner Composition nicht sonderlich einverstanden erklären. Abgesehen davon, dass die Säule über dem breiten und kahlen Unterbau nothwendig dünn erscheint, dass die viereckigen Stufen mit der Rundform des Unterbaues nicht übereinstimmen wollen, dass der Säulenschaft uncanellirt ist, mithin nicht lebendig aufwärts strebt, so ist die ganze Erscheinung der Säule unbefriedigend. Es fehlt ihr alle künstlerische Selbstständigkeit, Originalität und Energie. Es ist eine todte Nachahmung antiker Säulenform, die doch nur ihre Bedeutung in der Säulenreihe, unter dem gemeinsamen Gebälk und in dem Organismus eines grösseren Ganzen, des Tempelgebäudes, hat. Hier fehlen diese Bedingungen, und doch sind die Bezugnahmen darauf beibehalten, während umgekehrt auf die in sich abgeschlossene Entwickelung, die eine isolirte Säule mit Nothwendigkeit erfordert hätte, keine Rücksicht genommen ist. Besonders unangenehm macht sich in diesem Betracht das Kapitäl, dessen Deckplatte mit den Voluten darunter an den vorspringenden Ecken ganz so beibehalten ist, wie es in andern Fällen durch einen darüber liegenden Architrav nöthig gemacht wird; aber statt des Architravs sehen wir hier nur die runde Bronzebasis, auf der der eine Fuss der Victoria ruht, so dass gerade an dem wichtigsten Punkte der architektonischen Entwickelung dem organischen Gefüge der vollständigste Querstrich gemacht wird. Ueberhaupt fehlt es an allem gegenseitigen Verhältniss, auch in den Massen, zwischen der Säule und der Statue. — Wir hatten gehofft, dass unsere Architektur sich endlich von jener todten und missverstandenen Nachahmung der Antike emancipiren würde; wir wollen auch diese Hoffnung noch nicht aufgeben, müssen dabei aber sehr wünschen, dass dies Werk, dessen Componist uns unbekannt ist, nicht als Beleg für die neuere Richtung unserer Architektur gelten möge.

Im Uebrigen concentrirt sich die künstlerische Thätigkeit an öffent-

lichen Werken in unserer Stadt vorzugsweise in den Neubauten und in der Dekoration unseres Museums. Das neue Museumsgebäude steigt, seiner weiten Ausdehnung zum Trotz, mit überraschender Schnelligkeit empor. Die Fresken, die nach Schinkel's genialen Compositionen in der Vorhalle des alten Museums ausgeführt werden, schreiten ebenfalls rüstig vorwärts. Der Bronzeguss der kolossalen Amazonengruppe von Kiss ist auf der einen Treppenwange des letzteren bereits aufgestellt; eine Inschrift (seltsamer Weise wieder eine lateinische) an ihrem Sockel bewahrt die Erinnerung, dass der Guss durch Privatmittel beschafft worden. Es ist viel darüber gesprochen worden, ob die Gruppe dort ganz vortheilhaft placirt sei. Ohne Zweifel hätte sie in isolirter Aufstellung, unter sonst angemessener Umgebung, noch mehr gewonnen, und namentlich würde der eine Fehler in der Composition dieses sonst so schönen Werkes, dass nämlich in der Vorderansicht die Gestalt des Tigers, der dem Pferde der Amazone an die Brust gesprungen ist, etwas schwer und halbwegs unförmlich erscheint, minder auffällig gewesen sein, während man bei der gegenwärtigen Aufstellung vorzugsweise auf diesen Standpunkt geführt wird und die klaren grossen Linien der Architektur, die sich unmittelbar hinter der Gruppe erhebt, jene unschöne Linienführung noch empfindlicher bemerklich machen. Dennoch hat die gegenwärtige Aufstellung auch viel Treffliches; ihrem Geiste nach passt die Gruppe im Uebrigen doch zu Schinkels griechischen Architekturformen und ebenso zu seinen bildlichen Compositionen, die in der Halle ausgeführt werden; ja man könnte fast sagen, dass sie förmlich für das Museum gearbeitet sei, so vollständig ist ihre Idee mit Schinkels Ideen im Einklange. Wenn erst, wozu für jetzt zwar wenig Aussicht vorhanden ist, die zweite Treppenwange ebenfalls mit einer Bronzegruppe (von Rauch) geschmückt sein wird, und wenn jene Fresken vollendet sind, so wird die Façade des Museums jedenfalls einen überraschend bedeutsamen Eindruck hervorbringen, und als einzig Störendes werden dann nur die kolossal schwerfälligen Buchstaben der Inschrift, die den ganzen Fries erfüllen und die in einem, nur für bewegte Dekoration bestimmten Architekturtheile gar nicht an ihrer Stelle sind, übrig bleiben. [1])

Als eine merkwürdige Erscheinung, die den gegenwärtigen künstlerischen Interessen und Zuständen Berlins ihre Entstehung verdankt und zu deren Verständniss nicht unwesentlich beiträgt, habe ich hier eine so eben erschienene kleine Schrift anzuführen. Ihr Titel lautet: „Semida, der Selbstdenker. Eine Künstlernovelle" (Berlin 1843. 168 S. in 8.). Der Verfasser hat sich nicht genannt. Es ist, wie der Titel besagt, eine Novelle, wohlgeschrieben, einfach und nicht ohne dichterischen Sinn entwickelt; aber die Erzählung bildet nur den leichten Faden, an den sich ein ausführliches Raisonnement über die Kunst, und besonders über die künstlerischen Verhältnisse der Gegenwart, anreiht. Die vorjährige Berliner Kunstausstellung macht den Mittelpunkt der Novelle aus, die wichtigsten Erscheinungen dieser Ausstellung geben die Anknüpfungspunkte

[1]) Auch der Platz zunächst vor dem Museum wird in Kurzem eine neue bildnerische Zierde erhalten, und zwar durch zwei grosse Bronzegruppen von Rossebändigern, die von dem als Thierbildner rühmlichst bekannten Baron v. Clodt in Petersburg gearbeitet sind, und die unser König so eben als Geschenk von dem Kaiser von Russland erhalten hat.

für jenes Raisonnement. Es ist wiederum der Streit über Lessings Haus und über die Bilder von Gallait und de Biefve, um den es sich hier vornehmlich handelt, doch ist über diese Punkte seither nicht gar Vieles gesagt worden, was sich an Geist und Urtheilskraft mit diesen Bemerkungen messen könnte. Ich will damit nicht sagen, dass der Verfasser nicht auch von aller Einseitigkeit frei wäre. Er kämpft einseitig für das Verdienst unserer niederländischen Freunde; er gesteht es Lessing an ein Paar Stellen zu, dass er wesentliche Verdienste um die Entwickelung der neueren deutschen Kunst habe, aber er lässt dies so allgemein gesagt sein, während er doch sehr scharf in seine Mängel und in die der gesammten Düsseldorfer Schule eingeht. Er legt diesen Künstlern ihren Mangel an freier und reiner Objectivität zur Last; aber er übersieht es, dass die Subjectivität, die in der Düsseldorfer Schule — wie überhaupt seit mehreren Jahrzehnten in der deutschen Kunst, wenn anders Orts auch anders gestaltet, — vorherrscht, ebenfalls ihr grosses Recht hat, und dass hiedurch vielmehr, als durch ein gewisses wohlfeiles Verständniss ihre Technik, ihre grosse Wirksamkeit begründet wurde. Unsre Kunst musste wieder subjectiv werden, wenn sie einen höhern Schwung nehmen sollte, wie gefährlich auch diese Bedingung sein mochte, wie leicht sie auch zur Manier führen konnte. Ein ausgezeichneter Künstler unsrer Tage sagte mir einmal, Lessing sei kein Maler, er sei ein malender Dichter; daher bei ihm und bei der ganzen Schule jene sorgfältige Ausbildung der Schrift, d. h. der Behandlung und Darstellung des Einzelnen, während das eigentlich künstlerische Element, das der malerischen oder bildlichen Gesammtwirkung, wesentlich zurückstehe. Aber auch im Fall wir dieses zugeben, so werden wir doch immer seine Dichterkraft, die so lebendig zum Ausdrucke kommt, schätzen und bewundern können. Aber freilich dürfen wir in der Subjectivität nicht verharren; wir müssen uns, nachdem dies Stadium der Entwickelung nunmehr absolvirt ist und nachdem es namentlich in Lessings Huss mit dem Culminationspunkte, mit der geistvollsten Entfaltung zugleich auch, wie es scheint, seine ganze Einseitigkeit dargethan hat, der objektiven Realität der Natur, ihrer frischen Unmittelbarkeit und vor allen Dingen ihrer vollen kräftigen Totalität aufs Neue zuwenden, wenn wir überhaupt weiter schreiten wollen. Das ist ein Gefühl, das uns schon lange und immer eindringlicher beschlichen hat, bis die beiden belgischen Bilder — nachdem kleinere Bildersendungen aus Frankreich, in ihrer entgegengesetzt einseitigen und zum Theil zerfahrenen Realistik, keineswegs durchzudringen vermocht — plötzlich mit so durchgreifendem Erfolge auftraten. Das ist es, worauf auch der Verfasser der vorgenannten Schrift mit einem höchst gesinnungsvollen Ernste und mit einem ächt künstlerischen Verständnisse dringt. Sein kleines Buch enthält die geistvollsten Analysen der künstlerischen Technik, als des nothwendigen Ausdruckes für den geistigen Inhalt. Dies ist der Ausgangspunkt seiner ganzen Weise der Auffassung und Beurtheilung. Seine Richtung ist durchweg die ausgebildet malerische, gegen die wir uns, wenn wir den Blick auf die grossen Endresultate der frühern Blüthezeit der Kunst wenden, nicht wohl verschliessen können, wenn wir auch zugeben müssen, dass dem Urtheil noch andre Ausgangspunkte zustehen. Er bezeichnet demgemäss die beiden belgischen Bilder als „Eisenschienen", die die neue Kunst mit der alten verbinden, und er findet sich dann, rückwärts gehend, veranlasst, die künstlerischen Verdienste der grossen Niederländer des siebzehnten Jahrhunderts, besonders

Rubens' und Rembrandt's, näher zu entwickeln. Hier ist viel Beherzigungswerthes, von dem nur zu wünschen ist, dass es auf fruchtbaren Boden fallen möge, Vieles, was ebenso der schaffenden Thätigkeit des Künstlers wie der kunsthistorischen Kritik förderlich sein kann. Jedenfalls ist die kleine Schrift eins der merkwürdigsten Symptome der umfassenden Krisis, in welcher sich in diesem Augenblicke unser gesammtes künstlerisches Wollen und Streben befindet. — Der Verfasser ist mir unbekannt [1]; ich höre, dass die Novelle eine Erstlingsarbeit ist. Wer auf so ausgezeichnete Weise debütirt, lässt noch Bedeutenderes hoffen. Vielleicht gelingt es dem Verfasser, in späteren Arbeiten mancher Dunkelheiten im Ausdruck, besonders bei philosophischen Distinctionen, Herr zu werden.

Die Wiedererkennung Josephs. Gezeichnet von P. von Cornelius, gestochen von A. Hoffmann. Berlin 1843. C. G. Lüderitz'sche Kunst-Verlagshandlung.

(Kunstblatt 1843, No. 75.)

Unter den Kunstsachen, welche der Kunstakademie zu Berlin angehören, ist ein Carton von Cornelius, die vorgenannte biblische Scene vorstellend, als eins der schätzenswerthesten Besitzthümer zu nennen. Es ist eine der beiden Compositionen aus der Geschichte Josephs, welche Cornelius — neben andern Arbeiten von Overbeck, Ph. Veit und W. Schadow — in der Villa des verstorbenen preussischen Generalconsuls Bartholdy in Rom al fresco ausgeführt hat. Bekanntlich bilden die Malereien in dieser Villa einen der merkwürdigsten Punkte in der Entwickelungsgeschichte der neueren deutschen Malerei; hier war den Meistern, die eine neue künstlerische Generation schaffen sollten, zuerst ein angemessener Spielraum zur Darlegung der Kräfte, die sich eben zur schönsten Blüthe erschlossen hatten, gegeben. Der Vergleich früherer Compositionen von Cornelius, wie der zu den Nibelungen und zum Faust, mit der in Rede stehenden gewährt ein eigenthümliches Interesse. Das gewaltige Genie des Meisters sehen wir dort allerdings siegreich genug hervorleuchten, oft aber noch in ungezügelter Kraft, die das künstlerische Maass beeinträchtigt; hier jedoch, bei einer nicht minder genialen Durchdringung der Aufgabe, waltet dieser Geist des Maasses aufs Erfreulichste vor und giebt dem Ganzen das Gepräge des edelsten Wohlklanges. Wie die Gesammtanlage der Composition, die Eintheilung und Zusammenfügung der Gruppen, die Führung der Hauptlinien, so ist auch alles Einzelne von hoher künstlerischer Besonnenheit erfüllt. Es herrscht eine Feinheit der Charakteristik darin, die sich über alle Einzelheiten der Gesichts- und Körperbildung, der Geberde und Bewegung erstreckt und die mannigfaltigste Abstufung des Gefühles zum Ausdrucke bringt. In der Körperbildung, und vornehmlich auch in der Gewandung, zeigt sich ein durchgebildetes Verständniss, eine treue Beendung und Vollendung, in deren Beobachtung

[1] Es ist der Maler M. Unger, über dessen spätere literarische Leistungen im weiteren Verlauf dieser Sammlung berichtet werden wird.

das Gefühl des Beschauers sich der wohlthuendsten Sicherheit erfreut. In den Dingen, die dem Kostüm angehören, findet sich zwar Mancherlei, was ziemlich verschiedene Culturepochen andeutet, — charakteristisch für die Zeit, in welcher die Composition ausgeführt ward, und für die Vorbilder, von welchen jener neue Aufschwung unsrer Kunst ausging; doch auch hier waltet jener Geist des künstlerischen Maasses vor, und das Verschiedenartige macht sich wenigstens für den Totaleindruck nicht auf störende Weise bemerklich.

Wir haben den nach dem Carton gearbeiteten Kupferstich mit Freuden willkommen zu heissen. Der Stecher zeigt sich seiner Aufgabe vollkommen gewachsen. Zunächst ist im Allgemeinen die Wahl der Stichmanier, die sich, obschon fern von aller Affectation, der Weise der älteren, namentlich italienischen Meister des Kupferstiches, annähert, als eine sehr glückliche zu benennen. Der schlichte Vortrag, der in dem Originalcarton vorherrscht, die klare Bestimmtheit desselben, die edle Strenge des Styles konnten in keiner andern Weise besser und charaktervoller wiedergegeben werden. Der Stecher bewegt sich darin mit vollkommener Sicherheit und Freiheit. Seine mehr oder weniger engen Strichlagen, an den entsprechenden Stellen auf angemessene Weise mit Kreuzschraffirungen u. s. w. versehen, sind vollkommen klar gehalten und folgen mit feinem Gefühle den Bewegungen der Form, den leichten Beugungen der Flächen des Gewandes, der Modellirung des Nackten. Die ruhige Haltung des Ganzen, wie sie in dem Carton, der Ausführung al fresco angemessen, sich findet, ist vortrefflich wiedergegeben, und nicht minder auch hier wieder die feine Durchbildung des Einzelnen, besonders in der mannigfaltigen Physiognomik und dem Ausdruck der Köpfe, mit Sorgfalt beobachtet. Wir können mit Zuversicht voraussetzen, dass dies schöne Blatt, doppelt interessant wegen seiner Beziehung zur Entwickelungsgeschichte der deutschen Kunst, bald in den Händen aller ernsteren Kunstfreunde sein werde; auch mag es als ein besonders erfreulicher Umstand hervorgehoben werden, dass ein Meisterwerk so ernsten Inhaltes von Berlin, dessen Kunstbetrieb und Kunstinteressen im Allgemeinen eine solche Richtung nicht sonderlich zu begünstigen scheinen, ausgegangen ist.

Ueber die diesjährige Kunstausstellung in Köln.

(Kunstblatt 1843, No. 97 ff.)

Eine Reise zu Ende des Sommers führte mich durch Köln und gab mir Gelegenheit, der diesjährigen dortigen Kunstausstellung einen Besuch abzustatten. Es kann nicht meine Absicht sein, einen irgend erschöpfenden Bericht über diese Ausstellung vorzulegen; auch wenn die Spalten des Kunstblattes dafür hinlänglichen Raum böten, so ist ein flüchtig Durchreisender doch zu solcher Arbeit auf keine Weise ausgerüstet. Indess finden einige allgemeine Bemerkungen über die Ausstellung hier vielleicht eine gute Statt, und dies um so mehr, als das Hauptinteresse derselben — einige schöne Erscheinungen allerdings abgerechnet — mehr in ihrer Ge-

sammtheit, in dem Ensemble ihrer Bilder, als in der individuellen Eigenthümlichkeit, in dem selbständigen Werthe der einzelnen Werke beruhte. Und gerade über den allgemeinen Charakter, über das mehr oder weniger gemeinsame Gepräge einer Reihenfolge von Kunstwerken dürfte dem Reisenden, der völlig unbefangen, ohne die Theilnahme an irgend welchen lokalen Interessen, ohne vorher erzeugte Zu- oder Abneigung hintritt, ein nicht unsicheres Urtheil zukommen.

Die Ausstellung von Köln war der Masse nach sehr ansehnlich und umfassend. Sie erstreckte sich einige durch die weiten Räume des Gürzenich. An Sculpturen war indess, wie meist überall, nur wenig vorhanden und dies Wenige nicht von charakteristischer Bedeutung. Neben einigen schönen, einfach naiven Statuetten von Pradier in Paris, sah ich manche Beispiele von französischem Rococo und von französirend belgischer Affektation. Vortrefflich durchgearbeitet zeigte sich jedoch u. A. die Marmorfigur eines nackten schlafenden Kindes, von Jacquet in Brüssel. Es ist aber nicht meine Absicht, auf die Sculpturen weiter einzugehen, so wenig wie auf Kupferstiche, Lithographien u. dergl. Ich habe nur von den Gemälden zu sprechen, welche den eigentlich wichtigen Gegenstand der Ausstellung ausmachten.

Die überwiegende Masse der Gemälde bestand aus Arbeiten niederländischer (belgischer und holländischer) Künstler. Es war das erste Mal, dass ich Gelegenheit hatte, über die heutige niederländische Malerei solchergestalt einen weitern Ueberblick zu gewinnen. Auf den grossen Kunstausstellungen Berlins hatte ich allerdings schon manch ein niederländisches Bild gesehen, vortreffliche Seestücke von Schotel, prächtige Winterlandschaften von Koeckoeck, meisterhafte Viehstücke von Verboeckhoven, einige befremdliche Genre- und Historienbilder von belgischen Malern, dann die beiden grossen Meisterwerke von Gallait und de Biefve, die neuerlich so mancherlei Zerwürfniss in der deutschen Kunstkritik angerichtet haben, u. s. w. Im Wesentlichen war uns in diesen Arbeiten viel Meisterhaftigkeit, viel gesunde künstlerische Tüchtigkeit entgegengetreten. Es möchte nun in Frage kommen, ob das nur die Eigenschaften und Verdienste dieser einzelnen Künstler sind, oder ob sie damit zugleich eine gesammte nationale Schule vertreten?

Dürfen wir aus den Erscheinungen der Kölner Ausstellung eine Antwort entnehmen — und die sehr grosse Menge niederländischer Bilder scheint dazu allerdings ein Recht zu geben — so ist das letztere mit Nein zu beantworten. Ich sah dort wohl noch manch ein meisterhaftes, manch ein tüchtiges und gesundes Bild, viele aber hatten davon nur den äussern Schein, viele auch das nicht. Es scheint freilich unbillig, überall Meisterschaft, überall gediegene Ausbildung zu verlangen; leuchten doch auch in den grossen classischen Zeiten der Kunst nur wenige Sterne erster Grösse über der weiten Flut untergeordneter Kräfte! Gewiss; aber doch ist es in den classischen Zeiten ganz anders, und gerade sie geben uns wie in so vielen andern Fällen, so auch hier den besten Massstab. Dort ist die Masse von der gesunden künstlerischen Anlage durchdrungen, aus der sich wie im natürlichen Organismus jene höheren Blüthen entwickeln; hier erscheint die Masse — der Boden, der eine Ausdauer der künstlerischen Entwickelung verbürgen müsste — verworren, unklar und nur zu häufig von einseitigem oder auch von affektirtem, erkünsteltem Streben erfüllt. So hoch einige unter den heutigen Malern in Belgien und Holland

stehen, und so entschiedene Anerkennung ich, unter den mir bekannt gewordenen Werken ihrer Kunst, namentlich den beiden grossen und vielbesprochenen Gemälden von Gallait und de Biefve darbringen muss, so schien mir doch die grosse Anzahl niederländischer Bilder, die ich in Köln sah, keinesfalls einen eigentlich nationalen Aufschwung der niederländischen Kunst auszusprechen.

Ein Gemeinsames ist mir allerdings in diesen Werken niederländischer Kunst entgegengetreten, eine, fast bei Allen wiederkehrende Grundlage, nämlich die Ausbildung der eignen Praxis durch das Studium der heimischen Meister des siebzehnten Jahrhunderts. Das war auch schon früher, bei der Ansicht einzelner niederländischer Bilder, zu bemerken; in der Masse aber bringt es natürlich einen ungleich wirksameren, ungleich auffälligeren Eindruck hervor. In der Anwendung dieses Studiums lassen sich sodann einige vorzüglich charakteristische Verschiedenheiten bemerken. Es ist wie in der Zeit der eklektischen Schulen Italiens: auf der einen Seite hält man sich an diesem oder jenem älteren Meister fest und sucht in der Nachahmung von dessen Eigenthümlichkeiten das nöthige Heil für die Kunst; auf der andern wird aus der bei den Alten üblichen Darstellungs- und Behandlungsweise ein gewisses Präparat, eine gewisse Formen- und besonders Farbenscala entnommen, mit der man, mehr oder weniger stereotyp, seine künstlerischen Gedanken zum Ausdruck bringt. Wenn ich nicht irre, so machen sich hiebei wieder die alten National-Unterschiede zwischen Holländern und Belgiern geltend. Wenigstens zeigte sich bei der Mehrzahl der holländischen Bilder auch hier eine grössere Naivetät, sofern sie unbefangen auf vorgezeichnetem oder erwähltem Pfade, in schlichter Nachahmung älterer Meister, auftraten und etwa von hier aus, wie es scheint, im einzelnen Falle zu einer selbständig klaren Naturauffassung gelangt waren; während bei den Belgiern vorzugsweise jenes künstlerische, zu einer mehr conventionellen Manier führende Studium, als scheinbar bequemes Mittel für eine grössere subjective Beweglichkeit, oder auch Willkür, zu bemerken war.

So traten mir zunächst bei den holländischen Bildern mancherlei direkte Reminiscenzen an diesen oder jenen alten Meister entgegen. Es fehlte nicht an Nachahmungen von Metzu, Mieris, Schalken, Wouvermans, van der Neer, Sachtleven u. s. w. Die Nachahmungen waren meist nicht übel, aber man konnte doch wahrnehmen, dass es den Malern im Ganzen mehr auf die äusseren Formen ihrer Vorbilder angekommen war. Indess konnte es, wie bemerkt, nicht fehlen, dass die stille Naivetät der letzteren das Auge des schaffenden Künstlers hier und dort nicht auch hätte zu einer freien Naturanschauung führen sollen. Einige Landschaften gaben dafür sehr erfreuliche Beispiele. Ein Paar Bilder von van de Sande Backhuyzen, im Haag, hatten sich aus der Richtung eines A. van de Velde zu schöner Eigenthümlichkeit entwickelt. Von N. J. Rosenboom und A. Waldorp, beide auch im Haag, sah ich ebenfalls trefflich klare Landschaften. Hier, und nicht bei den Belgiern, dürfte auch Eugen Verboeckhoven, in Brüssel, zu nennen sein. Ein Viehstück von ihm zeigte dieselbe, völlig gediegene Meisterschaft, die wir auf unsern Ausstellungen schon an früheren Werken seiner Hand bewundert haben, eine so klare, unbefangene und zugleich künstlerisch beschlossene und durchgebildete Einführung in das Naturleben, wie wir dergleichen nur bei den grössten älteren Meistern dieses Faches finden. Wir wollen die Gegenstände seiner

Bilder nicht mit vornehmer Kritik zurückstellen; wenn es das reine Naturgefühl so erquicklich anhaucht, da ist wahrlich schon ungemein Grosses geleistet.

Verboeckhoven, wie gesagt, gehört mehr der Richtung der Holländer an. Ueberhaupt bemerkte ich bei den belgischen Bildern wenig unmittelbare Nachahmung nach alten Werken, einige Studien nach Bildern dieses Altmeisters im Genrefach, des Teniers, etwa ausgenommen. Einige auch suchten in ähnlicher Richtung, wie Teniers, sich selbständiger zu bewegen, waren dabei aber zum Theil in krassen Naturalismus verfallen; das Bild eines Schifferfestes von J. Janssen in Antwerpen, sonst gut gemalt, gab dafür u. A. ein unbehagliches Beispiel. Ein andres Bild dagegen, zwei Trinker von C. Venneman in Antwerpen, hatte das spiessbürgerliche Element mit gutem Humor erfasst, und zeichnete sich zugleich durch treffliche malerische Haltung aus. Im Uebrigen bestanden die Genrebilder der Belgier mehr in Darstellung aus der Rococozeit oder in Proben moderner Sentimentalität, etwa gewissen Richtungen der heutigen französischen Kunst vergleichbar.

Die vorherrschende und vorzüglichst charakteristische Neigung der heutigen belgischen Kunst scheint dem Fache der Historienmalerei zugewandt. Dahin gehören die gefeiertsten Namen, wie die eines de Keyser, Wappers, Gallait, de Biefve (von denen sämmtlich ich übrigens kein Bild auf der Ausstellung fand); [1]) dahin waren die anspruchvollsten Gemälde der Ausstellung zu rechnen. Bei diesen machte sich namentlich das oben berührte eklektische Studium, besonders eine gewisse conventionelle, aus Rubensischen Farbentönen gebildete Palette geltend. Die Auffassung war meist naturalistisch, zum Theil sehr derb, die ganze Richtung schien dabei zugleich mehr oder weniger von der neueren französischen Historienmalerei abhängig. Eigentlich Erfreuliches habe ich aber unter diesen Bildern nicht bemerkt. Ich nenne einige der wichtigsten als charakteristische Beispiele.

„Die Erfindung der Zeichnenkunst," von P. J. van Brée in Brüssel, der oft behandelte Gegenstand aus den Sagen des griechischen Alterthums, erinnerte noch an die alte davidische Zeit, war aber durch laxe Auffassung und sehr affektirte Behandlung gar unerspriesslich. — „Eine auf den Trümmern Jerusalems wehklagende israelitische Familie," von B. Vieillevoye in Lüttich, war eine matte und sehr überflüssige neue Auflage von Bendemanns trauernden Juden, mit allerlei glänzend brillanten Farbeneffekten versehen. Ein „Gemetzel bei der Einnahme Lüttichs im J. 1468", von demselben, erschien mir als eine äusserlich berechnete Nachahmung nach P. Delaroche. — Der Sturm des Richard Löwenherz auf Schloss Torquilstone (nach W. Scotts Ivanhoe) von Gust. Buschmann in Antwerpen war nicht sonderlich mehr als ein kleines genremässiges Effektbild. — „Herzog Johann I. von Brabant, seine Schwester Maria, Königin von Frankreich, befreiend," von J. J. Bekkers in Löwen, konnte etwa als eine schauerlich verzerrte Nachahmung von Wappers' Compositions- und Behandlungsweise bezeichnet werden. — Die „letzte Zusammenkunft des Grafen von Egmont mit dem Herzog von Alba," von J. van Rooy

[1]) Ein nicht kleines Bild von Wappers, das der Katalog nannte, war wenigstens nicht dort, als ich die Ausstellung besuchte.

in Antwerpen, zeichnete sich durch ihre grossen Dimensionen aus, keineswegs aber durch poetischen oder artistischen Gehalt, am wenigsten durch malerische Wirkung. Sonderbarer Weise war Alba hier zu einem gutmüthigen alten Mann, Egmont zu einem ziemlich prahlerischen Cavalier geworden. — Endlich: „Don Carlos auf Befehl seines Vaters Philipp II. eingekerkert, im Verhör des Cardinals Espinosa" etc., von P. Kremer in Antwerpen, 12 Fuss breit, 10 Fuss hoch, mit völlig kolossalen Figuren, somit aufdringlich genug, aber völlig ohne malerischen sowohl wie ohne plastischen Gehalt, und in seiner renommistischen Gewaltsamkeit sehr überflüssig. — U. dergl. m.

Nur ein Bild dieser Gattung war als ein wirklich künstlerisches Werk, und zugleich als ein sehr gediegenes, hervorzuheben. Es rührte aber nicht von einem in Belgien, sondern von einem in Holland lebenden Künstler her, dem Director Schmidt in Delft; die Richtung indess, die Grundlage der malerischen Praxis, war auch hier dieselbe. Der Gegenstand des $5^1/_2$ Fuss breiten und $5^1/_2$ Fuss hohen Bildes war der „letzte Augenblick eines Kloster-Obern." Die Auffassung war schlicht naturgemäss, die Composition bei aller, an das Genre streifenden Naivetät wohl gerundet, die dargestellten Personen und besonders die Köpfe voller Leben und Charakter, und das Ganze, in energischen Farbentönen gehalten, von einer wohlthuend beruhigenden malerischen Wirkung. Das Bild erinnerte mich, seinem geistig künstlerischen Gehalte nach und trotz aller Verschiedenheiten in Composition und Behandlung, an den Tod des h. Franciscus von Ghirlandajo, das bekannte Frescogemälde in der Kirche S. Trinità zu Florenz. —

Ergab sich solchergestalt aus den niederländischen Bildern der Kölner Ausstellung, dass die heutige niederländische Kunst noch keineswegs, wie wir aus einzelnen hervorragenden Beispielen fast vermuthet hätten, der charakteristische Ausdruck eines lebendigen nationellen Bewusstseins ist; trat dem Beschauer hier unbedenklich eine viel grössere Zerfahrenheit entgegen, als etwa in der gegenwärtigen deutschen Kunst; so fehlte es doch nicht ganz an Meisterwerken, die uns die schönen Schluss- und Zielpunkte des dortigen, noch verworrenen Strebens und den hohen Werth, den dieselben überhaupt für die künstlerische Durchbildung haben müssen, aufs Neue vor Augen stellten. Dahin rechne ich vor Allem, je nach ihren Zwecken und nach ihrer Eigenthümlichkeit, die Bilder von Verboeckhoven und von Schmidt. Der feste Grund und Boden, auf dem allein die Kunst ihre Werke auferbauen und von dem aus allein sie mit Sicherheit zu den höheren geistigen Regionen emporsteigen kann, ist einmal ein gesunder, klarer Naturalismus. Es kann in der Kunst zu keinem Erfolge führen, wenn die Ideen erst nachträglich mit einem Körper bekleidet werden; sie müssen mit diesem zugleich geboren werden. Darum aber ist für den Künstler das Studium der grossen Naturalisten, wie der Niederländer des siebzehnten Jahrhunderts, so nöthig, wenn freilich auch hier, wie überall, wieder ein Abweg nahe liegt, der nemlich, Studium und Nachahmung zu verwechseln; und doppelt nothwendig ist dasselbe da, wo idealistische, spirituelle Richtungen sich einseitig in den Vorgrund drängen möchten. Idealistik, die der festen und durchgreifend belebten Natur entbehrt, führt nothwendig zu conventioneller Manier. —

Die übrigen Bilder der Kölner Ausstellung gehörten mancherlei verschiedenartigen künstlerischen Richtungen der Gegenwart an. Es war ein kleiner Theil französischer Bilder vorhanden (wohin auch etliche deutsche

zu rechnen, deren Urheber in Paris zur französischen Fahne geschworen haben), und ein nicht unbedeutender Theil deutscher aus verschiedenen Gegenden des Vaterlandes. Ich übergehe die Mehrzahl dieser Bilder, die sich nicht in besonders charakteristische Gruppen sonderten, und verweile nur noch einen Augenblick bei den Gemälden, die aus Düsseldorf eingesandt waren und die, obschon wenig zahlreich, doch die Eigenthümlichkeiten dieser Schule, den Niederländern gegenüber, ganz wohl vertraten. Auch in diesen Bildern machten sich verschiedenartige Individualitäten und zum Theil von einander abweichende Grundrichtungen bemerklich; doch hatte bei ihnen das Gemeinsame, das Schulmässige, die Oberhand, und zum Theil in sehr erfreulicher Weise. An mehreren vortrefflichen Landschaften namentlich, von Hennert, Adolph Karl, L. Gurlitt, A. Schulten, trat ein bestimmtes Wollen, ein gemeinsam entschiedenes Streben, somit der Ausdruck nationellen Bewusstseins, wenn ich es schon so nennen darf, sehr charakteristisch hervor, und ich kann nicht sagen, dass der elegische Ton, welcher den Landschaften dieser Schule so oft eigen ist, sich in diesen Bildern, den Effekten der Niederländer gegenüber, etwa als ein Element von Schwäche kund gegeben hätte. Mehrere Landschaften von Achenbach entwickelten sich aus solcher Richtung zu einer Energie, die manches fremdländische Bild mächtig überstrahlte. — In den Genrebildern der Düsseldorfer machte sich das elegisch-sentimentale Element diesmal sehr wenig geltend; die Gemälde von Sonderland, C. Hübner und besonders das von dem Canadier H. Ritter behaupteten im Gegentheil durch den Ausdruck gesunder, warmer Natur ehrenvoll ihre Plätze. Anders war es mit ein Paar Bildern romantisch-historischer Art, die, bei anderweitigen grossen Vorzügen doch gerade diesen warmen Lebenshauch — das Erste, was die Mitempfindung weckt, — vermissen liessen. Unter ihnen nenne ich zunächst ein bedeutendes Bild von Th. Hildebrandt, „ein Doge und seine Tochter," ein Kniestück mit etwa lebensgrossen Figuren, der Doge sitzend, die Tochter vor ihm stehend und zur Laute singend. Das Bild war in der Composition, im Gedanken, ungemein schön, und hätte eine der ersten Zierden der Ausstellung sein mögen; aber es fehlte diesen Farben die Energie, die Tiefe, die Fülle; es fehlte diesen Gestalten das Blut des Lebens. Und gerade bei Bildern solcher Art ist doch volle, unwiderstehliche Lebendigkeit das erste Bedingniss. Hier ist wieder der Punkt, wo das Studium der alten Meister, der Niederländer und noch mehr der Venetianer, wo schon der blosse unbefangene Vergleich mit ihren Leistungen aufs Förderreamste hätte eingreifen können. Ein Künstler von so ausgezeichnetem Talente wie Hildebrandt, würde gewiss schon durch einen Blick auf Van Dyck, Titian, Giorgione auf die richtige Bahn zurückgeführt werden. — Wesentlich andrer Art war ein Bild von Mücke, die Hinrichtung der h. Katharina. Das Bild war in einer etwas alterthümlich stylmässigen Weise, die bei der Darstellung eines legendarischen Vorganges gewiss ihre volle Gültigkeit hat, componirt und mit der Zartheit behandelt, die Mücke eigen ist. Aber auch hier fehlte etwas, fehlte wieder das volle frische Gefühl der Unmittelbarkeit des Daseins. Ein Moment, wie der gewählte, wo heftige innere Leidenschaften und äusserer Wettersturm zur Erscheinung kommen sollen, kann sich nicht so wohlgeordnet darstellen. Wo ein Zackenrad zerschmettert wird, ein Scherge besinnungslos zu Boden stürzt, ein andrer wild zum Schwerte greift, um den Erfolg des Wunders an der Heiligen zu rächen, da können

die Richter nicht mehr in ihrer feierlichen Ruhe sitzen, da müssen nothwendig die Gemüther, die Elemente, — die Linien und Formen des Bildes in gröeserem Aufruhr erscheinen. Hier noch kindliche Symbolik festzuhalten, ist keine künstlerische Wahrheit mehr; wir könnten das nur zugeben, wenn das Ganze durchaus architektonisch ornamental aufgefasst gewesen wäre.

Noch habe ich ein Bild deutscher Kunst zu erwähnen, welches sich auf der Kölner Ausstellung befand, „Christus den Untergang Jerusalems weissagend," von C. Begas in Berlin. Das grosse Bild ist in diesen Blättern schon früher besprochen worden. Das tiefe, ernste, innerliche Gefühl, welches darin waltet, die so wohl gemessene wie ungezwungene Composition, die volle lebendige Frische desselben, liessen dasselbe seinen Platz behaupten, wie wenig andre. Ich kehrte zu dem Bilde zurück, als der Abend bereits zu dunkeln begann. Zu seiner Linken hing Hildebrandt's Doge, zur Rechten das Bild mit den wehklagenden Israeliten, von Vieillevoye. Die schönen Gestalten des Hildebrandt'schen Bildes verblichen vor der einbrechenden Dämmerung zu grauen Schatten; aus den belgischen Israeliten blitzten spukhaft allerhand phantastische Lichter hervor; aber klar und warm, wie von selbständigem Lichte erfüllt, von dem Ausdrucke tiefer Wehmuth überschattet und doch voll ungetrübten Lebens, schimmerten die Gestalten des Begas'schen Bildes durch den verdunkelten Saal.

Reisenotizen vom Jahre 1843.

Auf der Reise, welche zu dem vorstehenden Berichte Veranlassung gab, hatte ich Gelegenheit, noch einige andre Werke neuerer Kunst, die für diese und jene künstlerische Richtung ebenfalls von Bedeutung sind, zu beobachten.

In Kissingen waren es der Kursaal und die mit demselben in Verbindung stehenden Arkaden der Trinkhalle, was meine nähere Aufmerksamkeit in Anspruch nahm. Es ist ein architektonisches Werk von Gärtner in München. In seiner Gesammtanlage hat dasselbe etwas Mächtiges; in der künstlerischen Durchführung aber machte es auf mich keinen sonderlich erquicklichen Eindruck.

Der Kursaal hat durchaus die Einrichtung einer Basilika, selbst mit der grossen Absis im Grunde, die aber — eine der wesentlichsten Schönheiten der Basilikenanlage beeinträchtigend — ungewölbt ist. Die inneren Arkaden des Saales sind nach demselben Princip behandelt wie die äusseren der Trinkhalle, nur reicher ornamentirt. Die Gesammtverhältnisse der Arkaden sind gut; ihre Formen jedoch schwer und unentwickelt. Die Pfeiler sind achteckig oder vielmehr viereckig mit abgefalzten Ecken. Ihr Deckgesims hat keine sonderlich charakteristische Profilirung; ein Stab, unterhalb desselben, schneidet ein Kapitältheil von der Masse des Pfeilers ab. Die Bögen sind gegliedert, diese Gliederungen aber fast nur ornamentistisch behandelt. An den entsprechenden Stellen treten mächtige Wandpfeiler aus den Wänden hervor, doch ohne alle besondre Ablösung

und Detaillirung. Im Innern ist das Pfeilerkapitäl mit schwerem, nicht geschmackvoll byzantinischem Blattwerk versehen, das in den Ecken selbst roh von einem Wandpfeiler zum andern hinläuft. — Oberhalb hat die Basilika, an ihrer Eingangsseite, eine Loge, die sich aussen durch eine Art florentinischer Fenster öffnet. Diese sind im Halbkreise überwölbt, mit einem Säulchen in der Mitte und einer (ziemlich nüchtern gebildeten) Bogentheilung im Einschluss des Halbkreises. Statt aber principmässig von dem Säulchen auszugehen, wird die Bogentheilung von dieser durch ein schweres querdurchlaufendes Gebälk abgetrennt. Sonst ist der Oberbau in höchst disharmonischer Weise mit flachbogigen (durch ein Kreissegment überwölbten) Fenstern versehen. — Das gesammte Innere ist mit grellem und schwerem byzantinisirenden Ornament überladen; indess gebricht es dem letzteren im Einzelnen keineswegs an schöner Composition. Oben in der Absis sind barock münchnerische Tänzergruppen, unten Landschaften gemalt.

Ueber einem der Brunnen zu Kissingen ist ein merkwürdiges Trinkzelt errichtet, reich aus Eisen construirt, ein elegantes und constructiv vergnügliches Werk. —

Zu Stuttgart, in der öffentlichen Kunstsammlung, sah ich jenes Gemälde von Schick, — Apoll unter den Hirten, — das für die Entwickelungsgeschichte der neueren deutschen Kunst eine so vorzügliche Bedeutung hat. Ich fand indess, dass das eigentlich Schätzbare an diesem Bilde in seiner, durch Stich und Steindruck schon bekannten Zeichnung beruht. Die Farbe ist conventionell, etwa im alten David'schen Sinne; die Landschaft in jener geistreich conventionellen Weise, die man die historische genannt hat, in der sich aber — ganz abgesehen von dem Mangel aller Luftwirkungen — das naiv Unwillkürliche ebenfalls nicht findet.

Unter den Kunstschätzen des Schlosses Rosenstein bei Stuttgart war mir besonders der sogenannte Anakreon von Kaulbach interessant; das erste ausgeführte Gemälde, das ich von der Hand dieses Meisters sah. Es ist das Bild des Dichters mit seiner Geliebten, während Amor die Lampe schürt, etwa der entsprechenden Scene in Goethe's römischen Elegieen nachgebildet. Des schönen Cartons zu dieser Composition hatte ich mich schon früher — bei Felsing in Darmstadt, dem Kupferstecher, — erfreut; das Gemälde erschien mir bei Weitem weniger wirkungsreich. Der Künstler hat malen und malerischen Effekt erreichen wollen; aber es fehlt hier noch an der eigentlich malerischen Richtung, selbst an seiner schliesslichen plastischen Durchbildung, die der Pinsel des Malers — wenn einmal gemalt wird — hinzutragen soll. Farben und Lichter haben etwas modern Gesuchtes; sogar die Zeichnung, besonders in der Gewandung, macht hier, bei der doch kräftigeren Wirksamkeit der Farbe, den Eindruck des conventionell Ausstudirten, Zahmen. Von dem Hauche des frisch Genialen, Unmittelbaren, Entstandenen (nicht Gemachten) war eigentlich Nichts in dem Bilde. Der künstlerische Gedanke desselben war schön; aber er hat hier Fleisch werden sollen, und die Kraft zu solchem Prozess war nicht vorhanden.

Ebenfalls auf Schloss Rosenstein sah ich ein Exemplar der berühmten Sakontala von Riedel, die, mit vollen orientalischen Blumen im Haar und einer Art Bastschurz um die Hüften, durch fremdartiges Gebüsch und Farrenkraut zum Beschauer herausblickt, während eine Gazelle ihr die Hand leckt. Colorit und Beleuchtung sind von fast zauberhafter Wirkung. Bei allem Reiz aber und bei aller Zartheit ist doch auch dies Bild nicht

frei von conventionellem Vortrage, ist doch etwas künstlich Angemaltes darin, fehlt doch auch hier die selbständige Kraft und Energie des Fleisches. Namentlich hat die Partie des Unterleibes eine fast elfenbeinartige Glätte, Härte und Kälte, — ist das Ganze in seiner Ausführung fast mehr dem schönsten Porzellan vergleichbar. Vielleicht indess sind diese Mängel nicht ursprünglich; das Bild, wie ich hörte, ist ein zweites Exemplar, und Copien, selbst von des Meisters eigner Hand, sind misslich. Das Gesicht, der Ausdruck desselben, und besonders der Blick der dunkeln, von langen Wimpern umsäumten Augen, — alles dies ist höchst glücklich. Die künstlerische Potenz macht sich, trotz jener kalt kokettirenden Behandlungsweise, doch geltend.

Vorbilder.

1. Philipp Otto Runge's ausgeschnittene Blumen und Thiere in Umrissen zum Nachschneiden und Nachzeichnen gravirt und herausgegeben von Doris Lütkens, geb. v. Cossel. 1s Heft. Hamburg 1843. Fol.

2. Album der vorzüglichsten älteren Meister in der Landschaft- und Thiermalerei für die kunstliebende und kunstübende Jugend, als Bildersammlung und Wegweiser zum Zeichnen nach der Natur, nebst kurzen Notizen über die Meister selbst und ihre Werke. Gezeichnet und herausgegeben von Doris Lütkens, geb. v. Cossel. 1s Heft, Antoni Waterlo, 5 Blatt. Hamburg 1843. Klein Fol.

(Kunstblatt 1844, No. 13.)

Wir können die Anzeige dieser beiden Hefte zusammenfassen, so verschiedene Bezüge sich auch bei ihnen geltend machen, da sie doch zunächst den gemeinsamen Zweck haben, der Jugend als Vorbilder und als Wegweiser in das schöne Gebiet der Kunst zu dienen, und da die Herausgeberin beider Werke von der gewiss richtigen Ansicht ausgegangen ist, dass hiezu, und selbst schon bei dem unbefangenen kindlichen Spiele, nichts besser als das wahrhaft Classische dienen kann. Als besonders interessant und eigenthümlich erscheint das unter Nr. 1 bezeichnete Unternehmen. Es führt den Namen eines Mannes, dessen tiefer sinniger Geist sich der Achtung der Edelsten unsrer Nation erfreute, wenn es auch an der Eigenthümlichkeit seiner künstlerischen Arbeiten und an den Zeitverhältnissen lag, dass die letzteren nicht gerade in weiten Kreisen bekannt wurden, und dessen Erinnerung durch die jüngst erfolgte Herausgabe seiner „hinterlassenen Schriften“ [1]) so erfreulich geweckt und für die Zukunft gesichert ist. Ph. O. Runge hatte, neben so vielen andern Talenten, ein ganz eigenthümliches Geschick im Ausschneiden von Blumen und andern Gegenständen, die er, ohne Vorzeichnung, aus weissem Papier schnitt und auf ein

[1]) Zwei Theile, Hamburg 1840, bei F. Perthes. — Ph. O. Runge war 1777 geboren und starb 1810.

dunkles auflegte. An solchen kleinen Arbeiten findet sich im Besitz der hamburgischen Kunstfreunde eine unzählbare Menge. Das vorliegende Heft (dem recht bald weitere Fortsetzungen folgen mögen), bringt uns Nachbildungen von nahe an 50 Stücken. In der That müssen wir hier der geistreichen Weise, wie sich durch die blosse Umziehung des äussern Contours die geschmackvollsten Compositionen ergeben, der sinnvollen Naturbeobachtung, der feinen und stets charakteristischen Führung der Linien die vollste Anerkennung zollen. Auch diese Blätter, mit Sorgfalt ausgeschnitten wie die Originale, müssen auf einen Jeden den erfreulichsten Eindruck hervorbringen; die Jugend aber wird durch das Spiel des Nachzeichnens und Nachschneidens gewiss auf eine, wenn auch unbewusste, doch sehr wirksame Weise das Gefühl für die Bedeutung des Contours in der Kunst ausbilden.

Ueber den Inhalt des unter Nr. 2 angeführten Heftes wäre es überflüssig, hier etwas Näheres zu sagen. Die Ansicht der Herausgeberin, dass die Schlichtheit und die sorgliche Treue der älteren Meister im Fache der Landschaft vorzüglich (und bei weitem besser, als die moderne Effekthascherei) geeignet sei, den Blick der Jugend für eine gründliche und naive Naturbeobachtung zu eröffnen, kann des Beifalls aller wahrhaft Kunstverständigen versichert sein. Es ist nur zu wünschen, dass auch dies Unternehmen diejenige Theilnahme finden möge, von der seine weitere Fortsetzung abhängen muss; gewiss wird dann die Herausgeberin die schwierige Aufgabe, die scharfen Striche der Radirnadel mit der weichen lithographischen Kreide wiederzugeben, noch immer glücklicher lösen.

Belgische Lithographie.

(Kunstblatt 1844, No. 14.)

Les Belges illustres. Peint par H. Decaisne. Lith. par Ch. Bilion. Imp. lith. roy. de P. Degobert. Bruxelles. Gross Fol.

Ein sehr figurenreiches Blatt. Eine prachtvolle Halle in phantastisch gothischem Style. In der Mitte des Grundes, hoch auf reichgeschmücktem Throne, die Gestalt der Belgia, ihre Füsse auf dem Löwen ruhend, Kränze und Palmzweige darreichend. Zu ihren Seiten auf den Stufen des Thrones Fürsten und Herren der Vorzeit. Vorn reiche Gruppen Versammelter, die sich der Schau darbieten, und unter denen man Staatsmänner, Krieger, Frauen, Geistliche, Künstler u. s. w. erkennt, unter den letzteren Joh. van Eyck, van Dyck, Rubens etc. Das Totale des Blattes wohl geordnet, die einzelnen Hauptgruppen aber überfüllt und eben auf Präsentation berechnet, ohne jene Naivetät des Beisammenseins, die die Musterbilder solcher Compositionen, Raphaels Fresken in der Stanza della Segnatura, auszeichnet. Die allgemeine Haltung im Uebrigen besonnen und energisch, der lithographische Vortrag bestimmt und sicher.

Invocation de N. D. du Scapulaire Peint par **Wappers**. Lith. par **Manche**. Imp. lith. roy. de Degobert. Bruxelles. Gross Fol.

Madonna in Wolken thronend, das Christkind zu ihrer Seite, ein grosser Reigen von Engeln umher, theils als Knäbchen, theils in den Formen mehr Erwachsener, einige mit Emblemen der Künste, andre das heilige Scapulier haltend. Unterwärts Verehrende, ein Fürst mit seiner Gemahlin, ein hinfälliger Greis, von seiner Familie umgeben, geistliche Würdenträger u. s. w. Die Fassung des Ganzen bewegt und belebt und auf malerischen Effekt berechnet; Ton und Haltung, so viel aus der Lithographie zu ersehen, vortrefflich. Leider aber in dem Ausdruck der meisten Gestalten eine grosse Dosis Sentimentalität, besonders in den Engeln, die zum Theil sogar stark an Koketterie streifen. Der untere Theil des Bildes nicht unglücklich in der, freilich halbconventionellen Darstellungsweise eines Guido Reni gehalten. Die Arbeit des Lithographen sehr meisterhaft, breit, voll, und doch zart und weich in den Uebergängen; das Ganze wirkungsreich zusammengehalten.

Léopold premier, roi des Belges. Lith. d'après nature par **Baugniet**, dessinateur de S. M. Impr. par Degobert. Gross Fol.

Nicht gar erfreulich. Die Halbfigur des Königs, zwar ohne alle Affektation aufgefasst, auch sprechend im Ausdruck des Gesichts, aber flach, sowohl im Charakter als im künstlerischen Vortrage. Die Wirkung ziemlich grau.

Die Menschwerdung Christi. Jos. Führich inv. et del. Chr. Becher lithogr. Die Originalzeichnung in der Sammlung des Herrn Friedrich Freiherrn von der Leyen-Bloemersheim zu Crefeld. Düsseldorf. Verlag von J. Buddeus.

(Kunstblatt 1844, No. 16.)

Ein Blatt in grösstem Folioformat, die Composition von sehr wichtiger, kunsthistorischer Bedeutung, indem sie, wie wenig andre, den Tiefsinn, die Grösse, die Schönheit, zugleich aber auch die Schwäche derjenigen künstlerischen Richtung unsrer Zeit, welche als die ausschliesslich religiöse oder christliche benannt wird und zu deren gehaltvollsten Vorkämpfern Führich gehört, erkennen lässt. Das Blatt ist architektonisch eingerahmt, ein grosser, von Säulen getragener Bogen. Oberwärts sieht man den Thron des Himmels mit den drei göttlichen Personen. Zwei hohe, männliche Gestalten, die Häupter mit Kronen geschmückt (Gott-Vater und Gottheit, Geist), sitzen auf dem Throne; in der Mitte vor ihnen, aufgestanden von seinem Platze, steht die dritte Gestalt (Gott-Sohn, Christus); von jenen beiden hebt ihm die eine den königlichen Mantel ab, während ihm die

andre ein Messgewand überzuwerfen im Begriff ist. Zu beiden Seiten knieen zwei Engel, Kissen auf ihren Händen tragend; dem einen reicht Christus Krone und Scepter dar, die er von sich thut; von dem andern, der ihm auf seinem Kissen die Dornenkrone entgegenhält, scheint er die letztere aufnehmen zu wollen. Unterwärts die Andeutung eines Felsens mit der Höhle, darin die Krippe, Maria und Joseph zu deren Seiten. Ein Engel, dem Beschauer zugewandt, schwebt über dem Felsen; im Hintergrunde zu dessen Seiten die Schaaren der Hirten und verkündigende Engel. Neben den Säulen der Einrahmung hängen Glocken, die von Engeln geläutet werden, wie um die Gemeinde zur Verehrung herbeizurufen; darunter en medaillon die Repräsentanten der versöhnungsbedürftigen Menschheit in anbetender Geberde, Adam und Eva. — Die Schönheit des Gedankens, wie der Gott den himmlischen Thron verlässt, um sich dem Mühsal und den Leiden des irdischen Lebens dahinzugeben, bedarf keiner Erläuterung. Das Bild spricht durch sich selbst. Zugleich ist dasselbe, und namentlich der obere Theil, ungemein glücklich componirt, in den edelsten und klarsten Verhältnissen der Massen und Linien. Alle Gestalten entwickeln sich klar, die Bewegungen sind frei und ungezwungen, die Formen durchaus rein, die Gewänder im schönsten und würdigsten Style gezeichnet. Aber bei all diesen Vorzügen macht die Composition auf das Gefühl des unbefangenen Beschauers doch einen unbefriedigenden, ja selbst einen abstossenden Eindruck. So schön der Gedanke ist und so naiv sich die Repräsentation der göttlichen Dreieinigkeit durch drei einander ähnliche menschliche Gestalten in manchen mittelalterlichen Bildern macht, so hat er doch keinen Anspruch mehr, auch als ein Gedanke unsrer Zeit zu gelten. Widerstreitet unserem Gefühle überhaupt schon die Darstellung Gottes in menschlichen Formen, so muss dies bei der Spaltung desselben in drei solcher Gestalten noch in viel höherem Grade der Fall sein. Uns müssen sie nothwendig als Götter, nicht mehr als Gott erscheinen; wir können darin höchstens ein Verstandesspiel, eine an sich trockene und nüchterne Allegorie erkennen. Doch mag man dem Künstler immerhin das Zurückversetzen in mittelalterlich beschränkte Auffassungsweisen zugeben; ungleich entschiedner noch widerspricht uns das Gefühl, der Ausdruck, den er in sein Werk gelegt hat. Dieser Christus, der, eine Welt vom Verderben zu retten, den himmlischen Thron verlässt, hat trotz des Adels seiner Bewegung, trotz der Schönheit seiner Gewandfalten, nichts von der unermesslichen göttlichen Kraft, die ihn allein zu solchem Unternehmen befähigen konnte; wir sehen in ihm nichts als geduldig wehmüthige Ergebung in das Schicksal, das seiner wartet; er ist ein Opferlamm, kein Erlöser. Das ist der schwache Punkt all jener Malerei, die heutiges Tages ausschliesslich als religiös gelten will; sie vergisst, dass die Religion vielmehr That sein muss als Duldung. Daher haben all ihre Gestalten jenen vorherrschenden Ausdruck von Passivität, jene gutmüthige und wohlwollende Mattigkeit, die unfähig ist, irgend Resultate hervorzubringen. Dieselbe Schwäche finden wir denn auch unten auf unserem Blatt in den Gestalten von Maria und Joseph wieder. Indess darf nicht übersehen werden, dass Führich dennoch einen sehr gesunden Fond hat, der ihn in der That, könnte er sich zu einer andern Richtung entschliessen, gewiss zu viel kräftigeren Darstellungen befähigen würde. So sind auch hier die Engel und die Hirten mit liebenswürdiger Naivetät gezeichnet. Jedenfalls muss

das Blatt, wie schon bemerkt, als eins der wichtigsten seiner Gattung gelten. — Die Arbeit des Lithographen ist auf völlig angemessene Weise im Charakter seiner Aufgabe gehalten.

Sakontala. Nach dem Originalgemälde von Riedel in Rom in der Sammlung des Freiherrn von Lotzbeck in Weyhern gestochen von Fr. Wagner in Nürnberg.

(Kunstblatt 1844, No. 105.)

Die lieblichste Gestalt der indischen Poesie, in ländlicher Stille, unter Blumen und Gazellen zur Jungfrau herangereift, steht dem Beschauer gegenüber, unbekleidet, nur um die Hüften eine Bastmatte geschlungen, das Haar mit Blumen des Südens geschmückt, hervorschauend aus dichtem tropischem Gebüsch, das sie wie eine Laube umgiebt und durch das ihre Gazellen sich hindurchdrängen. Der zarte Körper leuchtet in dem Bilde wundersam aus dem tief dunkelnden Grunde hervor. Riedel ist einer der ersten Kolo risten unserer Zeit; die Aufgabe, die zarten, schmelzenden Töne seines Pinsels in die einfachen Mittel des Kupferstichs zu übersetzen, war ungemein schwierig. Wir können aber mit freudiger Anerkennung sagen, dass das vorliegende Blatt die Aufgabe im Wesentlichen durchaus erfüllt. Die klare Linienmanier, in der dasselbe gehalten ist, giebt der Gestalt eine bestimmte Modellirung, der weiche Schwung der Taillen, der aber von aller Koketterie frei ist, etwas duftig Hingehauchtes, was in gewissem Sinne dem Farbenreiz entspricht. Vortrefflich contrastirt damit und verstärkt freilich zugleich jenen Eindruck bedeutend die energische Weise, mit der die Nebendinge, namentlich die gesammte Umgebung der Gewächse, gehalten ist. Wir können das Blatt mit Recht den besten Leistungen der neuern deutschen Kupferstiche zuzählen.

Bilder zur Jobsiade. Nach Gemälden und Zeichnungen von J. P. Hasenclever gestochen von J. Th. Janssen. Lief. 1. Düsseldorf. Verlags-Eigenthum von J. Buddeus. Quer-Folio.

(Kunstblatt 1845, No. 14.)

Die drei Blätter, welche die erste Lieferung dieses neuen Unternehmens bringt, sind: „Jobs von der Universität zurückkehrend," „der Candidat Jobs im Examen" und „Jobs als Schulmeister". Die Richtung, die sich in ihnen beobachtet zeigt, ist auf der einen Seite die einer gemessenen Stylistik, welche dem Komischen das Pathos als Folie unterlegt, auf der andern die einer feinen individualisirenden Charakteristik, die aus dem einfachen Grundmotiv der dargestellten Scene eine reiche Fülle der

ergötzlichsten Einzelheiten zu entwickeln weiss. In dem ersten Blatt überwiegen stylistische Anordnung und das hierin beruhende komische Pathos des Ganzen; das zweite Blatt nach dem bekannten grossen Bilde Vasconcelos' gearbeitet, zieht besonders durch die feinste Abstufung der Charaktere an; so auch das dritte, wo sich neben der gemeinsamen Thätigkeit des Buchstabirens der bunte Wechsel aller Eigenthümlichkeiten und Unarten einer Dorfschule entfaltet. Die Arbeit in diesen Blättern hat, den eben genannten Eigenschaften gemäss, einen mehr plastischen als malerischen Charakter; es ist mehr nur die Zeichnung und Modellirung gegeben, während die etwanige Andeutung von Farbenwirkung und namentlich das Helldunkel minder berücksichtigt sind. Der Stich ist dem entsprechend: scharf bezeichnend und die Formen umschreibend, in feinen Strichlagen durchgeführet und hierin der Richtung der alten Meister, etwa aus Dürer's Zeit, vergleichbar. In Erfindung, Durchführung und Behandlung erscheinen übrigens diese Blätter als charakteristische Belege für diejenige unter den Richtungen der heutigen deutschen Kunst, die mit Reflexement das psychologische Moment dem Beschauer in seine feinsten Einzelheiten auseinander zu legen strebt. Die Meisterschaft, mit der dies hier geschieht, sichert ihnen auch für die Dauer eine vorzügliche Geltung.

Neue Ornamente von Heinrich Asmus. Musterblätter für Architekten, Fabrikanten, Bauhandwerker und Künstler. Vorlegeblätter für Kunst-, Bau- und Gewerbeschulen. Erstes Heft. Berlin. Verlag von C. Reimarus, Gropius'sche Buch- und Kunsthandlung. (Auf dem Umschlage bezeichnet als: Ornamentenbuch zum praktischen Gebrauche für Architekten, Decorations- und Stubenmaler, Tapetenfabrikanten u. s. w. Fünfte Lieferung.)

(Kunstblatt 1845, No. 30.)

Herr Asmus, Wappenmaler im königl. preussischen Hausministerium, einer der ausgezeichnetsten Künstler Berlins im Fache der Ornamentik, beginnt mit dem vorliegenden Heft ein neues Unternehmen, welches der Aufmerksamkeit des betheiligten Publikums bestens empfohlen sein möge. Das Heft besteht aus sechs, in mehrfachem Steindruck ausgeführten Blättern in Querfolio. Ueber die allgemeine Tendenz des Unternehmens spricht sich Herr Asmus im Eingange des erläuternden Textes bezeichnend aus. „Mein leitender Grundsatz — so sagt er — bei diesen Verzierungsentwürfen war: wenn ein bestimmter Zweck der Aufgabe unterlag, deutliches Hervorheben desselben in der mehr oder weniger schon zum Schmucke durchgebildeten Form des Ganzen, nach Stoff und Mittel. Für freieres Heranziehen menschlicher, thierischer oder Pflanzen-Formen, die ganz und einzeln oder theilweise und vermischt zu verarbeiten sind, oder nur eines Linienwechslings oder eines Farbenwechsels und Spieles blieb dann noch immer ein weites Feld." Diese freie Durchbildung auf gesetzlich gegebener und berücksichtigter Unterlage spricht sich in den vorliegenden

Blättern überall aus, ebenso wie umgekehrt die bestimmte Beobachtung der Naturform für den Zweck der freien Verzierung. Im Uebrigen gelten die hier gegebenen Muster den verschiedenen Fächern der Ornamentik, doch mit spezieller Rücksicht auf die einzelne technische Anwendung, an. So ist zunächst Bl. 1, ein Hausportal darstellend, der dekorativen Architektur gewidmet; mit der zwar reichen, aber doch strengeren Umfassung steht die leichtere Behandlung der Thür selbst hier in ansprechendem Gegensatz. Ebendahin gehört Bl. 6, die Darstellung eines Wandpfeilers (nach dem Motiv der Pfeiler des Didymäums bei Milet), architektonische Formen in edelgriechischer Ausbildung, die Ornamente durch goldenen Schmuck auf grünlich-grauem Grunde festlich gehoben. Bl. 3 enthält die Darstellung einer reichen farbigen Wandverzierung, voll und ernst in Farben und Formen, die in edler Stylistik durchgebildet sind; Bl. 5 ein Teppichmuster, lilafarbige Ornamente auf Chamoisgrunde, für die Ausführung im Druck oder in der Weberei eingerichtet. Zwei Blätter endlich enthalten Ornamentenstreifen in grösserem Massstabe, in denen durch sinnige Nachbildung natürlicher Pflanzenformen die grösste Mannigfaltigkeit erreicht ist; Bl. 2 bringt sechs aufsteigende Streifen mit lichtgrauen Pflanzenbildern auf Lilagrunde, Bl. 4 drei horizontale Streifen mit Darstellung der Pflanzen in Naturfarben. — Die gegebenen Muster werden sich ohne Zweifel eben so sehr bei praktischer Ausführung wie als Vorlageblätter in Kunst- und Gewerbeschulen bewähren.

KUNSTREISE IM JAHR 1845.

I.

Ueber die Anstalten und Einrichtungen zur Förderung der bildenden Künste und der Conservation der Kunstdenkmäler in Frankreich und Belgien.

Nebst Notizen über einige Kunst-Anstalten in Italien und England.

(Berlin, 1846.)

So entschieden die Entwickelung der Kunst ihren inneren Gesetzen folgt, so wenig sich etwas schaffen läßt, wenn kein angeborenes Vermögen vorhanden ist, ebenso abhängig ist diese Entwickelung von der äußeren Pflege und Förderung der Kunst und von den Einrichtungen, welche hiezu getroffen werden. Wenn die ausgestreute Saat nicht auf einen wohl bearbeiteten Boden fällt, wenn Regen und Sonnenwärme nicht hinzukommen, so ist die Aussicht auf eine günstige Erndte mehr als zweifelhaft.

Nächst den künstlerischen Talenten selbst kommt es mithin sehr wesentlich auf die Art und Weise an, wie die Kunst verwaltet wird, auf die Mittel, durch welche das Kunstleben entwickelt, das künstlerische Talent ausgebildet, das ausgebildete Talent für große Zwecke würdig verwandt werden soll. Die Frage wird gegenwärtig an vielen Orten in ernstliche Erwägung gezogen; das Bedürfniß zu eigenthümlichen Einrichtungen für diese Zwecke oder zur zeitgemäßen Reform der für sie bereits früher gegründeten Anstalten ist ziemlich allgemein verbreitet und hat hier und dort schon bemerkenswerthe Erfolge hervorgebracht. Hand in Hand hiemit geht zugleich noch ein Andres, das sich gegenwärtig nicht geringerer Beachtung erfreut: die Sorge für die Kunst der Vergangenheit, für die von unsern Vorfahren uns hinterlassenen Denkmäler. Auch hierbei werden die wünschenswerthen Erfolge durch die Gestaltung der äußeren Einrichtungen wesentlich bedingt.

Unter Umständen, wie die eben genannten, wo es auf die praktische Befriedigung vorhandener Bedürfnisse ankommt, ist es jederzeit räthlich, möglichst umfassende Erfahrungen zu sammeln und aus der Beobachtung dessen, was anderwärts geschehen oder versäumt ist, den besten Nutzen

zu ziehen. Was die Kunst und den Kunstsinn bei uns gefördert oder gehemmt hat, was für sie weiter zu thun sein möchte, wird uns im Vergleich mit den Zuständen und Einrichtungen des Auslandes besser klar. Es wird somit nicht überflüssig sein, wenn wir uns auch mit den letzteren vertraut machen, abgesehen davon, dass diese Kenntniss der äusseren Verhältnisse, wie dieselben sich im Auslande gestaltet haben, zur richtigen Würdigung der von dort ausgegangenen Leistungen ebenfalls wesentlich beiträgt.

Frankreich und Belgien gehören zu den Ländern, in denen gegenwärtig ein vorzüglich reges Kunstleben herrscht. Auf höheren Befehl war ich im vorigen Jahre veranlasst, von den Anstalten und Einrichtungen, welche dort für die in Rede stehenden Zwecke vorhanden sind, nähere Kenntniss zu nehmen. Ich lege die Beobachtungen, die ich in beiden Ländern, so gut dies bei einem freilich nur kurzen Aufenthalte möglich war, gesammelt habe, den Freunden und Gönnern der Kunst in den folgenden Blättern vor, indem ich zugleich nach anderweitigen Mittheilungen einige Notizen über einige Kunstsammlungen in Italien und England beifüge. Wenn der Gegenstand hiermit auch nicht erschöpft sein wird, so dürfte er doch auf ein mehrseitiges Interesse Anspruch haben.

I. Kunst-Anstalten in Frankreich.

Uebersicht der Ressorts.

Die Verwaltung der Kunstangelegenheiten in Frankreich ist von verschiedenen höchsten Instanzen, vorzugsweise jedoch von dem Ministerium des Innern abhängig. Vom letzteren ressortiren namentlich die aus Staatsfonds unterhaltenen Kunstschulen. Bei monumentalen Ausführungen ist gelegentlich das Ministerium der öffentlichen Arbeiten betheiligt. Zu dem Ministerium des öffentlichen Unterrichts steht die Kunst als Gegenstand allgemein humanistischer Bildung in einem näheren Bezuge. Ausser der Einwirkung dieser oberen Staatsbehörden geschieht aber gleichzeitig viel zur Förderung künstlerischer Interessen durch die Communalbehörden (wenigstens durch die Behörden einzelner grosser Städte, vornehmlich durch die von Paris), wobei ein Hauptaugenmerk auf die künstlerische Bildung der Handwerker gerichtet zu sein scheint, während die höheren und bedeutenderen Unternehmungen und deren Beförderung zum Theil der unmittelbaren königlichen Einwirkung ihr Dasein verdanken. Mehrere wichtige Kunstinstitute ressortiren von der königlichen Civilliste.

Das französische Kunsthandwerk und die öffentliche Förderung desselben.

In vielfacher Beziehung sind die Leistungen der französischen Kunst nicht eben der Art, dass sie der geistigen Bedürfnisse des Deutschen be-

friedigen können. Neben einzelnen Erscheinungen von grossartiger, alle nationalen Schranken durchbrechender Bedeutung, neben jener rüstigen Praktik, die ein Erzeugniss umfassender und anhaltender Thätigkeit zu sein pflegt, tritt uns an den dortigen Kunstleistungen gar manches Seltsame und Willkürliche, manches Conventionelle und äusserlich Angelernte entgegen. Dennoch besitzen die Franzosen einen grossen Vorzug, der zunächst anerkannt werden muss; sie haben das, was man im gemeinen Leben Geschmack nennt. Die künstlerische Zierde, welche sie dem äussern Leben geben, fügt sich demselben stets in mehr oder weniger harmonischer, einschmeichelnder Weise. Es ist, wie launisch oft in der Composition, doch stets ein sehr reizvolles Spiel, und mehr als das. Es ist der Ausdruck einer freien heitern Naivetät, der sich die Mittel zur Darstellung überall mit Leichtigkeit fügen. Mit andern Worten: die ornamentistische Kunst Frankreichs (die noch immer die Märkte beherrscht) ist desshalb so bedeutend, weil sie aus einem selbständigen, sehr durchgebildeten Kunsthandwerk hervorgeht. Der französische Kunsthandwerker ist im Allgemeinen kein Copist, der mühselig dieser oder jener künstlerischen Vorschrift folgt und dessen Werk, mag es ursprünglich auf noch so tiefer künstlerischer Grundlage beruhen, doch den Beschauer kalt lässt; er ist im Allgemeinen entwickelt genug, um in seinem Fache selbständig künstlerisch schaffen oder doch die etwa gegebene künstlerische Idee in seine eigene verwandeln zu können. Sein Werk trägt mehr oder weniger das Gepräge freier Thätigkeit.

Gewiss eine Folge dieses nationalen Vorzuges, aber ebenso gewiss auch der Grund zur Ausbildung und ferneren Erhaltung desselben ist die Sorgfalt, mit welcher in Frankreich die künstlerische Bildung des Handwerkers betrieben wird. Ausschliesslich zu diesem Zweck sind in den Städten des Landes 50 bis 60 sogenannte *Écoles de dessin* vorhanden, deren Besuch in der Regel unentgeltlich ist und die von der Regierung möglichst befördert und begünstigt werden.

Écoles de dessin en Paris.

Paris besitzt eine Normalschule solcher Art unter dem Titel der „*École royale et spéciale de dessin et de mathématiques, appliquée aux arts industriels.*“ Diese Schule ist eine Staatsanstalt und wird der Hauptsache nach aus Staatsfonds unterhalten; doch erfreut sie sich zugleich namhafter königlicher Unterstützungen, wie es sich auch die Stadt angelegen sein lässt, dieselbe durch Bewilligung reichlicher Mittel zu fördern. Ausgezeichnete Männer sind aus ihr hervorgegangen, u. A. der berühmte Architekt Percier, der ihr in dankbarer Erinnerung ein ansehnliches Legat vermacht hat. Der Besuch der Schule (der wie bei den meisten übrigen unentgeltlich ist) beläuft sich durchschnittlich auf 3000 Schüler. Der Unterricht, dessen ausschliesslicher Zweck die „Anwendung der Kunst auf das Gewerbe“ ist, betrifft Figuren-, Thier-, Pflanzen- und Ornamentzeichnen, nach Vorlegeblättern und Modellen (bei den Pflanzen auch nach der Natur); Modelliren; Ornament-Composition; niedere Arithmetik und Geometrie; beschreibende Geometrie, Statik, Constructionslehre, Elemente der Architektur. Die Lokalität ist wohl eingerichtet; die Zeichnensäle haben, für die Tagesstunden, Oberlicht, welches von der Decke einfällt. In der

Klasse. In Ornament-Composition bewunderte ich die wahrhaft classischen Vorbilder, welche der Lehrer zur Veranschaulichung seines Vortrages vor den Augen der Schüler mit breitem Pinsel auf das aufgespannte Papier hinwirft. Es ist die Einrichtung getroffen, dass die schon in den Werkstätten beschäftigten jungen Handwerker den betreffenden Unterricht in den späteren Abendstunden erhalten. Nach echt französischer Sitte wird der Eifer der Schüler durch eine Menge von Concurrenzen rege erhalten. Dergleichen finden theils monatlich statt, zur vierteljährigen Vertheilung der Plätze; theils sind es vierteljährliche, halbjährliche oder jährliche Concurrenzen. Eine Jury, aus dem Collegium der Professoren und einer ebenso grossen Zahl anderer Personen (Mitgliedern der Académie des beaux-arts oder ehemaligen Pensionairs der Académie de France in Rom), entscheidet über die Concurrenz-Arbeiten. Die Preise bestehen in Büchern, Kupferstichen oder Medaillen, die der jährlichen Concurrenz werden in feierlicher öffentlicher Sitzung, unter Vorsitz des Ministers des Innern, des Seinepräfecten oder eines anderen höheren Beamten, ertheilt. Bei allen Concurrenzen wegen werden in den einzelnen Klassen gleichzeitig immer dieselben Gegenstände gestellt, daher bestehen die Vorbilder aus lithographirten Blättern und sind die Plätze der Gypsklasse (Centralsch., mit einem Modell in der Mitte, angeordnet. Vorzüglich ausgezeichnete Schüler erhalten ein Diplom, welches ihnen den Titel des „*Elève de l'école*" giebt; den allerbesten aber wird ein besonderer „Ehrenpreis", unter dem Namen „*prix Percier*", der in einer Medaille mit dem Namen des Schülers besteht, ertheilt. — Der Unterricht wird regulirt und in regelmässigem Gange erhalten durch das Collegium der Professoren, welches, unter Vorsitz des Directors, monatlich seine regelmässigen Sitzungen hält. Der Director erstattet dem Ministerium vierteljährliche Berichte und jährlich einen General-Rapport. Zur vermehrten Controle der Anstalt dient eine besondere „*Commission de surveillance et de perfectionnement.*"

Eine zweite Schule ähnlicher Art in Paris, die wie die obengenannte vom Ministerium des Innern ressortirt, ist zum Unterricht der jungen Mädchen bestimmt, welche sich der Kunst oder den industriellen Gewerben widmen wollen. Hier wird das Zeichnen von Figuren, Ornamenten, Landschaften, Thieren, Blumen und lithographisches Zeichnen gelehrt. Bei den jährlich stattfindenden Concurrenzen werden silberne Medaillen, und ausserdem, als besonderer Ehren-Preis, grosse Medaillen und Diplome vertheilt.

Neben diesen Staats-Schulen ist jedoch in Paris noch eine Anzahl städtischer Schulen, etwa sechs, vorhanden, die gleichfalls vorzugsweise zur Ausbildung der Handwerker bestimmt sind und in denen des Abends von 7 bis 10 Uhr gezeichnet wird. Man übt sich hier, wie mir berichtet wurde, insbesondre in den Darstellungen der menschlichen Gestalt, nach Vorlegeblättern, nach Gyps-Abgüssen und in einigen dieser Schulen selbst — was in jener Stadt regulär in diesen nicht stattfindet — nach dem lebenden Modell. — Uebereinstimmend mit diesen Verhältnissen ist es endlich, dass selbst in den Primär-Schulen auf den Zeichnen-Unterricht schon besondre Sorgfalt verwandt wird. In der einen dieser Schulen, die ich besuchte, betraf der Zeichnen-Unterricht zwar nur das geometrische und das freie Ornament-Zeichnen, aber die äussere Einrichtung war bei mässigen Mitteln vortrefflich — Oberlicht von der Decke, sowie anderweitig zweckmässige Arrangements in den Hauptsälen, und theatralische Anord-

nung der Sitzplätze in der Gypsclasse, — und die Leistungen schienen mir dem vollständig zu entsprechen, was bei einem Unterricht von nur zwei Stunden wöchentlich erwartet werden darf. Auch bei diesem Unterricht findet die Rücksicht auf stets wiederholte Concurrenzen statt.

Was für den eigentlichen Kunst-Unterricht von Seiten des Staates geschieht, ist dagegen äusserst mässig, wenigstens sofern es sich um die Feststellung einer sicheren, den ganzen künstlerischen Beruf wahrhaft stützenden Grundlage handelt. Man ist hier im Wesentlichen durchaus noch bei den Einrichtungen einer früheren Zeit — bei denen nemlich, die unter Louis XIV. gegründet wurden, — stehen geblieben, obgleich die Gegenwart, der raschere Umschwung und der so bedeutend vermehrte Betrieb in derselben wesentlich abweichende Bedürfnisse hervorgerufen haben. Man sagte mir zwar, dass man das Bedürfniss einer Reform des Kunst-Unterrichts, welches sich heute fast überall kund giebt, auch hier empfinde, dass man aber grosses Bedenken trage, ein bewährtes Altes zu beseitigen, bevor man nicht über die Gestaltung des Neuen zu einem klaren Urtheil gelangt sei. Indess kann ich kaum glauben, dass dieses Bedürfniss schon in irgend überwiegendem Maasse hervorgetreten sei, da man erst unlängst eine Erneuung des Reglements der *Ecole des beaux-arts* vorgenommen und hierin die Bestimmungen des älteren Reglements nur geschärft hat.

Ecole des beaux-arts zu Paris.

Die *Ecole des beaux-arts* zu Paris, welche als die hohe Schule der Kunst für Frankreich gilt, ist, sofern es auf eine umfassendere Ausbildung in den Fächern der bildenden Künste ankommt, lediglich nur als ein Hülfs-Institut zu betrachten. Sie setzt anderweitig Gelegenheiten zur wirklichen künstlerischen Ausbildung voraus und dient nur zur Unterstützung derselben durch die reicheren Mittel, welche einer Staats-Anstalt zu Gebote stehen. Der äussere Anschein ist dem zwar sehr entgegen. Mit prachtvollen und sehr geräumigen Lokalitäten, mit glänzenden Kunstsammlungen ausgestattet, ist die *Ecole des beaux-arts* geeignet, sowohl das Kunstleben an sich auf imponirende Weise zu repräsentiren, als überhaupt dem Nationalstolz der Franzosen aufs Lebhafteste zu schmeicheln. Ich erlaube mir, zunächst ein Paar Worte über das Lokal und die Sammlungen zu sagen.

Die der *Ecole des beaux-arts* zugehörigen Gebäude nehmen den Raum des ehemaligen Klosters *des petits Augustins* ein, wo zur Revolutionszeit das berühmte *Musée des monumens français* eingerichtet war. Der neue Bau des eigentlichen *Palais des beaux-arts*, erst unter der gegenwärtigen Regierung ausgeführt, rührt von dem Architekten Duban her; er ist in einfach edlem Renaissance-Styl gehalten und möchte leicht als die schönste aller neueren Architekturen von Paris zu bezeichnen sein. Ein ziemlich geschmälerter Vorhof ist nach der Strassenseite durch ein Gitter abgeschlossen. Seitengebäude stossen zur Rechten an diesen Hof, dekorirt mit einem prächtigen Portal, das mehrere Säulenstellungen übereinander enthält und von dem im J. 1548 durch Philibert Delorme gebauten Schlosse Anet entnommen ist. Die Hinterseiten des Vorhofes bilden niedere Mauern, und in der Mitte ist ein brillanter, Triumphbogen-artiger Bau, ein Fragment des Schlosses von Gaillon, welches zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts, gothische

und Renaissance-Formen phantastisch durcheinandermischend, gebaut war. Hier tritt man in einen zweiten, breiteren Hof, in dessen Wände eine grosse Menge von interessanten Fragmenten älterer Architektur und Sculptur, Ueberresten jenes *Musée des monumens français*, eingelassen ist. Erst im Grunde dieses zweiten Hofes erhebt sich das eigentliche, von Duban erbaute *Palais des beaux-arts*, ein längliches Viereck mit einem besondern, auch ziemlich geräumigen Hofe in der Mitte; der vordere Flügel desselben besteht aus drei, die andern Flügel aus je zwei Geschossen. Vor der Façade und im innern Hofe stehen Marmor-Sculpturen, Copien nach der Antike, die von Pensionärs der *Académie de France* in Rom ausgeführt sind, auch einige, zum Theil sehr werthvolle antike Sculpturen. Die ganze innere Ausstattung, Vestibül, Treppenanlage, grosse und kleine Säle, sind äusserst grossartig und von wirklich monumentalem Charakter. Es befindet sich in diesen Räumen ein sehr reiches Museum von Gypsabgüssen nach der Antike, eine nicht minder reiche Sammlung architektonischer Modelle (besonders nach antiken Bauwerken Frankreichs), die grosse Sammlung der Gemälde, Zeichnungen, Kupferstiche und Sculpturen, welche bei den von der *Académie des beaux-arts* als Abtheilung des *Institut de France* veranlassten Concurrenzen die grossen Preise davongetragen haben (eine Angelegenheit, die aber zu der *École des beaux-arts* an sich eigentlich in keiner Beziehung steht), ansehnliche Säle für eine Bibliothek (die aber erst in sehr geringen Anfängen vorhanden ist), ein geräumiger und sehr anständig ausgestatteter Saal für die Sitzungen der Professoren und ein halbrunder, theatralisch eingerichteter Saal, der für die Preisvertheilungen bestimmt sein soll und jenes berühmte Wandgemälde von Delaroche mit den Bildern der ältern Meister als Preisrichtern und Zuschauern der Preisvertheilung enthält [1]). Zu den Seiten des grossen Palastes sind wieder Höfe; in dem einen derselben steht ein grosses Haus von unansehnlicher Architektur, welches, obgleich ebenfalls ein Pertinenzstück der *École*, im Erdgeschoss die Räume einer Gypsgiesserei, in den oberen Geschossen die Lokale für die jungen Künstler, welche an den schon erwähnten, von der *Académie des beaux-arts* veranstalteten Concurrenzen Theil nehmen, enthält. Unter den oben genannten Seitengebäuden zur Rechten des vorderen Vorhofes befindet sich die (architektonisch unbedeutende) Kirche des ehemaligen Klosters, die zur Aufnahme einer wieder sehr reichhaltigen Sammlung von Original-Sculpturen der Renaissance-Zeit und von Gyps-Abgüssen nach solchen eingerichtet wird. Hier befinden sich auch Copien nach den

[1]) Der halbrunde Saal ist im Verhältniss zu seiner angeblichen Bestimmung auffallend klein. Man sagte mir, ursprünglich sei zu den Preisvertheilungen einer der grösseren Säle des Palastes bestimmt gewesen; unter dem Ministerium Thiers sei aber alles Gewicht auf die Beschaffung jener umfassenden Kunstsammlungen gelegt worden, weshalb man die grösseren Säle zu diesem Zwecke, und den halbrunden Saal, der eigentlich für den anatomischen Cursus bestimmt gewesen, zu dem Zweck der Preisvertheilung eingerichtet habe. Delaroche habe sofort den Auftrag zu seinem grossen Wandbilde erhalten. Nach der Vollendung des letzteren habe man aber eingesehen, dass man diesen Saal doch nicht für die Preisvertheilung benützen könne und so werde derselbe, wie man sich ausdrückte, wohl nur die Bestimmung behalten, „den Rahmen zu dem Wandgemälde zu bilden." Da es nach jenen luxuriösen Einrichtungen augenblicklich an weiteren Mitteln fehlt, so ist es übrigens noch nicht möglich gewesen, die anderweitige Dekoration des halbrunden Saales zu vollenden.

Gemälden Michelangelo's in der sixtinischen Kapelle zu Rom, namentlich die von Sigalon in der Original-Grösse ausgeführte Copie des jüngsten Gerichts und die Copien mehrerer Sibyllen. Die Ausführung dieser Einrichtungen ruht jedoch wegen augenblicklich mangelnder Mittel. Im Gange an die Kirche anstossenden ehemaligen Kreuzgange, der wieder einen Hof einschliesst, sind die für die grossen akademischen Concurrenzen gefertigten Reliefs, für die sich in dem eigentlichen *Palais des beaux-arts* keine Stelle gefunden, untergebracht. In denselben, an die ehemalige Kirche anstossenden Seitengebäuden befinden sich ferner die Lokale für die Administration, namentlich das Sekretariat nebst Wohnung des Sekretairs, wo vorläufig noch eine interessante Sammlung aufbewahrt wird: die mit Meisterschaft und Genauigkeit gefertigten kleinen Original-Copien des Kupferstechers Baron Desnoyers nach Raphael, nach denen derselbe seine bekannten Stiche gearbeitet hat und die zum Theil in Oel gemalt sind. Endlich auch sind hier die wenigen, nicht ausgedehnten Lehr-Klassen der Anstalt befindlich.

Der in der *Ecole des beaux-arts* ertheilte Unterricht besteht im Zeichnen nach der Antike und nach dem lebenden Modell und in Vorträgen über Anatomie, Perspektive, Geschichte und Alterthümer, sowie über die architektonischen Fächer: Theorie und Geschichte der Architektur, Constructionslehre und Mathematik. Die *Ecole* zerfällt hienach in die beiden Sectionen für Malerei und Bildhauerei und für Architektur.

Für die erste Section ist, naturgemäss, der Unterricht im Zeichnen nach der Antike und nach dem lebenden Modell von entscheidender Wichtigkeit; doch sind demselben nur zwei Stunden täglich gewidmet. Zur Abhaltung dieses Unterrichts dienen zwei nebeneinander liegende, ganz gleich eingerichtete Uebungssäle, wo die Schüler auf theatralisch angeordneten Plätzen dem Modell oder dem einen Gypsabguss gegenüber ihre Plätze finden. Der Unterricht ist in beiden Sälen gleichzeitig und die Schüler wechseln wöchentlich, so dass diejenigen, die in der einen Woche nach dem lebenden Modell gezeichnet haben, in der folgenden nach der Antike arbeiten. Dasselbe Modell dient daher stets 14 Tage lang zu den betreffenden Uebungen; an Gypsabgüssen ist, des erforderlichen Wechsels halber, eine besondre kleine Sammlung vorhanden. In jedem Saale haben 50 Zeichner und 15 Bildhauer Platz; im Ganzen können also in die erste Section stets nur 130 Schüler, 100 Zeichner und 30 Bildhauer, aufgenommen werden. Die Professoren der Anstalt wechseln monatlich mit dem Abhalten des Unterrichts, ein und derselbe Professor beaufsichtigt gleichzeitig beide Säle. In jedem hat er ein Katheder, wo ihm die Zeichner, an deren Plätze hinzugehen die Räumlichkeit nicht verstattet, ihre Arbeiten zur Correctur vorlegen müssen, — ein Umstand, der gewiss aufs Aeusserste unvortheilhaft und unzweckmässig ist. Nur die Arbeiten der Bildhauer können an Ort und Stelle revidirt werden. Ausser dem Katheder des Professors befindet sich in jedem Saale noch ein erhöhter Platz für einen besonderen Gardien. Die Schüler, die sich zur Aufnahme in die erste Section melden, haben nur nachzuweisen, dass sie das Alter von dreissig Jahren (über welches hinaus überhaupt kein Schüler in der Anstalt bleiben darf) noch nicht erreicht haben; neuerlich ist die, wohl kaum ganz haltbare Bestimmung hinzugefügt, dass sie auch ein Certificat irgend eines bekannten Professors über ihre Qualification beibringen müssen. Die Aufnahme selbst und die Bestimmung des Platzes wird von einer grossen,

zu Anfang jedes Halbjahres stattfindenden Concurrenz abhängig gemacht, welche, bei dem grossen Zudrang, in der Regel mehrere Wochen dauert. Das Bestehen in dieser Concurrenz giebt aber nur für das eine Halbjahr das Anrecht auf einen Platz in der Anstalt; definitiv als Schüler wird nur derjenige betrachtet, der in einer der folgenden Concurrenzen eine Medaille gewonnen hat; dieser braucht wegen des Rechtes auf einen Platz nicht von Neuem mitzuconcurriren.

Für den Unterricht in der Anatomie war, wie mir gesagt wurde, ursprünglich jener halbrunde Saal, den jetzt das grosse Wandbild von Delaroche schmückt, bestimmt. Seither hatte man denselben in einem nicht wohleingerichteten Saale unter den Räumen der Gypsgiesserei abgehalten, und soll für ihn gegenwärtig ein besondrer theaterförmiger Bau ausgeführt werden. Für die Perspektive und die architektonischen Lehrfächer dienen zwei, nicht bedeutend grosse Classen, in denen sich die Sitzbänke, dem Katheder des Professors gegenüber, treppenartig erheben. Tische sind vor diesen Bänken nicht vorhanden, so dass die Schüler, wenn sie schriftliche Notizen machen oder etwas nach den Darstellungen des Professors aufzeichnen wollen, dies auf dem Knie thun müssen. Auch eine solche Einrichtung möchte sich nicht als sonderlich fruchtbringend empfehlen. Der Sitz des Gardiens fehlt übrigens auch in diesen Classen nicht. Bei der geringeren Anzahl derjenigen, welche sich der Architektur widmen, ist für sie die Aufnahme aus räumlichen Gründen nicht beschränkt. Dieselbe wird jedoch ebenfalls von einer Concurrenz, d. h. hier von einem Examen, abhängig gemacht.

Die Kleinlichkeit und Beschränktheit dieser Lehr-Classen, den kolossalen Räumen, über welche die *Ecole des beaux-arts* ausserdem gebietet, gegenüber, die geringe Zeit, die dem Unterricht, wenigstens dem wichtigsten, gewidmet ist, macht auf den Fremden, der an französische Sitte nicht gewöhnt ist, einen seltsamen Eindruck. Doch muss hier beiläufig eingeschaltet werden, dass es in Folge einer neuerlich getroffenen Bestimmung den Schülern verstattet ist, in der Sammlung von Gypsabgüssen nach der Antike während vier Tagen in der Woche, täglich sechs Stunden lang, nach eigner Wahl und nur im Beisein eines Gardiens zu zeichnen, — eine Begünstigung, von der indess bis jetzt wenig Gebrauch gemacht werden soll.

Es scheint mir aber, als ob das ganze Unterrichtswesen an der *Ecole des beaux-arts*, ihrem Namen zum Trotz, nicht gar viel mehr als nur eine nothwendige Formalität, nur ein nothwendiges Vehikel für ein Andres sei, welches aus der innersten nationellen Eigenthümlichkeit der Franzosen hervorgegangen ist, und welches offenbar (was schon ein flüchtiger Blick in die Reglements bestätigt) den Hauptgegenstand der Thätigkeit für Schüler und Professoren ausmacht. Dies ist wieder das Concurrenzwesen, das sich hier zu einem förmlichen, sehr ausführlichen, complicirten und nicht ohne Schwierigkeit zu durchdringenden System entwickelt hat. In der ersten Section finden an jährlichen Concurrenzen statt: zwölf sogenannte „*Concours d'émulation*"; je zwei Concurse in der Perspektive, in der Anatomie, in der skizzirten Composition historischer Landschaften und in der ebenfalls skizzirten figürlich historischen Composition (diese doppelt, für Maler und Bildhauer); für Landschaftsmaler ferner ein sogenannter „*Concours de l'arbre*", zur Darlegung der Technik in ausgeführter Darstellung; für Historienmaler und Bildhauer ein „*Concours de la tête d'expression*"

lebensgrosse Köpfe mit besonderem gegebenem Ausdruck); endlich für Historienmaler ein Concurs in gemalten lebensgrossen Halbfiguren. Der Preis des vorletzt genannten Concurses besteht in der Summe von 1000 Francs, der des letztgenannten in der Summe von 3000 Francs; die Preise der übrigen Concurrenzen in Medaillen, und zwar Medaillen von drei Classen, deren Gewinn und die darauf beruhende Classification, sowie ausserdem der Erfolg ehrenvoller Erwähnung („*Mention*") den sämmtlichen Concurrenzen wiederum eine vielfach verzweigte Nüancirung giebt. — Die zweite Section, die der Architekten, hat ebenfalls eine sehr grosse Anzahl von Concurrenzen. Die Schüler zerfallen zu diesem Behuf, je nach den Erfolgen ihrer Studien, in zwei Klassen. Die zweite Classe hat jährlich zwei Concurse in der Mathematik, drei in der Construction (für Stein-, Holz- und Eisen-Construction) und zwölf in der architektonischen Composition; die erste Klasse hat einen Concurs in der Perspektive, einen in der Construction und zwölf in der Composition. Auch hier werden, ausser der ehrenvollen Erwähnung, Medaillen zu drei Klassen vertheilt, was, wie bei der ersten Section, zur erheblichen Nüancirung der einfachen, in den Concurrenzen erreichten Erfolge dient. — Gewiss tragen die Concurrenzen wesentlich dazu bei, die jungen Künstler zum anhaltenden Fleisse zu gewöhnen, wie denn überhaupt die französischen Künstler wegen ihres Fleisses allgemein gerühmt werden. Die richtige Weise der Thätigkeit scheint mir damit jedoch keineswegs verbürgt, und noch viel weniger möchte ich behaupten, dass eine Thätigkeit, die fort und fort nur im Hinblick auf die äusseren Erfolge betrieben wird, für die künstlerische Ausbildung wahrhaft heilbringend sein könne.

Das Lehr-Personal der Akademie besteht aus sieben Malern und fünf Bildhauern, welche abwechselnd den Zeichnen-Unterricht der ersten Section leiten (so dass jeder von ihnen hierbei jährlich einen Monat lang beschäftigt ist) und die Jury bei den Concurrenzen der ersten Section ausmachen, aus den Professoren für Anatomie, Perspective, Geschichte und Alterthümer, und aus fünf Professoren für die architektonischen Lehrfächer, welchen letzteren, zur Bildung der Jury für die Concurrenzen der zweiten Section, eine aus zwanzig Architekten bestehende Commission zugesellt ist. Bei eintretender Vacanz wählen die übrigen Professoren den Nachfolger, unter Vorbehalt der Genehmigung des Ministeriums. Den Vorsitz in den gewöhnlichen, alle Monat stattfindenden und in den ausserordentlichen Versammlungen der Professoren hat der Präsident, der sein Amt auf Jahresfrist verwaltet, und der in Behinderungsfällen durch einen Vice-Präsidenten vertreten wird. Der Vice-Präsident ist stets designirter Nachfolger des Präsidenten. Er wird von den Professoren jährlich, beim Abgange des Präsidenten, aus ihrer Mitte gewählt und dem Ministerium darüber Anzeige gemacht. Das Amt des Präsidenten besteht zunächst darin, die Verhandlungen in diesen Conferenzen mit den üblichen Formen in geregeltem Gange zu erhalten; doch ist er so wenig vor seinen Collegen bevorrechtet, dass er bei Stimmengleichheit nicht den Ausschlag geben darf; vielmehr muss in solchem Falle die Abstimmung so lange wiederholt werden, bis eine Entscheidung erfolgt ist. Im Uebrigen zeichnet der Präsident die wichtigsten der von der *École* ausgehenden Schreiben, namentlich die, welche eine finanzielle Verantwortlichkeit erfordern. Der eigentliche Chef für die innere Verwaltung ist der Secretär; die Stellung derselben ist so selbständig, dass er über die Angelegenheiten der Anstalt mit dem vorge-

ordneten Ministerium und mit andern Behörden in den meisten Fällen ohne Mitzeichnung des Präsidenten correspondirt.

In nächstem, — wenn ich mich so ausdrücken darf: moralischem Zusammenhange mit den bei der *Ecole des beaux-arts* stattfindenden Concurrenzen stehen die grossen, von der *Académie des beaux-arts* ausgeschriebenen Concurrenzen, welche den Sieger nach Italien führen und dazu bestimmt sind, die möglichst gediegene Ausbildung der vorzüglichsten künstlerischen Talente des Volks zu vermitteln. Ich muss indess, ehe ich hiervon spreche, noch einige andere Punkte berühren.

Atelier-Unterricht zu Paris

Da durch die *Ecole des beaux-arts*, als Unterrichts-Anstalt, für die Ausbildung der jungen Künstler in so wenig zureichender Weise gesorgt ist, so machen sich statt dessen in Paris Privatanstalten geltend, welche diesen Mangel ersetzen sollen. „Privat-Ateliers" sind dieselben aber kaum zu nennen, da nach den mir gewordenen Mittheilungen jenes vertraute Verhältniss des Schülers zum Lehrer, das wir in Deutschland gewohnt sind, und das bei uns sogar mit Glück auf die Verhältnisse öffentlicher Anstalten übergetragen ist, in Paris nur in den seltensten Fällen vorkommen dürfte. Die Privat-Schule ist in der Regel in gar keiner Verbindung mit dem Atelier des Meisters, mehr oder weniger von dem letzteren entlegen, und wird von dem Meister in der Regel nur zweimal wöchentlich auf einige Stunden besucht. Das Studium in diesen Schulen ist insgemein, wie wir es nennen, akademischer Art, nach der Antike, nach dem lebenden Modell, u. s. w. Zum Theil, wie gegenwärtig z. B. in der Schule des Malers Cogniet, der zu den besten jetzt lebenden Malern in Paris gehört, wird der Eifer der Schüler auch hier durch Concurrenzen und ausgesetzte Preise rege erhalten. Es liegt in der Natur der Sache, dass die subjectiven Ansichten des Meisters über die Erfordernisse des künstlerischen Bildungsganges in diesen Anstalten von bedingendem Einflusse sein müssen; so hatte z. B. Delaroche die Uebung im Componiren nach Möglichkeit gefördert, Ingres derselben aus Principien möglichst entgegengearbeitet. Dass in diesen Schulen jenes, so wünschenswerthe nähere Verhältniss des Schülers zum Lehrer gar nicht zu Stande kommt, mag wesentlich in der sittlichen Entartung der französischen Jugend liegen; von der Rohheit und Gemeinheit der künstlerischen Jugend in Paris hat man mir ein trauriges Bild entworfen. Es ist bekannt, dass Delaroche seine Schule vor einigen Jahren, wegen der allergröbsten Excesse, die darin vorgefallen waren, ganz hatte auflösen müssen. — Es scheint aber, dass eine beträchtliche Anzahl junger Künstler auch diesen Privat-Unterricht nicht einmal benutzt oder dass ihnen die Mittel dazu fehlen, und dass sie ganz auf eigne Hand das Nothdürftige zur Gewinnung einer künstlerischen Existenz zu erlernen suchen. Wenigstens fand ich die öffentlichen Gallerien im Louvre und im Luxembourg stellenweise mit Staffeleien überfüllt, auf denen die Meisterbilder zum Theil in wahrhaft abschreckender, kenntnissloosester Weise copirt wurden.

Kunst-Schulen in den Departements.

Neben den Pariser Anstalten zur Kunstbildung müssen auch diejenigen, welche in den andern grossen Städten des Landes vorhanden sind, in Betracht gezogen werden. Aus eigner Anschauung kenne ich dieselben nicht. Man sagte mir, dass die Regierung, so sehr sie die Anstalten zur künstlerischen Bildung der Handwerker fördere, die in den Provinzialstädten vorhandenen und aus Communal-Mitteln erhaltenen eigentlichen Kunstschulen absichtlich ignorire und denselben so wenig wie möglich entgegenkomme; das schon vorhandene Uebermaass von Halbkünstlern, das sie nicht noch mehr vermehren wolle, mache ihr dies zur Pflicht. Ausgenommen hievon seien nur zwei Kunstschulen, die zu Dijon und die zu Lyon, die, obgleich beide ebenfalls aus Communalfonds bestehend, sich doch besondrer Zuschüsse aus Staatsfonds erfreuten; beide verdankten vornehmlich ihrem höheren Alter, da sie schon aus der Zeit vor König Louis XIV. herrührten, diese Sorge für ihre fernere Unterhaltung. Mir wurde ferner mitgetheilt, dass die Kunstschule zu Lyon überhaupt sehr bedeutend sei, sowohl in rein künstlerischer Beziehung, wie sich denn die Lyoner Malerschule (deren Vorzug in dem „*Feu*" bestehen soll) einer namhaften Anerkennung in Frankreich erfreut, als auch in Bezug auf die Sorge, welche sie, mit Rücksicht auf die industrielle Bedeutung Lyon's, wiederum der künstlerischen Ausbildung der Handwerker widmet. Unter den übrigen Kunstschulen Frankreichs soll besonders die lediglich aus städtischen Mitteln bestehende „*Ecole des beaux-arts et des sciences industrielles*" zu Toulouse, einem durch regen künstlerischen Interesse ausgezeichneten Orte, auf bedeutende und erfreuliche Weise wirken.

Aus den Statuten dieser Anstalt, die ich näher einzusehen Gelegenheit hatte, geht hervor, dass sie in der That sehr umfassend ist, indem sie zunächst, in verschiedenen Abtheilungen, eine praktische Musikschule enthält; sodann einen sehr vollständigen Cursus im Zeichnen, in verschiedenen Stufen, von den ersten Anfängen bis zum Zeichnen nach dem lebenden Modell; Unterricht in der Malerei, theoretisch, praktisch und bis zur freien Composition; Unterricht in der Sculptur, ebenfalls in verschiedenen Klassen; Unterricht in der Anatomie, in den mathematischen und mechanischen Wissenschaften, in den graphischen Künsten, denen hier die Perspective zugezählt ist, in der Constructionslehre nach ihren verschiedenen Beziehungen und in den Hauptgegenständen der Architektur. Unter den besondern Vorschriften scheinen mir namentlich die bemerkenswerth, welche zur Aufnahme in jede höhere Unterrichts-Klasse das Qualificationsattest von Seiten der Lehrer der niederen Klasse als erforderlich bezeichnen, und die Bestimmungen, welche die speziell genauesten Rapporte über den Klassenbesuch vorschreiben. Die Verwaltung der Schule scheint von dem „Direktor" derselben ziemlich selbständig geführt zu werden, bis auf die Punkte, in welchen er in höherer Instanz dem Maire der Stadt verantwortlich ist. Preisvertheilungen finden am Schluss jedes Schuljahres statt.

Wie bedeutend aber auch möglicher Weise die Wirkung einzelner Kunstschulen in den Provinzialstädten Frankreichs sein mag, die centralisirende Kraft von Paris bringt es dennoch mit sich, dass die jungen Künstler dort ihre höhere Ausbildung suchen. Paris bietet ihnen die glänzendste

Fülle reicher Sammlungen zum Studium, das Vorbild regster Thätigkeit von Seiten lebender Meister, den Stachel zum eifrigsten Wetteifer in den zahllosen Concurrenzen der *École des beaux-arts*, endlich in den grossen akademischen Concurrenzen die Aussicht auf glorreiche Bethätigung des eignen Talents, auf sorgenfreie Studienjahre in Italien und, als weitere Folge und wichtigsten Gewinn des Sieges, auf eine gesicherte, wohlbegründete Zukunft.

Académie des beaux-arts zu Paris.

Die *Académie royale des beaux-arts* bildet bekanntlich die vierte Klasse des *Institut royal de France* und steht mit diesem unter dem Ministerium des öffentlichen Unterrichts. Sie vertritt, — wie das Institut überhaupt die im Staat lebendige Intelligenz repräsentirt, — die künstlerische Intelligenz. Nach den vorzüglichsten Kunstfächern zerfällt sie in die fünf Sectionen der Malerei, Bildhauerkunst, Baukunst, Kupferstecherkunst und Musik. An ordentlichen, in Paris ansässigen Mitgliedern zählt die Akademie 40 (14 Maler, 8 Bildhauer, 8 Architekten, 4 Kupferstecher, 6 Musiker); diesen sind 10 sogenannte *Académiciens libres* (Ehren-Mitglieder), 10 *Associés étrangers* und 40 Correspondenten zugesellt, so dass die Anzahl der die Akademie ausmachenden und mit ihr verbundenen Personen, wenn sie vollständig ist, sich auf 100 beläuft, wozu noch die Person des Sekretärs kommt, der, auch wenn er nicht aus den ordentlichen Mitglieder gewählt worden, doch alle Rechte eines solchen hat. Die ordentlichen Mitglieder der Akademie haben ein Gehalt von 1500 Francs, dessen vollständige Auszahlung übrigens von dem regelmässigen Besuch der wöchentlich stattfindenden Sitzungen abhängt. Bei eintretender Vacanz ergänzen sich die Mitglieder durch selbständige Wahl, wobei mindestens zwei Drittheile anwesend sein müssen und einfache Stimmenmehrheit entscheidet. Die Verhandlungen der Akademie leitet ein Präsident, der, wie bei der *École de beaux-arts*, sein Amt auf die Dauer eines Jahres inne hat und stets durch den Vice-Präsidenten ersetzt wird; den letzteren ernennt die Akademie durch freie Wahl. Der Staatsregierung gegenüber bildet die Akademie die oberste begutachtende Kunstbehörde in allen dahin einschlagenden Fragen. Ausserdem sollen die Mitglieder nützliche Vorträge über wichtige Kunstfragen halten, und vornehmlich sind sie von Staats wegen beauftragt, ein „*Dictionnaire général des beaux-arts*" auszuarbeiten; man sagte mir, dass sie damit schon länger als zwanzig Jahre beschäftigt seien, doch ist von dieser Arbeit bisher noch Nichts ans Licht getreten. Praktisch tritt ihre Wirksamkeit im Leben durch die Veranstaltung der grossen Concurrenzen und durch die stete Verbindung, in welcher sie mit den Pensionairen, welche die Preise errungen, bleiben.

Jährlich finden fünf grosse akademische Concurrenzen statt, nehmlich alle Jahre wiederkehrend eine Concurrenz für Maler, Bildhauer, Architekten und Musiker, alle zwei Jahre eine für Kupferstecher und alle vier Jahre eine gemeinschaftlich für Medailleure und Steinschneider und eine für das Fach der historischen Landschaft. Als Local für die Concurrenzen dient die *École des beaux-arts*, deren Administration auch zu den sämmtlichen äusseren Geschäften, welche dabei vorkommen, hinzugezogen wird. Der Gang der Concurrenzen ist als Vollständigste und Genaueste gewiss

und vorgeschrieben. Um zur Concurrenz zugelassen zu werden, ist zunächst der Nachweis nöthig, dass der Aspirant von Geburt oder durch Naturalisation Franzose sei und das Alter von dreissig Jahren noch nicht erreicht habe; neuerlich ist noch die Bestimmung hinzugefügt, dass er das Certificat eines bekannten Meisters beibringen müsse und noch nicht verheirathet sein dürfe (wie auch der Pensionair, der sich etwa in Rom verheirathet, den Fortgenuss der Pension verliert). Nur die Kupferstecher und Medailleure sind verpflichtet, ausserdem noch Proben ihrer früheren Arbeiten vorzulegen, und die Musiker, ein besonderes Examen zu bestehen. Vorläufige kleinere Concurrenzen (*concours d'essai*), in der Regel zwei, entscheiden sodann über die Zulassungsfähigkeit zu der grossen und definitiven Concurrenz. Ehe über letztere die Entscheidung erfolgt, werden die Concurrenz-Arbeiten (mit Ausnahme der musikalischen) drei Tage hindurch öffentlich ausgestellt, um dadurch das Urtheil des Publikums vernehmen zu können. Eine erste vorläufige Entscheidung erfolgt von Seiten derjenigen Section der Akademie, zu deren Fach die betreffenden Arbeiten gehören; die definitive Entscheidung geht von der Gesammt-Akademie aus. Je nach den Umständen werden verschiedenartige Preise vertheilt. Der erste grosse Preis besteht in einem Kranze, einer goldenen Medaille von 200 Francs Werth, der Ertheilung eines Diploms und dem Genusse einer mehrjährigen Pension zur ferneren künstlerischen Ausbildung, vorzugsweise in Italien. Der zweite grosse Preis besteht in einer goldenen Medaille von 150 Francs Werth und einem Diplom. Neben dem letzteren wird nach neuerer Bestimmung gelegentlich auch noch ein „*deuxième second grand prix*" mit ähnlich entsprechender Belohnung ertheilt. Mit allen grossen Preisen, welche das Institut de France vertheilt, ist zugleich Freiheit von der Militärpflicht verbunden. Anderweitig verdienstvolle Concurrenz-Arbeiten werden ausserdem noch durch „ehrenvolle Erwähnung" des Verfertigers ausgezeichnet. Für die Kosten, welche die Arbeiten der Haupt-Concurrenz verursacht haben, wird den Concurrenten eine besondre Entschädigung bewilligt.

Die mit Erlangung des ersten grossen Preises verbundene Pension wird den Historienmalern, den Bildhauern, Architekten, Kupferstechern und Musikern auf fünf Jahre, den Landschaftsmalern, Medailleuren und Steinschneidern auf vier Jahre ertheilt. Sie beträgt für den Aufenthalt in Italien jährlich 1200 Francs, wovon jedoch jährlich 300 Francs zurückgehalten und erst im letzten Jahre nachgezahlt werden, nachdem die Pensionaire den sämmtlichen ihnen auferlegten Verpflichtungen nachgekommen sind. Ausserdem erhalten die letzteren 600 Francs zur Reise nach Italien und eben so viel zur Rückreise. Die Pensionaire begeben sich von Paris geraden Weges nach Rom, wo sie in die *Académie de France* eintreten und ausgenommen kleinere Ausflüge und Reisen abgerechnet, die ganze Dauer ihres Pensionats hindurch verbleiben. Die Musiker jedoch halten sich nur zwei Jahre in Rom auf, besuchen das folgende Jahr Deutschland und setzen ihre Studien während der letzten beiden Jahre in Paris fort. Den Architekten soll es neuerlich verstattet worden sein, während des vierten Jahres Griechenland zu besuchen.

Académie de France zu Rom.

Die *Académie de France* zu Rom, (die in administrativer Beziehung wiederum unter dem Ministerium des Innern steht,) besitzt bekanntlich in der auf Monte Pincio belegenen Villa Medici ein sehr anmuthvolles Lokal. Hier erhalten die Pensionaire ihre Wohnung, Ateliers und Beköstigung; in dem Modellsaale der Anstalt, wo täglich zwei Stunden lang nach dem lebenden Modell gezeichnet wird, in der ausgezeichneten Sammlung von Gypsabgüssen und der Bibliothek, die die Anstalt besitzt, ist ihnen Gelegenheit zu mannigfachem Studium gegeben. Im Uebrigen hat die Anstalt eine ziemlich strenge, Seminar-artige Verfassung. An ihrer Spitze steht ein Direktor, stets einer der ersten Künstler Frankreichs, der sein Amt auf die Zeit von sechs Jahren verwaltet, wodurch die Regierung Gelegenheit gewinnt, nach und nach den vorzüglichsten Meistern einen bequemen mehrjährigen Aufenthalt in Italien zu gewähren. Die Pensionaire haben, nach genauer Vorschrift und in geregelter Folge, Studien-Arbeiten anzufertigen, welche jährlich im Lokal der *Académie de France* ausgestellt, dann nach Paris geschickt, dem Urtheil der *Académie des beaux-arts* unterworfen und dort ebenfalls öffentlich ausgestellt werden. Zum Theil bleiben diese Studien-Arbeiten, namentlich diejenigen, welche in den Copien nach älteren Meisterwerken bestehen, Eigenthum der Regierung; die letztere erhält hiedurch Gelegenheit, die Kunstsammlungen des Landes mit interessanten Musterbildern zu bereichern. Die letzte Arbeit des Pensionairs, zumeist aus einer selbständigen grösseren Composition bestehend (bei den Kupferstechern aus einem durchgeführten Stiche), bleibt Eigenthum des Künstlers; zugleich aber ist die Geneigtheit der Regierung (des Ministeriums des Innern) ausgesprochen, dies Werk je nach dem Gutachten der Akademie anzukaufen oder dem Kupferstecher durch Subscription auf seine Platte einen Ersatz zu gewähren. Dem Architekten, der als ausgezeichneter Pensionair heimkehrt, soll statt dessen eine Anstellung als Auditeur bei dem *Conseil des bâtimens publics* zu Theil werden. Durchweg gewährt dem Heimgekehrten der Titel des „*Ancien pensionnaire de l'Académie de France à Rome*" und die Anerkennung, welche hiemit verknüpft ist, die Bürgschaft eines für die Zukunft gesicherten künstlerischen Berufs.

Die Sorgfalt, welche die französische Regierung dieser Angelegenheit der grossen Concurrenzen und des römischen Pensionats widmet, namentlich die bedeutende Zahl der Concurrenzen, die es möglich macht, nach und nach fast sämmtlichen ausgezeichneten Talenten den Genuss sorgenfreier Studien-Jahre in Italien zu gewähren, ist unbedenklich höchst beachtenswerth; doch sind auch hiebei wieder erhebliche Bedenken nicht zu unterdrücken, und deutsche Künstler in Paris, welche mit den französischen Kunst-Verhältnissen überhaupt und mit denen der französischen Akademie in Rom insbesondre näher bekannt waren, haben mir dieselben entschieden bestätigt. Während die Regierung sich ungemein wenig darum kümmert, ob und welche Vorbildung die jungen Künstler erhalten, während die *Ecole des beaux-arts* nur sehr mässige Hülfsmittel dazu darbietet und die künstlerische Jugend im Uebrigen, gerade in der Zeit, wo eine feste Grundlage gelegt werden müsste, ganz sich selbst und allen Einfällen des jugendlichen Ungestüms überlässt, tritt nunmehr, wo eine freie Mei-

sterschaft nach selbständiger Wahl und selbständigem Urtheil sich entfalten sollte, plötzlich eine grosse Strenge, eine Reihenfolge genauer Vorschriften, ein schulmässiges Ueberwachen der Thätigkeit ein. Das Alter der Pensionairs ist dasjenige, in welchem der Genius der Kraft seiner Schwingen sich bewusst wird, in welchem ein kühner, gelegentlich die Schranken selbst überstürzender Flug verstattet sein muss, und gerade jetzt sollen sie anfangen, nach vorgezeichneten, wohl abgemessenen Regeln zu schaffen, den eignen Drang der fremden Vorschrift unterzuordnen. In ein halb klösterliches Leben sollen sie sich fügen, an den einen bestimmten Ort, an Tag und Stunde gebunden sein, auch zugleich sorgfältigst Buch und Rechnung führen, um mit der, gewiss nur geringen Summe von 240 Thalern (900 Francs) für alle diejenigen Bedürfnisse, für die die Anstalt nicht unmittelbar sorgt, auszukommen. Und bei alledem ist, wie man mir sagte, die Stellung des Direktors der *Académie de France* im Verhältniss zu den Pensionairen keineswegs wiederum die vertrautere eines Atelier-Vorstandes: im Gegentheil sind die jungen Künstler, die ihre Vorschriften aus der Ferne, von der Pariser Akademie, empfangen, für das Innere, Wesentliche des Kunstverständnisses wieder nur auf sich und auf das, was ihnen etwa ein günstiger Zufall zuführt, angewiesen. Der Direktor ist der Hauptsache nach nur Verwaltungs-Chef, und nur wenn dies Amt durch eine künstlerisch so entschiedene und moralisch so imponirende Persönlichkeit, wie mir namentlich von Ingres berichtet wurde, verwaltet wird, soll sich naturgemäss auch ein tieferer, mehr auf das Innere wirkender Einfluss von seiner Seite zeigen.

Die ganze Art und Weise, wie in Frankreich von Staats wegen und in Privat-Schulen für die Ausbildung der jungen Künstler gesorgt wird, dürfte sich hiernach nicht als in vorzüglichem Grade nachahmungswürdig herausstellen, auch wenn wir für den Moment den deutschen Standpunkt verlassen und uns auf den französischen begeben, von welchem aus wenigstens jenes gesammte Concurrenzwesen, das der französischen Nationalleidenschaft der *Gloire* so mächtig entspricht, allerdings von grosser Bedeutung ist. Vor allen Dingen sind diese Verhältnisse, auch den stets treibenden Stachel der Concurrenzen mit eingeschlossen, nicht geeignet, so grosse und überraschend ausgezeichnete Erscheinungen, wie sie die französische Kunst des heutigen Tages in Mitten all der Wirrnisse der grösseren Künstlermasse wirklich besitzt, zu erklären. Die Gründe für die letzteren werden auf andrer Seite zu suchen sein.

Die Kunst in Frankreich als Bedürfniss des Staates und der Nation.

Wenn ich bei meinen Beobachtungen nicht gänzlich fehlgegriffen habe, so beruht der in neuerer Zeit erfolgte und zum Theil doch so glänzende Aufschwung der französischen Kunst darin, dass die Kunst in Frankreich als ein Bedürfniss des Staates und der Nation anerkannt ist und demgemäss behandelt wird. Bei Regierenden wie bei Regierten scheint die Einsicht oder doch das Gefühl vorhanden, dass die Kunst ein nothwendiges Glied in der Kette des öffentlichen Lebens sein müsse; König, Staats- und Communalverwaltung wirken in gleicher Weise auf diesen Zweck hin. Mag hiebei auch in der Ausführung des Einzelnen nicht immer das Rechte gegriffen werden, mögen sich fremdartige Einflüsse zum Nachtheil dessen,

worauf es eigentlich ankommt, geltend machen, mag Vieles unter den monumentalen Unternehmungen wiederum zu sehr vom ausschliesslich französischen Geiste erfüllt sein, um den Deutschen tiefer ansprechen zu können: immer fühlt man es bei diesen Einrichtungen durch, dass sie auf einer Basis von volksthümlicher Breite beruhen, dass ihre Existenz keine zufällige ist und sie vielmehr mit innerer Nothwendigkeit dem Leben der Nation sich anschliessen. Daher steht denn auch der französische Künstler nicht verloren unter den übrigen Erscheinungen des Tages da; daher empfängt er seinen positiven Beruf für das Leben und die Pflicht, je nach der Richtung, welche er verfolgt, für die nationalen Interessen mit thätig zu sein; daher gewinnt er jene Energie des Charakters, die ihn, den Mängeln einer zweideutigen Schule zum Trotz, fähig macht, sich zur vollendeten, wahrhaft grossen Meisterschaft emporzuschwingen.

Wirksamkeit des Ministeriums des Innern für öffentliche Kunstzwecke.

Das Ministerium des Innern ist mit der Sorge für die Ausführung von Kunstwerken für öffentliche Zwecke durch anerkannte Meister, für die Aufmunterung jüngerer Talente durch Uebertragung ebenfalls öffentlicher Arbeiten (sogenannte „*Encouragemens*"), für die Unterstützung alter verdienter Künstler und der Hinterbliebenen von solchen (sogenannte „*Indemnités*", welches Wort den Kammern anständiger geschienen, als der Ausdruck „*Pensions*") u. s. w. beauftragt. Zu diesem Behuf steht demselben ein bedeutender jährlicher Fonds, gegenwärtig, wie man mir sagte, von 700,000 Francs, zu Gebote. Das Verschiedenartigste an plastischen Denkmälern, an Gemälden u. dergl., namentlich in Kirchen, ist hiedurch beschafft worden; Subscriptionen auf Kupferstiche, Veranlassungen zur Prägung von Medaillen auf bedeutende Ereignisse und Persönlichkeiten gründen sich auf diesen Fonds. Doppelte Bedeutung gewinnen die hiedurch veranlassten Arbeiten, wenn die Aufträge nicht isolirt dastehen, sondern (was man gern erstrebt) sich an andre grössere Unternehmungen, dieselben ergänzend, anschliessen; wenn z. B. grosse öffentliche Bauten auf Veranlassung des Ministeriums der öffentlichen Arbeiten ausgeführt werden und das Ministerium des Innern die künstlerische Ausstattung derselben übernimmt; wenn das letztere den aus Communal- oder Fabrik-Fonds bestrittenen kirchlichen Bauten in ähnlicher Weise fördernd entgegen kommt; wenn es die Kosten der Gedächtnisstatuen grosser Männer, dergleichen gegenwärtig in so vielen Städten Frankreichs errichtet werden, tragen hilft u. s. w. Freilich soll, wie man mir sagte, das Ministerium in derjenigen Verwendung dieser Gelder, die es nach reiflicher Ueberlegung für die beste halten müsse, nur allzuhäufig gehemmt sein, indem der Einfluss der Deputirten und die dringende Nothwendigkeit, dem letzteren von Seiten des Ministers nachzugeben, oft zur Ausführung von Werken Anlass gebe, deren Zweckmässigkeit man nicht einsehe, und Künstler zu unterstützen, die man dessen nicht geradezu für würdig erachte. Gleichwohl kann das, was von jener Summe vielleicht auf nicht ganz geeignete Weise zersplittert werden mag, so gar bedeutend nicht sein, da sie dennoch, wie man mir berichtete, wesentlich dazu beiträgt, den ausübenden Meistern, welche sich eines höheren Rufes erfreuen, eine sichre Existenz zu geben.

Und jedenfalls bleibt jener moralische Erfolg, der aus der officiellen Anerkennung der Kunst als eines Staatsbedürfnisses entsteht, in dem wesentlichen Theile seiner Einwirkung unbeeinträchtigt.

Wirksamkeit der Stadt Paris für öffentliche Kunstzwecke.

Dieser Wirksamkeit der Staatsregierung streben die städtischen Communen, und strebt vor allen die Stadt Paris, die sich freilich sehr bedeutender Einnahmen erfreut, eifrigst nach. Paris hat gegenwärtig ein Kunstbudget von jährlich 60,000 Francs, welche Summe jedoch in der Regel nur zur Ausführung von einzelnen Gemälden, Staffelei- oder Wandbildern, die zur Ausstattung von Kirchen und andern öffentlichen Gebäuden dienen, verwandt wird. Für alle eigentlich monumentalen Unternehmungen, für künstlerisch prachtvolle Bauten, für plastische Monumente oder die umfassendere plastische, auch malerische Ausstattung der Bauwerke werden stets besondre Fonds bewilligt. Die glänzenden Bauten, welche die Stadt in neuerer Zeit aus ihren Fonds hat ausführen lassen, sind bekannt; die kolossale Kirche Ste. Madeleine, die mit Bildwerken und grossräumigen Wandgemälden von der Hand vorzüglicher französischer Meister geschmückt ist; die elegante Kirche St. Vincent de Paul, für deren Ausstattung durch Wandmalereien (neben dem schon vorhandenen, besonders in den gemalten Fenstern so bedeutenden bildlichen Schmuck) man kürzlich die Summe von 200,000 Francs bestimmt hat; die glanzvolle Erweiterung des Hôtel de Ville, dessen neue Theile beträchtlich mehr als zwei Drittel der Gesammtanlage ausmachen und sich, soweit sie im Innern fertig sind, durch die geschmackvollste, vielleicht nur zu luxuriöse künstlerische Dekoration auszeichnen, u. s. w. In den älteren Kirchen findet man eine grosse Anzahl von Altarbildern oder ganz al fresco oder in Wachs ausgemalter Kapellen, die in den letzten Jahren fast durchweg durch die städtische Verwaltung beschafft sind; die noch im Werk begriffenen Wandmalereien in der alten Kirche St. Germain-des-près, die von dem Maler Flandrin ausgeführt werden und auf dieselbe Weise veranlasst sind, muss ich als Arbeiten eines ächt kirchlichen Geistes, und zwar als die würdigsten und grossartigsten, die ich in Frankreich kennen gelernt habe, namhaft machen. Die Stadt Paris hat das Glück, in dem Bureau-Chef für das *Département des beaux-arts* bei der städtischen Verwaltung, Herrn Varcollier, einen Mann zu besitzen, der auf der Grundlage einer wirklich classischen Kunstbildung diese Angelegenheiten mit lebendigster Hingebung betreibt und dem zugleich, in Anerkennung seiner Verdienste, vom Präfekten der freiste Spielraum für seine Thätigkeit zu Theil wird.

Königliche Wirksamkeit für die Kunst. Oeffentliche Kunstsammlungen

Der königlichen Wirksamkeit für die Kunst ist die Sorge für die grossen öffentlichen Kunstsammlungen vorbehalten. Hier auf ausschliesslich königlichem Grund und Boden, in den Prachträumen königlicher Schlösser, empfängt gewissermassen der König das Volk und bietet demselben die höchsten Kunstgenüsse als freies Geschenk dar. Die grossen

Museen des Louvre, Werke älterer Kunst aus allen Zeiten und Ländern umfassend, das im Luxembourg befindliche Museum von Arbeiten lebender Künstler, die Gallerie des Palais royal, gleichfalls aus neueren Werken bestehend, das fast unermessliche historische Museum im königlichen Schlosse zu Versailles gehören vornehmlich hieher. Aehnlich verhält es sich mit den an Kunstschätzen mehr oder weniger reichen königlichen Schlössern des Elysée Bourbon, zu St. Cloud, Meudon, Trianon, Fontainebleau, Compiègne, deren Besuch zu festgestellten Stunden, jedoch auf besondre Erlaubnisskarten, freigestellt ist. So ressortiren u. a. auch die beiden Anstalten, welche einem vorzüglich glänzenden Kunstluxus gewidmet sind, die Manufaktur der Gobelins zu Paris und die Porzellan-Manufaktur zu Sèvres (wo bekanntlich zugleich Porzellan-Malerei und Glas-Malerei auf umfassende Weise geübt werden) von der General-Intendantur der königlichen Civilliste, und auch für ihren Besuch von Seiten des Publikums sind bestimmte Stunden festgesetzt.

Ich kann hiebei übrigens die Bemerkung nicht unterdrücken, dass einzelne jener Museen in ihrer äusseren Einrichtung nicht ganz den würdigen, gemessenen Eindruck machen, den man nach ihrer Berühmtheit erwarten möchte. Den Räumen des Louvre namentlich fehlt Uebereinstimmung; sie haben zum Theil etwas Unfertiges; es ist, als ob sich der vielfache Dynastiewechsel in der neueren Geschichte Frankreichs darin ausspräche. Mit der prachtvollen Ausstattung einzelner Theile (die zugleich nicht immer den Zweck, die aufgestellten Gegenstände möglichst genau und vollständig sichtbar zu machen, im Auge behält) contrastirt der fast allzu grosse Mangel an räumlicher Eleganz in andern. Auffallend war es mir, dass namentlich auch das erst unter dem jetzigen Könige beschaffte spanische Museum in seiner Umgebung noch so wenig monumentalen Charakter hat. Auch die berühmte grosse Gallerie, welche den Louvre mit den Tuilerieen verbindet und wo die Meisterwerke älterer Malerei hängen, hat, wenigstens in Rücksicht auf die Beleuchtung, keine sehr rühmenswerthe Einrichtung. So musste ich ferner bedauern, dass man die grossen Copien nach Raphaels Fresken in den vatikanischen Stanzen, welche der Louvre besitzt, nicht zur Grundlage einer besondern Sammlung von Copien nach den Gemälden der ersten italienischen Meister zusammengeordnet und dass man es nicht möglich gemacht hat, die im Obigen genannten, in der École des beaux-arts befindlichen Copien nach Michelangelo und Raphael damit zu vereinen; ebenso, dass man im Louvre (und zwar in verschiedenen Theilen desselben) und in der École des beaux-arts verschiedene Sammlungen von Gypsabgüssen eingerichtet hat, statt die Kräfte zu einem grossen und umfassenden Museum an Werken solcher Art zusammenzuhalten.[1]) — Das Museum des Luxembourg, der lebenden französischen Kunst gewidmet, ist bekanntlich in Rücksicht auf die Zahl und zumeist auch auf die räumliche Grösse der dort aufgestellten Meisterwerke bis jetzt einzig in seiner Art. Doch hat die ganze

[1]) Zur Erklärung dieser Erscheinung dient vielleicht die in Frankreich stattfindende Eifersucht zwischen den verschiedenen Staats-Gewalten. Auch mag die befremdliche Anhäufung von Kunstsammlungen in der *École des beaux-arts* (die, wie schon bemerkt, besonders durch Thiers veranlasst sein soll) ein Versuch gewesen sein, das königliche Vorrecht in Betreff der unbedingten Verwaltung der öffentlichen Kunstsammlungen zu untergraben.

äussere Einrichtung hier gar keinen monumentalen Charakter, sie erscheint vielmehr als eine völlig provisorische. Der Luxembourg ist gegenwärtig das Palais der Pairskammer; die Gemälde und Statuen sind in den Oberräumen zweier Seitenflügel, die nur durch den Uebergang über das offne flache Dach des Vordergebäudes zusammenhängen, untergebracht; der gewöhnliche Treppenaufgang zu diesen Räumen ist einer öffentlichen Sammlung, die vorzugsweise den Stolz der Nation ausmacht, ganz unwürdig. Doch will man dieser Sammlung vielleicht mit Absicht keinen monumentalen Charakter geben, da die einzelnen Werke in der That hier nicht auf die Dauer bleiben sollen, vielmehr jedesmal nach dem Tode des betreffenden Meisters nach der Gallerie des Louvre hinübergeführt werden. Indess scheint mir auch dies Princip nicht nachahmenswerth. Gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts läuft die alte Kunst mit ihren unmittelbaren Traditionen ab; mit David (und mit all seinen Zeitgenossen in den übrigen Ländern, wenn im Einzelnen auch etwas früher oder später), beginnt eine neue Kunst, die für sich betrachtet und verstanden sein will und deren Werke den älteren fremdartig zur Seite stehen. Ein Museum für die neuere Kunst würde nach meiner Ansicht mit dieser Epoche beginnen und seine selbständige Einrichtung erhalten müssen.

Um so glänzender und prachtvoller, ein wirkliches Monument von kolossalstem Umfange, steht diesen Sammlungen das historische Museum von Versailles gegenüber, die grosse Schöpfung Louis Philippe's. Es ist bekannt, mit welchem rastlosen Eifer, mit welcher Unermüdlichkeit der König für dasselbe sorgt, wie dasselbe in kürzester Frist dem französischen Volke in tausenden von Gemälden und Bildwerken eine Anschauung all seiner Grossthaten, der Persönlichkeit all seiner berühmten Männer und Frauen gebracht hat. Eine fast übergrosse Fülle von Aufgaben ist hiedurch der französischen Kunst zu Theil geworden, für die Behandlung der verschiedenartigsten Gegenstände, für die regste Uebung der Kräfte hat sich hiedurch die erfreulichste Gelegenheit ergeben. Vieles, sehr Vieles von diesen Werken ist freilich Fabrikwaare, und gar manchem Künstler thut man Unrecht, wenn man ihn nach den hier vorhandenen Werken seiner Hand beurtheilt; bei der Schnelligkeit, mit der das Alles beschafft werden musste, — veranlasst vielleicht durch den lebhaften Wunsch des alternden Königs, die Vollendung des grossen Werkes noch zu erleben, — konnte es wohl kaum anders sein. Dennoch aber ist anzuerkennen, dass die wahrhaft grossen künstlerischen Kräfte sich auch in dieser schweren Prüfung bewährt haben, dass sie vielmehr in diesem Ringen erst zu ihrer vollkommenen Entwickelung gelangt sind. Vor Allen meine ich hiemit Horace Vernet, dessen grosse Gemälde aus der Geschichte der neueren afrikanischen Kriege nach meinem Gefühl das Bedeutendste und Vollendetste sind, was die gesammte französische Kunst alter und neuer Zeit aufzuweisen hat.

Oeffentliche Kunst-Ausstellungen zu Paris.

Endlich ressortirt von der Verwaltung der königlichen Civil-Liste, und zwar speziell von der Direktion der königlichen Museen, die Angelegenheit der grossen Kunst-Ausstellungen, welche jährlich vom 15. März bis

zum 15. Mai im Louvre stattfinden. Das hiebei beobachtete Verfahren und die gesetzlichen Vorschriften desselben sind einfach und bestimmt. Der Besuch der Ausstellungen ist unentgeldlich, dafür wird aber auch, soviel mir bekannt geworden, für den Transport von ausserhalb kommender Kunstwerke keine Kosten-Vergütung bezahlt. Die Werke müssen zwischen dem 1. und 20. Februar eingeliefert werden; später wird nichts angenommen; auch müssen sie sich im völlig ausstellungsfähigen Zustande befinden, ohne Kiste und Emballage, weshalb auswärtige Künstler ihre Bevollmächtigten in Paris haben müssen. Ueber die Aufnahme der Werke entscheidet eine Jury, welche aus den ordentlichen Mitgliedern der *Académie des beaux-arts* (mit Ausschluss der musikalischen Section) besteht und jedesmal durch den General-Intendanten der Civil-Liste zu diesem Behuf eingeladen wird. Wenigstens neun Mitglieder müssen dazu versammelt sein; die Bestimmungen, über die ein doppeltes Protokoll geführt wird, sind unwiderruflich. Das Aufhängen der Bilder und das Umhängen derselben ist lediglich Sache des Direktors der königlichen Museen. Zur Belohnung ausgezeichneter künstlerischer Verdienste, die sich auf den Ausstellungen bemerklich gemacht, werden vom Könige nach dem Vorschlage des Direktors, Medaillen zu drei Classen vertheilt, von denen eine jede nur einmal erhalten werden kann. In der Regel steigt der Künstler von der niedern Medaillen-Klasse zu der höhern empor; ebenso folgt auf die erste Klasse, als weitere Anerkennung, in der Regel das Kreuz der Ehrenlegion. — Allgemein bekannt ist der grosse Uebelstand, dass für diese Ausstellungen kein besondres Lokal existirt und zu diesem Behuf die Räume der Gemäldegallerie des Louvre (die schon an sich zumeist keine sonderlich ausgezeichnete Beleuchtung haben) benutzt werden. Für die ganze Dauer der Ausstellungen und geraume Zeit vorher und nachher ist somit der grösste Theil der Gemäldegallerie unsichtbar oder unzugänglich, abgesehen davon, dass diese jährlich wiederkehrende Einrichtung den alten Meisterwerken nach und nach sehr schädlich werden muss.

Der Katalog der letzten Ausstellung (1845) gab mir zu einigen, nicht ganz gleichgültigen statistischen Beobachtungen über die gegenwärtigen Kunstverhältnisse Frankreichs Anlass. Er zählt 2332 Nummern, Werke, die von 1242 Künstlern herrührten. Unter den letzteren werden 1125 als in Paris und in der nächsten Umgegend Ansässige, d. h. als solche bezeichnet, die keines besondern Bevollmächtigten bedurften. 117 Künstler hatten ihre Werke von ausserhalb eingesandt (und zwar 69 aus andern Orten Frankreichs und 48 aus dem Auslande), was, da keine Transportkosten gezahlt werden, immer als bedeutend erscheint. Ferner sind in dem Katalog diejenigen Werke bezeichnet, welche (seit der Ausstellung des Jahres 1844) auf Veranlassung des Königs und öffentlicher Behörden ausgeführt waren. Hieraus ergiebt sich, dass unter diesen Arbeiten auf Veranlassung des Königs gefertigt waren: 23 Oelgemälde (meist historische Darstellungen, der älteren Zeit oder der Gegenwart angehörig), ein Porzellan- und ein Aquarellbild, 2 Medaillen und 4 Lithographieen; auf Veranlassung des Ministers des Innern 28 Oelgemälde (meist kirchlichen Inhalts), 7 grössere Sculpturen und eine Medaille; auf Veranlassung des Ministers der öffentlichen Arbeiten eine Büste und eine Medaille; auf Veranlassung des Präfekten der Seine ein Oelgemälde. Dass von den, für die städtische Verwaltung von Paris gefertigten Gemälden nur dies eine sich

auf der Ausstellung befand, beruht wohl darin, dass diese Aufträge neuerlichst besonders die Ausführung von Wandgemälden in Kirchen betroffen haben.

2. Kunst-Anstalten in Belgien.

Die Art und Weise, wie die Kunst in Belgien gepflegt wird, hat viel Abweichendes von den französischen, zugleich aber auch von denjenigen Einrichtungen, die wir in Deutschland gewohnt sind. Zunächst und vorzugsweise beruht dies in der eigenthümlichen Gestaltung der allgemeinen Verhältnisse des öffentlichen Lebens, d. h. in der so grossen Selbständigkeit der städtischen Communen, in der Bedeutung, dem Vermögen und dem historisch individuellen Charakter der grösseren Städte, wodurch einer Centralisation, wie sie besonders in Frankreich stattfindet, entschieden entgegengearbeitet wird. Man setzt, wie es scheint, einen Stolz darin, diese Selbständigkeit auch in den künstlerischen Angelegenheiten zu bewahren und die letzteren möglichst unabhängig von dem centralisirenden Einflusse der Regierung zu behandeln, während überhaupt die Erinnerung an die alten Glanzepochen der Kunst in Flandern und Brabant die Achtung vor der Kunst und die Liebe zu ihren Werken lebendig erhalten hat. Man erkennt zugleich in den Künsten keine akademische Oberherrschaft an, wie sie in Frankreich stattfindet; vielmehr steht man den naiven Verhältnissen früherer Zeit noch nah, wo Kunst und Handwerk dieselbe Schule durchzumachen hatten und ersteres nur die höhere Blüthe war, die sich aus letzterem entwickelte.

Die Kunst-Akademieen und ihr Verhältniss zur Staatsregierung.

In allen, auch den kleinsten Städten Belgiens finden sich sogenannte „Kunst-Akademieen" oder Zeichnenschulen, welche zur allgemeinen Kunstbildung, sowohl für diejenigen, die eben nur eine solche erstreben, als für Handwerker (für die sonst keine artistischen Bildungsanstalten existiren), als auch zur Vorbildung und gelegentlichen Ausbildung der Künstler bestimmt sind. Der Unterricht an diesen Anstalten ist überall unentgeldlich. Die Darstellung der menschlichen Gestalt und die Behandlung des Ornaments bilden zunächst den Hauptgegenstand des in diesen Anstalten ertheilten Unterrichts. Die Ausdehnung, welche dem letzteren gegeben wird, ist aber sehr verschieden. Während einige Akademieen, wie es scheint, nur das Zeichnen nach Vorlegeblättern und vielleicht nur beiläufig nach Gypsmodellen lehren, wird bei andern gründlich nach der Antike, selbst nach dem Leben gezeichnet, reihen sich hieran die Hülfswissenschaften der Anatomie und Perspektive, werden die verschiedenen Gattungen der Kunst sorgfältiger geschieden, wird, wie im Modelliren, so auch im Oelmalen Unterricht ertheilt, die selbständige künstlerische Composition gepflegt und das Verschiedenartige, was zur Bildung des

Architekten nöthig ist, gelehrt. Die Kunst-Handwerker sollen gelegentlich an den höheren Stadien des künstlerischen Unterrichts Theil nehmen und in diesen Classen Tüchtiges leisten; ebenso aber sollen hiedurch auch nur zu häufig unglückliche Halbkünstler erzogen werden. Im Allgemeinen klagt man, dass bei dieser grossen Menge von Kunstschulen gar kein gemeinsames System obwaltet, sondern jeder Direktor ganz nach Gutdünken verfährt. Zu den wichtigsten Akademieen gehören zunächst die von Brüssel, Lüttich, Brügge, Gent, Namur, Mecheln, Löwen. Die letztere gilt als eine besonders wohl eingerichtete Schule; die Akademie von Gent wird als die vorzüglichste Anstalt in Belgien für das Fach der Architektur bezeichnet; die Akademie von Brüssel erfreut sich derjenigen Förderungen, welche sich an einem Orte, der der Sitz der Regierung ist, von selbst ergeben. Die Haupt-Akademie aber ist die von Antwerpen. Im Wesentlichen bestehen diese Anstalten aus Communalfonds; nur einzelne von ihnen erhalten Zuschüsse von Seiten der Staatsregierung. So ist es bei den Akademieen von Lüttich und Brügge der Fall, wofür der Regierung die Genehmigung der Wahl der Lehrer vorbehalten ist. Andre Orte, wie z. B. Brüssel, haben die von der Regierung angebotenen Zuschüsse abgelehnt, um sich einer solchen Controle nicht zu unterwerfen. Bei der Akademie von Antwerpen wird die Hälfte des jährlichen Etats, der im Ganzen 50,000 Francs ausmacht, von der Stadt, die Hälfte von der Regierung getragen; die Anstalt gilt deshalb als ein Staatsinstitut. Im Uebrigen werden den einzelnen Akademieen gelegentlich kleine Unterstützungen von Seiten der Regierung bewilligt. Auch werden jährlich von den Gouverneurs der verschiedenen Provinzen Berichte über den Zustand des Unterrichts jeder einzelnen Akademie und über die Theilnahme an demselben eingesandt und dabei die Bewilligung von Medaillen für die jährlich stattfindenden gewöhnlichen Concurrenzen in Antrag gebracht; indem sich die Regierung die Ertheilung dieser Medaillen vorbehalten hat, gewinnt sie wenigstens so viel, dass sie durch die deshalb erforderlichen Berichte eine Uebersicht des Ganzen und die Gelegenheit behält, im besondern Nothfall einschreiten zu können. Ausser den 25,000 Francs, welche die Regierung für die Akademie von Antwerpen verwendet, stehen derselben noch andre 25,000 Francs zur Unterstützung der übrigen Akademieen zu Gebote. Die gesammten Kunst-Angelegenheiten ressortiren, soweit sie die Staats-Regierung betreffen, von dem Ministerium des Innern.

Akademie von Antwerpen.

Die *Académie royale* oder *Koninglyke Akademie* von Antwerpen erfreut sich eines glänzenden Aufschwunges und bestrebt sich, dem Begriffe einer Kunst-Universität nach den Anforderungen der heutigen Zeit möglichst nahe zu kommen; doch hat auch sie den dreifachen Zweck, sowohl zur allgemeinen artistischen Bildung der Jugend, als zur künstlerischen Ausbildung der Handwerker, als auch und vorzugsweise, zur höheren und eigentlichen Kunstbildung zu dienen. Im Jahre 1841 ist die Akademie vollständig neu organisirt worden. Sie hat in demselben Jahre unter königlicher Genehmigung ein Statut erhalten, welches in manchen Punkten bereits wesentlich von den bei ihren Akademieen getroffenen Anordnungen abweicht und eine neue Bahn vorzeichnet, während andre

Punkte desselben, die allerdings noch unter Verkümmerung des altakademischen Formelwesens entstanden waren, neben dem frischen Zuge der Gegenwart gar nicht haben zur Ausführung kommen können. Ein im Jahre 1842 in der Akademie selbst verfasstes Reglement für ihre innere Ordnung betrifft nur das Positive und Ausführbare. Man fühlt es übrigens den in beiden Dokumenten enthaltenen Bestimmungen deutlich an, dass das Institut noch so ganz neu ist und wenigstens bei der Abfassung der Reglements noch der genügenderen praktischen Erfahrungen ermangelte: es ist in Vorschriften und Unterrichts-Plänen zu viel speciallisirt und dadurch das, worauf es der Hauptsache nach ankam, gelegentlich nicht entschieden genug hervorgehoben. Doch hat sich in den wenigen Jahren seit der neuen Organisation die Praxis in der That schon gefunden; wie man mir mittheilte, verfährt man in der Ausführung naiver und freier, als es nach den Reglements zu erwarten sein möchte. Das ganze Institut ist jung; unter der Leitung seines gegenwärtigen Direktors, des Baron Wappers, schreitet dasselbe mit jugendlicher Kraft, seine Zukunft in sich fühlend, vorwärts. — Aber noch ein andres moralisch kräftigendes Element, als das der blossen Jugend, wohnt dieser Kunstschule bei: das der ächtesten und innerlichsten flämischen Volksthümlichkeit. Sie ist eine Hauptstütze der, in neuerer Zeit so mächtig und bedeutungsvoll hervorgetretenen Bestrebungen, das flämisch-deutsche Element in Belgien wieder zu Ehre und Ansehen zu bringen und dadurch, wenn möglich, der aus Frankreich eingedrungenen Cultur, Sitte und Sprache die Oberherrschaft zu entreissen. Hendrik Conscience, der ausgezeichnetste Schriftsteller flämischer Zunge, ist Inspector (*Greffier*) der Akademie. Wappers erzählte mir, wie er selbst noch vor wenig Jahren von Haus zu Haus gegangen sei, mit Noth und Mühe eine Subscription zur Herausgabe einer ersten Schrift von Conscience, die kein Buchhändler zu verlegen gewagt, zusammenzubringen, wie der Erfolg aber in kürzester Frist alle Erwartungen überstiegen habe. In der That erscheinen fort und fort neue Auflagen von Conscience's volksthümlichen Schriften, die sich in mannigfachen hochdeutschen Uebersetzungen auch bei uns mehr und mehr einzubürgern beginnen. Zumeist sind diese Schriften mit Illustrationen von Künstlern der Antwerpener Schule versehen. Ueberhaupt scheint sich die letztere auch in ihrer Eigenschaft als Schule in direkte Opposition gegen das französische Wesen zu stellen, indem sie von dem Grundsatze einer frei naturgemässen Ausbildung, — und zwar, wenn auch ohne besondere Nachahmung, so doch in der Richtung des grossen Meisters von Antwerpen, Rubens, — ausgeht. Es kann indess diese Opposition doch wohl nur gegen französische Akademie-Einrichtungen und was damit zusammenhängt, gerichtet sein, da die grossen Leistungen der heutigen französischen Kunst, z. B. die von Horace Vernet, im Wesentlichen ganz derselben Richtung angehören. Lebhaftes Entgegenkommen finden die Bestrebungen der Akademie besonders von Seiten der Stadt Antwerpen, aus deren Fonds sie, wie schon bemerkt, zur Hälfte erhalten wird.

Die Angelegenheiten der Antwerpener Akademie ressortiren gleichmässig von der städtischen Verwaltung und von der Staatsregierung, und zwar so, dass die zunächst aus der Akademie selbst hervorgehenden Vorschläge erst an die städtische Behörde und sodann an das Ministerium und, wenn es erforderlich, an den König gehen. An der Spitze der Akademie steht ein Verwaltungsrath, aus neun Mitgliedern bestehend. Permanente Mitglieder

sind: der Gouverneur der Provinz (dessen Stellung eine ähnliche ist, wie die des Ober-Präsidenten bei uns) als Präsident des Verwaltungsrathes, der Bürgermeister der Stadt als erster Vice-Präsident, der Direktor der Akademie als zweiter Vice-Präsident. Die übrigen sechs Mitglieder bestehen aus zwei Gemeinde-Räthen, zwei Professoren der Akademie und zwei Kunstliebhabern; von je drei zu drei Jahren scheidet von diesen Mitgliedern die Hälfte aus und wird durch neue Wahl (wobei die Ausscheidenden wieder wählbar sind) ersetzt. Jährlich ernennt der Verwaltungsrath aus seinen Gliedern und für seine Geschäfte einen Sekretair und einen Schatzmeister. Der Verwaltungsrath hat die Oberaufsicht über alle Angelegenheiten der Akademie und des mit derselben in Verbindung stehenden städtischen Museums; er versammelt sich zu diesem Behuf monatlich und sonst je nach Bedürfniss. Die Verwaltung selbst soll einer besondern *Commission de Surveillance*, aus dem Direktor und zwei Mitgliedern des Verwaltungsrathes, die nicht zu dem Professoren-Collegium gehören, anvertraut werden, und wiederum nach dem Ermessen dieser Commission (wie nach den Beschlüssen des Verwaltungsrathes) soll der Direktor handeln; es scheint sich aber in der Praxis das kürzere und mehr naturgemässe Verhältniss, dass nämlich einfach der Direktor das ausführende Organ des Verwaltungsrathes ist, entwickelt zu haben. Hiemit ist die Hauptthätigkeit des Direktors bezeichnet; seiner speziellen Sorge gehört die Leitung des Studienganges an; für alles Oekonomische, als Sekretair für die innern Angelegenheiten und sonst als nächster Gehülfe in allen Beziehungen steht ihm der Greffier (Inspektor) zur Seite. Wenn besondre Beschlüsse zu fassen sind, so werden die Professoren durch den Direktor und unter dessen Vorsitz zur Conferenz versammelt. Feststehende Lehrer-Conferenzen finden dem Reglement zufolge nicht statt.

Der Unterricht ist durchaus unentgeldlich und verbreitet sich über alle Fächer der bildenden Kunst und der dazu gehörigen Hülfswissenschaften: Zeichnen nach Vorlegeblättern, nach der Antike, nach dem lebenden Modell, Elemente der Malerei, Historien-, Genre-, Landschaft- und Thiermalerei, Sculptur in ihren verschiedenen Theilen, Architektur in technischer, wissenschaftlicher und ästhetischer Beziehung, der als besondres und für das Seevolk charakteristisches Fach das der Schiffsbaukunst zugesellt ist, Kupferstich und Holzschnitt, Geschichte, Literatur und Alterthümer, Perspective und Anatomie, Proportionen, mathematische Wissenschaften u. s. w. Im Unterrichtsplan sind bei jedem Fach diejenigen andern Fächer genannt, deren Unterricht gleichzeitig besucht werden muss. Im Allgemeinen zerfällt der Unterricht, je nach den Fächern, in drei Curse, einen elementaren, einen mittleren und einen höheren; für jeden Cursus sind höchstens vier Jahre bestimmt; wer nach Ablauf dieser Frist nicht fähig ist, in den höheren Cursus emporzurücken, muss die Akademie verlassen. Die Aufnahme und die Bestimmung, in welchen Cursus oder in welche Classe der Neuaufzunehmende eintreten soll, wird von einer Prüfung abhängig gemacht; mit entschiedener Strenge wird darauf gesehen, dass vor dem Eintritt in die höheren Classen die elementare Schule auf vollständig zufriedenstellende Weise absolvirt ist. Auf allgemeine wissenschaftliche Bildung werden bei den Aspiranten keine Ansprüche gemacht; nur bei dem mittleren Cursus gilt an sie die überaus mässige Anforderung, dass sie lesen und schreiben können. Die Regelmässigkeit des Classenbesuches wird durch feste disciplinarische Vorschriften erhalten. Jährlich

finden Concurrenzen in den verschiedenen Cursen statt, in Folge deren an die vorzüglichsten Schüler Preise vertheilt werden; die Preise bestehen in silbernen Medaillen, die ohne Bildwerk und nur mit einer Inschrift versehen sind. Man ist in der Akademie aber für diese Einrichtung nicht sehr eingenommen; man hält diese Weise der Prämiirung für kleinlich und darum für erfolglos, überhaupt aber für unwürdig in Betracht der höheren Stellung der Akademie. Ausserdem sollen vorzüglich ausgezeichneten, aber dürftigen Schülern aus den Fonds der Regierung Unterstützungen bewilligt werden. Eigenthümlich ist die Bestimmung, dass denjenigen, welche ihre Studien vollendet haben, auf Beschluss des Verwaltungsrathes Titel und Diplom eines „Schülers der königlichen Akademie von Antwerpen" zu Theil werden soll. Es scheint, dass diese Bestimmung wohl nur für die in der Akademie gebildeten Handwerker getroffen ist.

Eine der wichtigsten Einrichtungen, die bei der Reorganisation der Akademie in Aussicht genommen ist, betrifft die Beschaffung akademischer Ateliers, in ähnlicher Weise, wie solche zuerst mit so grossem Erfolg bei der Düsseldorfer Akademie eingerichtet worden sind. Jedem der zu gründenden Ateliers soll einer der Professoren der Akademie vorstehen. Die Aufnahme der Schüler soll von dem Urtheil einer von dem Verwaltungsrath ernannten Jury abhängig gemacht werden, und im Fall mehr Aspiranten als Plätze vorhanden sind, soll eine Concurrenz zwischen denselben die Entscheidung herbeiführen. Diese Einrichtung hat aber erst in geringen Anfängen zur Ausführung gebracht werden können, da es der Akademie zur Zeit noch an den erforderlichen Räumlichkeiten gebricht. Doch hofft sie, diesen ihren vorzüglichsten Wunsch bald in Erfüllung gebracht zu sehen, da sowohl die städtische Behörde sich gerade für diesen Punkt ebenfalls lebhaft interessirt, als auch vom Staate Zuschüsse zur Vergrösserung des Lokals bewilligt sind; bedeutende, demnächst bevorstehende Um- und Neubauten werden hiezu den erforderlichen Platz schaffen.

Alle zwei Jahre finden grosse Concurrenzen statt, welche dem Sieger auf vier Jahre ein Reisestipendium von jährlich 2900 Francs, die aus Staatsfonds bewilligt werden, gewähren. Jeder belgische Künstler, der das Alter von dreissig Jahren noch nicht erreicht hat, ist zur Concurrenz zulässig; über die eigentliche Theilnahme an derselben entscheidet gewöhnlich ein vorläufiger Concurs. Der Verwaltungsrath der Antwerpener Akademie bestimmt nach bestem Ermessen, in welchem Kunstfache die jedesmalige Concurrenz stattfinden soll; eine von der Regierung ernannte Jury von 7—11 Personen entscheidet, nachdem die Concurrenzarbeiten acht Tage lang öffentlich ausgestellt worden, durch Stimmenmehrheit über den Erfolg und ertheilt den Preis. Der Verwaltungsrath schreibt dem Pensionair den erforderlichen Reiseplan vor; der letztere hat vierteljährliche Rapporte über seine Studien und nach Ablauf der ersten zwei Jahre, sowie nach Ablauf der ganzen Pensionszeit eine Arbeit seiner Hand einzusenden, die aber sein Eigenthum verbleibt. Findet die Jury keine der Concurrenzarbeiten des Preises würdig, so wird der Pensionsfonds zu besondern Aufmunterungen an andre ausgezeichnete junge Künstler verwandt. — Uebrigens hält man in der Antwerpener Akademie dafür, dass dieses gesammte, auf französischen Principien beruhende Concurrenzwesen eigentlich mehr schädlich als nützlich sei: die jungen Künstler, die, oft mit sehr glücklicher Anlage, nach Italien gegangen, seien sehr häufig verwirrt und verdorben

zurückgekommen, weil den italienischen (der belgischen Nationalität fremden) Meisterwerken gegenüber nur der ganz fertige und mit sich einige Meister bestehen und von ihnen den erforderlichen Nutzen ziehen könne. Es dürfte demgemäss auch hierin mit der Zeit eine Aenderung eintreten.

Die äusseren Einrichtungen der Akademie (soweit dieselben bis jetzt vorhanden) sind vortrefflich und der Bedeutung der Anstalt völlig angemessen. Ein Gartenraum, statt des Vorhofes, scheidet die Anstalt von dem Treiben der Strasse. Linker Hand ist Wohnung und Atelier des Direktors; im Hintergrund, an einer im Garten aufgestellten Kolossalbüste Rubens' vorüber, gelangt man zu den geräumigen Gebäuden, welche die Lokalitäten für den Unterricht, für Administration und Utensilien-Vorräthe, das berühmte städtische Museum, in dem beiläufig die Schüler der Malclassen sich im Copiren üben, und die Ausstellungssäle enthalten. (Ueber die Ausstellungen selbst kann ich erst weiter unten sprechen.) Die Uebungs- und Arbeits-Säle haben, wie auch die des Museums und die für die Ausstellungen, die höchst lobenswerthe Einrichtung einer vollen Beleuchtung von oben, wodurch so sehr an zweckmässig benutzbarem Raume gewonnen und zugleich eine übersichtlichere Disposition im Innern jedes Saales möglich gemacht wird. In solcher Art sind z. B. die Säle zum Zeichnen nach der Antike und die zum Zeichnen nach dem lebenden Modell bei Tagesbeleuchtung, im Sommercursus, beschaffen. Beiläufig muss ich auch der sehr zweckmässigen Einrichtung bei den Gypsmodellen nach der Antike erwähnen, dass die Postamente, auf welchen dieselben befestigt sind, auf nach allen Seiten beweglichen Rollen stehen und dass man sie solchergestalt — da zugleich der Boden in diesen Lokalen durchweg aus Steinplatten besteht und keine Schwellen in den Thüren befindlich sind — mit grosser Bequemlichkeit aus dem Vorrathsraume in die Zeichnersäle schaffen und in diesen je nach dem Bedürfniss wenden kann.

Zum Zeichnen nach der Antike und nach dem lebenden Modell bei Lampenlicht sind besondre Säle bestimmt. Täglich werden vier lebende Modelle gestellt, eins davon bekleidet, für Genremaler. In der Anatomie-Classe sah ich die eigenthümlichen, von dem Lehrer derselben, dem Bildhauer Professor Geefs (Bruder des bekannten Bildhauers Geefs in Brüssel) gefertigten Vorbilder, welche von Sachverständigen als dem Unterricht sehr ersprießlich gerühmt wurden und aus verschiedenen, übereinander zu legenden Cartons, je nach der Lage der Muskeln, Sehnen u. s. w., bestehen. In der Elementar-Zeichnen-Classe erfreuten mich die grossen Wandtafeln, auf denen für die ersten Anfänger die Vorbilder mit Kreide in grossem Massestabe hingezeichnet werden. — In allen Uebungssälen dürfen diejenigen, die nicht durch andre Lehrgegenstände in Anspruch genommen sind, auch ausser den eigentlichen Unterrichtsstunden den ganzen Tag über arbeiten, indem zur Aufsicht besondre *Surveillants* angestellt sind. Ueberhaupt wird alles Streben der Schüler auf möglichst liberale Weise gefördert. Die Benutzung der (zwar nur kleinen) Bibliothek z. B. geschieht ohne sonderliche Formalitäten und Präcautionen; man sagte mir, eine Bibliothek wie diese sei eben für den Gebrauch vorhanden und nicht zur Conservation. Einen ansprechenden Beweis endlich des schönen und frischen Tons, der unter den Schülern der Anstalt herrscht, schienen mir die grossen Tafeln mit Musiknoten zu geben, die ich in einer der Classen aufgestellt fand. Sie gehörten einem Gesangverein der Schüler an, dem hier seine Uebungen abzuhalten gestattet war. Während meines Besuches

in der Akademie war es Abend geworden, und ich hörte die Schüler in mehrstimmigem Gesange durch die Gänge hinausziehen.

Der Besuch der Akademie, der vor der Reorganisation nur etwa aus 400 bis 500 Schülern jährlich bestand, hat sich in Folge der Reorganisation schnell sehr bedeutend erhöht. Im Jahre 1843 belief er sich schon auf 1124 Schüler, darunter 830 aus Antwerpen selbst und 75 aus dem Auslande. Unter diesen Schülern befanden sich 401 eigentliche Künstler (222 Maler, 116 Bildhauer, 43 Architekten, 30 Kupferstecher und Holzschneider), 410 Handwerker, 12 dem Militärdienst Angehörige und 292 Schüler, die sich noch zu keinem bestimmten Beruf entschieden hatten.

Das Statut der Akademie spricht auch von einem „*Corps académique*", welches bei derselben ins Leben treten sollte. Dasselbe sollte aus höchstens dreissig, zur Hälfte belgischen, zur Hälfte auswärtigen, Mitgliedern bestehen; auch sollte es, unter dem Namen von *Agrégés*, 20 belgische und 20 auswärtige Künstler zu ausserordentlichen Mitgliedern, sowie Ehrenmitglieder nach nicht beschränkter Zahl ernennen. Ein Diplom, eine Kette und Medaille von Gold, eine besondre Uniform waren für die Mitglieder in Aussicht gestellt. Jährlich im August sollten die Mitglieder zusammen kommen, um ihre „Arbeiten" zu halten, nachdem sie für die letzteren ein besondres „Bureau" ernannt. Diese Arbeiten sollten bestehen im Verlesen des Protocolls der vorjährigen Sitzung, im Einführen der letzternannten und bestätigten Mitglieder, im Anhören eines Rapports über den Zustand der Schule, in Discussionen über zu machende Vorschläge zum Fortschritt der Kunst, und in der Wahl neuer Mitglieder. — Man sagte mir in Antwerpen, man habe das, in Brüssel abgefasste Statut in diesen Punkten doch allzu französisch befunden; man habe Nöthigeres zu thun gehabt, als die leere Formalität mit dem Corps académique und den Mitgliedern zur Ausführung zu bringen [1]).

École de Gravure zu Brüssel.

Ausser der Akademie von Antwerpen existirt in Belgien nur noch ein artistisches Bildungsinstitut, welches den Namen einer Staats-Anstalt führt. Dies ist die *École Royale de Gravure* zu Brüssel. Die Verwaltung derselben steht unter einem „*Administrateur*"; für den Unterricht sind drei Professoren, einer für das Zeichnen, einer für den Kupferstich (Calamatta) und einer für den Holzschnitt angestellt. Aus Staatsfonds empfängt das Institut eine jährliche Unterstützung von 20,000 Francs. Die Schüler verpflichten sich, vier Jahre in dem Institut zu arbeiten und erhalten, wenn sie soweit fortgeschritten sind, dass von ihren Arbeiten ein öffentlicher Gebrauch gemacht werden kann, für die letzteren eine Geldentschädigung.

Der Administrator der Anstalt, Mr. Dewasme, benutzt, soviel mir gesagt wurde, die Thätigkeit der Schüler zur Ausstattung eines von ihm

[1]) Nach meiner Anwesenheit in Belgien ist zu Brüssel die Gründung einer Akademie der Wissenschaften und Künste erfolgt, die, wie es scheint, eine Nachahmung des *Institut de France* zu Paris ist und deren eine Abtheilung, wie bei dem letzteren, durch die *Académie des beaux-arts* gebildet wird. Positive Geschäfte, wie bei der Pariser *Académie* durch die Leitung der Angelegenheiten der grossen Concurrenzen, scheinen den Mitgliedern der letzteren nicht obzuliegen.

herausgegebenen und mit Illustrationen versehenen Journales, *la Renaissance*. Das Institut verfolgt somit in gewisser Art zugleich industrielle Zwecke, was indess bei einem in das Industrielle einschlagenden Kunstfache zulässig und selbst zweckmässig sein dürfte.

Privatinteresse für die Kunst.

Sinn für die Kunst und Liebe zu ihr sind ein altes Erbtheil der belgischen Nation; noch heute ist sie mit den übrigen Interessen des Lebens innig verbunden. Zunächst und vornehmlich mit dem Privatleben. Die innere Einrichtung der Wohnungen, auch neugebauter, hat noch häufig jenen, wenn auch beschränkteren, so doch behaglicheren Comfort, der uns aus den alten Bildern der niederländischen Meister bekannt ist und der so gern in künstlerischer Weise ausgebildet wird. Oelgemälde namentlich gehören zu solcher Ausstattung der Wohnungen. Man geht selten an irgend einem gutgehaltenen Hause vorbei, ohne durch die (überall tief hinabreichenden) Fenster des Erdgeschosses die breiten Goldrahmen der Gemälde hervorschimmern zu sehen, die an den Wänden der Zimmer aufgehängt sind. Das bedeutende Privatbedürfniss erklärt zunächst die grosse Anzahl derer, die sich in Belgien der Kunst widmen. Privatstiftungen von Kunstwerken in Kirchen sind auch nicht ganz selten.

Thätigkeit der Communen.

Aber auch öffentlich geschieht Vieles für die Kunst. Wie weit dies von Seiten der Communen, rücksichtlich besondrer Zwecke, der Fall ist, weiss ich zwar nicht näher anzugeben; mein Aufenthalt in Belgien war zu beschränkt, als dass ich diesen Verhältnissen im Einzelnen hätte nachgehen können. Jedenfalls ist zu bemerken, dass die Städte sich den Schutz und die Pflege der Museen, die sich fast an jedem grösseren Ort und meist in Verbindung mit den Akademieen befinden, die aber in der Regel nur der älteren Kunst des Landes gewidmet sind, eifrig angelegen sein lassen. Gent ist durch die glänzenden Prachtbauten neuerer Zeit, den Universitätspalast, den Justizpalast, das Theater u. a. m. ausgezeichnet. Antwerpen und Gent besitzen Privatvereine, sogenannte „*Sociétés d'encouragement*", die für die öffentliche Anerkennung der Kunst thätig und erfolgreich wirken sollen.

Die Kunst als Staats-Bedürfniss.

Als National-Bedürfniss hat die Kunst auch hier, wie in Frankreich, im Staats-Budget ihre besondern Posten (auch ausser den für die Kunst-Unterrichts-Anstalten bewilligten Summen) angewiesen erhalten. Neben den ausserordentlichen Fonds, die für die Ausführung grosser National-Denkmale — wie für das Denkmal auf der *Place des Martyrs* zu Brüssel — bewilligt werden, finden sich in dem Budget feststehende Fonds zur Unterstützung der von den Städten und Provinzen zu errichtenden Denkmale grosser Männer Belgiens und zur Prägung von Medaillen auf denkwürdige historische Ereignisse (10,000 Francs im Budget des Jahres 1845), sowie ein nicht unbedeutender Fonds zur Veranlassung andrer Kunstwerke, zu

Ankäufen, Subscriptionen, Aufmunterungen u. s. w. (gegenwärtig 55,000 Francs). Auf solche Weise sind manche Werke entstanden, welche den Stolz der heutigen belgischen Kunst ausmachen, namentlich jene beiden grossen Bilder, die Abdankung Karl's V. von Gallait und die Unterzeichnung des Compromisses von de Biefve, die kürzlich ihren Triumphzug durch Deutschland gehalten haben und von denen das erste, in seiner grossartig ernsten historischen Stimmung, ohne Zweifel zu den gediegensten Werken der gesammten Kunst des heutigen Tages gehört. Beide Bilder haben jetzt eine, rücksichtlich der Beleuchtung zwar ausgezeichnet schöne, aber doch nur provisorische Aufstellung im Lokal des Cassationshofes zu Brüssel erhalten; zu ihnen gehören zwei andre Gemälde von ähnlich grosser Dimension, die Schlacht von Worringen von de Keyser und eine Scene der September-Revolution von Wappers, die eben so provisorisch, das eine sogar ohne Rahmen, im Vestibül des *Palais de la nation* zu Brüssel aufgestellt sind. Alle vier sind zu einem National-Museum bestimmt, welches vielleicht mit der öffentlichen Gemälde-Gallerie in Brüssel, die, nebst den übrigen Museen der Stadt, kürzlich in den Besitz der Staatsregierung übergegangen ist, vereinigt werden wird. Wenigstens besitzt diese Gemälde-Gallerie bereits eine Anzahl kleinerer Gemälde von neueren Meistern.

Kunst-Ausstellungen.

Noch ein wichtiger Punkt in Betreff der offiziellen Einwirkung von Seiten der Staatsregierung betrifft die grossen „nationalen Kunstausstellungen", welche alle drei Jahre in Brüssel stattfinden, und für die das Budget des J. 1845 eine Summe von 20,000 Francs bestimmt. Die Einrichtung dieser Ausstellungen und die Weise, wie die Regierung dieselben zur Förderung der Kunst benutzt, ist sehr eigenthümlich und bemerkenswerth. Die ganze Verwaltung der Ausstellungen ist einer *Commission directrice* übergeben, deren Mitglieder, höchstens zwölf, von der Regierung ernannt werden. Die Geschäfte des Empfangens der Kunstsachen besorgt eine besondre *Jury d'admission*; im Fall Kunstwerke aus innern Gründen zurückzuweisen sind, so entscheidet darüber die Commission. Die Ausstellungen finden vom 15. August bis zum ersten Montage des Octobers statt; nach dem 31. Juli wird kein Kunstwerk mehr angenommen. Die ersten zehen Tage wird 1 Franc Eintrittsgeld gezahlt; die folgenden ½ Franc, mit Ausnahme der Sonntage und Donnerstage, an welchen der Besuch vom elften Tage ab frei ist. Aus dieser Einnahme und, falls dies erforderlich, aus dem oben genannten Fonds werden die Kosten der Ausstellung bestritten. — Der Hauptsache nach dient aber jener Fonds dazu, um auf der Ausstellung Werke für das National-Museum anzukaufen. Eine aus drei Mitgliedern der Commission bestehende *Jury des récompenses* macht zu diesem Behuf noch vor Eröffnung der Ausstellung seine Vorschläge (unter Angabe der etwa zu bewilligenden Kaufpreise, nachdem schon die einsendenden Künstler sich darüber ausgesprochen hatten, ob ihre Arbeiten zu diesem Behuf käuflich seien und welchen Preis sie forderten); diese Vorschläge werden dann von der Commission geprüft, über dieselben an das Ministerium berichtet, in Folge der von letzterem ausgehenden Verfügung mit den Künstlern verhandelt und die Sache definitiv vom Könige entschieden. Ferner werden bei den Ausstellungen durch den König nach

dem Votum der Commission und auf den Antrag des Ministeriums Medaillen, und zwar in zwei Classen, ertheilt, die erste Classe in Gold und für jedes Kunstfach nur einmal. — Ausserdem aber bewilligt die Regierung, ebenfalls nach dem Gutachten der Commission, an belgische Künstler, die sich auf den Ausstellungen durch Talent und Fortschritte auszeichnen, sogenannte *Encouragements*, grössere oder kleinere Geldbelohnungen, in Summen von 200 bis zu 1000 Francs.

Da die Ausstellungen in Brüssel nur alle drei Jahre statt finden, so hat man die Einrichtung getroffen, dass andre grössere Ausstellungen in den dazwischen fallenden Jahren zu Antwerpen und zu Gent veranstaltet werden. Hiebei ist jedoch die Regierung nicht betheiligt, vielmehr sind es die schon im Obigen genannten *Sociétés d'encouragement*, welche dieselben, wie man mir sagte, an beiden Orten veranlassen, und welche dabei ebenfalls goldne und silberne Medaillen für die ausgezeichnetsten Werke vertheilen. Kleinere Ausstellungen finden ausserdem zu Lüttich, Mecheln u. a. O. statt. Im Obigen erwähnte ich bereits der vortrefflichen und geräumigen Ausstellungssäle, die sich bei der Akademie zu Antwerpen befinden und die sowohl durch die zweckmässige Einrichtung des von der Decke einfallenden Lichtes als auch durch die einfach angemessene Vorkehrung zum Aufhängen der Bilder ausgezeichnet sind; an den Wänden sind nämlich eiserne Stangen in horizontaler Lage befestigt, vor die Mauer vortretend und etwa je drei über einander, so dass man an ihnen die Bilder bequem befestigen kann, ohne (wie an andern Orten) die Wände durch das Einschlagen von Nägeln und Haken fort und fort zu beschädigen. — Mit wie lebhafter Theilnahme man in den Städten selbst sich für diese Ausstellungen interessirt, beweist u. A. der Umstand, dass die Stadt Gent und die dortige Akademie auf den Maler Gallait und als „Zeugniss der Bewunderung" seines Gemäldes der Abdankung Karls V., welches sich auf der dortigen Ausstellung befand, eine beträchtlich grosse Medaille von 2⅞ Zoll Durchmesser haben prägen lassen.

Kunst-Lotterie für öffentliche Zwecke.

Schliesslich ist noch einer wiederum sehr eigenthümlichen Einrichtung zu gedenken, die in Belgien stattfindet: einer unter Garantie der Regierung stehenden Lotterie zur Beschaffung von Kunstwerken für öffentliche Zwecke. Die Provinzen als solche (die jede ihren besondern Verwaltungs-Fonds haben), die Communen und die Kirchenfabriken vereinigen sich nemlich jährlich je nach ihrem Interesse für diese Sache, um durch Zeichnung auf Actien von 10 Francs einen sogenannten *Fonds spécial pour l'encouragement de la peinture historique et de la sculpture* zusammenzubringen, der gelegentlich auch noch durch Zuschüsse von Seiten der Regierung vergrössert wird. Nach dem Antheil, welchen die Provinzen, die Communen und die Kirchen an diesem Fonds haben, werden daraus für jede dieser drei Gattungen von Interessenten grössere und kleinere Summen gebildet und die letzteren unter die Actionaire verloost. Für die Gewinnste aber werden, je nach dem Wunsche und dem Bedürfnisse der Gewinner, durch die Vermittelung des Ministeriums des Innern die erforderlichen Kunstwerke bestellt. Als Nieten werden lithographirte Kunstblätter vertheilt. So waren, um ein näheres Beispiel zu geben, im Jahre 1842

durch die Provinzen	270	Actien gezeichnet,	= 2700	Francs.
„ „ Communen	585	„ „	= 5850	„
„ „ Kirchen	363	„ „	= 3630	„
also im Ganzen:	1218	„ „	12,180	„
welche Summe durch einen Zuschuss von			2500	„
die das Ministerium bewilligte, sich auf			14,680	Francs

erhöhte. Hiernach wurden die zur Ausführung von Kunstwerken bestimmten Gewinnste in folgender Art vertheilt:

für die Provinzen	erster	Gewinn zu	1750 Franks.
	zweiter	„ „	1450 „
für die Communen	erster	Gewinn zu	2250 Franks.
	zweiter	„ „	1450 „
	dritter	„ „	1250 „
	vierter	„ „	1150 „
	fünfter	„ „	1000 „
für die Kirchen	erster	Gewinn zu	1750 Francs.
	zweiter	„ „	1450 „
	dritter	„ „	1150 „

Es scheint aber, dass die Einrichtung nicht ganz den Anklang gefunden hat, den man sich ursprünglich davon versprochen haben mag. Wenigstens war die Zahl der Actien, die sich, wie eben angegeben, im Jahre 1842 auf 1218 belief, im Jahre 1843 auf 606 herabgesunken und im Jahre 1844 zwar wieder etwas erhöht, doch nur auf 795. — Ueberhaupt dürfte das Willkürliche und Zufällige dieser Einrichtung mit dem Ernste des moralischen Bedürfnisses, aus welchem die monumentale Kunst hervorgehen soll, nicht wohl übereinstimmen.

3. Ueber einige Kunst-Akademieen in Italien und über die Kunst-Akademie zu London.

Ueber die Verfassung und die Verwaltung der italienischen Kunst-Anstalten ein vollständiges Bild zu geben, bin ich ausser Stande. Ich glaube indess, dass es dem Zweck dieser Blätter fördernd entgegen kommen und zur Kenntniss der Organisation und der Aufgabe öffentlicher Kunstbildungs-Anstalten beitragen wird, wenn ich im Folgenden die Auszüge aus den mir vorliegenden Statuten einiger der wichtigsten Kunst-Akademieen Italiens vorlege und eine oder die andre Bemerkung beifüge. Zugleich schliesse ich eine Notiz über die Akademie von London an, die sich vorzugsweise ebenfalls auf die Einsicht ihrer Statuten gründet.

Die Akademie S. Luca zu Rom.

Die Verfassung der Akademie S. Luca zu Rom ist, nach Inhalt ihrer Statuten vom Jahr 1818, insofern höchst interessant, als sie jedenfalls noch, welche Modificationen damit im Einzelnen auch vorgenommen sein mögen,

die bei ihrer Stiftung im sechzehnten Jahrhundert befolgten Principien bewahrt, und hiemit ein zureichendes Bild alt-akademischer Einrichtungen giebt, während fast alle späteren, und namentlich die deutschen Akademieen auf einer wesentlich verschiedenen Grundlage errichtet sind oder doch, wie die *Académie des beaux-arts* zu Paris, nur einen Theil jener ursprünglichen Tendenz beibehalten haben. Das Zurückgehen auf die Verfassung der Akademie S. Luca ist um so wichtiger, als sich hiedurch das Schwankende in der Auffassung des akademischen Verhältnisses bestimmt erkennen und, soweit es erforderlich, beseitigen lässt.

Die Akademie S. Luca ist eine von der römischen Staatsregierung anerkannte, bevorrechtete und mit besondern Verpflichtungen versehene Genossenschaft. Ihre Wirksamkeit wird durch Staatsfonds unterhalten und sie steht in höchster Instanz unter Aufsicht der Staatsregierung (vertreten durch den Cardinal Camerlengo). In allem Einzelnen ihrer Wirksamkeit verfährt sie aber durchaus frei und selbständig: die Wahlen ihrer Mitglieder und ihrer sämmtlichen Beamten, ihre Beschlüsse, die von ihr ertheilten Anerkennungen u. s. w. bedürfen in keiner Weise einer höheren Bestätigung. Die Akademie besteht aus 72 ordentlichen Mitgliedern (*Accademici di merito*), nämlich je 12 in Rom ansässigen Historienmalern, Bildhauern und Architekten, 20 Auswärtigen dieser drei Fächer, und je 4 Portraitmalern, Landschaftsmalern, Stein- oder Stempelschneidern und Kupferstechern (Einheimische und Auswärtige zusammengenommen). Den ordentlichen Mitgliedern werden Ehrenmitglieder (*Accademici di onore*) in unbeschränkter Zahl zugesellt. Aus den ordentlichen Mitgliedern wird ein Ausschuss (*Consiglio*) zur Verwaltung der gesammten akademischen Angelegenheiten gewählt; derselbe besteht aus 24 Mitgliedern (je 8 Historienmalern, Bildhauern und Architekten). Eine dieser 24 Mitglieder bekleidet, stets auf Jahresfrist, das Amt des Präsidenten; ihm zur Seite steht ein designirter Nachfolger, der Vice-Präsident, der gelegentlich durch den jedesmaligen Expräsidenten vertreten wird. Zwei Sekretaire sind mit der Geschäftsführung beauftragt: ein aus den Mitgliedern des Consiglio auf je drei Jahre gewählter, sogenannter *Segretario del Consiglio* (was aber mehr nur eine Ehrenstelle zu sein scheint), und der eigentliche Beamte für diesen Behuf, der sogenannte *Segretario dell' Accademia*. Zur Specialaufsicht über den ordnungsmässigen Gang der Verwaltung dienen 6 Censoren, die aus den Mitgliedern des Consiglio auf je 3 Jahre gewählt werden. Monatlich finden sowohl Sitzungen des Consiglio, als General-Sitzungen der Akademie statt. Für die Ernennung der sämmtlichen eben genannten Beamten, für die der Lehrer der akademischen Kunstschule, sowie der untergeordneten Beamten und für die Ernennung der ordentlichen Mitglieder der Akademie findet stets eine Vorwahl im Consiglio statt, die sodann durch eine Wahl in der Generalversammlung der Akademie bestätigt werden muss. Nur die Mitglieder des Consiglio werden im Consiglio allein, aber aus dem Corps der ordentlichen Mitglieder der Akademie, erwählt. Bei den Wahlen im Consiglio entscheidet einfache Stimmenmehrheit, bei denen in der Generalversammlung sind $^2/_3$ der Stimmen für die Gültigkeit der Wahl erforderlich. — Als einen eigenthümlichen Ehrenposten führen die Statuten noch den eines „*Principe dell' Accademia di San Luca*" an, der damals an Canova auf Lebenszeit verliehen war.

Der Sorge der Akademie ist zunächst die Leitung einer Kunstschule übergeben, deren Lehrer sie, wie eben bemerkt, selbständig ernennt. Der

Unterricht an derselben wird durch 3 Professoren der Malerei (im Zeichnen nach Vorlegeblättern, nach der Antike, nach dem Nackten und in einer Theorie der Composition und des Colorits), durch 2 Professoren der Bildhauerei, 3 Professoren der Architektur und je einen Professor der Geometrie und Perspektive, der Anatomie, der Mythologie und der Geschichte ertheilt. Alle sechs Monate und alle Jahre finden unter den Schülern kleinere und grössere Concurrenzen statt, bei denen silberne und goldne Medaillen ertheilt werden.

Zur Förderung der Kunst im Allgemeinen dienen die der Leitung der Akademie übergebenen grossen öffentlichen Concurrenzen, die alle drei Jahre stattfinden und auf dem Kapitol gefeiert werden. Sie umfassen, wie es scheint, gleichzeitig die drei Künste der Malerei, Bildhauerei und Architektur, wechseln aber so, dass die Aufgabe das eine Mal heilige, das andre Mal weltliche Gegenstände betrifft. Die Aufgaben werden ein Jahr vor dem, zur Ablieferung der Concurrenzarbeiten bestimmten Termin öffentlich bekannt gemacht. Vorläufige Concurrenzen finden hiebei nicht statt; wohl aber müssen sich die Concurrenten nachträglich, — ehe die Akademie zum Urtheil schreitet, — einer sechsstündigen Concurrenz im abgeschlossenen Raume unterwerfen. Die Sieger erhalten goldene Medaillen von je 50 oder 25 Zecchinen (156 Thlr. 20 Sgr. oder 79 Thlr. 10 Sgr.) an Werth.

Ferner ist die Akademie mit der Sorge für die Conservation der im Kirchenstaat befindlichen öffentlichen Kunstdenkmäler des Alterthums beauftragt. Ihre desfallsigen Berichte gehen an den Cardinal Camerlengo. — Endlich ist ihren Mitgliedern in gerichtlichen Streitsachen, in denen es sich um Kunstgegenstände handelt, das ausschliesslich competente sachverständige Gutachten vorbehalten, wobei nur für architektonische Verhandlungen gelegentliche Ausnahmen verstattet sind.

Die Verfassung der Akademie S. Luca bildet hienach den entschiedenen Gegensatz gegen die deutschen akademischen Einrichtungen. Während dort, in Rom, der Begriff der Akademie in der Genossenschaft der Mitglieder geradehin aufgeht, während diese Genossenschaft vollkommen selbständig dasteht und ihr Ausschuss, das Consiglio, nur das Organ bildet, durch welches sie handelt, werden bei unsern Akademieen der Direktor oder Präsident, der Rath oder Senat, sowie das gesammte Personal der Lehrer und anderweitigen Beamten von der Staatsregierung ernannt, handelt also die Regierung durch das Organ dieser Personen, und bildet die Ernennung zum „Mitgliede der Akademie" in der Regel nur eine, vom Senat oder akademischen Rath ausgehende und von der Regierung bestätigte Ehrenauszeichnung, ohne dass dieselbe irgend einen positiven Einfluss auf die Wirksamkeit der Akademie gewährte. [1])

Die Akademieen von Mailand und Venedig.

Die Akademieen von Mailand und Venedig haben beide (wie aus ihren mit seltener Klarheit und Sorgfalt abgefassten Statuten vom Jahre

[1]) Nur bei der Akademie von Berlin — nach ihrer bisherigen Verfassung — ist seit funfzehn Jahren die Einrichtung getroffen, dass die Wahl zum „Mitgliede der Akademie" durch die Mitglieder selbst, obgleich auch keineswegs in unbedingter Weise, erfolgt

1842 hervorgeht) eine vollkommen gleiche Verfassung. Die letztere bildet auch hier den entschiedensten Gegensatz gegen die Verfassung der Akademie S. Luca. Beide Anstalten stehen unter genauster Aufsicht und Controle des Staats; jede Anstellung, jede Wahl, jede sonstige Bestimmung hängt von der Genehmigung der Regierung ab. Die Leitung der akademischen Angelegenheiten ist einem *Consiglio accademico* übergeben, welches aus dem Präsidenten (der sich „durch Liebe zu den Künsten und erwiesene Geschicklichkeit in der Leitung von Geschäften auszeichnen soll"), 6 ausserordentlichen Mitgliedern (gebildeten Kunstfreunden) und 22 ordentlichen Mitgliedern (den sämmtlichen aktiven Professoren der Akademie und andern ausgezeichneten Künstlern) besteht. Ausserdem behalten die emeritirten Professoren ihren Sitz im Consiglio. Wenn im Consiglio ein Platz vacant wird, so macht dasselbe seine Vorschläge zur Wiederbesetzung der Stelle. Dasselbe wählt ferner, unter Vorbehalt der höheren Genehmigung, künstlerische und Ehrenmitglieder in unbeschränkter Zahl, denen aber im Consiglio weder Sitz noch Stimme zukommt, die somit auch auf die Akademie in keiner Art einen positiven Einfluss ausüben. Der akademische Unterricht wird unter Aufsicht des Consiglio in zwei Sectionen: für Malerei, Bildhauerei und Kupferstich und für Architektur, ertheilt, in beiden von den Elementen beginnend und bis zur höheren Entwickelung durchgeführt, doch, wie es allen Anschein hat, ohne eigentlichen Atelier-Unterricht. Bei Vacanzen in den Lehrstellen und übrigen Beamtungen der Akademie werden öffentliche Aufforderungen zur Bewerbung um die erledigten Stellen erlassen; die Akademie prüft die Bewerber und macht der Regierung ihre Vorschläge zur Wahl. Unter Leitung der Akademie finden drei Gattungen von Concurrenzen statt: Concurrenzen erster Classe, alle zwei Jahre eintretend, an denen jeder im österreichischen Kaiserstaat ansässige Künstler Theil nehmen kann und bei denen goldne Medaillen vertheilt werden; Concurrenzen zweiter Classe für die Schüler der Akademie, jährlich und mit Vertheilung silberner Medaillen; und Concurrenzen zur Gewinnung eines Stipendiums für einen dreijährigen Aufenthalt in Rom. Unter den bei letzteren gestellten Anforderungen kommen in sämmtlichen Kunstfächern eigenthümlicher Weise auch schriftliche und mündliche Examina vor. Das Stipendium beträgt jährlich 2400 österreichische Lire (556 Thlr. 24 Sgr.), wobei ausserdem zur Hinreise, wie zur Rückreise, jedesmal noch 300 fl. (240 Thlr.) bewilligt werden. Jede der beiden Akademieen steht, neben den sonst nöthigen Unterrichtsmitteln, noch mit einer öffentlichen Kunstsammlung, die ebenfalls zur Ausbildung der Schüler benutzt wird, in unmittelbarer Verbindung. Der Conservator und der Custos dieser Sammlungen werden im Etat der betreffenden Akademie mit aufgeführt.

Der Etat der Akademie von Mailand beträgt

an Gehalten:	18,440 fl.	=	12,764 Thlr. 19 Sgr.
an sonstigen Ausgabe-Titeln:	18,000 österr. Lire	=	4142 „ 20 „
	in Summa also		16,907 Thlr. 6 Sgr.

Der Etat der Akademie von Venedig beträgt

an Gehalten:	16,820 fl.	=	11,706 Thlr. 21 Sgr.
an s. Ausg.-T.:	14,000 österr. L.	=	3248 „ — „
	in Summa		14,954 Thlr. 21 Sgr.

Die Akademie von Florenz.

Die Akademie von Florenz besteht — abweichend von den meisten Anstalten der Art — aus drei wesentlich verschiedenen Theilen oder Classen: der Classe für bildende Künste, der Classe für Musik und Declamation und der Classe für mechanische Künste. Jede derselben steht unter einem besondern Director, dem ein Unter-Director und ein Secretair zugesellt sind. Der gesammten Akademie ist ein Präsident vorgesetzt, der jedoch in den Sitzungen, obgleich er dieselben leitet, kein Votum hat, und der mit seinen Unterbeamten die äusseren Geschäfte der Akademie besorgt. Jede Classe bildet eine selbständige Unterrichtsanstalt, und befindet sich bei jeder derselben eine Anzahl sogenannter *Accademici Professori*, die den sogenannten „ordentlichen Mitgliedern" andrer Akademieen parallel stehen. Sämmtliche *Maestri* der Akademie (d. h. ohne Zweifel die angestellten Lehrer) sind als solche *Accademici Professori*, die übrigen werden — wie auch die *Accademici Onorarj* — von dem *Corpo Accademico* gewählt, wobei eine Vorwahl in der Classensitzung statt findet und eine Wahl in der Gesammtsitzung der Akademie den Ausschlag giebt. Bei beiden Wahlen sind $^2/_3$ der Stimmen zur Entscheidung nöthig. Die Hauptthätigkeit der *Accademici Professori* scheint sich auf die Abgabe des Urtheils bei den akademischen Concurrenzen zu beschränken. — Das Reglement (vom Jahre 1813) giebt über die eben angedeuteten Principien der Verfassung der Akademie im Uebrigen keine sonderlich klare Auskunft. Die Anstellungen der Lehrer und Beamten scheinen durchaus von Seiten der Regierung zu erfolgen und den *Accademici Professori* kein weiterer unmittelbarer Einfluss auf das Institut zuzustehen. Die Verbindung der drei, — in sich so verschiedenen Classen zu einem Gesammtinstitut scheint nur theils durch die gemeinschaftliche oberste Verwaltung von Seiten des Präsidenten, theils durch die Gesammtsitzung des *Corpo Accademico* hervorgebracht. Wenn gegen das Erstere kein besondres Bedenken zu erheben sein dürfte, so scheint das Letztere insofern doch nicht unbedenklich, als die Gesammtsitzungen wesentlich Wahlsitzungen sind und somit beispielsweise der Mechaniker das Recht hat, über die Fähigkeiten des Musikers, der Musiker über die des Architekten u. s. w. abzurtheilen.

Der Unterricht in der Classe für die bildenden Künste verbreitet sich über alle Zweige der letzteren, von den Elementen bis zur höheren technischen und theoretischen Ausbildung, ohne aber, wie es scheint, auch hier in wirklichen Atelierunterricht überzugehen. Ansehnliche Kunstsammlungen sind hierzu auch mit dieser Akademie verbunden. Die Concurrenzen sind wiederum dreifach: kleinere, halbjährlich stattfindende, für die Schüler; grössere, alle drei Jahre, für Jedermann; und Concurrenzen für die Gewinnung eines Stipendiums zum Aufenthalt in Rom. Das letztere wird auf vier Jahre ertheilt und beträgt jährlich 1600 Francs.

Sehr eigenthümlich ist die (cap. II. art. XXII. der Statuten bezeichnete ausserordentliche Concurrenz, die alle vier Jahre stattfinden soll. In dieser werden Gegenstände aus der florentinischen Geschichte zur Aufgabe gestellt, und zwar abwechselnd, das eine Mal für Maler, das andre Mal für Bildhauer. Der Preis ist mindestens 8000 Francs. Zur Theilnahme an dieser Concurrenz sollen übrigens nur toskanische Künstler zugelassen werden.

Die Akademie von London.

Die königliche Kunst-Akademie zu London ist lediglich nur eine Privat-Gesellschaft und bildet als solche wiederum eine sehr eigenthümliche Erscheinung. Sie steht zwar unter dem Schutze des Monarchen, der auch die Diplome ihrer Mitglieder unterzeichnet und ihre sonstigen Beschlüsse sanctionirt; aber der Monarch handelt hier nur als höchster Quell der Ehre, nicht als Haupt der Staatsregierung. Die Akademie empfängt von der letzteren keine Geld-Unterstützung, ist von ihr auf keine Weise abhängig, hat keine Pflichten gegen dieselbe, hat aber auch keine officielle Geltung vor der Regierung, und nur der Schutz des Monarchen sichert ihr die äussere achtungsvolle Stellung, deren sie sich erfreut.

Die Akademie besteht aus 40 ordentlichen, allein stimmberechtigten Mitgliedern, 20 Associaten und 6 Ueberzähligen (Kupferstechern, die nicht Mitglieder werden können). Die Leitung ihrer Angelegenheiten ist einem akademischen Rath (*Council*) übergeben; der letztere besteht aus 8 Mitgliedern, von denen die Hälfte jährlich ausscheidet und durch neue Wahl ersetzt wird, und aus einem Präsidenten, der sein Amt stets auf Jahresfrist verwaltet. — Die wichtigste Thätigkeit der Akademie besteht in der Einrichtung öffentlicher Kunstausstellungen, deren Ertrag ihre einzige Einnahme bildet. Die letztere ist aber so bedeutend und so wohl verwaltet, dass sich ihr Vermögen gegenwärtig auf 70,000 Pfund Sterling belaufen soll. Die Zinsen derselben werden theils zu Pensionen für die Mitglieder der Akademie und deren Wittwen, theils für die Zwecke des von der Akademie geleiteten öffentlichen Kunst-Unterrichts verwandt. — Dieser Unterricht hat indess nur einen sehr mässigen Umfang. Er besteht in sogenannten „Schulen" zum Zeichnen nach der Antike und dem lebenden Modell, in der Eröffnung der Gelegenheit zur Uebung im Malen nach den vorhandenen Mustern, und in der Einrichtung von Lehrvorträgen über Malerei, Sculptur, Architektur, Perspective, Anatomie. In jedem dieser Lehrfächer werden aber jährlich nur sechs Lectionen gehalten. Ausserdem finden jährlich Concurrenzen der Schüler in den obigen Uebungsfächern statt, wobei silberne Medaillen vertheilt werden, sowie alle zwei Jahre Concurrenzen für Compositionen in der Malerei, Bildhauerei und Architektur, wobei der Sieger in je einem dieser Fächer eine goldene Medaille erhält.

4. Ueber die Einrichtungen zur Conservation der Kunst-Denkmäler in Frankreich und Belgien.

Französische Verhältnisse im Allgemeinen.

Das Interesse für die einheimischen Kunstdenkmäler der Vorzeit, — wenigstens für die der Zahl nach so höchst überwiegenden Denkmäler des Mittelalters, ist in Frankreich noch jung; nur erst seit einer kurzen Reihe von Jahren hat sich dasselbe zu bethätigen vermocht. Aber es haben

sich daraus in dieser kurzen Frist bereits höchst glänzende und anerkennungswerthe Erfolge entwickelt. Es scheint, dass der leidenschaftliche Ungestüm, mit dem man bei der grossen Revolution des vorigen Jahrhunderts alle Zeugen vergangener historischer Verhältnisse zu beseitigen strebte, auch in dieser Beziehung eine um so lebhaftere Reaction hervorgebracht hat. Die Maassregeln der Regierung, die von Seiten der Kammern erfolgten Bewilligungen, die Wirksamkeit der Communen, die Thätigkeit einer sehr grossen Anzahl freier Vereine, das Mitstreben der einzelnen Gebildeten des Volkes, Alles vereinigt sich, um auf grossartige Weise wieder gut zu machen, was eine nähere oder fernere Vergangenheit verschuldet hat. Als ein besonders günstiger und nicht genug zu schätzender Vortheil ist hierbei der Umstand hervorzuheben, dass diese Bestrebungen gleich von vorn herein dem Einflusse des Dilettantismus (der anderwärts diesen Angelegenheiten so häufig eine schiefe Richtung gegeben hat) entzogen und auf entschieden wissenschaftlicher Grundlage ins Leben geführt sind.

Der „*Cours d'antiquités monumentales*" (6 Bände und Atlasse) des Herrn de Caumont zu Caen bildet seit dem Jahre 1830 die sichere Basis für alle weiteren Forschungen auf diesem Gebiet; wie der Verfasser selbst seit dieser Zeit in der eingeschlagenen Richtung mit hingebender Ausdauer fortgewirkt hat, so sind viele Andre seinem Beispiele gefolgt, und hat das gründliche Verständniss der Denkmäler und das thätige Interesse für dieselben unter den Gebildeten Frankreichs immer mehr Raum gewonnen. Die Absichten der Regierung sind hiedurch in günstiger und nachhaltiger Weise gefördert worden.

Die Thätigkeit der Regierung für das in Rede stehende Interesse ist zwiefacher, verschiedener Art. Theils hat diese Thätigkeit einen scientifischen Zweck, indem sie die Bekanntmachung und das Studium der Denkmäler, sowie die Verbreitung derjenigen Kenntnisse fördert, welche zu ihrem Verständniss überhaupt erforderlich sind; theils ist sie eine administrative, der Conservation und Restauration der Denkmäler unmittelbar gewidmet. Dem Organismus der französischen Staatsbehörden gemäss ressortiren diese verschiedenen Thätigkeiten von verschiedenen Ministerien: die scientifische vom Ministerium des öffentlichen Unterrichts, die administrative vom Ministerium des Innern (für besondere Fälle auch vom Cultus-Ministerium). Für jeden dieser Zwecke ist, bei dem Ministerium des öffentlichen Unterrichts, wie bei dem des Innern, eine besondere Commission gebildet und zwar so, dass jede dieser beiden Commissionen ihre speciellen Zwecke unabhängig von der andern befolgt. Doch hat sich in der Praxis naturgemäss ein Hinüberspielen des Zweckes der einen Commission in den der andern gebildet, da theils die wissenschaftliche Untersuchung unmittelbar zur Sorge für die Erhaltung der Gegenstände, denen diese Untersuchung gewidmet war, führen musste, theils die Maassregeln zur Conservation und Restauration jedesmal von einer wissenschaftlichen Begründung ausgehen mussten.

Wirksamkeit der französischen Regierung für scientifische Zwecke.

Die dem Ministerium des öffentlichen Unterrichts untergeordnete Commission führt den Namen „*Comité historique des arts et monumens*" und

gehört zu den fünf Comités, welche zur Erforschung und Veröffentlichung der unedirten, zur Geschichte Frankreichs bezüglichen Dokumente bestimmt sind. Die erste Gründung dieser Comités fällt in das Jahr 1834 und ist das Werk Guizot's, als damaligen Ministers des öffentlichen Unterrichts; im Jahre 1837 erhielten sie durch den Grafen von Salvandy die Einrichtung, die sie noch gegenwärtig haben. Hienach sind sie mit dem *Institut de France* (*„qui est et doit rester le chef de toute des établissemens scientifiques et littéraires de la France"*), und zwar nach ihrer Bestimmung mit je einer der fünf Abtheilungen desselben, — das in Rede stehende Comité also mit der *Académie des beaux-arts*, — in Verbindung gesetzt. Die Zahl der ordentlichen, in Paris ansässigen Mitglieder des einzelnen Comités soll sich auf 12 bis 15 belaufen (was aber bei dem in Rede stehenden Comité gegenwärtig beträchtlich überschritten ist); einige Mitglieder müssen der entsprechenden Akademie angehören und werden bei Erledigung ihres Platzes durch unmittelbare Wahl seitens der Akademie wieder ersetzt; die übrigen Mitglieder ernennt der Minister auf den Vorschlag des Comités. Ausserdem werden auswärtige Mitglieder, — sogenannte *„Membres non résidans"*, welche bei ihrer Anwesenheit in Paris an den Sitzungen Theil zu nehmen berechtigt sind, — sowie Correspondenten ernannt, und zwar sowohl *Correspondans nationaux*, als *Correspondans étrangers*, die letzteren deshalb, um durch sie je nach Gelegenheit und Bedürfniss über die betreffenden Verhältnisse französischer Cultur zum und im Auslande Aufschluss erhalten zu können. (Die Anzahl der Correspondenten des in Rede stehenden Comités ist sehr beträchtlich.) Jedem Comité ist ein besonderer Sekretair zugetheilt, der in den Sitzungen die Protocolle führt, die Correspondenz und das Rechnungswesen besorgt und die Publicationen überwacht; der Sekretair allein bezieht für seine Thätigkeit ein Gehalt. Alle Correspondenz geht durch das Ministerium. Die Sitzungen finden in dem Zeitraum vom 1. November bis zum 30. Juni alle vierzehn Tage statt. Für die Publikationen ist jedem Comité ein ansehnlicher Fonds aus der Staatskasse überwiesen.

Die Aufgabe des *Comité historique des arts et monumens* ist die Erforschung Alles dessen, was die Geschichte der Kunst in Frankreich im weitesten Umfange berührt, wobei neben der allerdings vorherrschenden Rücksicht auf die Geschichte der Architektur und der bildenden Kunst im engeren Sinne, auch die Geschichte der Musik und Orchestik (der Tänze, Processionen u. dergl.) nicht ausgeschlossen ist. Hiebei kommt es zunächst und vorzugsweise auf eine genaue Kenntniss des vorhandenen Vorraths, d. h. auf die Ausführung einer möglichst umfassenden Inventarisation sämmtlicher **französischen Kunstdenkmäler**, welcher Art und Beschaffenheit dieselben auch sein mögen, an. Zu diesem Behuf ist von dem Comité ein Formular mit 64 Frage-Artikeln (in Bezug auf Denkmäler gallischen, römischen und mittelalterlichen Ursprungs) aufgesetzt und dasselbe an die sämmtlichen Communen des Staates, und zwar durch Vermittelung der betreffenden Behörden, an die Pfarrer, die Maires, die Steuereinnehmer und die Schulvorsteher, sowie ausserdem an die Correspondenten und an diejenigen Männer, die sonst für diese Sache Interesse haben, zur Ausfüllung vertheilt worden. Jeder Empfänger ist gebeten, das Formular selbständig auszufüllen, so dass man die verschiedenen Angaben über einen Ort stets mit einander controliren kann. Wie es sich mit der Redaktion dieser Arbeit verhalten wird, die voraussichtlich einen sehr bedeutenden Kraft-

aufwand erfordern und um so schwieriger werden dürfte, als auf eine sehr verschiedenartige Auffassung der Formulare zu rechnen ist, weise ich nicht anzugeben. Mir wurde gesagt, dass bis jetzt allerdings oft sehr ungenügende Ausfüllungen, doch aber immer mancherlei interessante Notizen eingegangen seien; auch fänden sich zuweilen geeignete Personen, welche die ausgefüllten Formulare eines Kreises, selbst eines Departements, mit dessen Denkmälern sie persönlich vertraut seien, durchgingen, berichtigten und weiter ausfüllten, was ohne Zweifel die erwünschteste Vorarbeit zu einer angemessenen Redaction des grossen Ganzen ist. Ueberhaupt soll die Vertheilung der Formulare schon an sich sehr anregend auf das Interesse für die Denkmäler gewirkt haben.

Das Comité ist indess bei der blossen Austheilung dieser Formulare nicht stehen geblieben, sondern hat auch anderweitig in möglichst umfassender Weise darauf hingewirkt, das Verständniss der Denkmäler im Allgemeinen und hiedurch zugleich die richtige Auffassung der in den Formularen enthaltenen Fragepunkte zu fördern. Zu diesem Behuf ist eine Anzahl sogenannter „Instructionen" ausgearbeitet worden, welche eine gründlich wissenschaftliche und zugleich leicht verständliche Unterweisung über die geschichtliche Bedeutung der Denkmäler enthalten und denen durch zahlreich beigefügte bildliche Darstellungen, namentlich durch in den Text eingedruckte Holzschnitte, eine genügende Anschaulichkeit gegeben ist. Die bis jetzt herausgegebenen Instructionen betreffen: die vorchristlichen Denkmäler, die kirchliche Architektur des Mittelalters, die Militär-Architektur des Mittelalters (den Burgbau), die Musik des Mittelalters und die christliche Iconographie (die letztere, von Didron gearbeitet, als ein Werk von sehr ansehnlichem Umfange). Diese Instructionen sind auf Kosten des Comité's gedruckt und an alle öffentlichen Bibliotheken und Lehranstalten, an sämmtliche Mitglieder und Correspondenten, sowie an Jeden, der für diese Sache ein lebendiges Interesse nimmt, unentgeltlich vertheilt worden. — In derselben Richtung ist man bemüht, durch die Abhaltung öffentlicher Lehrvorträge zu wirken. In Paris sind auf Veranlassung des Comité's verschiedene Vorträge solcher Art „über die nationale Archäologie", namentlich über die Architektur und über Sculptur und Malerei (durch A. Lenoir und Didron) zu Stande gekommen. In den Departements hat dies mehrfache Nachfolge gehabt; besonders sind an verschiedenen theologischen Seminarien bereits förmliche Lehrstühle für christliche Archäologie eingerichtet worden.

Die bisher bezeichnete Thätigkeit des Comité's ist aber nur als eine vorbereitende zu betrachten. Seine Haupt-Tendenz ist auf die Beschaffung einer umfassenden monumentalen Statistik Frankreichs gerichtet, welche man nach grossartigstem Massstabe ins Leben zu rufen beabsichtigt. Ob die vollständige Ausführung, trotz der ausserordentlichen Bewilligungen, die dem Comité zu Theil geworden sind, trotz des moralischen Einflusses, den dasselbe bereits erreicht hat, möglich sein wird, muss ich dahingestellt sein lassen. Man scheint nemlich nichts Geringeres zu beabsichtigen, als dieser Statistik die Form einer vollkommen zureichenden und ihrem Zweck entsprechenden bildlichen Herausgabe sämmtlicher Denkmäler Frankreichs, mit Hinzufügung des erforderlichen erläuternden Textes, zu geben. Das Comité hat sich freilich von vorn herein überzeugt, dass die Mittel, über welche es zu gebieten hat, an sich zu einer so kolossalen Arbeit bei Weitem nicht ausreichen würden; man hat

sich desshalb vorläufig begnügt, die Publication einzelner dahin einschlagender Arbeiten, gewissermassen als Musterbeispiele, zu bewerkstelligen, indem man die Ausführung andrer, derselben Tendenz angehöriger Werke, — ich weiss nicht, von welcher Seite, erwartet. Indess verdienen schon diese Publicationen in der wahrhaft classischen, von allem Dilettantismus freien Weise ihrer Ausführung die vollkommenste Anerkennung. Bisher sind hievon erschienen: „*Statistique monumentale de Paris*" (die funfzehn ersten Lieferungen, 105 Blätter in Folio); „*Monographie de la Cathédrale de Chartres*" erste Lieferung, 8 Blatt in Fol.); und „*Peintures de l'église de St. Savin, département de la Vienne*" (erste Lieferung, 10 Blatt in Fol. mit farbigen Lithographieen nach Wandgemälden des elften Jahrhunderts). Auch diese Arbeiten werden auf Kosten des Comité's herausgegeben und unentgeltlich vertheilt, wenn natürlich auch minder zahlreich als die Instructionen.

Die grosse monumentale Statistik, deren umfassende Veröffentlichung doch etwas illusorisch sein dürfte, wird aber gleichzeitig in einer mehr praktischen und nicht minder erfreulichen Weise ins Leben gerufen. Dies geschieht durch ein „archäologisches Archiv", welches bei dem Ministerium des öffentlichen Unterrichts eingerichtet ist und zu jeder Zeit öffentlich zugänglich sein soll. Das Archiv besteht aus allen bildlichen Aufnahmen von Denkmälern und den schriftlichen Berichten über solche, die auf Veranlassung des Ministers gefertigt und eingereicht sind, aus den von dem Ministerium ausgegangenen Publicationen, aus allen dahin einschlagenden Werken, die von einzelnen Gelehrten oder wissenschaftlichen Vereinen eingesandt sind, und aus denjenigen, welche das Ministerium auf den Vorschlag des Comité's angekauft oder durch Subscription gefördert hat.

In andrer, ebenfalls umfassender Weise wird das Comité durch die eigentliche Sorge für die Denkmäler in Anspruch genommen. Ich habe schon angedeutet, dass dasselbe, indem es von dem Vorhandensein und von der historischen und stylistischen Beschaffenheit der Denkmäler Kenntniss nimmt, nothwendig auch dahin geführt wird, ihre gegenwärtige Beschaffenheit zu berücksichtigen und sich ihre Erhaltung überhaupt, sowie zugleich die Erwägung der Mittel, welche zur möglichst angemessenen Conservation und Restauration führen können, angelegen sein zu lassen. Durch die Berichte der Correspondenten gewinnt das Comité in diesen Angelegenheiten einen umfassenden Ueberblick und stellt erforderlichen Falls bei dem vorgeordneten Ministerium die Anträge zur weiteren Veranlassung dessen, was als wünschenswerth erschienen ist.

Einen Ueberblick endlich über die gesammte Thätigkeit des Comité's und eine fortlaufende Vermittelung zwischen demselben und den Correspondenten, sowie dem für diese Angelegenheiten interessirten grösseren Publikum gewährt ein von dem Comité herausgegebenes „*Bulletin*", welches in etwa zweimonatlichen Heften erscheint. Dasselbe enthält das Protokoll jeder einzelnen Sitzung nebst genauer Angabe aller eingegangenen Schreiben und Arbeiten, wobei gelegentlich der Inhalt derselben näher angegeben oder, in besonders wichtigen Fällen, auch wörtlich mitgetheilt wird. Ueberhaupt bildet das Bülletin das eigentliche Organ des Comité's: je nach den Umständen spricht man sich hier dem Publikum gegenüber in Betreff der zu befolgenden Tendenzen aus, sucht man den Eifer für die Angelegenheiten der Denkmäler durch lebhafte Anerkennung

dessen, was von den Einzelnen geschehen ist, rege zu erhalten oder zu erhöhen, und benutzt man namentlich jede Gelegenheit, um die Conservation der Denkmäler und die hiezu erforderlichen angemessenen Massregeln zu befördern. Wie bei den Instructionen, so ist auch bei dem Bülletin für eine möglichst umfassende Verbreitung gesorgt.

Da die Wirksamkeit des Comité's sich zugleich durch einen Blick auf die Persönlichkeit der Mitglieder näher versanschaulicht, so setze ich schliesslich die Liste der in Paris ansässigen Mitglieder nach dem *Almanach roy. et nat.* von 1844 hieher:

Graf de Gasparin, Pair von Frankreich, Präsident des Comité's; A. Leprévost, Mitglied des Institute; Ch. Texier, Archäolog; Barre, Medailleur; Victor Hugo, Pair, Mitglied des Instituts; Ampère, Professor am *Collége de France*; A. Lenoir, Architekt; Mérimée, Mitglied des Instituts, *Inspecteur des monumens historiques* (als solcher aber dem Ministerium des Innern untergeordnet); Vitet, Staatsrath, Deputirter; Lenormant, Conservator der Königl. Bibliothek, Mitglied des Instituts; Ary Scheffer, Maler; Delécluze, Kunstgelehrter; Graf de Montalembert, Pair; Graf de Bastard; Baron Taylor, *Inspecteur général des beaux-arts*; Graf Léon de Laborde, Mitglied des Instituts; Bottée de Toulmon, Bibliothekar des *Conservatoire de musique*; Schmit, *Maître des requêtes* im Staatsrath[1]); Héricart de Thury, *Inspecteur général des mines*; Sainte-Beuve, Conservator der *Bibliothèque Mazarine*; Graf de Salvandy, Mitglied des Instituts (vor seiner Ernennung zum Minister); Marquis de Lagrange, Deputirter; Varcollier, Bureauchef bei der städtischen Verwaltung für das artistische Departement; Grillon, Mitglied des *Conseil-général* im Departement der Seine; de Saulcy, Mitglied des Instituts; Didron, Sekretair des Comité's.

Noch füge ich hinzu, dass Herr Didron ein selbstständiges archäologisches Journal unter dem Titel „*Annales archéologiques*" begonnen hat, zu dessen Bearbeitung und Durchführung ihm seine Stellung zum Comité (wenn das Journal auch keinen offiziellen Charakter hat) doch die reichlichsten Mittel bietet. Das Journal, in monatlichen Heften erscheinend, ist der gesammten Archäologie, vornehmlich aber der christlichen, gewidmet. Conservation und Studium der Monumente bilden die beiden Hauptkapitel des Inhalts; zugleich aber ist — charakteristisch für die Reaction, welche in Frankreich immer mehr Einfluss zu gewinnen strebt, — darauf Bedacht genommen, auch der Gegenwart Musterbilder für neu auszuführende kirchliche Gebäude im Charakter der alten, und zwar ganz speziell im Style des dreizehnten Jahrhunderts, zu geben.

Wirksamkeit der französischen Regierung in administrativer Beziehung

In Betreff der technischen Ausführung ressortiren die Angelegenheiten der Conservation und Restauration der Kunstdenkmäler, wie ich schon

[1]) Hr. Schmit hat sich durch die Herausgabe eines „*Nouveau manuel complet de l'architecte des monumens religieux*" verdient gemacht. Dies Buch ist besonders dadurch wichtig, dass es eine Zusammenstellung der sämmtlichen erheblicheren Verfügungen enthält, die in Frankreich in Betreff der Conservation und Restauration der Denkmäler erlassen sind. Diese Uebersicht ist für die Entwickelungsgeschichte der betreffenden Angelegenheit und für ihre Detailausführung in Gemässheit der besonderen französischen Verhältnisse sehr belehrend.

oben bemerkte, von dem Ministerium des Innern, zum Theil aber auch vom Cultus-Ministerium.

Die Betheiligung des letzteren betrifft die Diöcesan-Gebäude, d. h. die Kathedralkirchen und die erzbischöflichen und bischöflichen Paläste und Seminarien, indem diese nemlich in Frankreich als Staats-Besitzthum gelten und als solches unter der unmittelbaren Aufsicht der betreffenden Ministerial-Behörde stehen. Das Cultus-Ministerium verfügt vollkommen selbständig, wie über die sämmtlichen baulichen Angelegenheiten bei diesen Gebäuden, so auch über Alles, was zu ihrer Conservation oder Restauration, selbst im monumentalen Interesse, erforderlich ist, ohne sich — anomaler Weise — mit den zur Garantie der monumentalen Interessen anderweitig eingesetzten Behörden in Rapport zu setzen. Das erforderliche technische Gutachten ertheilt hiebei, wie über die allgemeinen baulichen Bedürfnisse, so auch über die, welche das monumentale Interesse unmittelbar berühren, das *Conseil général des bâtimens civils*, eine Behörde, die der Königlichen Ober-Bau-Deputation bei uns parallel steht und im Allgemeinen dieselben Functionen ausübt. Die Conservation und Restauration der Diöcesan-Gebäude ist somit, obgleich dieselben oft eine sehr grosse Bedeutung als Kunstdenkmäler haben, von den allgemeinen Massregeln, welche für diese Zwecke in Frankreich bestehen, ausgenommen. Das jährliche Budget des Cultus-Ministeriums für die betreffenden Bau-Angelegenheiten beläuft sich im Ganzen, wie mir mitgetheilt wurde, auf 2,500,000 Francs.

Im Allgemeinen hat in Frankreich der Begriff des „historischen Monuments" eine positive, zu besondern Vorrechten führende Bedeutung gewonnen. Die historischen Monumente stehen — ähnlich zwar wie bei uns, aber ausdrücklicher und in mehr formulirter Weise — unter dem Schutze des Staates. Die Sorge für die Erhaltung und die Verwaltung der zu diesem Behuf bewilligten ordentlichen und ausserordentlichen Fonds ist dem Ministerium des Innern übergeben; die demselben untergeordnete historische Commission hat darüber zu entscheiden, welchem Gegenstande jener Begriff des historischen Monuments zukommt und inwieweit dasselbe etwa auf jene Fonds Ansprüche hat. Alles, was irgend als ein Erzeugniss nationaler Kunst, die urthümlichen Denkmäler der frühesten Vorzeit mit eingeschlossen, zu betrachten ist, jedes räumliche Monument, das sonst Beziehungen zur nationalen Geschichte hat, kann hiebei in Betracht kommen, gleichviel, ob es nur den Zweck des Denkmales hat oder ob es noch für anderweitige Bedürfnisse dient, ob es Eigenthum des Staates oder der Communen oder der Privaten ist. Bei den noch für anderweitige Zwecke dienenden Denkmälern tritt die eventuelle Verpflichtung des Staates zu ihrer Conservation aber natürlich nur insofern ein, als hiebei das monumentale Interesse berührt wird, während dasjenige, was jener anderweitigen Zwecke wegen bei ihnen vorzunehmen ist, den Nutzniessern zukommt, wie es z. B. bei den durch Kunstwerth oder Alterthum ausgezeichneten Parochialkirchen, die, im Gegensatz gegen die Diöcesangebäude, durchweg in den Besitz der Communen übergegangen sind, der Fall ist. Ebenso natürlich hat der Staat kein Recht, über Privatbesitzthum, sei es auch im monumentalen Interesse, irgend eine Verfügung zu treffen; aber die gesetzliche Bestimmung der Expropriation für Zwecke des öffentlichen Nutzens wird auch auf dieses Interesse angewandt.

Wie mir mitgetheilt wurde, beläuft sich das jährliche Budget für die Conservation und Restauration der „historischen Monumente" gegenwärtig auf die Summe von 600,000 Francs, mit Ausschluss der ausserordentlichen Credite, die je nach den Erfordernissen auf besondre Anträge von den Kammern für diesen Zweck bewilligt werden. Es wurde mir gesagt, dass neuerlich solcher Art für drei besondere Fälle der ausserordentliche Fonds von 2,500,000 Francs bewilligt worden sei. Ebenso wurde mir versichert, dass auch die Departemental- und Communal-Behörden im monumentalen Interesse bei vorkommenden Fällen oft sehr ansehnliche Zuschüsse zu bewilligen pflegten. Zur Verwaltung dieser Fonds ist im Ministerium des Innern ein besonderes, unter der *Direction des beaux-arts* stehendes Büreau, das der *Monumens historiques*, eingerichtet.

Zur näheren Realisirung der betreffenden Zwecke ist dem Ministerium zunächst ein *Inspecteur général des monumens historiques* zugeordnet, — Herr Mérimée, der diese Stelle schon seit vierzehn Jahren bekleidet. Der Inspecteur général hat die Verpflichtung, jährlich grössere Reisen zur Untersuchung der Denkmäler in den verschiedenen Theilen des Staates zu machen und dem Ministerium hierüber Bericht zu erstatten [1]). Diese Berichte bilden zunächst die Grundlage der zur Conservation der Denkmäler bestimmten Massregeln. Um gleichzeitig jedoch zu einer möglichst umfassenden Kenntnissnahme des vorhandenen Denkmäler-Vorraths zu kommen, hatte man früher dasjenige Mittel angewandt, dessen sich zu gleichem Zwecke das dem Ministerium des öffentlichen Unterrichts untergeordnete *Comité historique des arts et monumens* bedient: man hatte dieselben Frageformulare ausgetheilt und um deren Ausfüllung gebeten. Man hatte aber bald die Erfahrung gemacht, dass hier, wo es auf eine unmittelbare praktische Wirksamkeit abgesehen war, die Langwierigkeit und Unsicherheit einer solchen Einrichtung, — so nützlich dieselbe möglicher Weise auch für rein wissenschaftliche Zwecke erscheinen mochte, nicht passend sein konnte. Man ist deshalb von einer solchen Tendenz im Ministerium des Innern seit längerer Zeit bereits völlig abgegangen und strebt statt dessen, so viel als möglich nur die positiven Bedürfnisse, die sich zum behördenmässigen Einschreiten behufs der Conservation und Restauration der Monumente bemerklich machen, kennen zu lernen. Zu diesem Zwecke hat das Ministerium des Innern in den Departements eine Anzahl von Correspondenten (*Inspecteurs particuliers*) ernannt und denselben die Verpflichtung übertragen, sowohl von allen denjenigen „historischen Monumenten" des Departements, die ihnen bekannt werden, Nachricht zu geben, als die etwa erforderlichen Massregeln zu ihrer Conservation oder Restaurationen anzuzeigen, als auch über die Ausführung der angeordneten Restaurationen zu wachen und darüber Bericht zu erstatten. Die Correspondenten reichen deshalb jährlich für gewöhnlich zwei Berichte ein, den einen im Frühjahr zur Anzeige der erforderlichen Arbeiten, den andern im Winter als Rechenschaft über das Geschehene. Man

[1]) Ein erheblicher Theil der von Hrn. Mérimée erstatteten Berichte ist von ihm als Material für weitere archäologische Forschungen für den Druck bearbeitet und in den folgenden Werken herausgegeben worden: *Notes d'un voyage dans le midi de la France* (1835); *Notes d'un voyage dans l'ouest de la France* (1836); *Notes d'un voyage en Auvergne* (1838); *Notes d'un voyage en Corse* (1840).

wählt hiezu gern Männer von einflussreicher Stellung, indem man zugleich darauf sieht, dass sie sowohl hinreichende archäologische Bildung haben, als auch Redlichkeit genug besitzen, um ihre Anträge aus keinen andern, als den rein sachlichen Gründen zu stellen. Ihre Thätigkeit ist unentgeltlich, und nur minder Vermögende von ihnen erhalten etwa für Reisekosten eine Entschädigung aus den Departemental-Fonds.

Es versteht sich von selbst, dass ausser dem *Inspecteur général* und den Correspondenten auch jede Behörde, und namentlich die Präfecten berechtigt sind, Anträge zur Conservation im monumentalen Interesse zu stellen. Ist ein Denkmal als „historisches Monument" anerkannt und soll über die zur Restauration desselben erforderlichen Maassregeln ein näherer Beschluss gefasst werden, so hat die Departemental-Behörde die erforderlichen Risse, Anschläge und erläuternden Berichte einzusenden. Hiebei sind stets drei Gesichtspunkte festzuhalten; die Berücksichtigung derjenigen Arbeiten, welche zur Erhaltung des Monuments unumgänglich nöthig sind, — derjenigen, welche zur Conservation im Allgemeinen als wünschenswerth erscheinen, — und derjenigen, welche mehr nur die Vervollständigung der Restauration betreffen, und zu deren Ausführung kein unmittelbares Bedürfniss vorliegt. Die Baubeamten werden für die vermehrte Arbeit, welche ihnen hieraus erwächst, gelegentlich (und je nach dem Umfange der Arbeit) aus Departemental-Fonds entschädigt. In einigen Departements sind zu diesem Behuf bereits besondere „*Architectes des monumens historiques*" angestellt; die Regierung wünscht lebhaft, dass solche Stellungen für sämmtliche Departemente creirt werden mögen.

Die Ministerial-Beschlüsse gründen sich auf die Gutachten, welche in allen diesen Angelegenheiten von einer hiezu besonders ernannten, dem Ministerium untergeordneten Behörde ertheilt werden. Früher, und ehe die Angelegenheiten der Conservation überhaupt eine regulirte Gestalt gewonnen hatten, diente hiezu allein der *Inspecteur général des monumens historiques*; man hat sich jedoch überzeugt, dass man demselben hiedurch, namentlich den Departemental- und Lokal-Behörden gegenüber, eine zu grosse Verantwortlichkeit aufbürdete und dass eine mehr umfassende wissenschaftliche und ästhetische Behandlung, als solche durch einen Einzelnen geleistet werden kann, erforderlich war; auch war es, rücksichtlich der von den Kammern zu erbittenden Fonds, dem Ministerium höchst wünschenswerth, solche Personen mit in das Interesse der Conservation der Denkmäler zu ziehen, von denen sich ein wirksamer Einfluss auf die Deputirten erwarten liess. Aus diesem Grunde ist zu dem in Rede stehenden Zwecke die schon mehrfach erwähnte Commission, welche den Namen der „*Commission des monumens historiques*" führt und gegenwärtig aus den folgenden Mitgliedern besteht, gestiftet worden:

Der Minister des Innern, als Präsident; Vitet, Mitglied des Instituts, Staatsrath und Deputirter, als Vice-Präsident; Mérimée, Mitglied des Instituts, der *Insp. gén. d. m. h.*; Graf de Montesquiou, Pair von Frankreich; A. Passy, Unter-Staats-Sekretär, Deputirter; A. Leprevost, Mitglied des Instituts, Deputirter; de Golbéry, General-Procurator, Deputirter; Vatout, Präsident des *Conseil des bâtimens civils*, Deputirter; Denis, Deputirter; Graf de Sade, Deputirter; Graf Léon de Laborde, Mitglied des Instituts; Cavé, *Maître des requêtes, Directeur des beaux-arts* im Ministerium des Innern; Lerminier, Mitglied des Instituts; Baron Taylor, *Inspecteur général des beaux-arts*; Caristie, Mitglied des *Conseil des bâtimens*

civils; Duban, Architekt; Courmont, Chef des Büreaus *des monumens historiques*, als Sekretair der Commission.

Alle Anzeigen über Denkmäler, welche man der Bezeichnung als „historisches Monument" für würdig hält, alle Anträge auf Maasregeln zur Conservation oder Restauration und zur Bewilligung von Fonds zu diesem Behufe gehen durch das Ministerium, wenn die dazu erforderlichen Arbeiten vollständig eingereicht sind, an die Commission, und zwar zunächst an eins ihrer Mitglieder, welches darüber in der nächsten Sitzung Vortrag hält. Dann beräth die Commission und entscheidet durch Stimmenmehrheit, ob überhaupt das betreffende Denkmal der Klasse der „historischen Monumente" anzureihen, und ob eine Summe und welche auf dasselbe, nach Maassgabe der eingereichten Anschläge, aus dem betreffenden Budget zu verwenden ist. Der Sekretair führt hierüber das Protokoll und bearbeitet nach letzterem (als Büreau-Chef) den erforderlichen Ministerial-Erlass zur Zeichnung, vorerst durch den *Directeur des beaux-arts*, sodann durch den Minister. — Um hiebei aber principgemäss zu verfahren und nicht eine willkürliche Zersplitterung der Fonds zu veranlassen, ist die Commission naturgemäss verpflichtet, sich stets auf der Höhe der Wissenschaft und des allgemeinen, historisch nationalen Interesses zu halten. Ueber die Art und Weise, wie sie dies thut, wie sie überhaupt als Vertreter der hier bezüglichen nationalen Interessen auftritt, erstattet sie dem Ministerium in gewissen Zeitabschnitten besondere Berichte, die durch den Druck verbreitet und somit auch dem betheiligten Publikum zugänglich gemacht werden.

Als eine eigenthümliche Maasregel, von welcher einer der letzten dieser Berichte beiläufig Nachricht giebt, dürfte das Factum hervorzuheben sein, dass eine eigne Medaille geprägt ist, die als Zeichen vorzüglicher Anerkennung denjenigen Architekten, welche sich bei der Herstellung der Denkmäler besonders ausgezeichnete Verdienste erworben haben, ferner denjenigen Correspondenten, denen die Commission wegen gründlicher und folgereicher Mittheilungen besondern Dank schuldig ist, sowie denjenigen Personen, welche zur Erhaltung von Denkmälern besondre bedeutende Opfer gebracht, verliehen wird.

Bemerkungen über das Vorstehende.

Die umfassenden Einrichtungen, die solchergestalt von der französischen Regierung für die Pflege der Denkmäler getroffen sind, verdienen gewiss alle Anerkennung und Bewunderung. Doch haben sie noch etwas allzu Zerstreutes; entschiedener zusammengefasst, in schärferer Uebereinstimmung auf das erstrebte Ziel hingeführt, würden sie ohne Zweifel eine noch mehr folgenreiche Wirkung ausüben. Ich bin der Klage hierüber mehrfach in Paris begegnet; man hat selbst Anträge zur Abhülfe der bemerkten Uebelstände gestellt, ohne dass denselben bis jetzt jedoch, vielleicht weil sie zu sehr von andern Beziehungen der gegenwärtigen französischen Staatsverfassung abhängig sind, eine Folge gegeben wäre.

Zunächst scheint es auf keine Weise zu billigen, dass die Diöcesangebäude, und namentlich die Kathedralkirchen, die durchschnittlich zu den werthvollsten Kunstdenkmälern Frankreichs gehören, der zur Conservation der Denkmäler ausschliesslich eingesetzten Behörde entzogen und

der — möglicher Weise einseitigen — Beschlussnahme von Seiten einer rein technischen Behörde, des *Conseil général des bâtimens civils*, übergeben sind. Dann wird die ganze Angelegenheit durch ihre zu scharfe Sonderung in das Wissenschaftliche und Administrative, durch ihre diesen Gesichtspunkten entsprechende Vertheilung an zwei Ministerien, an zwei Commissionen, an zwei Classen von Correspondenten u. s. w. unklar, unnöthig complicirt und möglicher Weise einer Bearbeitung aus nicht ganz übereinstimmenden Gesichtspunkten preisgegeben. Die zwiefachen Commissionen, die zwiefachen Correspondentschaften werden in den Departements oft miteinander verwechselt, und die Regierung hat sich mehrfach zu speciellen Erläuterungen über diese Verhältnisse genöthigt gesehen. Auch habe ich schon oben bemerkt, dass dennoch die Thätigkeit der einen Commission in die der andern hinüberstreift, indem die Commission beim Ministerium des öffentlichen Unterrichts sich zugleich die Angelegenheiten der Conservation (und zwar auf sehr eifrige Weise) angelegen sein lässt, die Commission beim Ministerium des Innern zugleich auf wissenschaftliche Erörterungen einzugehen genöthigt ist. Durch eine, wenn auch bedingte, Vereinigung beider würde hiebei viel Ueberflüssiges erspart und eine grössere Gemeinsamkeit erzeugt werden. In der That meine ich bemerkt zu haben, dass die Gesichtspunkte zur Conservation der Denkmäler bei beiden Commissionen nicht ganz dieselben sind, indem die wissenschaftliche Commission von einem einseitigeren theoretischen Standpunkte ausgeht, die administrative aber sich naturgemäss mehr den praktischen Vorkommnissen fügt.

Wirksamkeit der Vereine in Frankreich.

Die grössere Concentration der von der Regierung ausgehenden Thätigkeit scheint doppelt nöthig, da gleichzeitig durch freie Vereine ungemein viel im Interesse der Denkmäler geschieht. Die grosse Mannigfaltigkeit dieser Bestrebungen und der Umstand, dass dieselben fast durchweg, wie auf das rein Wissenschaftliche, so auch auf das positiv Auszuführende gerichtet sind, dass sie demnach mit den Massregeln der Regierung gelegentlich zusammentreffen, auch wohl auf eine etwanige Beförderung von deren Seite Anspruch machen, lässt eigentlich die Zurückführung der Tendenzen der Regierung auf ein oberstes Princip, auf ein oberstes Organ als unerlässlich nothwendig erscheinen. Die Anzahl dieser Vereine ist sehr gross. Sie stehen zum Theil in unmittelbarer Relation mit der Regierung, indem sie dieselben Punkte, welche schon von den Correspondenten beider Ministerien behandelt werden, zur Aufgabe nehmen und dem einen oder dem andern Ministerium ihre Berichte vorlegen. Die Regierung lässt es sich angelegen sein, solche Vereine möglichst in allen Provinzen oder Departements zu Stande zu bringen, zahlt auch einigen von ihnen je nach Bedürfniss jährliche Zuschüsse, wie z. B. der Verein von Amiens jährlich 2000 Francs, der von Poitiers ungefähr ebenso viel empfängt. Zum Theil bewegen sich diese Vereine aber auch gänzlich unabhängig von der Regierung und werden in solchem Betracht ausschliesslich als *Sociétés libres* bezeichnet.

Die wichtigste dieser *Sociétés libres* ist die von Herrn de Caumont zu Caen gestiftete und unter seiner Direction stehende „*Société française pour*

la conservation et la description des monumens historiques". Der Zweck dieses Vereins, der sich über ganz Frankreich erstreckt, ist vollständig derselbe, den die Regierung bei allen ihren bisher gehörigen Massregeln befolgt; wenn der Verein dennoch, und obgleich Herr de Caumont unbestritten die erste Autorität Frankreichs für das Fach der heimischen Archäologie bildet, ausser Rapport mit der Regierung steht, so erklärt sich dies einfach durch andre, wieder in den besondern französischen Verhältnissen liegende Gründe: Herr de Caumont ist nämlich sehr entschiedener Legitimist. Der Verein hat sich die Aufgabe einer vollständigen Aufzählung und historischen Classification der in Frankreich vorhandenen Denkmäler, ihre wissenschaftliche Untersuchung, die Wirksamkeit zur Erhaltung derselben und zur richtigen Ausführung der bei ihnen erforderlichen Restaurationen zur Aufgabe gestellt. Er giebt zu dem Ende Druckschriften, namentlich ein in zweimonatlichen Heften bestehendes und gegenwärtig schon im zwölften Bande begriffenes „*Bulletin monumental*", heraus, bewilligt kleine Summen zur Restauration solcher Monumente, die anderweitig leicht übersehen werden, und vertheilt Medaillen als „*prix d'encouragement*" für erfolgreiche Bestrebungen in dem durch ihn vertretenen Interesse. Die hiezu erforderlichen Summen werden aus den jährlichen Beiträgen der Mitglieder bestritten, die nach dem geringsten Satz 10 Francs, mit Einschluss des für die Druckschriften zu entrichtenden Beitrages aber 25 Francs betragen. Der Sitz der Direction ist zu Caen; über ganz Frankreich aber verbreitet sich eine sehr beträchtliche Anzahl von *Inspecteurs divisionnaires* und *Inspecteurs de département*, welche in grösseren oder kleineren Kreisen für die Interessen des Vereins wirksam sind und darüber mit dem Directorium correspondiren. Jährlich finden mehrere kleinere, sowie eine Hauptversammlung des Vereins statt; man wählt hiezu in der Regel verschiedene Orte, und namentlich ist man darauf bedacht, dass bei den Hauptversammlungen nach und nach die verschiedensten Gegenden Frankreichs berührt werden. Zum speciellen Gegenstande der Discussion in diesen Versammlungen dient eine Anzahl schon vorher im Druck verbreiteter Frage-Artikel, besonders über die Eigenthümlichkeiten der Monumente derjenigen Gegend, in welcher die betreffende Sitzung statt findet, wobei, wie es scheint, immer die zwiefache Rücksicht vorherrscht, sowohl für die Wissenschaft an sich möglichst genauen Aufschluss über alle local-archäologischen Besonderheiten zu gewinnen, als auch die am Orte oder in der Gegend Ansässigen auf dasjenige hinzuführen, was ihrer Bestrebung vorzugsweise zu empfehlen sein möchte. Ueberhaupt haben diese wandernden Versammlungen den Zweck, das Interesse an der gesammten einheimischen Archäologie immer mehr zu verbreiten und die Theilnahme der Behörden und der Privaten in immer grösserem Umfange zu gewinnen. Es scheint, dass man hierin auch mit sehr günstigem Erfolge fortschreitet. —

Belgische Verhältnisse.

In Belgien ist die Sorge für Conservation und Restauration der Monumente in höchster Instanz ebenfalls der Staatsbehörde, und zwar dem Ministerium des Innern übertragen. Doch geschieht hier zugleich sehr Bedeutendes in diesem Bezuge durch die Städte selbst, indem diese, im Gefühl ihrer meist sehr unabhängigen Stellung, ihres Vermögens und ihrer

historischen Würde, selbst mit grossem Eifer auf die Erhaltung ihrer Monumente bedacht sind. Gewöhnlich vereinigen sich zu diesem Behuf auf gleiche Weise Staats-, Provinzial- und Communal-Mittel. Das Staats-Budget enthält gegenwärtig die Summe von jährlich 30,000 Francs als Zuschuss zu den Bedürfnissen der Conservation für den Fall, dass dazu die Mittel der Städte und Communen unzureichend sind. Als begutachtende Behörde für die Angelegenheiten der Conservation und Restauration, wie auch für die Ausführung neu zu errichtender öffentlicher Monumente, dient eine dem genannten Ministerium untergeordnete „*Commission royale des monumens*", welche im Auftrage des Ministers die von der Provinzialbehörde eingereichten Restaurationspläne revidirt und, sofern es nöthig, überarbeitet, oder gelegentlich auch den Minister auf das eine oder andre Bedürfniss der Art aufmerksam macht. Wissenschaftliche Tendenzen liegen hiebei nicht zu Grunde. Die Commission besteht daher vorzugsweise aus Technikern von Fach, besonders aus Architekten. Die Mitglieder verrichten ihre Dienste unentgeltlich und erhalten nur für etwa aufgewandte Reisekosten eine Entschädigung.

II.

Vorlesung über das historische Museum zu Versailles und die Darstellung historischer Ereignisse in der Malerei.

Gehalten am 7. März 1846 im wissenschaftlichen Verein zu Berlin.

Wenn ich es unternehme, hier über eine der merkwürdigsten und eigenthümlichsten Kunstsammlungen unsrer Zeit — über das historische Museum zu Versailles — zu sprechen, so muss ich es mir erlauben, zur Gewinnung eines bestimmten Standpunktes zunächst ein Paar allgemeine Bemerkungen vorauszuschicken.

Die Geschichte der Kunst lehrt uns, dass die Kunst nicht, wie es auf den ersten Anblick scheinen möchte, einem unabhängig spielenden Nachahmungstriebe, dass sie im Gegentheil einem bestimmt ideellen Bedürfniss ihren Ursprung verdankt. Die Kunst ist ihrer primitiven Bedeutung nach nichts als eine Schrift von allgemein verständlicher Beschaffenheit. Die Zeichen dieser Schrift sind allerdings den Erscheinungen der Natur nach-

gebildet, aber sie haben vorerst keine selbständige Gültigkeit, kein eigenthümliches Leben; sie sind die willenlosen Träger des Gedankens, auf den es hiebei allein ankommt. Lange Jahrhunderte gehen vorüber, ehe der Bildner es wagt, aus dem Kreise, in den der Gedanke ihn gebannt hatte, herauszutreten, ehe er es erkennt, dass jene der Natur entnommenen Zeichen Berechtigung auf ein selbständiges Dasein haben, dass es nöthig ist, dem Zeichen — dem Gegenstande der Darstellung — dies selbständige Dasein zu geben und es aus dem Sklaven des Gedankens zum frei Verbündeten desselben zu machen. Erst mit diesem Erkenntniss beginnt die freie Kunst; doch abermals vergehen Jahrhunderte, ehe die Freiheit wirklich erreicht wird.

Ich muss es mir versagen, auf die Gründe dieser merkwürdigen Entwickelungsverhältnisse näher einzugehen. Thatsache ist es, dass diejenigen künstlerischen Darstellungen, in denen es auf die Nachbildung der natürlichen Erscheinung vorzugsweise ankommt oder anzukommen scheint, erst am Schluss der künstlerischen Entwickelungsperioden hervortreten. Das Portrait, die Landschaft und Aehnliches der Art gehören, wie auffallend es uns auch erscheinen mag, unbedingt zu den jüngsten Kunstfächern.

Aus denselben Verhältnissen erklärt es sich, dass auch die historische Malerei, im engeren Sinne des Wortes, — d. h. diejenige Gattung der Malerei, welche die Aufgabe hat, wirkliche historische Vorgänge uns zu vergegenwärtigen, — zu diesen jüngsten Kunstfächern mitgezählt werden muss. Sie ist so jung, dass sie ihrer wahren Entwickelung nach erst der neusten Zeit angehört und dass hiemit erst der Anfang gemacht ist.

Die Richtigkeit der Thatsache ergiebt sich bei einem flüchtigen Blick auf die früheren Kunst-Epochen.

Im Mittelalter bewegen sich die bildlichen Darstellungen fast ausschliesslich im religiösen Gebiet; den Stoff dazu geben die Bibel und die Legende her, denen sich dann mancherlei symbolisches und allegorisches Element anreiht. Diese Gegenstände werden theils in einem idealen, kirchlich sanctionirten Typus, theils ganz naiv, als der Gegenwart des Künstlers angehörig, behandelt; die Vergegenwärtigung einer charakteristisch bestimmten historischen Epoche wird bei ihnen nicht erstrebt. Bis in die neuste Zeit ist für die biblischen Darstellungen jener ideale Typus wenigstens vorherrschend geblieben. Im früheren Mittelalter kommen daneben allerdings einzelne Aufgaben zeitgeschichtlichen Inhalts vor, in denen der Natur der Sache nach der eigenthümliche Charakter der Zeit festgehalten werden musste. So liess König Heinrich I. im Schlosse zu Merseburg seinen Sieg über die Ungarn malen; so hat sich noch auf unsere Zeit eine gestickte Borte von 210 Fuss Länge erhalten, auf welcher die Thaten bei der Eroberung Englands durch Herzog Wilhelm von der Normandie dargestellt sind. Man schreibt diese Arbeit, die in der Kunstsammlung zu Bayeux aufbewahrt wird, der Gemahlin Wilhelms, Mathilde, oder ihrer Enkelin, der Kaiserin Mathilde, zu. Die darauf enthaltenen Darstellungen aber sind noch gänzlich rohe Typen, ohne alles individuelle Leben, eben nur eine Schrift in Bildern: ähnlich wird auch jene Merseburger Malerei beschaffen gewesen sein, wenn gleich Luitprand, dem wir die Nachricht verdanken, sagt: man sehe darin mehr eine wirkliche als eine wahrscheinliche Sache vor sich. Mit dem höheren Aufschwunge der mittelalterlichen Malerei, seit Cimabue, verschwinden ohnehin die Aufgaben

solcher Art. Nur gelegentlich und besonders in der späteren Zeit des Mittelalters, wo ein gewisses realistisches Element in der Kunst vorherrscht, wird dem historischen Bedürfniss insofern eine leichte Concession gemacht, als man Bildnissgestalten von Zeitgenossen, zumeist als Zuschauer, in die grösseren Bilder heiligen Inhalts aufnimmt.

Im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts erhielt Raphael, damals zwanzig Jahre alt, einen für die Zeit seltenen Auftrag zu wirklich historischen Compositionen. Es galt, die Hauptmomente aus dem Leben des Aeneas Sylvius, der als Papst den Namen Pius II. geführt hatte und im Jahre 1464 gestorben war, bildlich darzustellen. Nach Raphael's Zeichnungen, von denen sich zwei erhalten haben, wurden die Compositionen durch Pinturicchio, den eigentlichen Unternehmer der Arbeit, und unter seiner Leitung in der Libreria des Domes zu Siena auf die Wand gemalt. Die Compositionen sind des raphaelischen Geistes würdig, besonders in jenen beiden Zeichnungen, wenn auch die höhere freie Kraft des Meisters hier noch nicht ersichtlich wird. Die Auffassung und Behandlung ist aber noch entschieden subjektiv; statt der historischen Individualisirung haben wir es hier noch mit den herkömmlichen Typen der Schule Perugino's zu thun. In spätere Arbeiten Raphael's klingt zuweilen ebenfalls noch das historische Element hinein, aber es gewinnt auch hier keine selbständige Geltung. Im Heliodor, in der Messe von Bolsena, zweien der berühmtesten Gemälde Raphael's, die zu dem Cyclus seiner Wandmalereien im päpstlichen Palast zu Rom gehören, wird der Bezug der Darstellung auf die historischen Verhältnisse der Gegenwart wiederum nur durch das Hinzufügen von Portraitgestalten angedeutet. In den Borten einer Anzahl der Tapeten, die nach Raphael's Cartons gewirkt wurden, sind Darstellungen aus der Geschichte Papst Leo's X. enthalten; dieselben sind aber, wenn auch eigenthümlich geistreich, durchaus in die antike Anschauungsweise übersetzt, so dass auch hier von unmittelbarer Vergegenwärtigung des Geschehenen nicht die Rede sein kann.

In der Zeit nach Raphael kommen, ähnlich wie es in jenen Malereien der Libreria zu Siena der Fall war, allerdings ab und zu umfassende historische Aufgaben vor, in denen der Sinn der Künstler sich, wennschon ebenfalls noch nicht auf durchgeführte historische Individualisirung, so doch auf markige Lebensfülle hinrichtet. So schon in den Malereien, welche Taddeo Zuccaro um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts im Schlosse Caprarola, unfern von Rom, ausführte und welche die Grossthaten des Hauses Farnese zum Gegenstande haben. So in der grossen Reihenfolge von Gemälden, in denen Rubens die Geschichte der Königin von Frankreich, Maria de' Medici, darstellte. Diese Gemälde befinden sich gegenwärtig im Pariser Museum. Sie zeichnen sich, wie es überall in Rubens Bildern der Fall ist, durch die Frische und Kraft des Lebens aus; auch der eigenthümliche Portraitcharakter der einzelnen Gestalten ist augenscheinlich auf sprechende Weise wiedergegeben. Dabei aber war es gar nicht die Absicht des Künstlers, dem Beschauer wirkliche historische Vorgänge vorzuführen. Fast durchweg sind den Gestalten der realen Existenz Wesen eingemischt, die nur der Phantasiewelt angehören; die Götter und die Halbgötter des antiken Olymps, in flämischer Körperfülle wiedergeboten, steigen nieder, an den Geschicken der Königin Theil zu nehmen. Apoll, Minerva, Merkur und die Grazien lassen sich ihre Erziehung angelegen sein; Hymen trägt ihre Schleppe bei der kirchlichen

Vermählung; Tritonen und Nereïden umtanzen in wilder Lust das Schiff, von dem herab sie den Boden Frankreichs betritt; alle wohlthätigen Gottheiten vereinigen sich, den Segen ihres Regiments anzudeuten. Man sieht, das Ganze ist ein poetisches Lobgedicht auf die Königin, nach dem Geschmacke der Zeit, noch immer keine eigentliche Geschichte.

Mehr schon nähern sich einer wirklichen geschichtlichen Malerei die Darstellungen, welche unter König Ludwig XIV. von Frankreich und zur Verherrlichung seiner Herrscherthätigkeit ausgeführt wurden, obgleich auch hier der Gedanke noch fern liegt, das innere eigenthümliche Lebensgefühl der Zeit zum Ausdruck zu bringen, und die Darstellungen im Wesentlichen nur auf äussere Schaustellung berechnet sind. Aber es war doch die Anregung gegeben, und wie überall das Beispiel Ludwig's XIV. mächtig auf die Fürsten seiner Zeit wirkte, so auch in dem Bestreben, den Glanz des fürstlichen Hauses durch bildliche Darstellung der historischen Beziehungen desselben zu verewigen. Wenig bekannt, aber höchst bemerkenswerth sind die Hauteliesse-Tapeten, in denen die Siege Friedrich Wilhelm's, des grossen Kurfürsten, über die Schweden in grossen figurenreichen Darstellungen gewirkt sind. Kurfürst Friedrich III. liess dieselben am Ende des siebzehnten Jahrhunderts, ehe er sich noch die preussische Königskrone aufsetzte, in Berlin anfertigen; sie befinden sich im königlichen Schlosse hieselbst. Die Arbeit ist in ihrer Art vortrefflich, die Darstellung mit entschieden historischem Sinne behandelt. Die Tapete z. B., welche den winterlichen Marsch über das zugefrorene kurische Haff zum Gegenstande hat, führt das merkwürdige Ereigniss in lebendiger Frische vor unsern Augen vorüber. Die Wandgemälde im grossen Marmorsaale des königlichen Schlosses zu Potsdam, die sich ebenfalls auf die Thaten des grossen Kurfürsten beziehen, sind dagegen wieder in mehr allegorisirender Weise behandelt.

Das achtzehnte Jahrhundert nimmt die Bestrebungen solcher Art nur in sehr geringem Maasse auf. Erst mit dem Schlusse desselben erwacht aufs Neue die historische Richtung der Kunst, um sodann, allmählich fortschreitend, zu sehr eigenthümlichen Resultaten zu gelangen.

Die jüngste Zeit hat dieser Richtung der Kunst mancherlei bedeutende und anerkennungswürdige Aufgaben gebracht. Keine der dahin gehörigen Unternehmungen aber war umfassender, keine dem Plane nach grossartiger, als die Gründung des historischen Museums zu Versailles. Mit staunenswerther Schnelligkeit ist hier ein Ganzes von fast unermesslichem Umfange ins Leben geführt worden. Erst König Louis Philipp hat den Gedanken dazu aufgenommen. Das mächtige Schloss von Versailles, einst der Wohnsitz der glänzendsten königlichen Majestät, war verwüstet und verödet; furchtbare Stürme waren darüber hingegangen und hatten dem Gebäude und den Prunkräumen desselben ihre traurigen Spuren aufgedrückt. Es musste darüber entschieden werden, ob man das Denkmal einstiger Herrlichkeit gänzlichem Verfalle preisgeben oder ob und zu welchem Zwecke man dasselbe wieder herstellen wollte. Schon sprach man davon, dass es zu Kasernen, zu Fabriken u. dergl. einzurichten sei. Der König entschied sich dafür, den stolzen Palast in einen Tempel des französischen Nationalruhmes umzuwandeln. Die Wohnzimmer Königs Ludwig's XIV., die von der eisernen Faust der Revolution nicht unberührt geblieben waren, wurden mit eifriger Genauigkeit in ihrem ursprünglichen Zustande wieder hergestellt, alle übrigen Räume, nur Kapelle und Theater

ausgenommen, wurden mit künstlerischen, auf die Geschichte Frankreichs bezüglichen Darstellungen angefüllt. Aus allen königlichen Residenzen, aus allen Magazinen derselben wurden die schon vorhandenen Darstellungen der Art zusammengesucht, um hier vereinigt zu werden; hunderte von Künstlern erhielten Aufträge zur Ausführung historischer Scenen, zur Abbildung historisch bedeutender Personen. Schon im Juni 1837 konnte das Museum dem Publikum eröffnet werden, dem seit diesem Jahre der Zutritt unausgesetzt frei steht. Noch war zwar das grosse Werk nicht in allen Theilen vollendet, aber unablässig ist seitdem fortgearbeitet worden und mit immer neuen Arbeiten wird dasselbe auch gegenwärtig noch geschmückt.

Die Fülle der Gegenstände, die hier der Schau ausgestellt sind, ist so überaus gross, dass man müd und matt, kaum mit dem Bewusstsein eines Totaleindruckes, von der ersten Wanderung durch diese Räume heimkehrt. Man berechnet den Umfang derselben im Ganzen auf $2^1/_2$ deutsche Meilen. Eine Menge Zimmer und Säle ist mit Gemälden, zum Theil vom kolossalsten Umfange, angefüllt, in denen Ereignisse der französischen Geschichte dargestellt sind. Ausgedehnte Portraitgallerien, mit Bildnissen der Könige, der Admiräle, der Connetabeln, der Marschälle, der ausgezeichnetsten Krieger Frankreichs, landschaftliche und architectonische Prospecte reihen sich ihnen an. Andre Säle sind, über den eigentlichen Zweck des Museums hinausgehend, mit zahlreichen Bildnissen berühmter Personen aus allerlei andern Ländern versehen. Weitläuftige Korridore enthalten lange Reihefolgen von Statuen und Büsten. Eine bedeutende Sammlung von Medaillen mit den Bildnissen merkwürdiger Personen verschwindet fast, bei der Kleinheit der Gegenstände, dem Blicke des Beschauers. Ueberhaupt gleitet das verwirrte Auge, das unstät von dem einen Gegenstande auf den andern schweift, oft bewusstlos über die schönste und anziehendste Arbeit hin. Wir müssen gegen das Ende des einen Korridors absichtlich still stehen, um jene Marmorstatue der Jungfrau von Orleans, die bescheiden in der Reihe der übrigen Statuen steht und durch kein theatralisches Pathos die Aufmerksamkeit herausfordert, in's Auge zu fassen und in ihr das stille und doch mit männlicher Energie durchgeführte Meisterwerk der verstorbenen Prinzessin Marie zu bewundern. Es ist die Statue der Jungfrau von Orleans, die in kleinen Gypsabgüssen auch bei uns ganz allgemein verbreitet ist.

Es treibt uns indess, einen Faden zu suchen, der uns durch dies Kunst-Labyrinth hindurchführen könne, ein bestimmtes, geistig förderndes Resultat aus der Betrachtung dieser Kunstwelt, in die doch jedenfalls eine Masse geistigen Strebens und Wollens hineingearbeitet ist, mit heimzubringen. Auch sind wir keine Franzosen und können somit an dem national-patriotischen Interesse dieser Gegenstände nur in bedingter Weise Theil nehmen: eben so wenig kann es eine erhebliche Wichtigkeit für uns haben, in die tausendfältigen Spezialitäten der technisch künstlerischen Behandlung, die hier zur Schau stehen, überall näher einzugehen. Einen sichern Faden für die Betrachtung nach unserem Bedürfnisse, einen festen Ausgangspunkt zur Gewinnung eines Urtheils, das auf die allgemeinen Bedingungen des Kunstlebens zurückführt, erhalten wir durch die Frage: Wie gestaltet sich in dieser Menge historischer Productionen die eigenthümliche Gattung der geschichtlichen Malerei, und welche Entwickelung, welche Ausbildung hat dieselbe bei so wichtig fördernder Ver-

anlassung gewonnen? Natürlich lassen wir hiebei jene grossen Reihenfolgen blosser Portraitbilder ganz bei Seite; wer nicht durch stoffliches Interesse angezogen wird, pflegt ohnehin die Portraitgallerieen schneller zu durchschreiten. Zur Beantwortung der oben aufgestellten Frage aber scheiden wir die Masse der Gemälde, in denen geschichtliche Scenen vergegenwärtigt sind, sofort in zwei Hauptabtheilungen: in diejenigen, deren Verfertiger Zeitgenossen der auszuführenden Darstellung waren, und in diejenigen, deren Gegenstände einer schon vergangenen Zeit angehörten. Der Unterschied zwischen beiden Abtheilungen ist nicht unerheblich. Bei den Bildern der ersten Abtheilung war ein Bekanntes, theils aus unmittelbarer Anschauung, theils doch aus der lebendigen Zeitstimmung heraus, wiederzugeben; bei denen der zweiten kam es auf geistige Wiederbelebung nicht mehr vorhandener Zustände an. Bei den Bildern der ersten Abtheilung konnte über die äussere Gestaltung nicht wohl ein Zweifel sein, aber die Fülle der einzelnen realen Anforderungen konnte die eigentlich künstlerische Schöpferkraft lähmen; bei denen der zweiten war diese Schöpferkraft minder beschränkt, aber zugleich war die Herstellung einer realen, historisch charakteristischen Existenz bei Weitem schwieriger.

Die Bilder der ersten Abtheilung, die von Zeitgenossen der bezüglichen Begebenheiten ausgeführten, gewähren eine ganz belehrende Uebersicht über die Versuche, welche zu einer eigentlich geschichtlichen Malerei geführt haben. Sie beginnen mit der Epoche König Ludwig's XIV. Ich habe die künstlerische Richtung derselben schon vorhin mit kurzer Andeutung bezeichnet. Die grösseren dieser Gemälde gehören eigentlich noch ganz dem Fache der Bildnissmalerei an. Es sind Darstellungen ceremoniöser Feierlichkeiten, die im innern Heiligthum des Hofes vor sich gehen, oder Scenen, die den König als Schützer der Künste und Wissenschaften oder die ihn gelegentlich auch an der Spitze seines militärischen Stabes zeigen. Alles ist hier nach strengster Etikette geregelt; der Künstler — zumeist Charles Lebrun — arbeitete unter den Augen des Ober-Ceremonienmeisters; jeder Person musste in dem Bilde ihr gebührendes Recht geschehen, jede, soviel es nur irgend ging, ihr Gesicht dem Beschauer en face zuwenden. Gelegentlich ist auch noch eine Victoria oder Fama im nicht völlig etikettemässigen Kostüm zwischen die Alongen-Perrücken gemischt. Kleinere Bilder der Zeit enthalten zumeist landschaftliche Darstellungen mit mehr oder minder klarer Andeutung eines wichtigen kriegerischen Vorganges, während sich im Vorgrunde wiederum stets der König und sein Gefolge repräsentirt. Van der Meulen hat eine beträchtliche Anzahl solcher Bilder mit ganz liebenswürdiger Naivetät gemalt. Historisch, im tieferen Sinne dieses Worts, sind all jene Gemälde freilich kaum zu nennen.

Die Zeit König Ludwig's XV. ist viel ärmer an Darstellungen der Art. Man lebte dem momentanen Genusse und hatte kaum noch zur Repräsentation Zeit und Neigung. Neben einigen kleinen Bildern, die, ähnlich wie die oben genannten, auf kriegerische Ereignisse bezüglich sind, hat man an andern Stellen die erlauchten Personen des Hofes aus mythologischen Wolkenscenen herauszusuchen. Auch die Regierung König Ludwig's XVI. hat wiederum nur ein Paar portraitartige Scenen hinterlassen.

Die Zeit der Revolution war einer künstlerischen Darstellung ihrer Thaten und Ereignisse zunächst ebenfalls nicht günstig. Sie hatte sich

allerdings zwar mit der Kunst verbündet. Jacques Louis David, der Maler, einer ihrer eifrigsten Anhänger, dirigirte den theatralischen Pomp der grossen Nationalfeste, aber das wilde Triebrad der Zeit konnte dem eigentlich künstlerischen Schaffen nur wenig Musse lassen. David selbst hat zwar einige Begebenheiten der Revolution gemalt, die jedoch in das Versailler Museum nicht aufgenommen sind. Besonders rühmt man seine Darstellung des Todes Marat's, der sich, nachdem er von Charlotte Corday den tödlichen Stich empfangen, in der Badewanne verblutet; David soll einer der ersten gewesen sein, die auf die Nachricht des Unerhörten sich in Marat's Wohnung begeben, und soll sogleich an Ort und Stelle das Bild concipirt haben. Auch den Schwur im Ballhause hat er in figurenreicher Darstellung gemalt; aber das Bild, das uns durch den Kupferstich bekannt geworden, ist von einem so akademisch theatralischen Pathos erfüllt, dass man deutlich sieht: hier hat der Künstler nicht nach dem Leben gemalt. — Eine Menge zumeist kleiner Bilder stellt kriegerische Begebenheiten aus der Revolutionszeit dar. Ein Theil von ihnen besteht aus Tableaux, landschaftlichen Karten oder Schlachtplänen fast vergleichbar, indem man wie aus hoher Luft herab den Schauplatz des Vorganges überblickt. Mit wunderbarer kühner Genialität ist in solcher Art ein grosses Gemälde von Bagetti ausgeführt, in welchem man die ganze Alpenkette vor sich sieht, jenseit die Lombardei mit ihren Seen und Flüssen, die Höhen der Apenninen bis weit in das Herz Italiens hinab, adriatisches und mittelländisches Meer zu beiden Seiten. Es soll den Marsch der französischen Armee über die Alpen im Jahre 1800 erläutern. Andre Schlachtbilder sind dagegen als Landschaften im gewöhnlichen Sinne gefasst, deren Staffage durch das betreffende kriegerische Ereigniss gebildet wird. Künstlerische Wärme ist in ihnen gerade nicht zu finden, doch haben sie etwas bülletinartig Bezeichnendes. Der Vorgrund enthält keine Hauptpersonen, da der nivellirende Charakter der Zeit dergleichen nicht gern gesehen haben würde.

Aber die bedeutenden Personen treten doch mehr und mehr wieder als die Seele der Thaten in den Vorgrund der Geschichte; bald absorbirt die Person des ersten Consuls von Frankreich das anderweitige Interesse. Der Bülletin-Charakter der Bilder geht in den Memoiren-Charakter über. Es handelt sich wieder um portraitmässige Schilderung, um die Gruppirung von Persönlichkeiten mit Andeutung eines möglichst prägnanten Moments. Die Darstellung behält noch etwas Frostiges, doch springt die individuelle Bezeichnung gelegentlich schon bedeutend hervor. Charakteristisch erschien mir unter den hieher gehörigen Bildern namentlich eins von Monsiau, das eine feierliche Sitzung der Deputirten der cisalpinischen Republik unter Bonaparte's Vorsitz darstellt. Man fühlt hierin schon die Wichtigkeit des Moments, der eine Anzahl einflussreicher Personen versammelt. Je feierlicher die Geschichte vorschreitet, um so feierlicher werden auch die bildlichen Darstellungen. Die beiden kolossalen Gemälde von David, die Krönung der Kaiserin Josephine durch Napoleon und die Vertheilung der Adler an die Armee, sind Bilder eines höchst imposanten Theatereffekts. Gros, David's Schüler, malte umfangreiche Bilder aus der Geschichte des ägyptischen Krieges, die Schlacht bei den Pyramiden, die Schlacht von Abukir, Napoleon's Besuch unter den Pestkranken zu Jaffa, und wusste auch diesen Darstellungen das Gepräge einer gewissen theatralisch gemessenen Feierlichkeit aufzudrücken. Andre Schlachtbilder,

besonders die aus der Epoche der Kaiserherrschaft, werden wieder in jenem landschaftlichen Sinne behandelt, aber der Kaiser und sein Gefolge nehmen jetzt, wie Ludwig XIV. vor Zeiten, die charakteristische Stelle im Vorgrund ein. Später, und besonders bei den in jüngster Zeit gemalten Napoleonischen Schlachten, verschwindet der landschaftliche Ueberblick des Ganzen mehr und mehr; nur der Kaiser und sein Stab, gelegentlich in irgend einer anekdotischen Situation, bleiben übrig; Kostüm und Physiognomik, Virtuosität der Behandlung werden die Hauptsache. In solchen Bildern ist namentlich Horace Vernet schon ausgezeichnet. Elemente zu einer geschichtlichen Kunst sind in all diesen Bildern verstreut; sie selbst in ihrer eigenthümlichen Bedeutung ist darin noch nicht ausgebildet.

Die Zeit der Restauration wird im Wesentlichen nur durch einige Portraits, mit der Andeutung militärischer Paraden im Hintergrunde, bezeichnet. Dann kommt die Gründung der Juli-Dynastie. Die Ereignisse derselben werden wieder in grossen figurenreichen Bildern verherrlicht, aber wieder haben diese Arbeiten nur einen nüchternen Memoiren-Charakter; es sind grosse Sammlungen von Portraits, jeder Einzelne möglichst genau und erkennbar hingezeichnet, aber kein Athem eines grossen geschichtlichen Lebens darin. Es scheint, als ob die französische Malerei, trotz all ihrer Bestrebungen, über das Aufsammeln einzelner Züge, die zu einer geschichtlichen Kunst führen könnten, nicht hinaus kommen sollte.

Aber schon ist die Meisterhand da, die diese zerstreuten Züge zu einem Ganzen von höchster, wirkungsreichster Bedeutung vereinigt. Horace Vernet, bis dahin nur als ausgezeichneter, geistvoller Virtuos in seiner Kunst bekannt, malt die neusten kriegerischen Thaten der Franzosen, namentlich die Ereignisse ihres algierischen Krieges, und das Fach der historischen Malerei, in der ganzen Eigenthümlichkeit und in der ganzen Grösse seiner Bedeutung, ist gewonnen. In diesen Bildern ist nichts mehr von dem Bülletin- oder Memoiren-Charakter, nichts mehr von einer leeren tableauartigen Andeutung, von inhaltloser Repräsentation, von theatralischem Pomp, von anekdotischer Spielerei. Mächtig und ergreifend entwickelt sich die That über das grosse figurenreiche Bild hin, Alles durchweg mit einer Fülle, Lebendigkeit und Wärme vorgetragen, dass man es mit Händen greifen könnte, Alles in frischer Naivetät, wohlgeordnet, so dass das Bild ganz aus sich spricht, und dabei zugleich — soweit es wenigstens die historische Aufgabe verstattete — in jener Haltung und Gemessenheit, welche durch die Anforderung des höheren Kunststyles bedingt ist. Das Bild z. B., welches den Aufbruch zum Sturm auf Constantine in früher Morgenstunde darstellt, hat in seiner Gesammtwirkung eine so gehalten ernste, fast möcht' ich sagen: tragische Stimmung, dass man aufs lebendigste die ganze Bedeutung des Momentes, auf den ein entscheidender Kampf folgen wird, fühlt. Ein eigenthümliches Interesse gewinnen diese algierischen Bilder natürlich durch die grössere Mannigfaltigkeit des Kostüms. Vor Allem gilt dies von einem der jüngsten hieher gehörigen Gemälde, welches den Ueberfall der Smalah, des Lagerschatzes des Abd-el-Kader, der von den leichten Chasseurs zu Pferde unter Anführung des Herzogs von Aumale genommen wurde, darstellt. Das Bild ist 66 Fuss lang. Man sieht, wie die französischen Reiter gegen das Lager stürmen und dasselbe in geschickter Schwenkung umzingeln. Streitlustige Araber werfen sich ihnen entgegen. In der Mitte des Bildes ist Alles in wilder

Verwirrung, Thiere, Männer, Weiber, Kinder, das mannigfaltigste Lagergeräth. Alles bunt durch einander; die schönen Töchter des Befehlshabers sind im Begriff, aus den Sänften des umgerannten Kameeles, das sie aus der Verwirrung retten sollte, hinabzustürzen. Weiterhin wenden sich die Araber zur Flucht ins Freie. Das Bild ist die wundervollste Erzählung, die je der Pinsel eines Malers hingezaubert hat; die ganze Romantik des Krieges von Afrika, der ganze Widerstreit zwischen den Söhnen der Cultur und den Kindern der Wüste ist darin enthalten; und Alles frisch, warm, natürlich, unbefangen, wie sonst nur in den höchsten Meisterwerken. Das technische Vermögen des Künstlers ist fast räthselhaft. Horace Vernet hat an dem kolossalen Bilde nicht ein Jahr lang gemalt. Der französische Witz hat dies unglaublich Scheinende auch sofort ausgebeutet und eine Karikatur hervorgebracht, die den Meister darstellt, wie er zu Pferde mit Pinsel und Palette an der langen Leinwand vorüber galoppirend, das Bild malt.

Gehen wir von diesen Darstellungen neuster Ereignisse rückwärts zu der grossen Masse derjenigen Bilder, deren Gegenstand vergangenen Tagen angehört, so sind zunächst einige Gemälde mit Vorgängen aus dem Anfange der grossen Revolution des vorigen Jahrhunderts hervorzuheben. Vor Allem ein imposantes Bild von Couder: die Versammlung der États généraux am 5. Mai 1789. Die Aufgabe war unendlich schwierig; eine feierliche, nach strengstem Ceremoniel geordnete Assemblée ohne Andeutung irgend eines dramatischen Vorganges zu malen und doch mehr zu geben, als eine blosse Sammlung von Bildnissen, dies scheint fast über das Vermögen der Kunst hinauszugehen. Dennoch hat Couder das fast Unglaubliche möglich gemacht. Das Bild, bei dem man schräg durch den Saal blickt, macht in der That einen ächt künstlerischen Eindruck: Wie eine Phalanx ist die Schlachtordnung der Glieder des Tiers-État, unter denen sich Mirabeau kühn erhoben hat, zwischen die Reihen der beiden oberen Stände eingeschoben; im Hintergrunde der Glanz der königlichen Tribüne und der Logen mit den Damen. Vor Allem wirken die Massen des Bildes, obgleich das Einzelne keineswegs untergeordnet ist, vielmehr sich durch ebenso meisterliche Virtuosität der Behandlung, wie durch unbefangene Naivetät der Anordnung auszeichnet. Auch hier ist wahrhaft historische Darstellung und vor Allem jene malerische Stimmung, die uns die Grösse des Moments ahnen lässt. Aehnlich, wenn auch nicht eben so bedeutend, sind ein Paar andre Bilder derselben Epoche, namentlich die figurenreiche, doch in beschränkterem Maassstabe gehaltene Darstellung des grossen Föderationsfestes auf dem Marsfelde, von Couder, und der Ausmarsch der Pariser Nationalgarde zur Armee, von Cogniet. Von den inneren Ereignissen der Revolution sind übrigens nur wenig Darstellungen vorhanden. Der Grund hievon wird in dem speciellen Zwecke des Museums liegen, über den ich hernach noch einige Worte werde hinzufügen müssen.

Vielleicht hat die Nähe der Revolutionszeit auf die eben genannten Bilder noch belebend eingewirkt. Bei Weitem die Mehrzahl der Gemälde, die sich mit den Ereignissen früherer Zeit beschäftigen, und namentlich die, welche Scenen des Mittelalters zum Gegenstande haben, sind dagegen minder befriedigend. Die verschiedenartigsten künstlerischen Richtungen gehen in diesen Werken an uns vorüber, ohne dass es darin zu einer grossen Gesammtrichtung käme. Es fehlt den Malern vor Allem an einem

markvollen historischen Studium, so dass sie auch nicht zu einer Wiedergeburt der Geschichte zu kommen vermögen. Selbst genauere Kostümstudien zeigen sich nur gelegentlich, zumeist besteht das dargestellte Kostüm aus Theatergarderobe. Die Aufgabe hebt nur selten den historischen Moment in seiner grossen ethischen Bedeutung hervor; die Darstellung hat im Gegentheil einen mehr oder weniger zufälligen Charakter, wobei der Künstler zufrieden ist, wenn ihm nur Gelegenheit zu irgend einer theatralischen Anordnung oder zur Ausbreitung der bunten Farben seines Malkastens geboten wurde. Selbst Horace Vernet erscheint in den Bildern dieser Art wiederum nur als sehr ausgezeichneter Virtuose; Steuben, Schnetz, Deveria, Delacroix u. A. haben in ihrer Art Tüchtiges, doch im höheren Sinne nicht eigentlich Befriedigendes geleistet. Am wenigsten finden wir Grösse des Styles in diesen Bildern. Signol hat in einer Kreuzzugpredigt des heil. Bernhard von Clairvaux gute stylistische Momente entwickelt. Ary Scheffer, der zu den stylvollsten unter den französischen Künstlern gehört und uns wegen seiner Verwandtschaft mit der deutschen Kunst interessant ist, genügt hier ebenfalls nicht; seine Bilder haben hier eine gewisse oberflächliche Allgemeinheit; nur sein Chlodwig in der Schlacht von Zülpich zeichnet sich durch eine gewisse Grösse des Sinnes aus. Die Franzosen erkennen diese Mängel selbst an; man hat mir mehrfach gesagt, ich würde diesem oder jenem Meister Unrecht thun, wenn ich ihn nach seinen in Versailles befindlichen Gemälden beurtheilen wolle. Die Schnelligkeit, mit der das grosse Museum eingerichtet werden musste, scheint also nicht ganz gute Früchte getragen zu haben; es war wenigstens nicht überall auf eine so siegreiche Genialität, wie sie Horace Vernet in den afrikanischen Bildern dargelegt hat, zu rechnen.

Die historische Richtung der heutigen französischen Kunst ist aber mit den Gemälden von Versailles nicht abgeschlossen. Häufig haben die Künstler nach freier Wahl historische Momente behandelt, die ihnen durch irgend einen grossartigen Conflict, durch irgend ein ergreifendes moralisches Verhältniss zur künstlerischen Darstellung besonders geeignet schienen. In diesen Bildern bemerken wir nicht ganz selten ein sinnvolles Versenken in die Aufgabe, eine lebenswarme, frische, mehrfach auch in edler Haltung gegebene Entwickelung derselben. Die Gallerie des Luxembourg, — ein Museum, welches ausschliesslich der Kunst der Gegenwart gewidmet ist und dessen Meisterwerke eine sehr belehrende Uebersicht über die Richtungen der heutigen französischen Kunst gewähren, — besitzt sehr schätzenswerthe Arbeiten solcher Art. Vornehmlich ausgezeichnet sind die historischen Gemälde von Paul Delaroche, der in ihnen besonders gern Momente der englischen Geschichte dargestellt hat. Seine Bilder des Todes der Königin Elisabeth, der Söhne Eduard's IV. im Tower u. a. m. sind auch bei uns in den Kupferstichen bekannt und geschätzt.

Nur beiläufig kann ich darauf hindeuten, dass eine verwandte und sehr beachtenswerthe Kunstrichtung in Belgien erwacht ist. Wir haben in den beiden grossen Gemälden von Gallait und de Biefve auf einer unserer Kunstausstellungen sehr ausgezeichnete Beispiele dieser belgisch historischen Malerei bewundert. Beiden Meistern reihen sich in ähnlichem Streben andre Künstler an, namentlich de Keyser und Wappers. Die

Abdankung Kaiser Karl's V. von Gallait ist aber jedenfalls das Grossartigste und Gediegenste unter den hieher gehörigen Werken.

Ich muss indess noch einmal, und zwar mit einer ebenfalls nicht unwichtigen Bemerkung, auf das Museum von Versailles zurückkommen. Es führt den Namen eines historischen Museums, und insofern allerdings mit Recht, als es historische Darstellungen enthält. Eine künstlerische Belebung und Vergegenwärtigung der Geschichte Frankreichs, wie man nach der ganzen Anlage des Museums schliessen möchte, ist in diesen Darstellungen aber nicht gegeben, — es sind nur Bruchstücke einer solchen, nicht der etwa zufälligen Unvollständigkeit halber, sondern dem Princip nach. Die Inschrift, die mit grossen goldnen Buchstaben den Eingang des Schlosses schmückt, spricht dies Princip unumwunden aus; sie lautet: „*A toutes les gloires de la France.*" Das ist freilich ganz dem französischen Nationalcharakter entsprechend. „Jeglichem Ruhme Frankreichs" ist das Museum gewidmet, dem Ruhme, der ein Besitzthum ausmacht, auf welches man stolz ist, wie auf kein andres, dem Ruhme, der zur Nacheiferung unablässig antreiben und anspornen soll. Wohl ist es etwas Edles um den Ruhm und um das Ringen danach; aber er füllt das Leben nicht aus, und die ruhmvollen Tage füllen die Geschichte nicht aus. Auch soll die Geschichte unsre Leidenschaft nicht erregen: sie soll uns belehren, dass wir Herr werden über die Leidenschaft. Die Geschichte ist nicht allein gross in den Thaten des Glanzes; auch in denen des passiven Heroismus, auch in denen des Schreckens und der Noth. Sollen wir die Geschicke des Vaterlandes kennen lernen und uns an diesen auferbauen und zu eignem Thun kräftigen, so müssen wir nicht allein die sonnigen Höhen unsrer Geschichte besteigen, auch mit der geheimnissvollen Dämmerung der Wälder, auch mit dem Grauen der Abgründe müssen wir uns vertraut machen. So vermissen wir unter den Bildern von Versailles gar manche Scene der französischen Geschichte, deren Erhabenheit uns wohl berechtigt hätte, sie in jenem Museum dargestellt zu finden. Um nur ein Beispiel aus Hunderten anzuführen, bemerke ich, dass Steuben's allgemein bekanntes hochtragisches Bild, Napoleon in dem furchtbar entscheidenden Momente der Schlacht von Waterloo, nicht in das Museum aufgenommen ist und auch kein andres an diesen Moment, keins an den heroischen Ruf: „Die Garde stirbt, sie ergiebt sich nicht!" erinnert.

Ein deutsches historisches Museum würde von vornherein unter einem wesentlich andern Gesichtspunkte gegründet werden müssen. Bei uns würde, dem deutschen Nationalcharakter entsprechend, von vornherein auf die moralisch veredelnde Bedeutung der Geschichte, auf Darstellungen, die den inneren Kern des geschichtlichen Lebens enthielten, die das poetische Element des Volkslebens zum Bewusstsein brächten, ausgegangen werden. Wir würden dem Werk eine andre Inschrift setzen müssen. Auch künstlerisch würde mit andern Grundsätzen an die Behandlung des Einzelnen gegangen werden; in der deutschen Kunst herrscht, im Gegensatz gegen das genremässige Element, gegen die Richtung auf das einzeln Zufällige, wovon die neueren französischen Künstler ausgegangen sind, mehr grosser Styl, mehr die Richtung auf das Allgemeingültige vor. In solcher Weise ist auch seither die Mehrzahl der historischen Aufgaben, die in Deutschland vorgekommen, von unsern Malern behandelt worden, so z. B. in den grossen Wandmalereien mit Darstellungen aus der Geschichte Karl's des Grossen, des Friedrich Barbarossa und Rudolph's von

Habsburg, die von Schnorr im Festsaalbau des königlichen Schlosses zu München ausgeführt sind; so in den schönen Compositionen aus der Geschichte Karl's des Grossen, die Rethel, ein ehemaliger Zögling der Düsseldorfer Schule, im Rathhause zu Aachen zu malen im Begriff ist. Es haben diese und ähnliche Darstellungen an andern Orten zwar im Allgemeinen mehr noch den Charakter des epischen Gedichts, als den der wirklichen Historie; aber zur grossen und gemessenen Darstellung der Geschichte, — eben zur Andeutung ihres poetischen Gehaltes, bildet solche Richtung wenigstens gewiss eine höchst schätzenswerthe Grundlage und in vielfacher Beziehung ein nothwendiges Bedingniss. Und dass es unserer Kunst daneben nicht an Lebenswärme, an sinn- und gemüthvollem Eingehen auf das Einzelne gebricht, wer möchte dies läugnen? Lessing's Huss auf dem Concil zu Costnitz enthält in den Köpfen der dargestellten Personen eine Reihe historischer Charaktere, in denen wir die Kunst einer ebenso durchdachten wie beredten Physiognomik bewundern. Haben wir aber, was die Anforderungen der eigentlich geschichtlichen Malerei betrifft, allerdings noch keinen Horace Vernet, so hat sich ja eben auch dieser Meister zu dem was er ist, erst durch die Aufgaben emporgebildet.

Das Museum zu Versailles ist ein höchst umfassender Anfang zu einer Verwendung der Kunst für Zwecke, die der früheren Zeit unbekannt waren und die das geistige Bedürfniss unserer Zeit zu fordern scheint. Durch Horace Vernet ist für diese Zwecke, in einer einzelnen Beziehung, höchst Bewunderungswürdiges erreicht worden. Aber noch liegt ein unermesslich weites Feld vor uns.

III.

Der Entwurf des Architekten van Overstraeten für die neue grosse Kirche in Brüssel,

unter Berücksichtigung der allgemeinen Strebungen der heutigen Architektur.

(Kunstblatt 1846, No. 15.)

Neben den unzählbaren Entwickelungskrisen, in denen unsre Zeit begriffen ist, verdient der merkwürdige Uebergangs- und Entwickelungszustand der heutigen Architektur gewiss eine sehr entschiedene Beachtung. Nach den conventionellen Schulregeln, die vier Jahrhunderte hindurch die europäische Architektur beherrscht hatten, nach der endlosen Wiederholung der Formen des antiken Systems, die all ihrer Schönheit zum Trotz doch so häufig mit den äussern und innern Bedürfnissen der modernen Zeit in Widerspruch geriethen und daher auch einen guten Theil ihrer eignen Gesetzmässigkeit einbüssen mussten, athmet man endlich wieder auf, indem man ein freieres, mehr oder weniger selbstständiges Regen der architektonischen Kräfte wahrnimmt. Wohinaus dies führen soll, lässt sich natürlich für jetzt noch nicht absehen. Im Allgemeinen hat man, um von

dem antiken Schulzwange frei zu werden, die Formen der mittelalterlichen Bausysteme zu Hülfe gerufen. Gelegentlich hat man sich dabei auch dem einen oder dem andern dieser Systeme so gänzlich dahingegeben, dass der Geist der Neuzeit wiederum verläugnet und die eine Dienstbarkeit nur mit der andern vertauscht wurde, was eben nicht als Fortschritt zu betrachten sein dürfte. Zumeist aber hat man durch das Studium der mittelalterlichen Systeme eben nur ein breiteres Material zu gewinnen und dasselbe, zumal bei der aus der Antike gewonnenen guten Vorbildung, mit freiem Sinne zu bearbeiten gesucht. Ein neues System kann hieraus natürlich sofort nicht hervorgehen; aber wir können wohl hoffen, dass solches Streben der Uebergang zu demjenigen Systeme ist, welches den Ausdruck des Formensinnes unserer Zeit ausmachen wird.

Am meisten ist in dieser Beziehung bis jetzt von deutschen Architekten geschehen. Berlin hatte das Glück, in Schinkel einen Künstler zu besitzen, durch den die griechische Architekturform in wunderbarer Reinheit wiederhergestellt und zugleich der Beginn einer neuen selbständigen Richtung mit voller künstlerischer Consequenz vorgezeichnet wurde. Ich meine hiemit besonders das Gebäude der Bauschule in Berlin, eine jener seltenen Schöpfungen, die nur dem Genie gelingen und die auf eine lange Folgezeit hin ihre Nachwirkungen auszuüben im Stande sind. Leider sind jedoch diese Wirkungen noch nicht in dem Maasse eingetreten, wie es wohl zu wünschen gewesen wäre. Wenn Schinkel's Schule auch noch immer die feine Geschmacksbildung des Meisters vertritt, so hat sich daneben doch zugleich die französische Renaissance, bis in den Rococo hinab (wie in dem erneuten Innern des Opernhauses) geltend gemacht. Semper in Dresden hat sich, nach strengem Studium der griechischen Monumente, veranlasst gesehen, bei dem dortigen Schauspielhause ebenfalls bunte Renaissance-Formen, bei der Synagoge byzantinische und im Innern selbst maurische Formen anzuwenden etc. In München hatte v. Klenze die Antike, theils unmittelbar nach dem Muster der Alten, theils nach der neuitalienischen Behandlung des sechzehnten Jahrhunderts vertreten; neben ihm ist durch v. Gärtner eine Art romanischen Styles zur Herrschaft gelangt, während die dortige schöne Auferkirche durch Ohlmüller in gothischer Weise ausgeführt wurde, und auch andre Architekten, wie z. B. Metzger, trotz seiner strengen Studien in Griechenland, dem mittelalterlich gothischen Systeme entschieden den Vorzug geben. Hübsch in Carlsruhe verfährt als Architekt, nach nicht minder strengen griechischen Studien, in einer Weise, die man im Vergleich mit andern geistigen Beziehungen der Gegenwart füglich als eine unabhängig rationalistische bezeichnen kann, während er sich in dem ideellen Theile der Kunst doch vorzugsweise der Tradition des romanischen Styles zuwendet. v. Lassaulx in Coblenz baut ebenfalls in romanischer Weise, während Zwirner in Köln die Studien, die er bei der Restauration des dortigen Domes gemacht hat, zu eignen architektonischen Werken gothischen Styles verwendet u. s. w.

In Italien, von wo aus sich der antikisirende Architekturstyl der letzten Jahrhunderte über die Welt ergossen hatte, ist man, soviel mir bekannt, von dem Vorbilde der grossen Meister seit Brunelleschi noch nicht abgewichen; Italien zählt aber auch überhaupt für die geistigen Bewegungen der Gegenwart nur wenig mit. Ebenso herrscht dieser italienische Styl, mit Modificationen der einen oder der andern Art, der Hauptsache nach

auch in Frankreich noch vor. Hittorff (aus Köln) ist nur bemüht, ihn auf die reinere griechische Form zurückzuführen. Duban hat in dem *Palais des beaux-arts* ein Werk geliefert, welches sich den anmuthigsten Leistungen des italienischen Cinquecento würdig anreiht. Die Bewegung der Zeit hat sich in der französischen Architektur im Allgemeinen nur in dem Zurückgehen auf die sogenannte Renaissance, d. h. auf einen Styl, dem es mehr um eine äusserlich phantastische Dekoration als um eine organische Durchbildung zu thun ist, ausgesprochen; gelegentlich hat man sich dabei auch dem kaum verlassenen Rococo wieder sehr befreundet erwiesen. Die mittelalterlichen Systeme sind in Frankreich noch wenig zur Geltung gekommen, obschon man bei der Restauration der mittelalterlichen Monumente dort zuweilen mit einer ans Pedantische streifenden Genauigkeit verfährt. Nur eine kleine Partei setzt dem Eifer der classischen Architekten einen gleichen Eifer für die ausschliessliche Geltung der gothischen Architektur, und zwar des dreizehnten Jahrhunderts, entgegen. Dem byzantinischen Style ist in der kleinen eleganten Kapelle des h. Ferdinand (ausserhalb Paris) nur vorübergehend ein flüchtiges Compliment gemacht.

Belgien war seither den französischen Fussstapfen gefolgt. Als die bedeutendsten neueren Architekturen, die ich dort kennen lernte, erscheinen mir die von Roelandt zu Gent, in denen man den geistvollen Schüler von Percier und Fontaine erkennt. Sein Universitätspalast, sein Justizpalast sind imposante Werke in französisch-italienischem Style, während er in dem dortigen Schauspielhause der bunt-phantastischen französischen Renaissance huldigt. Gegenwärtig entsteht jedoch in Belgien, nach dem Plane eines jüngeren Architekten, van Overstraeten-Roelandt, ein bedeutendes architektonisches Werk, welches auch hier wie in Deutschland durch das Zurückgehen auf mittelalterliche Motive eine neue Bahn eröffnet. Da dies Werk, sowohl durch die äusseren Umstände, die den Entwurf und die Annahme desselben begleiteten, als durch die Composition selbst, für die belgische Kunst ohne Zweifel eine erhebliche Bedeutung gewinnen wird, und da es sich überhaupt den Entwickelungs-Momenten der heutigen Architektur als ein wichtiger Punkt anreiht, so erlaube ich mir hier einiges Nähere über dasselbe beizufügen.

Es ist eine Kirche, die in der Oberstadt von Brüssel erbaut wird. Die Anmuth Brüssels und besonders die grossartige Schönheit des höher gelegenen Stadttheiles, wo die lange Rue Royale von der Place Royale ab, an dem öffentlichen Park vorüber und die Boulevards durchschneidend, bis zur hochgelegenen Place de la Reine hinläuft, ist bekannt; auf dem letztgenannten Platze, also am Ende der über 6000 Fuss langen Strasse, mit dem Blick einerseits über die reiche Stadt, andrerseits nach den Bergen und dem königlichen Schlosse von Laeken, soll die Kirche aufgeführt werden, eine Krone für die ganze Stadt, ein Denkmal des belgischen Nationalgefühls. Die Aufgabe war höchst interessant; der für die belgischen Architekten ausgeschriebene Concurs hatte eine bedeutende Anzahl von Entwürfen zur Folge. Die Jury, welche über die letzteren entscheiden sollte, sprach sich einstimmig zu Gunsten des von Herrn van Overstraeten eingesandten Planes aus.

Die Kirche, der h. Jungfrau gewidmet, wird nach diesem Entwurf, in einfach achteckiger Grundform, aber in sehr bedeutenden Massen, etwa 230 Fuss hoch, erbaut. Die Mauern des Untergeschosses steigen bis zu einer Höhe von 55 Fuss empor; dann beginnt, um 10 bis 11 Fuss zurück-

tretend und durch eine Gallerie oder Plateforme von dem Untergeschoss getrennt, ein Obergeschoss, dessen Mauern, etwa 68 Fuss hoch, von acht schlanken Pfeilern und Halbkreisbögen im Innern der Kirche getragen werden. Darüber ruht eine mächtige aus Eisen construirte achteckige Kuppel von etwa 117 Fuss Durchmesser. Auf den acht Ecken des Gebäudes schiessen schlanke durchbrochene Thürme empor und auf der Spitze der Kuppel erhebt sich ebenfalls ein leichter Thurm. Der Rue Royale gegenüber und der Breite derselben (60 Fuss) entsprechend, ist die Kirche mit einer reichen Vorhalle mit Säulen geschmückt. Der Styl der Kirche ist der Hauptsache nach byzantinisch oder romanisch und sie wird auch speziell als ein Bauwerk byzantinischen Styles bezeichnet; doch ist derselbe, zumal in der reichen Dekoration, womit die Kirche versehen ist, sehr frei behandelt. So ist z. B. das brillante Stab- und Sprossenwerk der grossen Fenster in der Weise des gothischen Baustyles angeordnet, Andres neigt sich mehr zur antikisirenden Form hin u. s. w.[1])

Es konnte nicht fehlen, dass ein architektonischer Entwurf, der so sehr von den herkömmlichen Regeln eines Palladio und sonstiger Italiener abwich, bei den Männern von Fach lebhaften Widerspruch finden musste, und es entwickelte sich selbst eine völlig entschiedene Opposition, die dem jungen Künstler den Sieg zu entreissen strebte. Man liess der erwähnten Jury vorstellen, dass nicht bloss die Kühnheit der materiellen Construction tausendfache Bedenken gegen die Ausführbarkeit des Planes erwecke, sondern dass derselbe zugleich auch so wenig der erwähnten Lokalität, wie der Styl überhaupt der Geschmacksrichtung des neunzehnten Jahrhunderts entspreche. „Sollen wir (so hiess es) die schöne Uebereinstimmung unsrer Bauanlagen so befremdlich unterbrechen? Sollen wir in die embryonischen Zustände des fünften Jahrhunderts zurückkehren und in einem Style bauen, der für kleine Kapellen (wobei man vielleicht an die Kapelle St. Ferdinand bei Paris dachte) geeignet sein mag, aber nie für grosse Kirchen, die nicht füglich anders als im Renaissancestyl zu erbauen sind?" Die Aeusserungen der Opposition, die Hrn. van Overstraeten behufs seiner weiteren Rechtfertigung vorgelegt wurden, gaben ihm aber nur Gelegenheit, die Bedeutung seines Planes nach allen Seiten hin zu entwickeln und gründlich darzulegen, wie gerade die bisher befolgte Weise nie zu einem wahrhaft würdigen Kirchenbau führen könne, wie hiezu im Gegentheil ein, wenn auch bedingtes Zurückgehen auf die Formen des Mittelalters nöthig sei. Ebenso war er vollkommen im Stande, die angeregten constructiven Bedenken zu erledigen, was ihm auch um so leichter werden musste, als die Gegner den Plan so oberflächlich betrachtet hatten, dass von ihnen die Eisenconstruction der Kuppel für eine Holzconstruction angesehen und hierauf einer der heftigsten Vorwürfe gegründet war.

Es liegt in der Natur der Sache, dass dieser Kampf mit der auf Seiten des Alten stehenden Opposition und der Sieg über dieselbe dem Entwurf des Hrn. van Overstraeten nur eine noch grössere Bedeutung geben musste, und es wird derselbe somit, wie schon oben angedeutet, nur um so mehr eine Nachwirkung auf die heutige Architektur in Belgien und auf die Erweckung derselben zur Theilnahme an dem neuen Entwickelungsgange ausüben.

[1]) Wobei es dann freilich nicht zur rechten inneren Auflösung der Formen kommt.

IV.

Ueber den Betrieb der monumentalen Glasmalerei,

mit Rücksicht auf die wichtigsten neueren Leistungen dieses Faches.

(Kunstblatt 1848, No. 39 f.)

Auf einer Reise, die ich vor einigen Jahren durch Einige Theile von Deutschland, Belgien und Frankreich machte, war ich veranlasst, Beobachtungen über den gegenwärtigen Zustand der Glasmalerei, namentlich der für monumentale Zwecke dienenden Gattung dieses Kunstfaches, anzustellen. Es handelte sich vornehmlich darum, über die Grundsätze und Erfordernisse für den gediegenen Betrieb der monumentalen Glasmalerei zu einer möglichst klaren Anschauung zu gelangen. Ich glaube, dass die Mittheilung meiner Beobachtungen und Bemerkungen, wenn sie im Einzelnen auch mehr oder weniger Bekanntes berühren, in diesen Blättern eine nicht unpassliche Stelle findet. Zunächst erlaube ich mir, zur Gewinnung eines festen Standpunktes, einiges Allgemeine vorauszuschicken.

Die Kunst der Glasmalerei scheidet sich, was die dabei erforderliche Behandlung anbetrifft, in zwei wesentlich verschiedene Gattungen. Die eine Gattung betrifft die Anfertigung von Malereien auf einer Glastafel, was, den äussern Bedingnissen gemäss, immer nur Arbeiten von kleiner Dimension sein können; diese Gattung gehört daher, und in Bezug auf die Art und Weise ihrer Verwendung, unter die allgemeine Rubrik der Kabinetsmalerei, mit deren Werken sie die vorherrschende Richtung auf eine zarte und detaillirte Durchbildung gemein hat. Die andre Gattung betrifft diejenigen Malereien, deren Ausführung auf der Zusammensetzung einer mehr oder weniger grossen Anzahl von Glasplatten beruht, in welcher Weise allein Werke grösseren Umfangs beschafft werden können. Sie wird vorzugsweise in Verbindung mit der Architektur, zur Ausfüllung der Fensteröffnungen, angewandt, hat in solchem Betracht vorzugsweise eine monumentale Bedeutung und stimmt mit den übrigen monumentalen Kunstfächern in der Richtung auf eine grossartig ernste Stylistik überein. Zugleich sind bei ihr, während die monumentale Kunst schon im Allgemeinen auf eine feinere Durchbildung des Details nicht auszugehen pflegt, besondere Gründe vorhanden, die dies unzulässig machen.

Die bei der monumentalen Glasmalerei geforderte strengere Stylistik beruht zunächst und im Allgemeinen auf dem Bedürfniss einer harmonischen Uebereinstimmung ihrer Darstellungen mit den architektonischen Formen und Linien, welche das Fenstergemälde einrahmen oder selbst (wie in dem Fenstersprossenwerk der gothischen Architektur) sich über dasselbe hinziehen. Näher bestimmt wird dies Erforderniss einestheils durch die leuchtende Kraft, die überhaupt den Glasfarben eigen ist und die, soll anders im grossen Massstabe keine beängstigende Buntheit entstehen, das Gesetz eines sehr gehaltenen harmonischen Zusammenklanges nothwendig macht; anderntheils durch die grosse Stärke der Umrisslinien, worauf, soll nicht auch die Formenbezeichnung eine unruhig schwere Wir-

kung hervorbringen, die Nothwendigkeit einer im Ganzen einfachen Linien-führung beruht. Die Breite der Umrisse entsteht bekanntlich durch die Anwendung des Bleies zum Zusammenfügen der verschiedenen Glasstücke, die naturgemäss nach den in der Composition vorhandenen Conturen zu geschnitten werden. Diese dicken Bleiconture machen es aber nöthig, dass ebenso auch die übrigen hervorstechenden Umrisslinien in entsprechender Stärke gezeichnet werden; und nicht minder bedingt es das einfache Gesetz der Harmonie, dass auch die Modellirung, die gesammte malerische Behandlung in ähnlicher Breite und Derbheit — also mit Uebergehung jener feineren Durchbildung des Details — durchgeführt wird, was ohnehin bei dem, dem Auge ferneren Standpunkte dieser Malereien, wenigstens wenn sie sich in Kirchenfenstern befinden, überflüssig ist. — Besondere Bedingnisse für die monumentale Glasmalerei entstehen ausserdem noch aus den Rücksichten, welche auf die Gebrechlichkeit des Materials und auf die Anwendbarkeit von verhältnissmässig stets nur kleinen Glastafeln genommen werden müssen. Die Festigkeit des Ganzen erfordert die Anordnung starker Sprossen und breiter eiserner Querbänder, die Zugrundelegung eines Netzes von fester, bestimmter Form, dem die Composition des Glasbildes so eingefügt werden muss, dass sie sich, trotz dieses Hemmnisses doch ohne eigentliche Störung entwickelt, was nothwendig wiederum auf das Gesetz einer einfachen Stylistik zurückführt. Die Kleinheit der Platten aber macht es nöthig, dass die Entfernung der in der Composition vorhandenen Umrisslinien von einander sich nie über dieses Maass hinaus erstreckt, soll anders die Form nicht durch eine Bleilinie durchschnitten werden. Jenes Netz von Sprossen und breiten Querbändern durchschneidet allerdings nicht selten die Formen, doch macht dasselbe mehr nur den Eindruck eines Gitters, durch welches hindurch man die Composition erblickt. Zu diesen Gittertheilen gehören auch gewisse schwächere Befestigungsbänder, die sogenannten Windeisen, die besonders in der älteren Glasmalerei parallel mit den übrigen horizontalen Bändern geführt zu werden pflegen. Kann man indess die Windeisen über den Umrisslinien der Composition anbringen, so gewinnt man für letztere den Vortheil einer freieren Entwickelung; durch vermehrt dies naturgemäss das Bedürfniss einer möglichst einfachen Führung der Umrisse und die Breite desselben.

Die Summe dieser verschiedenartigen Bedingnisse, zu denen sich endlich noch die anderweitig schwierige Technik der Farbenbereitung und des Auftragens und Einbrennens der Farbe gesellt, erklärt es hinlänglich, weshalb sich, trotz der häufigen Anwendung dieses Kunstfaches in früheren Jahrhunderten und des im Allgemeinen wohlgefälligen Eindruckes, den die gemalten Fenster besonders in den gothischen Kirchen hervorbringen, doch nur höchst selten monumentale Glasmalereien von wahrhaft künstlerischer Vollendung vorfinden. Fast zu den befriedigendsten der früheren Zeit gehören die aus der ersten Blüthenepoche dieses Kunstzweiges, aus dem dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert, wo das Ganze teppichartig und demgemäss in bestimmter, halb architektonischer Stylistik gehalten zu sein pflegt und wo bei den, im Einschluss des Ornamentes enthaltenen figürlichen Compositionen noch gar keine Rücksicht auf malerische Behandlung stattfindet. Etwa vom Anfange des funfzehnten Jahrhunderts ab gewinnt das Figürliche mehr Selbständigkeit und demgemäss die malerische Behandlung mehr Geltung, aber nun gelingt es auch nur sehr selten, die Glut der Farbe zu bewältigen und die dadurch hervorgebrachte Buntheit zu

vermeiden. Besondere Anerkennung verdient in diesem Betracht die niederrheinische, namentlich Kölnische Glasmalerschule des funfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts, indem in ihren Arbeiten gewöhnlich einfache Farbenverhältnisse vorherrschen und besonders das Streben ersichtlich wird, durch Anbringung weisslicher Gewandungen die allzugrosse Kraft der Farben zu sänftigen. In den schon seltneren Werken von der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts ab macht sich die Rücksicht auf eigentlich malerische Harmonie immer mehr geltend, aber nicht mehr zum Vortheil dieses Kunstfaches, da sich die Bereitung der gefärbten Gläser und der zum Malen bestimmten Farben gleichzeitig und in auffallender Schnelligkeit verschlechtert und bald auch auf eine principmässige Verbleiung (die allerdings die freie malerische Behandlung sehr schwierig macht) fast gar keine Rücksicht mehr genommen wird. Dies ist besonders bei den französischen Glasmalereien der späteren Zeit des sechzehnten Jahrhunderts der Fall.

Indem ich mich nunmehr zur Betrachtung der heutigen Leistungen im Fache der monumentalen Glasmalerei wende, beginne ich zunächst mit demjenigen Orte, wo für die Gegenwart bei Weitem das Umfassendste und Wirksamste in diesem Kunstzweige geschehen ist, — mit **München**.

Die Mariahilf-Kirche in der Vorstadt Au zu München, eins der edelsten gothischen Gebäude, die in neuerer Zeit ausgeführt sind, hat bekanntlich in ihren neunzehn grossen Fenstern seit dem Jahr 1834 und auf königliche Veranlassung einen reichen Schmuck prachtvoller Glasmalereien erhalten. Es ist gewiss die einzige gothische Kirche, wo die Fensterbilder einen vollständigen und in sich einigen Cyklus ausmachen, wo zugleich Architektur und Fenstermalerei ein durchaus harmonisches, sich gegenseitig bedingendes und erfüllendes Ganze bilden. Der erste Eindruck, den man beim Eintritt in diese Kirche empfindet, ist so wunderbar überraschend, dass ich demselben nichts Aehnliches zu vergleichen wüsste; der hohe Adel der Architektur, die leuchtenden Farbenaccorde, die Erscheinung der verklärten Gestalten, welche sich aus diesem rhythmisch bewegten Farbenspiele entwickeln, — von allen Seiten umfängt es den Beschauer mit so hinreissender Gewalt, dass man in der That, um zur besonnenen Betrachtung des Einzelnen übergehen zu können, einer angestrengten Sammlung bedarf. Der Inhalt der figürlichen Compositionen besteht aus Darstellungen des Lebens und der Legende der h. Jungfrau. Diese nehmen den untern Theil der Fenster ein, während sich über ihnen, sie bekrönend, eine arabeskenartig geformte Architektur emporgipfelt. Im Chor (wo aber die Fenster nicht so tief hinabgehen, wie im Schiff) sind diese Arabesken vorzüglich reich gebildet und steigen bis in die Rosen der Fenster empor; im Schiff sind sie einfacher und es erhebt sich über ihnen hier ein schlichtes, farbig damascirtes Teppichwerk. Unter der Leitung von H. Hess und durch seiner Richtung verwandte Künstler componirt, haben die figürlichen Darstellungen ganz die hohe ernste Grazie und Anmuth, die diesem Meister eigen ist; die ornamentistischen Theile, von Ainmüller, dem Inspector der Glasmalereianstalt zu München, selbst entworfen, enthalten den grössten Reichthum edelster Formen. — So bewältigend indess der erste Eindruck dieser Werke ist, so würdig und gross sie den allgemeinen stylistischen Anforderungen gemäss gehalten sind, so viel Schönes sich in ihren Einzelheiten bemerklich macht, so traten mir bei näherer Betrachtung dennoch verschiedene Mängel in Rücksicht auf die nothwendigen stylistischen

Besonderheiten der monumentalen Glasmalerei entgegen. Zunächst haben die Farben nicht durchweg die genügende Haltung; die Gesichter sind zumeist sehr zart gefärbt, womit die grösserentheils sehr leuchtende Farbe in den Gewändern nicht recht übereinstimmt; unter den Gewandfarben aber glüht vor Allem das Roth hervor, während einzelne andre, wie Violet und Grün, zuweilen kalt erscheinen. Ueberhaupt scheint das Gesetz jener breiteren und volleren Energie, auf die es nach meiner obigen Auseinandersetzung bei diesem Kunstfache doch so wesentlich ankommt, hier kaum beachtet zu sein. Die Behandlung des Einzelnen und namentlich der Gesichter ist äusserst zart durchgebildet, womit dann natürlich die dicken Bleiumrisse nicht stimmen können. Auch ist in der Art und Weise der Verbleiung und in der Anbringung der Windeisen kein ganz consequentes Princip beobachtet, indem die letzteren und auch die Bleilinien die Formen nicht selten naiv in horizontaler Linie durchschneiden und doch, wo sie auf nackte Formen stossen, zumeist sofort in deren Contur übergehen, was natürlich störend wirkt; Lüfte u. dgl. werden durch Bleilinien ohne Weiteres in kleine Quadrate getheilt. Ebenfalls störend wirkt es, dass das Blei in diesen Conturen, wenn Reflexlichter auf dasselbe fallen, erglänzt, statt tiefe Schatten zu bilden; es hätte einen dunklen Anstrich oder wenigstens eine den Glanz aufhebende Beize erhalten müssen. Auch das hellgraue Sprossenwerk der Fenster hat im Verhältniss zu den Glasfarben eine zu lichte Farbe und bildet demgemäss keinen genügend entschiedenen Gegensatz. — Es geht aus diesen Beobachtungen hervor, dass das Künstlerische in diesen Arbeiten — eine so ausserordentliche und seltne Höhe dasselbe auch erreicht — dennoch als ein Einseitiges für sich gefasst ist, so dass bei der technischen Ausführung sich nothwendig störende Collisionen ergeben mussten. Meines Erachtens muss aber schon bei der ersten Ausbildung der künstlerischen Conception, wie in allen Fällen, so auch in der Glasmalerei, auf alle technischen Bedingnisse Rücksicht genommen werden. Ohne das kann sich Seele und Leib des Kunstwerkes nimmer zu einem Ganzen fügen.

Dieselbe Weise der Behandlung fand ich denn auch bei der Mehrzahl andrer Arbeiten der Münchner Glasmalerschule, die ich theils in der Anstalt selbst, theils an andern Orten zu sehen Gelegenheit hatte. Man sprach dabei den, für meine Auffassung ziemlich befremdlichen Grundsatz aus: die Künstler, welche die Compositionen zu den Glasgemälden lieferten, hätten um die äussere Technik, die bei der Ausführung angewandt werden müsse, nicht zu sorgen; wie die Zusammensetzung der Glastafeln vorgenommen, in welchen Linien das Blei geführt werden müsse, dies sei die Sache der Glasmaler oder ihrer Leiter. Die Resultate zeigen, dass diese Tendenz, die die ursprüngliche künstlerische Production von der technischen Ausführung völlig trennt, nicht unbedenklich ist. — Die Thätigkeit der Glasmaler in der genannten Anstalt besteht hienach ausschliesslich nur im Copiren, sei es von Cartons und Farbenskizzen, die speziell für ihre Zwecke gefertigt sind, sei es von Gemälden, namentlich älteren, die ursprünglich für andre Zwecke ausgeführt waren.

Das Ueberwiegen einer Behandlungsweise, die, durchweg und ohne Rücksicht auf entgegenstehende Bedingnisse, auf eine sehr zarte Detaildurchbildung gerichtet ist, mag verschiedene Ursachen haben. Theils mag es in der individuell künstlerischen Richtung von H. Hess und seinen Mitarbeitern begründet sein, die für jene grossen Arbeiten der Au-Kirche

wenigstens massgebend sein musste; theils mag das häufige Copiren von Gemälden der altflandrischen Schule, was hier, besonders auf Veranlassung der Herren Boisserée, stattfand und für die selbständige Ausbildung der Cabinet-Glasmalerei so merkwürdige Erfolge hatte, darauf hingewirkt haben. Vielleicht mag aber auch noch ein andrer, mehr äusserer Grund von Einfluss gewesen sein. Die Glasmalereianstalt hat sich bis auf die letzten Jahre mit sehr beschränkten und ungünstigen Lokalien behelfen müssen, wo man die Arbeiten immer nur in verhältnissmässig kleinen Stücken fertigen konnte und wo es unmöglich war, die grösseren Werke gelegentlich in ihrer Gesammtverbindung aufzustellen und hiedurch, sowie durch die Gewinnung eines ferneren Standpunktes für das Auge, ein Urtheil über das Ganze und über die Totalwirkung zu erhalten. Wie wichtig dies unter allen Umständen für grossräumige Arbeiten ist, die aus der Ferne gesehen werden sollen, bedarf keines weiteren Beweises. Diesem Uebelstande ist gegenwärtig indess auf eine sehr erfreuliche Weise abgeholfen. Es ist nemlich ein besondres ansehnliches Gebäude für die Glasmalereianstalt aufgeführt worden, welches nächst der Wohnung für den Inspector, den Zeichnen- und Malesälen, den Magazinräumen, den Oefen und Laboratorien auch einen sehr hohen und geräumigen Saal zur Zusammenstellung und öffentlichen Ausstellung grosser Arbeiten enthält. Der Saal hat ein kolossales Fenster, dessen Dimensionen den grössten Kirchenfenstern entsprechen; verschiedene Galerien sind an den Wänden des Saales umhergeführt, um durch sie auch in der Höhe den verschiedenen Theilen des aufgestellten Bildes nahe kommen zu können, und eine in der gegenüberstehenden Wand angebrachte Oeffnung giebt Gelegenheit, das Bild aus möglichst grosser Entfernung betrachten und beurtheilen zu können.

Die neueren Glasfenster im Dome zu Regensburg, die in den Jahren 1828 bis 1833 auf königliche Veranlassung gefertigt sind, enthalten die Belegstücke für die frühere Entwickelungsgeschichte der Münchener Glasmalerschule. Von vorn herein macht sich hier jene schöne Richtung auf höhere monumentale Stylistik bemerklich, aus welcher allein der bis jetzt erreichte und trotz meiner Ausstellungen immer doch so ausserordentliche Theil des Erfolges hervorgehen konnte, wenn auch begreiflicherweise diese ersten Arbeiten zum Theil noch das Gepräge des Versuches, in ihrer Behandlung noch etwas Schwankendes haben. Auffallend war es mir, dass bei einigen dieser Regensburger Fenster sich eine grössere Energie, namentlich in der Färbung und malerischen Behandlung des Nackten, bemerklich macht, als man später, in den Fenstern der Münchener Au-Kirche, zu beobachten für gut gefunden hat. Meines Erachtens wäre gerade dies eine Behandlungsweise gewesen, die man hätte beibehalten und weiter ausbilden sollen.

Einen Gegensatz gegen die Münchener Schule der Glasmalerei bilden die, freilich minder umfangreichen Bestrebungen, die sich in Nürnberg geltend gemacht haben. Jene zartere malerische Durchbildung, auf die, wie ich schon bemerkte, das häufige Kopiren altflandrischer Bilder wenigstens zum Theil von Einfluss war, wird hier im Allgemeinen weniger erstrebt; man ist hier mehr bei der älteren Weise der Glasmalerei stehen geblieben, bei welcher nur eine sehr mässige Modellirung glänzend colorirter Glasflächen erstrebt wurde. Die alten Malereien in den Nürnberger Kirchenfenstern und die, mit solcher Richtung wohl übereinstimmenden Oelgemälde der Dürer'schen Schule gaben dazu besonders das Vorbild.

Wenn in solcher Art bei kleinen Ausführungen manches Ansprechende erreicht wurde, und wenn diese Richtung wohl geeignet war, für monumentale Zwecke in grossartig wirksamer Weise ausgebildet zu werden, so scheint dies letztere doch nicht geschehen zu sein. Wenigstens konnten mir die dahin gehörigen Arbeiten, theils ausgeführte grössere Werke, theils Skizzen zu solchen, die ich in der besonders geschätzten Anstalt der Familie Kellner zu Nürnberg sah, nicht genügen. Fand ich in diesen auch, was ich sehr anerkennen musste, eine energischere Behandlungsweise und ein angemesseneres Prinzip der Zusammensetzung als in den Münchener Arbeiten, so fehlte dagegen die höhere künstlerische Durchbildung, sowohl in den, zum Theil von den Gliedern der Familie selbst entworfenen Compositionen als in der eigentlichen Ausführung derselben.

Im Münster zu Freiburg sah ich Arbeiten des dort ansässigen und mehrfach mit Auszeichnung genannten Glasmalers Helmle. Die gelungeneren von diesen bestehen aus einer Reihenfolge kleiner Darstellungen in den Fenstern zweier Seitenkapellen des Münsters, Kopien von Scenen der von Dürer in Kupfer gestochenen Passion Christi. Hier kam es natürlich, nächst dem allgemeinen künsterischen Verständniss der Originale, nur auf die Herstellung einer harmonischen Farbenwirkung und auf eine möglichst wenig störende Führung der Bleilinien an, was wenigstens theilweise erreicht war.

In Belgien erfreut sich der zu Brüssel wohnhafte Glasmaler Capronnier eines namhaften Rufes. Die Kathedrale (Ste. Gudule) hat einige Arbeiten seiner Werkstatt, die, nach verschiedenartigen Vorbildern ausgeführt, selbst von höchst abweichender Beschaffenheit sind. Vier Fenster im Chorumgange sind mit Glasgemälden nach Compositionen von Navez, dem Direktor der Brüsseler Akademie, einem Künstler, der noch der alten David'schen Richtung angehört, ausgefüllt. Die Compositionen sind theatralisch affektirt, die Ausführung unangenehm bunt. Besser sind die Fenster einer Kapelle hinter dem Chore, in denen jedoch gar keine selbständige Eigenthümlichkeit sich geltend macht; sie wiederholen nämlich in Anordnung und Behandlung ganz genau die Art und Weise der alten, übrigens nicht mehr ganz stylgemässen Glasmalereien aus der Mitte des 16ten Jahrhunderts, welche die Oberfenster des Chores der Kathedrale ausfüllen.

Für die Glasmalerei in Frankreich sind zunächst die Arbeiten dieses Faches, welche die königl. Porzellanmanufaktur zu Sèvres liefert, von Bedeutung. Ich sah einige dieser Arbeiten in der Anstalt selbst, andere im Louvre. Es spricht sich in ihnen eine bemerkenswerthe Eigenthümlichkeit aus, obgleich auch sie den Anforderungen, die wenigstens an die grösseren monumentalen Leistungen dieses Faches gemacht werden müssen, nicht genügen. Die künstlerische Richtung, welche diesen Arbeiten zu Grunde liegt und durchgehend befolgt wird, ist die naturalistisch-malerische, wie dieselbe gegenwärtig überhaupt in der französischen Kunst vorherrscht; man strebt nach malerischer Wirkung, nach malerisch energischer, voller Farbe, nach den Effekten des Helldunkels u. s. w. Bisweilen erreicht man hier sehr anerkennungswerthe Erfolge, doch hat man die Mittel noch keineswegs vollständig in seiner Gewalt, indem man z. B., um warme Töne hervorzubringen, nicht selten zu monoton gelben Farben seine Zuflucht nimmt. Die ansprechendsten Arbeiten sind, übereinstimmend mit solcher Richtung, die auf einer Glastafel ausgeführten Bilder;

ich sah deren einige von nicht unansehnlicher Grösse in der Arbeit, wobei ich natürlich aber dahingestellt lassen muss, wie es sich hiebei mit dem gleichmässigen Einbrennen der Farben verhalten möge. Bei den grösseren Compositionen, die in ein Wechselverhältniss zur architektonischen Umgebung treten sollen, vermisste ich aber durchaus diejenige lineare Grösse und stylistische Klarheit, die die wesentlichste Grundlage einer monumentalen Wirkung ausmacht. Hierauf, also auf eins der ersten Erfordernisse grossräumiger Glasmalerei, scheint in der Anstalt von Sèvres gar keine Rücksicht genommen zu werden. Demgemäss ist denn auch für die Zusammensetzung der Glastafeln fast gar kein, in den höheren Bedingnissen des Faches beruhender Anhaltspunkt gegeben, und die Verbleiung wird nicht selten mit derselben Willkürlichkeit durchgeführt, wie bei den älteren französischen Glasmalereien aus der zweiten Hälfte des 16ten Jahrhunderts. — Soviel ich in Erfahrung gebracht, sind die Glasmaler von Sèvres ausschliesslich, wie in den meisten Fällen, nur Copisten.

Einige andere monumentale Glasmalereien, die ich in Paris sah, zeigen das Bestreben, das stylistische Element, welches den Arbeiten von Sèvres mangelt, durch willkürliches Anschmiegen an diesen oder jenen Typus mittelalterlicher Kunstrichtungen zu erreichen. Dies ist z. B. der Fall mit den Glasmalereien im nördlichen Flügel des Querschiffs der Kirche St. Eustache, eines Gebäudes, welches mit grossartig gothischer Gesammtanlage eine Formenbildung im eleganten Renaissancestyl verbindet. Das Dekorative dieser Glasmalereien wiederholt den Styl der Architektur des Gebäudes, während die Figuren in ziemlich strenger Weise den Typus einer früheren Zeit, etwa der um das Jahr 1400 üblichen, befolgen. Als Verfertiger dieser Glasbilder wurde mir ein gewisser Thevenot genannt. Noch seltsamer machen sich die ziemlich zahlreichen Glasmalereien, mit welchen die spätgothische Kirche St. Germain l'Auxerrois bei ihrer neuerlich erfolgten Restauration geschmückt ist. Vielleicht in Anerkennung der, im Obigen von mir erwähnten, aber natürlich nur bedingungsweise gültigen Verdienste, welche die Glasmalerei in ihrer ersten Blüthenepoche hat, ist man hier dahin gekommen, den grösseren Theil dieser Glasbilder vollständig im Charakter des 13ten Jahrhunderts, mit allem Befangenen und Conventionellen jener Zeit, ausführen zu lassen. Dies hängt übrigens mit gewissen einseitigen Prinzipien zusammen, die man in Frankreich bei der Restauration mittelalterlicher Monumente, theilweise wenigstens, absichtlich zu befolgen scheint.

Ungleich bedeutender als alles Uebrige, was ich von französischer Glasmalerei gesehen, und wiederum zu dem Besten heutiger Zeit gehörig sind die Glasgemälde, welche die Fenster der neuerbauten Kirche St. Vincent de Paul zu Paris schmücken. Die Kirche ist nach dem System der Basiliken und zwar, soviel es der Baumeister — Herr Hittorf — nur im Stande war, in möglichst entschieden griechischen Formen ausgeführt. Die Fenster haben daher nicht die Dimensionen gothischer Kirchenfenster und noch nicht die Form derselben, vielmehr die eines einfachen Rechteckes. Nach einer sehr sinnigen Idee des Architekten sind die Seitenaltäre der Kirche stets unter den Fenstern angebracht, so dass die Tabernakel-Architektur, mit denen er die Fenster umfasst hat, stets den Altaraufsatz vertritt und das Fensterbild selbst das Altargemälde ausmacht. Jedes Fenster enthält, solcher Bestimmung entsprechend, die Gestalt des Heiligen, wel-

chem der darunter befindliche Altar gewidmet ist; diese Gestalt erhebt sich in bedeutender Grösse auf einem teppichartigen Grunde und ist von einem breiten, mit kleinen figürlichen Darstellungen versehenen Ornamentrahmen umgeben, welcher sich oberwärts im Halbkreise schliesst. (Für die Eisenbänder, welche diesen Rahmen in Ermangelung andern Sprossenwerks umgeben und festhalten, wäre nur — was durch den Architekten hätte geschehen müssen — eine leichte architektonische Ausbildung wünschenswerth gewesen.) Sämmtliche Glasbilder sind von dem Glasmaler Maréchal in Metz gefertigt und zwar, was sehr hervorgehoben werden muss, nicht etwa nach anderswoher gelieferten Cartons, sondern als sein selbstständiges künstlerisches Eigenthum, sowohl der Idee und dem Entwurfe als der gesammten technischen Ausführung nach. Sie haben im Wesentlichen ein ächt künstlerisches, auf grossartig monumentale Wirkung gerichtetes Gepräge, und da der Meister von vorn herein alle technischen Erfordernisse im Auge hatte, so realisirt sich dies künstlerische Element zugleich auch in entschiedener, angemessener Form. Die Gestalten erscheinen in einfacher Würde, die eine schlichte Linienführung möglich machte; die Zusammensetzung (die Verbleiung) ergiebt sich hiebei völlig naturgemäss und ungezwungen; die malerische Behandlung hat diejenige kraftvolle Tüchtigkeit, welche des harmonischen Eindruckes wegen gefordert werden muss. Im Einzelnen hatte ich bei diesen Arbeiten freilich noch mancherlei auszusetzen. Besonders die Haltung der Farben ist dem Künstler noch nicht durchweg gelungen; während z. B. das Roth sehr kräftig und, wo es die vorherrschende Masse bildet, allerdings zum Vortheil der Gesammthaltung des einzelnen Gemäldes wirkt, erscheinen andere Farben, wie durchweg das Blau, noch glasartig schwach und schwankend. Der Teppichgrund, überdies meist von schlechter Zeichnung des Ornaments, ist in der Regel zu bunt. Im Nackten herrschen zu sehr braune Töne vor; doch entwickelt sich in einzelnen Köpfen bereits eine warme, individuelle, naturgemässe Färbung; der Ausdruck der Köpfe aber ist meist vortrefflich, so tief empfunden, wie von allem Conventionellen frei. Ohne dass ich sagen könnte, dass der Künstler in diesen Arbeiten das Angestrebte schon erreicht hätte, glaube ich doch, dass diese Richtung alle Anerkennung verdient, ja dass sie allein es ist, die der monumentalen Glasmalerei die Eigenschaft eines selbstständigen Kunstfaches sichern kann.

Ich darf voraussetzen, dass ich hiemit die vorzüglichst wichtigen Erscheinungen der heutigen Glasmalerei berührt habe. Hervorstechende Bedeutung besitzen unter diesen aber nur die königl. Glasmalereianstalt zu München und die des Herrn Maréchal zu Metz. Die verschiedenartigen Vorzüge beider weisen auf dasjenige hin, was überhaupt zum Betrieb der Glasmalerei als eines monumentalen Kunstfaches erforderlich sein wird.

Die Bedürfnisse dieses Betriebes sondern sich naturgemäss in diejenigen, welche der technisch-materiellen, und in diejenigen, welche der eigentlich künstlerischen Seite angehören; beide aber verlangen eine gleichmässige Berücksichtigung, falls überhaupt dauernde und geistig bedeutende Erfolge errungen werden sollen. Die technisch-materiellen Bedürfnisse betreffen die gesammte Beschaffung der Gläser, der Farben und des Einbrennens, die künstlerischen die Composition und die Ausführung derselben auf den Glastafeln, bei welchen beiden Punkten vollkommene Vertrautheit mit allen technischen Punkten unumgänglich ist. Der aus-

führende Glasmaler muss seines Materials und der Verhältnisse desselben beim Brennen ebenso vollständig Herr sein, wie für die Sphäre, in welcher er thätig ist, eine absolut gediegene Kunstbildung besitzen; wonach also, im Fall die Fächer sich scheiden, der Figurenmaler als solcher und nicht minder der Ornamentmaler als solcher sein Fach zu erfüllen im Stande sein muss. Eine gediegene künstlerische Tüchtigkeit und Freiheit ist hiebei aber um so mehr erforderlich, als die Ausführung, auch wenn sie Copie ist, doch in energischer, mehr oder weniger breiter Weise behandelt werden muss, was kein nur mechanisch arbeitender Copist — und leider meint man nur zu häufig, dass zur Ausführung der Glasgemälde ein solcher genüge — erreichen kann. Der Componist, der etwa die Cartons fertigt, muss aber ebenso nicht blos schaffender Künstler im Allgemeinen, und zwar ein Künstler von demjenigen grossartigen Talente, das überall für monumentale Zwecke erfordert wird, sondern er muss zugleich auch im Stande sein, sich den sämmtlichen besonderen Anforderungen, welche sich aus der Bestimmung und Technik dieses Faches schon für die Composition ergeben, mit Leichtigkeit zu fügen. Dass der componirende Künstler, wenn er nicht mit eigner Hand zur Ausführung schreitet, die letztere überwachen muss, dass überhaupt eine bis ins einzelnste Detail durchgeführte künstlerische Oberleitung nöthig ist, dies habe ich wohl nicht näher darzulegen. Die grösste Gediegenheit der Arbeit aber wird ohne Zweifel eintreten, wenn der componirende und die Oberleitung führende Künstler sich zugleich selbst als Glasmaler zu bethätigen im Stande ist und noch Erforderniss an die Ausführung selbst Hand anlegt. — Ebenso wesentlich ist schliesslich der Besitz eines Lokales mit denjenigen äusseren Einrichtungen, die das neue Gebäude der Glasmalereianstalt zu München bereits in nachahmungswürdiger Weise besitzt.

Wer nicht ein einseitiger Verehrer der Kunst des Mittelalters ist, wird es zugeben müssen, dass die wichtigeren Leistungen der heutigen monumentalen Glasmalerei den Leistungen, die das Mittelalter in diesem Kunstfache hervorgebracht hat, schon ehrenvoll zur Seite stehen. Dürfen wir aber überhaupt der heutigen Zeit vertrauen, dürfen wir es — wozu wir doch guten Grund haben — voraussetzen, dass die heutige Kunst in fortschreitender Entwickelung begriffen ist, so haben wir auch von der monumentalen Glasmalerei, nach so glücklichen neuen Anfängen, Erfolge zu erwarten, die in früheren Zeiten nicht dagewesen sind und die dies Kunstfach in einer wahrhaft gediegenen Vollendung zeigen werden.

V.

Fragmente eines Reiseberichtes.

1.

Ueber die gegenwärtige Lage der Düsseldorfer Schule.

.... Die Akademie von Düsseldorf war die erste Anstalt, welche im Gegensatz gegen das starre alt-akademische Wesen, wie dasselbe noch gegenwärtig in strengster Consequenz von der École des beaux-arts zu Paris festgehalten wird, das lebensvolle, den grossen Zeiten früherer Kunstblüthe wie den Bedürfnissen der Gegenwart entsprechende Princip eines stellenmässigen Unterrichts, wo freie Communication zwischen dem Meister und den Schülern stattfindet, aufstellte und zur Geltung brachte. Die „Compositions-Klasse" der Akademie bildete den eigentlichen Kern des Instituts; den vorbereitenden Klassen wurde eine Färbung gegeben, welche den Schüler unwillkürlich auf solche Tendenz hinführte; bald schlose sich in der sogenannten „Meister-Klasse" die schöne Einrichtung an, auch das Beispiel der schon Ausgebildeten für die Anstalt zu erhalten und zwischen ihnen selbst gegenseitige Mittheilung und Anregung fort und fort in leichtester Weise möglich zu machen. Aeussere Umstände kamen der Durchführung dieses Princips in günstigster Weise zu statten; einmal der sehr wichtige Umstand, dass die Anstalt fast vollständig als eine neue, durchaus mit frischen, jugendlichen Kräften, ins Leben trat, auch, dass sie sich nicht über viele und verschiedene Richtungen verbreitete, vielmehr sich in einigen Hauptrichtungen concentriren durfte; dann die Persönlichkeit eines Directors, der mit grösster Hingebung jeden ihm anvertrauten Keim zu pflegen bemüht war, sowie das seltene Glück, dass gleich in die vorderen Reihen der Schüler eine Anzahl vortrefflichster Talente eintrat. Die Resultate grenzten an das Wunderbare. Wer rufe sich nicht jenen begeisterten Enthusiasmus zurück, mit welchem das deutsche Publikum eine Reihe von Jahren hindurch die stets schöneren Leistungen der Schule aufnahm!

Das Letztere aber ist plötzlich anders geworden. An die Stelle des leidenschaftlichen Beifalls ist eine sehr zweideutige Kühle, ist Missachtung und ein oft gar bitterer Tadel getreten; nicht durch laonenhafte Kritiker veranlasst, wie man in Düsseldorf gern glauben möchte, sondern der Hauptsache nach aus der Masse des Publikums heraus, und den sehr einflussreichen Theil des Publikums, welcher die Bilder kauft, nicht ausgeschlossen. Hat man nur den allgemeinen künstlerischen Werth der Leistungen im Auge, so ist es schwer zu sagen, woher eigentlich die auffallende Missstimmung gekommen, worin der so durchgreifende Tadel besteht. Manches ist wohl richtig, z. B. dass der Behandlung gelegentlich mehr Mark, mehr Entschiedenheit, mehr sieghafte Fülle zu wünschen wäre; auch muss man zugeben, dass in den Bildern der minder ausgezeichneten Künstler

namentlich in den historischen, oft eine nicht ganz erfreuliche Monotonie vorherrscht. Doch wird sicht nach den mittelmässigen Kräften, oder nur wenn diese das Uebergewicht haben (was aber hier keineswegs der Fall ist), der Werth einer Schule beurtheilt werden müssen. Auch von wirklichen Rückschritten, wie man behauptet, ist nicht gar viel zu melden; im Gegentheil sind die vorzüglichsten Talente im schönsten Ringen vorwärts begriffen und ihre neueren Leistungen zum Theil ungleich gediegener als die früheren *). Mag eine scharfe und unnachsichtige Kritik an den Werken der Düsseldorfer Schule vieles Einzelne immerhin mit Recht zu tadeln finden, mag sie ein oder ein anderes Werk, selbst von namhaften Meistern, sich anzuerkennen gänzlich weigern; sie wird, wenn sie unparteiisch bleibt, in den übrigen Kunstschulen des heutigen Tages ebenso viele Mängel (hier und dort vielleicht noch mehr) bemerken, sie wird es bekennen müssen, dass das wahrhaft Gediegene hier dem wahrhaft Gediegenen dort zur Genüge die Wage hält. Noch ist Lessing derselbe geniale Meister, der er früher gewesen; noch besitzt Sohn die überaus zarte Lieblichkeit seines Colorits; noch bringt die Landschaftschule unter Schirmer eine Fülle der ächtesten Leistungen hervor; noch ist die ganze Reihenfolge der Genremaler vorhanden und zählt ungleich mehr tüchtige Arbeiter als früher; noch ist A. Schrödter der Humorist, wie die Geschichte der Kunst keinen zweiten kennt, u. s. w. Den älteren Talenten haben sich jüngere von entschiedenster Bedeutung angereiht, wie z. B. der Genremaler Ritter und der Historienmaler Schrader, welchem letzteren die Berliner Akademie, bei dem mangelhaften Ausfall der vorjährigen Concurrenz, als ganz ausserordentliche Ausnahme den grossen Preis zuzutheilen sich veranlasst sah. Die Fresken im Rathhaussaale zu Elberfeld sind den Darstellungen ähnlichen Inhalts in München gewiss an die Seite zu stellen; auch unter denen zu Hetdorf befinden sich der Mehrzahl nach sehr anerkennungswerthe Leistungen. Der von Hübner erfundene und von allen bedeutenderen Künstlern der Schule ausgeführte Fries im Salon des Directors von Schadow — die Lebensalter im Fortschritt der Tages- und Jahreszeiten darstellend — gehört unbedingt zu den lieblichsten dekorativen Werken unserer Zeit. Die Fresken religiösen Inhalts, die Deger und seine Gefährten zu Apollinarisberg begonnen haben, halten ebenso unbedingt den Vergleich mit Allem aus, was in ähnlicher Richtung unternommen ist (z. B. mit denen von H. Hess in München). Endlich ist auch an die, nur vorwärts schreitende Tüchtigkeit so vieler Künstler, welche von Düsseldorf ausgegangen sind, zu erinnern, wie an Rethel, Becker, Achenbach, Bendemann u. s. w.

So ist das missliebige Urtheil des Publikums, im Grossen und Ganzen genommen, auf keine Weise zu unterschreiben, und doch ist es zu entschieden, zu allgemein verbreitet, als dass es nicht seinen positiven Grund haben sollte. Ich glaube nicht zu irren, wenn ich den letzteren in der veränderten Zeitstimmung, dem veränderten geistigen Bedürfniss der Zeit suche. Die Glanzperiode der Düsseldorfer Schule war für Deutschland die Zeit geistiger Ruhe und Stille; man liebte es, sich in die inneren Zu-

*) In diesem Betracht ist namentlich ein Gemälde von Sohn anzuführen, eine freie Wiederholung seines Pfauenbades, die durch höheren Adel, wahres Pathos und naiv durchgebildete Zartheit ungleich gediegener erscheint, als das erste Exemplar dieser Darstellung.

stände das eigene Gemüthes zu versenken, und dies ist es, was vornehmlich die Schule erfasste und durchbildete; die Werke, die so grossen Beifall fanden, waren mehr oder weniger Situationen des Gemüthslebens. Seitdem aber ist eine Zeit der Bewegung, des Strebens und Dranges, selbst des heftigsten geistigen Kampfes eingetreten, die sich in der Kunst ebenfalls widergespiegelt sehen will; man verlangt, wenn auch nicht Tendenzbilder (wie es allerdings von einigen wenigen Unverständigen geschieht), so doch die Vergegenwärtigung von Gestalten, welche ihr Dasein in belebter That dokumentiren oder wenigstens ihre Befähigung dazu darlegen; man will sich zu eigner Energie an den energischen Wesen einer idealen Welt kräftigen. Die Düsseldorfer aber haben mehr oder weniger an jener, zur Gewohnheit gewordenen Auffassungs- und Behandlungsweise festgehalten, und es scheint in der Natur der Sache zu liegen, dass eine contemplative Richtung nicht zur äusserlich kraftvollen Bethätigung führt. Das allgemeine Bedürfniss des Momentes will sich von solchen Darstellungen nicht mehr befriedigt erklären.

Dass die Düsseldorfer Schule, wenn vielleicht auch mit einzelnen Ausnahmen, der Bewegung der Zeit nicht gefolgt ist, dass sie in einer, bei allen unleugbaren Verdiensten doch einseitigen geistigen Richtung verharrte, wird wohl als eine Schuld angesehen werden müssen, aber die Schuld ist den einzelnen Mitgliedern nicht vorzugsweise zur Last zu legen. Gerade das, was die Schule zu so schneller und eigenthümlicher Entwickelung gebracht hat, die Gemeinsamkeit der Bestrebungen und die Concentration derselben auf verhältnissmässig wenige Kreise, musste einer weiteren Bewegung eher hinderlich als förderlich werden. Man erfreute sich der Erfolge, ohne eine Voraussicht dessen, was bei veränderten Bedürfnissen nothwendig eintreten musste. Man sah die Schule sich mehr und mehr entfalten, die Schülerzahl in ungewöhnlichem Maasse anwachsen, ohne zu erwägen, dass zur Garantie ihrer Zukunft nunmehr eine breitere Unterlage, eine mehrseitige Ausbildung, eine wenn auch nur mässige Fortentwickelung des Systems, auf welchem die Schule gegründet ist, erforderlich gewesen wäre. Man liess diese grosse Anzahl von Künstlern fort und fort in ihrer, wenn ich es so nennen darf, subjectiven Weise schaffen, so lange nur das Publikum daran seine Nahrung fand, ohne diese Summe geistiger Thätigkeit durch die Ertheilung energisch volksthümlicher Aufgaben zugleich auf ein objectiv freies, weiteres Feld hinüberzuleiten; wenigstens war es eine im Ganzen nur geringe Zahl von Aufgaben, die von ausserhalb an die Schule gekommen sind, und diese bestanden zumeist aus kirchlichen Aufgaben, zu deren Lösung wieder nur ein geringer Theil der Künstler sich berufen fühlte. Man hat die Schule, die doch kein Privat-Institut ist, zu sehr sich selbst überlassen, und darf ihr mithin die Folgen nicht einseitig zur Last legen.

Es scheint aber noch keineswegs zu spät, um das Versäumte nachzuholen, und ich glaube, dass ein solches Entgegenkommen von den Düsseldorfer Künstlern selbst aufs Freudigste würde aufgenommen werden. Die bedeutendsten und wichtigsten Erfolge in diesem Betracht würde ich mir von dem Heranziehen auch dieser Schule zur Ausführung öffentlicher, volksthümliche Zwecke erfüllender Aufgaben versprechen; ich bin überzeugt, dass die Ertheilung nur weniger Aufgaben solcher Art, dass schon die Betheiligung Lessings, den ich als das innere Herz der Schule betrachten muss, die frischeste geistige Bewegung im ganzen Umfange der letzteren

hervorbringen würde. Ebenso aber scheint es mir nöthig, nicht sowohl im Organismus der Schule selbst, als in der Art und Weise der Bethätigung desselben einzelne kleine Veränderungen, einzelne Erweiterungen vorzunehmen, die, ob vielleicht auch unscheinbar an sich, doch wesentlich zur Aufhebung jener Einseitigkeit beitragen dürften. Der Organismus der Akademie ist so glücklich, jenes Echo, in heutiger Zeit so seltne Künstlerleben, welches durch denselben hervorgerufen wurde, ist für die Kunst selbst gewiss so wohlthätig, dass dies vielmehr die sorglichste Pflege verdient; nur im Einschlag des Gewebes scheinen einige kleine Anordnungen, die doch von erheblichen Folgen sein dürften, erforderlich . . . .

Eine eigenthümliche Erscheinung ist ein, zu Düsseldorf ansässiger „Verein zur Verbreitung religiöser Bilder." Derselbe hat vorzugsweise die Tendenz, die noch aus früheren Richtungen des Geschmacks und der religiösen Auffassung herrührenden, mehr oder weniger faden Kupfer mit Darstellungen heiligen Inhalts durch bessere, mehr innerlich empfundene zu verdrängen. Jedes Mitglied des Vereins zahlt jährlich 2 Rthlr. und empfängt dafür zum beliebigen Verbrauch jährlich 8 kleine Kupferstiche in je 10 Exemplaren, so dass das Stück im Wege dieser Subscription 1 Sgr. kostet, während es im Handel erheblich theurer ist. Der Verein ist übrigens, wie mir gesagt wurde, völlig Privatsache, und die Unternehmer sollen erst jetzt, nach mehreren Jahren des Bestehens, zu ihren Kosten kommen. Die Hauptveranlassung dazu hat der Kupferdrucker Schulgen zu Düsseldorf gegeben; die religiöse Fraction der Düsseldorfer Schule, und vornehmlich der Direktor von Schadow, hat sich für die Aufnahme und für die Richtung des Vereins besonders interessirt. Die Auffassung der Bildchen gehört fast ausschliesslich demjenigen Kreise religiöser Kunstdarstellungen an, unter dessen Vertretern sich Overbeck, Steinle, v. Schadow, Deger besonders auszeichnen; neuerlich hat man jedoch angefangen, nicht blos die Werke von Neueren, sondern auch die von alten Meistern, aber eben so ausschliesslich die von italienischen Trecentisten, zu stechen. Die Technik des Stiche in diesen Blättern ist meist vortrefflich. Bei der schönen Tendenz des Vereins ist es zu bedauern, dass man — nach dem vorherrschenden Charakter jenes künstlerischen Kreises — im Allgemeinen nur solche Darstellungen zur Verbreitung fördert, denen eine passive Gefühlsstimmung zu Grunde liegt, und dass man somit über eine einseitige Wirkung nicht hinauskommen wird.

2.

Ueber die Richtung der Kunst in Bayern.

Die grossartigen Kunstunternehmungen in Bayern sind zu bekannt, als dass ich nöthig hätte, davon an dieser Stelle anders als nur in flüchtigster Hindeutung zu sprechen. Durch die begeisterte Hingebung des Königs an

dieses Interesses ist in Bayern und natürlich in München eine Fülle von Werken entstanden, wie die Geschichte der Kunst unter ähnlichen Verhältnissen kaum ähnliche Reihenfolgen kennt. Für die Ausübung monumentaler Kunst, mit Rücksicht auf die ernstesten und erhabensten Zwecke des Lebens, hat sich hier eine so umfassende Gelegenheit dargeboten, wie sie seit lange nicht vorhanden gewesen ist. Der grosse Cyclus der durch den König von Bayern veranlassten Werke bildet einen der merkwürdigsten Abschnitte in der Entwickelungsgeschichte der gesammten neueren Kunst.

Doch kann ich die Bemerkung nicht unterdrücken, dass, um die Kunst überhaupt auf den Gipfel der Vollendung zu führen, die monumentale Tendenz allein nicht genügt. Es ist eine Wechselwirkung nöthig zwischen der streng erhaltenen Consequenz der letzteren und denjenigen Kunstrichtungen, die aus der naiven Hingabe an die Mannigfaltigkeit des natürlichen Daseins entstehen. Wir können heutiges Tages das weite Feld, welches die Kunst des siebzehnten Jahrhunderts erobert hat, nicht wegläugnen, nicht lediglich zu den Richtungen des zwölften bis funfzehnten Jahrhunderts oder höchstens zu denen vom Anfange des sechzehnten zurückkehren. Es liegt wie eine noch unerfüllte Ahnung vor uns, dass es eine Auffassungs- und Behandlungsweise der Kunst geben müsse, in welcher Beides zum höheren Einklange sich gegenseitig auflöse.

Wohl wäre den grossen Bestrebungen des Königs von Bayern zu wünschen gewesen, dass dort von andrer Seite her auch die zweite Richtung der Kunst mit einigem Nachdruck gefördert worden wäre. Dies ist aber, sofern es auf wesentlich einflussreiche und charakteristische Erscheinungen ankommt, nicht der Fall gewesen; wo sich andre Kräfte, andre Mittel mit denen des Königs vereinigt, sind sie vielmehr vollständig in die von ihm eröffnete Bahn mit hineingezogen worden. Die Stadt München z. B. hat auf ausserordentliche Weise an jenen Unternehmungen Theil genommen,*) aber es sind dies nur grossartige Beihülfen zu der allgemeinen, von dem Könige befolgten Tendenz gewesen, ohne das Gepräge einer vielleicht mehr individuellen Richtung. Es dürfte überhaupt in Frage kommen, inwieweit alle diese grossen Bestrebungen auf einem wirklichen, lokal volksthümlichen Kunstbedürfniss beruhen, und inwieweit von ihnen eine Rückwirkung auf die allgemeine Volksbildung stattgefunden hat oder zu erwarten ist. Wenigstens wird das Letztere wohl nur erst durch die Zukunft dargelegt werden können.

Uebrigens haben, was ich hier beiläufig bemerken muss, jene grossen und mannigfaltigen monumentalen Unternehmungen zugleich eine Mannigfaltigkeit des technischen Kunstbetriebes, einen Eifer in dessen möglichst zweckgemässer Durchbildung erregt, dass dem Anschein nach hievon vielleicht zunächst eine Rückwirkung auf das Leben zu erwarten sein möchte. In der Malerei ist eine Reihe von Behandlungsarten durchge-

*) Die kürzlich erschienene Schrift des ersten Bürgermeisters von München, Dr. Bauer: „Grundzüge der Verfassung und Vermögensverwaltung der Stadtgemeinde München", enthält u. A. die Angabe, dass im Lauf der letzten 25 Jahre von der städtischen Behörde auf das Bauwesen im Allgemeinen eine Summe von c. 2,797,634 fl. (also jährlich im Durchschnitt von c. 111,905 fl.) und auf Monumente und zur Verschönerung der Stadt eine Summe von c. 3,284,539 fl. (also jährlich im Durchschnitt von c. 131,381 fl.) verwandt sind.

probt, namentlich um ihr bei monumentalen Werken eine möglichst unzerstörbare Beschaffenheit geben zu können; neben der Frescomalerei hat man verschiedene Gattungen der Wachsmalerei geübt; die Technik der antiken Wandmalerei ist durch Schlotthauer, wenn auch nur erst in Proben, doch vollständig wieder aufgefunden; in der, ebenfalls von Schlotthauer erfundenen sogenannten Stereochromie besitzt man eine Gattung der malerischen Technik, die, wie es scheint, allen Witterungseinflüssen trotzen wird. Die Glasmalerei ist zu ausserordentlichen Erfolgen gediehen; die Porzellanmalerei müht sich, neben jener sich ebenfalls als eine eigenthümlich werthvolle Kunstgattung zu behaupten. Im Bronzeguss wird das Grossartigste mit bewundernswerther Kühnheit und Sicherheit geleistet; mit ebenso grosser Sicherheit und Tüchtigkeit verfährt man in der Feuervergoldung kolossaler Bronzen. Für die architektonischen Unternehmungen sind vielfache und zum Theil neue Hülfsmittel in Bewegung gesetzt; um nur Eine anzuführen, so ist dort (wie freilich schon früher bei uns) die Fabrikation der gebrannten Steine zu einer grossen, selbst für monumentale Zwecke sehr wohl geeigneten Vollendung gebracht; u. s. w. Nach allen Richtungen hin ist das Handwerk der Kunst hoch ausgebildet. Gleichwohl ist auch hiebei noch in Frage zu stellen, ob diese Erfolge auch einen ähnlichen Aufschwung des eigentlichen und selbständigen Kunsthandwerkes zur Folge gehabt haben. Der Blick auf die Industrieläden von München schien mir dies, beim Wandeln durch die Strassen der Stadt, nicht gerade in vorzüglichem Maasse zu bestätigen. Doch hat München, wenigstens von Hause aus, wohl nicht die Grundlage eines sonderlich bedeutenden industriellen Verkehrs.

Für die eigentliche künstlerische Ausbildung scheint durch jene grossen monumentalen Unternehmungen ein weites Uebungsfeld dargeboten zu sein. Gewiss haben die dabei Betheiligten vielfache Gelegenheit gefunden, sich in der künstlerischen Behandlung der verschiedenartigsten Aufgaben und in der oben angedeuteten handwerklichen Praktik Fertigkeiten aller Art zu eigen zu machen. Doch ist hiebei naturgemäss die Tendenz der monumentalen Kunst wiederum ausschliesslich vorherrschend gewesen und, wie umfassend auch, doch eben nur das zu ihr Gehörige geübt worden; die Oelmalerei namentlich ist hiebei so gut wie gar nicht zur Anwendung gekommen. Die Meister der Malerei sind in den verschiedenen Lokalen, die ihnen zur Ausschmückung angewiesen, beschäftigt gewesen, von verhältnissmässig wenigen Gehülfen umgeben; Unterricht-Ateliers haben sie nicht eröffnen können. Man klagte mir sehr ernstlich, dass derjenige, der bei diesen monumentalen Werken nicht hinzugezogen worden, der sich überhaupt der monumentalen Malerei nicht habe widmen wollen, rücksichtlich seiner künstlerischen Ausbildung zum grössern Theil sich selbst überlassen gewesen sei; wenigstens für das, was der Stellung des Malers im allgemeinen Lebensverkehr die erforderliche Sicherheit gebe, d. h. für die Behandlung der Oelfarbe, für die Zubereitung und Verwendung einer richtigen Palette, sei bis jetzt in München fast gar keine Belehrung zu finden gewesen.

3.

Ueber akademische Concurrenzen und was etwa an deren Stelle zu setzen.

(Aus den, am Schlusse des Reiseberichtes enthaltenen Vorschlägen zu einer Reform der Akademie der Künste zu Berlin.)

. . . . . Wenn in der akademischen Schule selbst keine äussere Auszeichnung weiter gälte, als die Ehre, die dem Tüchtigen nothwendig überall zu Theil wird, so würde es dennoch zweckmässig und vortheilhaft sein, denjenigen, der die Schule auf ausgezeichnete Weise absolvirt hat und von dem wahrhaft bedeutende Leistungen zu erwarten sind, auf eine angemessen fördernde Weise in die Stellung des selbständigen Künstlers hinüberzuführen. Hiezu dient bis jetzt allein das, zumal bei unsern Verhältnissen sehr ungenügende Mittel der Concurrenz um ein Reisestipendium, welches letztere dem Sieger unter bestimmten Vorschriften auf die Zeit von drei Jahren ertheilt wird. Es haben sich gegen diese Einrichtung bereits so gegründete Bedenken erhoben, dass es in der That angemessen scheint, sie vollständig aufzuheben.

Die bisher bei uns, wie an den meisten andern Orten befolgte Einrichtung ist in der Kürze die: dass die Concurrenten, nach vorangegangener vorläufiger Prüfung, ein besondres Sujet zur künstlerischen Bearbeitung empfangen, welches an demselben Tage, an dem es gegeben ist, als Skizze bearbeitet werden muss; genau nach dieser Skizze, wenigstens ohne alle wesentlichen Abweichungen davon, müssen sie sodann die Arbeit selbst in vorgeschriebenen Maassen, innerhalb eines bestimmten Termins und in gänzlicher Abgeschiedenheit ausarbeiten. Man will versichert sein, dass die Concurrenten ohne irgendwelche Beihülfe arbeiten und man will dem einen keine günstigeren Bedingungen geben als dem andern; aber man verlangt zugleich eine Arbeit, die nicht etwa blos die durchgebildete Fähigkeit zur Naturauffassung darlegen, die vielmehr zugleich von der inneren künstlerischen Schöpfungskraft ein hinreichendes Zeugniss abgeben soll, und doch sieht man hiebei eigentlich von Allem ab, was zur Belebung des Gegenstandes, zur Entwickelung und Ausbildung desselben im inneren Gemüthe des Künstlers vorgehen muss; man schliesst alle Rücksicht auf die künstlerische Individualität aus, deren eigenthümlichen Gesetzen gemäss doch unter allen Umständen das wahre Kunstwerk erzeugt wird. Darum finden sich bei uns so selten ächte künstlerische Naturen, die sich diesen fesselnden Bedingungen unterziehen; darum treten zumeist so ungenügende Talente ein, darum ergiebt es sich so oft, dass der Preis an solche vertheilt wird, denen doch keineswegs absolute Kunstbefähigung und wahrhafte Vollendung in Betreff der künstlerischen Studien beiwohnt. Und nun begeben sich diese, unsicher in der künstlerischen Auffassung überhaupt und unsicher in ihrem eignen Wollen und Können, auf die Reise, werden durch die Ueberfülle der verschiedenartigsten Werke, die ihnen hier entgegentreten, nur noch verworrener als sie es schon sind, und kehren begreiflicher Weise nicht als Meister heim. Die grossen Summen, die bei uns zu diesem Behufe verwandt sind, haben nur sehr

geringfügige Früchte getragen, und zugleich hat es ein eignes Missgeschick gewollt, dass die wenigen besten unter unsern Concurrenten entweder früh verstorben oder im Auslande ansässig geblieben sind.

Wir haben die Einrichtung der Concurrenzen aus Frankreich überkommen; aber sie steht dort, so wenig sie in ihrem innersten Princip auch unter den besten Verhältnissen mit dem wahren Kunstgefühl vereinbar ist, doch in Beziehungen zum Leben und zur Kunstbildung, die so ganz anders sind als bei uns und die Sache wenigstens ungleich milder erscheinen lassen. Von Hause aus ist der Franzose weit mehr zur äussern Repräsentation, zur äussern Geltendmachung seiner Wirksamkeit geneigt, und es wird ihm dies auch so viel leichter, weil seine Production weit weniger aus der Tiefe der Empfindung als aus einem gewissen verstandesmässigen Calcül hervorgeht. (Die französische Kunstgeschichte beweist dies hinlänglich; N. Poussin und Ingres, deren Werke nur allzusehr das Gepräge dieses Calcüls tragen, werden dort vorzugsweise als die Meister tiefer Conception verehrt.) Dazu kommt dann die Leidenschaft des Ehrgeizes, die das Leben in Frankreich zum steten Wettkampfe macht. Daher denn schon in den Schulen von früh an jene Wettkämpfe, jene Concurrenzen, die sich in der École des beaux-arts zur Unzahl steigern und denen sich endlich die grossen Concurrenzen der Académie nur als naturgemässe Folge anschliessen. Der französische Künstler, der in die letzteren eintritt, findet sich eigentlich in ganz gewohntem Elemente; er weiss der Production mit Bequemlichkeit zu gebieten, während der Deutsche in gleichem Fall auf tausend offenbare und ungekannte Klippen stossen muss, die ihm die innere Freudigkeit verderben. Wir müssten bei uns eine ähnliche Stufenfolge von Concurrenzen einrichten, was doch seine sehr gründlichen Bedenken haben würde, wir müssten geradehin auf eine Umwandlung unsers eigenthümlichen Volkscharakters hinarbeiten, wenn die grossen akademischen Concurrenzen bei uns zu derselben Bedeutung gelangen sollten, wie in Frankreich. Und dennoch haben sich einsichtige Künstler in Paris gegen mich nicht minder überzeugt über die Mängel dieses gesammten Concurrenzwesens auch im dortigen Kunst-Interesse ausgesprochen.

Bei der umfassenderen Gestalt, welche dem Kunstunterricht an der hiesigen Akademie zu geben wäre, namentlich bei der Einrichtung von akademischen Ateliers, und unter der Voraussetzung einer, allerdings sehr genauen Beobachtung des Studienganges der Schüler der Akademie würde es aber des Mittels der Concurrenz gar nicht bedürfen, um die würdigsten und tüchtigsten unter den Schülern kennen zu lernen; im Gegentheil würde man hiebei ganz von selbst zu einem ungleich sichereren und richtigeren Urtheile gelangen und von allem Zufälligen der einzelnen Leistung absehen können. Ebenso würde man die zu gewährende Belohnung oder Förderung mit vollkommener Rücksicht auf die Individualität jedes Einzelnen abmessen können. Solcher Förderungen bieten sich verschiedene dar. Zunächst ist für diesen Behuf die Hinzuziehung ausgezeichneter Schüler zur Ausführung öffentlicher Arbeiten (unter Augen des Meisters) in Vorschlag gebracht worden, was ohne Zweifel — je nach der vorkommenden Gelegenheit — schon sehr nützlich wirken und wenigstens eine schöne Vorbereitung zu künftiger Selbständigkeit sein würde. Sodann erlaube ich mir, auf einen früheren Vorschlag zurückzukommen: solche Schüler, die ihre Studien auf eine vorzügliche Weise absolvirt haben, durch die Uebertragung irgend eines Werkes für öffentliche Zwecke zu belohnen und

ihnen hiedurch Gelegenheit zur vollkommenen Entwickelung ihrer Kräfte, sowie zugleich zur Erwerbung einiger Geldmittel, die sie eventuell und nach Belieben zu einer Reise verwenden könnten, zu geben. Hiedurch wäre beiläufig ein, gewiss nicht verwerfliches Mittel gewonnen, nach und nach eine Anzahl öffentlicher Kunstwerke in den Provinzen zu verbreiten und dadurch auch in den Communen den Sinn für die öffentliche, volksthümliche Bedeutung der Kunst immer mehr anzuregen. Ausserdem aber wären gleichfalls eigentliche Reisestipendien zu vertheilen, doch nicht nach feststehender Norm und auf eine bestimmte Reihe von Jahren, sondern je nach Zweck und Bedürfniss auf kürzere oder längere Zeit. Unter Umständen kann ein nur halbjähriger Aufenthalt in Italien für einen mit sich fertigen und einigen Künstler schon sehr fruchtbringend sein.

Durch diese Reisestipendien liesse sich aber, ebenso wie durch jene Uebertragung von Werken für öffentliche Zwecke, noch ein weiter wirkender Nutzen schaffen. Das gewöhnliche, speciell durchgeführte Studium irgend eines besondern grossen Meisterwerkes wird dem jungen Künstler in der Regel ungleich vortheilhafter sein, als das wirre Durcheinanderstudiren des Verschiedenartigsten; dies Studium aber wird am Besten (ich habe hier zunächst Maler im Sinne) durch die Copie erreicht. Dem jungen Künstler würde also die Anfertigung der Copie irgend eines namhaften Bildes, vornehmlich von Raphael, oder auch von Michelangelo, Tizian u. s. w., zu übertragen sein. Dadurch aber würde allmählig eine Reihenfolge von Copien zusammenkommen, die unter solchen Umständen gewiss mit voller, frischer Begeisterung für die Originale gemalt wären und die demnach, zu einer Gallerie geordnet, sowohl im Allgemeinen einen sehr hohen Kunstgenuss gewähren, als für Künstler und Kunstfreunde ein sehr wichtiges Bildungsmittel darbieten würden. Die Betrachtung der im Louvre und in der École des beaux-arts zu Paris zerstreuten Copien nach den Fresken Raphael's und Michelangelo's hatte mir die Bedeutung, welche eine solche Gallerie haben könnte, wieder recht lebhaft vergegenwärtigt. Sollte bei uns diese Idee aufgenommen werden, so wäre es vielleicht möglich, dass Se. Majestät der König sich bewogen fänden, die im Allerhöchsten Besitz befindlichen, schon ziemlich zahlreichen Copien nach Raphael (besonders nach auswärts vorhandenen Staffeleibildern desselben zur Gründung einer solchen Sammlung herzugeben, so dass für die letztere schon beim Beginn der neuen Einrichtung ein ansehnlicher Stamm beisammen wäre.

VI.

Reisenotizen.

Frankfurt a. M.

Das Städel'sche Kunst-Institut ist, Dank dem so hochsinnigen wie klugen Testator und der fortgesetzt sorgfältigen Leitung seiner Angelegenheiten, eine Anstalt, wie man sie jeder grösseren Stadt wünsche

möchte. Sie erreicht in ihrem engen Kreise mehr als manche grosse Staatsanstalt mit ungleich grösseren Mitteln und Kräften durchzuführen weiss. Namentlich hat die Kunstsammlung des Instituts eine vortreffliche und zugleich sehr gefällige Einrichtung; sie ist keineswegs besonders ausgedehnt, aber in charakteristischer Weise mit mehr oder weniger guten Beispielen für die verschiedenen Hauptepochen der Kunstgeschichte versehen, — Abgüssen von Antiken, Handzeichnungen, älteren und neueren Gemälden. Die in den Hauptsälen der Sammlung angewandte Beleuchtung von oben bringt die schönste Totalwirkung hervor; sie ist durchaus nachahmungswürdig.

Hier sah ich Lessing's Huss (auf dem Concil von Constanz) wieder, ungleich besser beleuchtet und besser übersehaulich, als ich das Bild auf der Berliner Ausstellung gesehen hatte; aber um so mehr auch traten mir die Schwächen des Werkes — gegen dessen so bedeutende Vorzüge, wie gegen Lessing's künstlerische Grösse überhaupt, ich wahrlich nicht blind bin — entgegen. Es fehlt der Farbe, dem Ton das eigentliche Mark, und noch mehr fehlt es an Luft und Helldunkel; die Gestalten erscheinen flach, die hinteren fast wie ausgeschnitten und auf den Grund aufgelegt. Das Bild könnte höchst vortrefflich sein und ist in seinem innersten Wesen doch nicht eigentlich künstlerisch; es ist sehr geistreich gedacht, fein gefühlt und für das Einzelne eine anziehend schöne Darstellungsform genommen, aber es ist — wenigstens in seiner Totalität — nicht geschaut. Es giebt keinen grösseren Gegensatz, als dies Bild im Verhältniss zu Werken des Paul Veronese, dessen Richtung es doch, seiner ganzen äusseren Anlage nach, entsprechend sein müsste.

Overbeck's grosses symbolisches Bild — „der Triumph der Religion in den Künsten" — ist unter den Gemälden altdeutscher Schule aufgehängt, mit denen es in Ton und Künstlermaass sehr wohl übereinstimmt. In dem Bilde ist viel mehr innere Einheit, als z. B. im Huss; Overbeck will nur symbolisiren und wählt dazu ein charakteristisch conventionelles Schema, ohne Anspruch auf die höhere Totalität der Natur. Dazu kommt sein schöner Linearsinn, der sich hier immer noch erfreulich kund giebt, und das sehr ruhige Maass der Farbe. Freilich ist Vieles auch ungenügend, zu äusserlich conventionell im Farbenton, zu matt in der Bewegung, zu nüchtern im Gedanken; doch bleibt es immer nur Einzelnes im Gegensatz gegen das bedeutsame Ganze.

Ph. Veit's Freskobild — „die Einführung der Künste in Deutschland durch das Christenthum" — ist in der Farbe matt und verschossen; es scheint auch nicht mit der naiven Symbolik erfunden, wie Overbeck's Bild. — Die Cartons von Schnorr zu seinen Fresken in der Villa Massimi zu Rom, mit Darstellungen aus dem rasenden Roland, sind höchst interessant und für den Beginn der romantischen Richtung unserer Kunst sehr bezeichnend. Sie haben noch ganz die schöne jugendlich naive Grazie, der man diesen oder jenen Mangel gern vergiebt, weil noch so viel Hoffnung darin ist. — Von Steinle sind die farbigen Cartons zu seinen Fresken in der Kapelle von Schloss Rheineck am Rhein, Darstellungen, die auf die Bergpredigt Bezug haben, vorhanden. Hier ist die liebenswürdige Eigenthümlichkeit des Künstlers sehr anziehend, eben weil sie ganz anspruchlos auftritt. —

Von den für die Nischen des Römersaales bestimmten Kaiserbildern sah ich den grösseren Theil in Nebenräumen aufgestellt. Ich fand

darunter wenig Erfreuliches, kein Bild, das mir wahrhaft bedeutend erschienen wäre. Das beste unter den vorhandenen mochte das von Rethel sein, ein edles, doch nicht innerlich grosses Bild. Zwei Kaiserbilder waren von Steinle: das eine mittelalterlich, von sehr matter, ja unwahrer Körperlichkeit; das andre, Steinle's sonstiger Richtung ziemlich entgegen, eine Gestalt des siebzehnten Jahrhunderts, in schlichter Haltung und dabei von erfreulich frischem Gefühl. Lessing's Bild (Friedrich Barbarossa) ist gut, aber wiederum nicht gross gefasst, vielmehr etwas genrehaft. Auch ein Heinrich V. von Kiderich schien mir beachtenswerth; etliche andre Düsseldorfer fast allzuschwach, ein Eindruck, den auch die Arbeiten noch andrer Lokalschulen gewährten. —

Die eherne Goethe-Statue von Schwanthaler, auf dem Rossmarkte, hat mich unendlich widerwärtig berührt. Zunächst ist das Verhältniss der kolossalen Figur zu dem breiten kurzen Piedestal sehr unschön. An dem letzteren macht sich die architektonische Doppel-Kuriosität bemerklich, dass über den Ecken Anteßxen angebracht sind, die aber vor dem flachen Erdhügel, auf welchem die Statue steht, doch nur reliefartig vortreten. Der Heros trägt Ueberrock und Mantel; den letzteren nicht des rauhen nordischen Klimas wegen (denn alsdann hätte er auch Hut und Andres nöthig gehabt), sondern einfach als das heut zu Tage allgemein übliche Testimonium paupertatis in Betreff monumentaler Stylistik. Der linke Arm hängt los herab; trotz des losen Hängens hält er den Mantel so fest, dass dieser nothgedrungen sich in eine Art classischer Falten fügen muss. Die Gestalt lehnt sich an einen Baumstamm, um welchen hinterwärts der Mantel herumgehängt ist. Das Naturgefühl ist äusserst mangelhaft; die Brust und die linke Schulter sind unendlich roh. Das Gefälte hängt in einer lappig wulstigen Weise, ohne alle Ahnung von Styl und irgend welcher feineren Naturbeobachtung. In den Reliefs des Piedestals sind die Personificationen von Goethe's Hauptwerken enthalten. In der Idee sind diese zum guten Theil nicht minder schwach und unkünstlerisch, in der Raumvertheilung ohne alles Princip, in der Körperlichkeit der einzelnen Gestalten fast durchweg äusserst matt. Ich habe einen zu hohen Begriff von Goethe, von monumentaler Würde, von der Bedeutung der Kunst überhaupt, als dass ich dies Denkmal nicht fast als ein Nationalunglück bezeichnen sollte.

Freskomalereien der Düsseldorfer Schule.

1. Darstellungen zur Geschichte des Kaisers Friedrich Barbarossa in einem Saale des Schlosses Heltorf.

Erste Wand, von Mücke gemalt:

Friedrich's Kaiserkrönung, gemalt 1839. Das Bild ist vortrefflich in Composition, Durchbildung, Haltung und Gesammtwirkung; nur in der Behandlung könnte es etwas leichter sein.

Superporte, grau in grau: Englische Gesandte vor dem Kaiser, Geschenke bringend. Sehr anmuthig.

Die Demüthigung der Mailänder, gem. 1838. Die Composition nicht ganz glücklich; der Mittelgrund — die Tribüne mit dem Kaiser — dem Auge des Beschauers eigentlich näher stehend als der Vorgrund. Einzelnes sehr schön gemalt.

Zweite Wand:

Friedrich's Versöhnung mit dem Papste zu Venedig, 1826 von Stürmer gemalt. Das Bild hat Gesammtwirkung, wie solche vor Allem der malerischen Wanddekoration zukommt; im Uebrigen ist es sehr schwach.

Superporte: Demüthigung Heinrich's des Löwen, ebenfalls von Stürmer. Unbedeutend.

Aufhebung der über Heinrich den Löwen verhängten Reichsacht, 1830 von Mücke gemalt. Noch von etwas kalter Färbung und ohne rechte Harmonie, auch nicht innerlich genug.

Zu den Seiten der beiden Hauptbilder Wandstreifen mit Arabesken, auf das Leben der Hauptpersonen bezüglich.

Dritte Wand:

Sturm auf Iconium durch Friedrich von Schwaben, 1840 von Plüddemann nach Lessing's Composition gemalt. Arbeit von mittlerem Werth; der Vorgrund zu schwach.

Schlacht von Iconium, 1831 von Lessing gemalt. Ein Bild von wunderbar energischer Naturwahrheit; in der Composition höchst belebt, in den Lokaltönen meisterhaft. Nur Einiges im Vorgrund nicht wirksam genug.

Tod des Kaisers, 1841 von Plüddemann gemalt. Eine würdige Composition, von harmonischer Haltung; nur, bei trefflichen Einzelheiten, nicht kräftig genug.

Vierte Wand:

Zwischen den Fenstern die einzelnen Gestalten des heil. Bernhard und des Bischofes Otto von Freisingen, beide 1840 von Mücke gemalt und höchst schön in jeder Beziehung. —

II. Der grosse Fries des Rathhaussaales zu Elberfeld, mit den Bildern deutscher Vorzeit und deutscher Sitte. Der Eindruck des Ganzen bedeutend, die Darstellung verständlich und prägnant. Das Balkenwerk der Decke ist zu schwer im Verhältniss zu der Malerei, auch scheint diese selbst im Ganzen nicht von genügend leichter Wirkung; doch war mein Urtheil hierüber möglicher Weise befangen, da die Wände unterhalb des Frieses noch der weiteren Dekoration, mithin der erforderlichen Gegenwirkung entbehrten, ich die Bilder auch bei ungünstiger Beleuchtung sah. Die Bilder im Einzelnen sind:

Leben der Deutschen in der Urzeit des Volkes, von Fay (Langwand über den Fenstern). Sehr glücklich und tüchtig in den einzelnen, meist nackten Gestalten und Gruppen, die sich indess von dem waldesdunkeln Grunde nicht genügend loszuheben scheinen.

Einführung des Christenthums, von Mücke. (Schmalwand über den Fenstern.) Am Zartesten im Ton, vielleicht etwas zu sehr.

Sitte, Bildung, Gewerbe, Handel u. s. w., von Plüddemann. (Langwand.) Besonders trefflich erzählt und gut gezeichnet; in der Malerei etwas hart.

Reichthum und Genuss, von L. Classen. (Schmalwand.) Von mässigem Verdienst und nicht eben leichtem Vortrag. Man frägt übrigens billiger Weise, welche eigentliche Bedeutung in Bildern solcher Art das mittelalterliche Kostüm haben soll.

III. Die Freskomalereien in der Kirche zu Apollinarisberg, von Deger und seinen Genossen.

Ich sah diese Werke in der Arbeit, als theilweise ausgeführte Wandgemälde, als Cartons, als Aquarell-Entwürfe. Von Deger selbst, als Hauptbilder, die Kreuzigung Christi, die bis auf die Gruppe der Maria bereits al fresco vollendet war; die Anbetung der Hirten und die Auferstehung, diese in Aquarell; ausserdem die grosse Gestalt der Virgo immaculata auf dem Halbmonde und die Composition für die Halbkuppel der Altarnische: Christus, nebst Maria und Johannes zu seinen Seiten. Es ist die Tradition — die giotteske — in ihrer edelsten Erscheinung, was diesen Arbeiten zu Grunde liegt, ein kirchlich Geheiligtes (in der Art wie Fiesole die Tradition auffasste), ein durch stille, innere Scheu Gebundenes, also freilich Conventionelles; aber zugleich das Bewusstsein hierüber, und dem entsprechend ein feiner bestimmter Natursinn. Im Ganzen der Compositionen herrscht ein schöner leichter Ton, eine zarte, dem Ideal sich zuneigende Formenbildung (die gelegentlich auch, wie in den feinen langgestreckten Nasen der Maria, einem kirchlich manierirten Ideal angehört), in der Gewandung eine edle Stylistik. Die Aquarelle erinnern an Miniaturen der alten Sienesen, doch nicht an deren Ungeschick. — In der Kreuzigung ist es von grossartigster Wirkung, wie die Masse des Volkes durch den ausserordentlichen Moment gemeinsam bewegt und erschüttert wird: ich entsinne mich nicht, Aehnliches gesehen zu haben. Die drei Gekreuzigten zeichnen sich, wie durch die Charakteristik, so durch die gediegene Modellirung aus. Vortrefflich auch ist das charakteristisch Eigenthümliche in Physiognomie, Ausdruck und Geberde des Hauptmannes, dessen Erscheinung von dem Gebahren banaler Frömmigkeit durchaus fern ist. — Das Bild der Auferstehung ist schön geordnet: unten die Marien an dem Grabe und der Engel auf dem Steine sitzend; darüber, von Wolken getragen, der Auferstandene und Engelchöre zu seinen Seiten. So erscheinen auch über der Anbetung der Hirten Engelchöre, unter denen die drei Erzengel besonders vortreten; in der Mitte der letzteren Michael, schwer gepanzert im Charakter des funfzehnten oder sechzehnten Jahrhunderts, — was denn allerdings, trotz der schönen Behandlung, für das Schweben der Gestalt nicht sonderlich günstig ist, auch zu ausschliesslich an ein bestimmtes Zeitkostüm erinnert. Hier ist die befolgte Tradition eben allzu jung.

Unter den Arbeiten der Genossen Deger's zogen mich, soweit ich diese sah, besonders die Compositionen aus der Legende des heil. Apollinaris, von dem älteren Müller, an. Auch diese sind vortrefflich, doch mehr conventionell giottesk, wenigstens in den Aquarellen. Merkwürdig und schön ist hier die idyllische Darstellungsweise, mit zuschauenden und andern Nebenpersonen, was an die liebenswürdigen Compositionen des Benozzo Gozzoli erinnert, ohne doch irgend das Gepräge von Nachahmung zu tragen.

Lüttich.

Von der Universität die Bronzestatue Grétry's von Geefs. In Escarpins, Strümpfen und Pelzrock bis an's Knie, der sich rechts ziemlich willkürlich zur Seite schlägt. Ganz ohne allen Styl und alle grosse Wirkung: eine unbedeutende Portraitstatuette im grossen Massstabe. Das Detail indess, wenigstens an den Kleidungsstücken, mit genauer naturalistischer Beobachtung, z. B. in Betreff des Bruches und der Ausgänge der Falten.

Brüssel.

Cour de cassation, im Palais de justice. Hier die beiden berühmten Bilder von Gallait und de Biefve — die Abdankung Karl's V. und der Compromiss der niederländischen Edeln — in ausgezeichnet schöner, von der Decke herabfallender Beleuchtung, an den Langwänden einander gegenüber aufgestellt. (Diese Aufstellung aber, wie mir gesagt wurde, nur provisorisch.) Gallait's Bild ist hier erst völlig seinem Verdienste nach zu würdigen. Die Hoheit und Schönheit desselben war mir keineswegs, wohl durch die tadelnden Bemerkungen der deutschen Gegner mit veranlasst, so fest im Gedächtniss geblieben. Allerdings darf man Einiges an dem Bilde tadeln, — den nicht völlig klaren perspektivischen Aufbau und die Unbestimmtheit des Raumes hinter dem Sessel des Kaisers (innerhalb des nach hinten, wie nach den Seiten herabhängenden Teppiches), indem der Raum sich an der einen Seite bedeutend zu vertiefen scheint; auch den Umstand, dass das rechte Bein Oraniens, das Standbein, durch den knieenden Philipp zu sehr verdeckt wird. Indess sind dies entschieden untergeordnete Mängel, die sich nur bei besonderem kritischem Eingehen bemerklich machen und die gegen die durchaus schöne Totalwirkung des Bildes ganz verschwinden. In der That ist hier die lebendigste und zugleich naivste dramatische Wirkung mit grossartig historischer Auffassung und mit einer malerischen Haltung verschmolzen, die nur bei den grössten, namentlich italienischen Meistern gefunden wird. Hier ist ächte künstlerische Naturwahrheit und ächter künstlerischer Styl. Die Farbe ist wundervoll und auf keine Weise conventionell, auch viel mehr, obgleich ohne irgendwelche spezielle Nachahmung, italienisch (venetianisch) als etwa niederländisch, welches Letztere bei der fast subjectiven rubensischen Palette immer bedenklich bleiben muss. So schön und gross das Ganze, ebenso jede einzelne Figur, jeder einzelne Kopf. Das Bild erhebt sich weit über die heutige belgische Schule. — Das Bild von de Biefve hat diese seltenen Vorzüge nicht. Auch hier zwar ist durchweg schöne, reine Naivetät, im Einzelnen ebenfalls vollendete Meisterschaft. Auch die Composition hat viel Glückliches, doch sind die Gruppen des Vorgrundes zu zerstreut. Vor Allem aber fehlt die grosse malerische Gesammthaltung, sowohl in der Farbe an sich, als im Helldunkel. Die Gruppen des Vorgrundes drücken auf die des Mittelgrundes.

Palais de la nation. Im Vestibule desselben die beiden grossen

historischen Bilder von de Keyser und Wappers, die, wie es scheint, die Bestimmung haben, den beiden ebengenannten sich als Seitenstücke anzuschliessen. (Die Aufstellung ebenfalls provisorisch, sogar der Art, dass sie unmittelbar den Fussboden der Halle berühren und für das Bild von Wappers nicht einmal der Raum zum Rahmen vorhanden war.) Beide Werke nicht ohne eigenthümliche Verdienste, doch sowohl dem von Gallait als auch dem von de Biefve entschieden nachstehend. Von de Keyser das Bild der Schlacht von Woringen; wirksam durch einfach klare Composition, allgemeine Haltung, energische Palette; dennoch der Eindruck desselben nicht erfreulich. Die Geberdungen nicht gross und nicht entschieden, die Charakteristik mangelhaft, die Gesichtsbildungen manierirt, die Farbe conventionell, besonders in der Carnation. — Von Wappers eine Scene aus der Septemberrevolution: Verwundete werden gebracht, der Entschluss zum letzten Widerstande gefasst. Die Composition ist zusammengedrängt, in Ausdruck und in Farbe eine entschiedene Energie. Aber Beides ist wiederum manierirt (wenn auch in der Farbe weniger als bei de Keyser), die Gesammthaltung mangelhaft, die Wirkung zum Theil sehr theatralisch. Störend ist es besonders auch, dass bei dem Zusammendrängen der Gruppen doch keine eigentliche Gesammthandlung, kein die Massen bewegender Gesammtzug ersichtlich wird.

Gallait's Haus und Atelier, gebaut von Cluysenaer. Die Wohnräume liegen nach der Strasse zu, das grosse, behaglich und elegant eingerichtete Atelier in ihrem Rücken; zwischen beiden ein kleiner Verbindungsbau von überaus zierlicher Einrichtung. Die Hausthür führt zunächst in einen Corridor, der die Wohnräume zur Linken hat; zur Rechten eine Glaswand zwischen Säulen. Auf die Glaswand hat Gallait die Bildnisse berühmter Maler gemalt, doch nur als Silhouetten von braunrother Farbe, mit wenig schwarzer Zeichnung. Aus dem Corridor tritt man in ein kleines Entrée; aus diesem in ein dunkel gehaltenes Kabinet mit reicher Boiserie im Renaissancestyl; aus dem Kabinet in das Atelier. Zwei andre kleine Räume dienen zur unmittelbaren Verbindung der Wohnung mit dem Atelier; diese empfangen ihr Licht von oben. In der Tiefe jenes dunkeln Cabinets ist eine Nische und in dieser ein Fenster, durch welches man in den einen jener kleinen Räume hineinblickt; der letztere ist mit Malereien im pompejanischen Style, auf weissem Grunde, verziert. Der Durchblick ist von überaus reizender malerischer Wirkung.

Im Atelier sah ich das Portrait des Ministers de Theux, ein Werk der meisterhaftesten künstlerischen Virtuosität. Es ist eine Kniefigur, stehend, zur Seite eines Schreibtisches. Die Umgebung der Figur — Vorhang, Teppichgrund, Stuhl — ist roth, in verschieden abgestuften Tönen und in gediegenster Harmonie; das blaugestreifte Ordensband auf der Brust des Ministers ist dabei von leuchtender Wirkung. Der Kopf ist vortrefflich gemalt und leidet an sich durch die rothe Umgebung in keiner Weise. Aber bei aller Meisterschaft ist das Bild doch nicht, wie es sein sollte; die frappante virtuosische Totalwirkung ist doch eben die Hauptsache, und das Auge des Beschauers wird doch viel mehr durch sie, als durch den Kopf des Dargestellten in Anspruch genommen. — Von der Abdankung Karls V. hingen die trefflichen grossen Detailstudien im Atelier.

unter Glas und Rahmen; die erste Skizze zu dieser Composition, Zeichnung mit etwas Farbe, und eine zweite, vorzüglich schöne Aquarellskizze mit der Wirkung des Gemäldes selbst. — Ebenso noch andere Skizzen, auch dies leicht angetuschte Zeichnungen, zum Theil Genrescenen von schöner, frappanter, ächt niederländischer Wirkung. — Ausserdem einige angefangene Bilder, unter denen mir besonders ein Kardinal, welcher beim Austreten aus der Kirche das Kind einer Bäuerin segnet, wohlgefiel.

Gallait ist Schüler des Franzosen Hennequin.

Im Atelier von Verboeckhoven freute ich mich der prächtigsten Thierstudien. Unverkauft stand noch ein grosses Bild mit einem italienischen Ochsen und anderem Vieh; fast vollendet sah ich ein Gemälde, auf dem ein grosser Pyrenäenhund, zwei kleine Hündchen und ein Papagei dargestellt waren. Ueberall, in diesen lebensgrossen Darstellungen, wie in den bei uns mehr bekannten kleinen Kabinetsbildern erscheint Verboeckhoven für sein Fach durchaus als Meister ersten Ranges.

Einen Ueberblick über die Leistungen der belgischen Malerei (kleinen Massstabes) gewährte mir die in solcher Beziehung geschätzte Sammlung des Mr. van Becelaere, Eigenthümer des Café mille colonnes, place de la monnaie. Sie ist daran sehr reich, besitzt auch holländische und einige französische Bilder. Doch hat die Sammlung im Ganzen auf mich keinen sonderlichen Eindruck gemacht; sie enthält viel Unbedeutendes, das mit einem gewissen allgemeinen Vortrage gemacht ist, sehr viel Nüchternes und wenig Eigenthümliches. Mit zu den Besten gehören die Viehmaler im Style Verboeckhovens. Anziehend durch charakteristische Zeichnung waren mir die Genrebilder eines jungen Brüsselers, Willems. Ein Genrebild von de Keyser, ein alter Mann und eine junge Frau in der Umgebung eines prächtigen Zimmers, machte sich als ein Virtuosenstück in schönster rubensischer Färbung geltend. Die Holländer und Franzosen traten mir als bedeutender im eigenthümlichen Wesen entgegen. So sah ich von Koeckoeck eine ganz ausgezeichnet meisterhafte Sturmlandschaft, Treffliches von Schotel, u. s. m. — Ich bemerkte, dass bei den Belgiern im Allgemeinen wohl mehr Palette zu finden ist als bei den Deutschen, zunächst den Norddeutschen, keineswegs aber eine so gute Verwendung derselben.

Navez, der Direktor der Brüsseler Akademie, gehört noch der ältern Schule an und ist in seinen Leistungen nicht sonderlich erfreulich. Ein grosses Altarbild, für die Kirche seines Geburtsortes bestimmt, ist frostig manierirt im Style der französischen Malerei vor der Epoche der Julirevolution. Einige Bilder erinnerten mich an L. Robert, aber auch sie waren kalt. Ein Portrait hatte in der Behandlung Aehnlichkeit mit den Wach'schen Bildnissen.

Ein Jeremias von Gisler, in der Kathedrale Ste. Gudule, war höchst flau und in der affektirten modern französischen Manier behandelt. — Eine

Reihenfolge von Stationsbildern in der Kirche la Chapelle, von Jean van Eycken, zeigten Palette und harmonisch abgetönte Farben; aber auch sie waren im Uebrigen französisch manierirt und oft sehr schwach.

Auf der „Place des Martyrs" das grosse Denkmal, von Geefs, welches den Opfern der Septembertage von 1830 gewidmet ist. Eine grossartige Anlage, in sehr schönen Verhältnissen zu der Architektur des umgebenden Platzes. Der Boden des letzteren ist zu den Seiten erhöht; in der Mitte eine grosse viereckige Vertiefung, von einem niedrigen Arkadengange, den sogenannten „Katakomben", umgeben. Die ernsten Verhältnisse dieser Arkaden entsprechen der Benennung; die Form aber, statt ein naives architektonisches Gefüge zu bilden, ist das Erzeugniss einer äusserlichen, sentimentalen Symbolik, deren Anwendung heutigen Tages in der That ein wenig überrascht. Die Pfeiler der Arkaden sind nemlich Grabsteine, in der von der Antike entlehnten Fassung. An den Wänden hinter den Arkaden sind Tafeln mit den Namen jener Märtyrer angebracht.

Aus der Mitte des vertieften Raumes erhebt sich ein grosses viereckiges Piedestal, in zwei Absätzen. Vor den Ecken des oberen Absatzes knieen klagende Engel, Kränze in den Händen haltend; sie sollen zugleich — ich weiss nicht, aus welchem Grunde — die vier Tageszeiten darstellen; ihre gesenkten Flügel schlagen gegen die Seiten des Piedestals. Es sind zart gearbeitete Gestalten, weich im Fleisch, in der Gewandung zum Theil gut, obgleich ohne ernsteren Styl, — im Ganzen aber durchaus modern sentimental und im inneren Gefühl eigentlich Rococo. — Ueber dem Piedestal die kolossale Gestalt der Patria (in Marmor, eben so wie die Engel), einigermaassen im Gepräge der Venus von Melos, mit matronenhaftem Anklange. Sie hat ungefähr dieselben Vorzüge und Mängel, wie jene Engelfiguren, doch ist sie in den Motiven der Gewandung etwas mehr antik gehalten, im Ausdruck nicht ganz so sentimental, wenn auch immer ohne rechten Styl und ohne alle eigentliche Majestät. Das ganze Werk hat mich, trotz des ersten schlagenden Totaleffektes und trotz der sorglichen Ausführung, doch nur in unerquicklicher Weise berührt.

Die Flächen des untern Piedestals sollen historische Reliefs erhalten. Eins davon, eine Scene aus den Septemberkämpfen, sah ich im Gypsabguss. Es war im historisch genrehaften Charakter componirt, ohne allen Reliefstyl und in seiner ganzen Behandlung sehr wenig erbaulich.

Ungleich mehr sagte mir ein andres öffentliches Denkmal von Geefs Hand zu, das des Generals Belliard, ebenfalls in Marmor. Er trägt die Uniform und den soldatischen Mantel, der auf der einen Schulter aufliegt und nach hinten niederfällt. In den Conturen, und besonders vom Park aus gesehen, ist die Figur von vortrefflicher Wirkung, bei Weitem mehr als der Gretry zu Lüttich. In der Behandlung zeigt sich ein feiner Natursinn und, wenn auch nicht volle plastische Grösse, doch ein eigner malerisch plastischer Styl.

Ein drittes Marmordenkmal, welches Geefs gearbeitet, ist das Grab-

monument des im Septemberkampfe gefallenen Grafen F. v. Merode, in Ste. Gudule. Er ist in der nationalen Blouse dargestellt, liegend, auf den einen Arm gestützt und die Pistole noch in der Hand. Das Werk hat lebhafte moderne Sympathieen erweckt, wollte mich aber wiederum sehr wenig anmuthen. Die Figur liegt nicht naiv. Die Blouse, die ein so äusserst glückliches Motiv für künstlerische Darstellung geben konnte, ist kleinlich, nicht einmal wahrhaft naturalistisch behandelt; und wieder ist jenes unselige Testimonium paupertatis, der herabfallende Mantel mit Pelzkragen auf der linken Schulter, nicht zu vermeiden gewesen.

Im Atelier von Geefs endlich sah ich einige Portraitbüsten von feiner naturalistischer Ausführung, nur wieder ohne den rechten Styl; — einige sentimentale allegorische Figuren; — und die ansprechende Gruppe einer Genoveva, die das Kind auf dem Schooosse hält, während sich die Hirschkuh seitwärts um sie herumschmiegt. Bei dieser wohl componirten Arbeit macht sich das dem Künstler eigne zarte Naturgefühl glücklich geltend.

Antwerpen.

Das Denkmal des Rubens von dem Brüsseler Geefs, Bronzestatue, zu den besten Arbeiten dieses Künstlers gehörig. Eine volle, kräftige, männliche Gestalt, die sich in dem knappen und doch eleganten Kostüm, welches keine conventionellen Falten gestattete und keinen Nothbehelf zuliess, gut ausnimmt. Das Kostüm wieder mit feinem Natursinn behandelt. Die Auffassung in statuarischer Beziehung freilich ebenfalls nicht von grosser Bedeutung, auch ein wenig theatralisch, wenigstens in der etwas deklamirenden Rechten, für deren Bewegung kein sonderliches Motiv ersichtlich wird.

Einige Sculpturarbeiten, abweichend von den sonstigen Strebungen der neueren belgischen Kunst, neigen sich mehr der Romantik des früheren Mittelalters zu. Dahin gehört eine Marmorstatue der heiligen Philumena, auf dem Drachen stehend, von dem jüngeren Geefs. Sie hat das Verdienst einer wirksamen, edel romantischen Auffassung, auch einer mehr stylistischen Behandlung. Nur der Obertheil der Figur erschien mir nicht ganz kräftig. — Sodann die neuen Chorstühle der Kathedrale, von Geerts in einem vortrefflichen gothischen Style gearbeitet. Die Statuetten und Reliefs sind durchaus im Charakter und mit prächtiger Handhabung der Technik ausgeführt. Nur freilich fühlt man es doch durch, dass die alterthümliche Behandlungsweise angelernt ist und nicht eben frei aus dem Innern kommt.

Paris.

Von einem Häuserbau, in welchem das innere häusliche Leben und Behagen dem Aeussern sein Gepräge aufdrückt, in welchem sich also eine Kunstform, wenn auch einfachster Art, entwickelt, ist im Ganzen

sehr wenig die Rede. Nichts von dem Eindruck eines städtischen oder häuslichen Comforts, wie dies, für die verschiedenen Zeiten und Länder, in Nürnberg, Danzig, Prag, Venedig, Florenz, Brügge, Antwerpen und so vielen andern Orten der Fall ist. Bürgerliche Paläste sind wenig vorhanden. Im Ganzen ist es ein wüstes Zusammenhäufen von Steinmassen. Die Stadt hat etwas Gebirgsartiges; wie Felsen stehen die Häuserviertel da, wie Klippen und Zacken erheben sich die Schornsteinmauern über die Dächer, wie Felsspalten oder Engpässe ziehen sich die Gassen dazwischen durch. Thüren und Fenster gehen wie Höhlen in das Innere, und man fühlt es, wie drinnen eine Brut wohnen mag, Bienen gleich, die gereizt ungestüm hervorbrechen. In den eleganten Stadttheilen, die doch lange nicht die Hauptmassen ausmachen, ist die Rohheit nur übertüncht durch all den Glanz des Luxus und dessen Anpreisungen in Schilden und Äffchen. Auch sind es nur wenig Beispiele, wo die moderne Geld-Aristokratie dem rohen Hauskörper einen Flitterstaat von Renaissance-Dekoration umhängt. Einigermaassen eine Ausnahme machen, nebst den Resten der alten Aristokratie im Fouhourg St. Germain, einige neue Strassen ausserhalb der Boulevards, Chaussée d'Antin, Rue Lafitte, u. s. w. Hier sieht man Versuche einer behaglich bürgerlichen Architektur im modernen Sinn; wo aber irgend Glanz erstrebt wird, ist es sofort wieder ein ziemlich kindlicher, zuweilen etwas gothisirender Renaissance-Aufputz.

Die Denkmäler älterer Zeit, namentlich die Kirchen, verlieren sich in dieser Steinwüste. Die Denkmäler des Herrscherthums, besonders der Louvre und die Tuilerieen mit dem Parkzubehör, obgleich weit hingedehnt und reich geschmückt, sind nicht zur klaren Entfaltung gekommen. Es hat die Stetigkeit des Regimentes gefehlt, die Gleichartigkeit der Interessen der Herrschergeschlechter; der Dynastieenwechsel macht sich darin auf empfindliche Weise bemerklich. Das imposanteste Streben zeigen die neueren nationalen Monumente; aber sie sind kalt, nüchtern idealistisch und bei allem Allegorischen doch eigentlich inhaltlos. So ist es vor Allem mit dem Pantheon. So mit dem ungeheuren Triumphbogen der Étoile, der dasteht, man weiss nicht recht wesshalb und wofür. Er soll das Thor der Weltherrscherin bilden und steht ausserhalb der Barriere; der Weg zieht sich zu beiden Seiten um ihn herum, und der Zugang zu ihm ist mit Ketten verschlossen, zwischen denen sich nur die Fussgänger, Pygmäen gleich, hindurchwinden. So mit der Säule auf dem Vendome-Platz, die schwerfällig dasteht, von dem römisch brüsken Spiel des Relief-Frieses umwunden und mit der puppenartigen Figur des Kaisers bekrönt. So mit der Madeleine, deren Aeusseres in Architektur und Sculptur dem Volke das religiöse Element nur in einer emphatisch nüchternen Weise gegenüberführt. So mit der Juli-Säule auf dem Bastille-Platz, die brüsk und schwerfällig ist wie die Vendomesäule und über der ein ganz kleiner goldner Freiheitsgenius, mit dem Fuss an die kleine goldne Erdkugel angeheftet, deklamatorisch umherflattert. Brüsk auch ist das ewige Wiederholen der Namen Lodi, Marengo, Austerlitz u. s. w., u. s. w., mit denen die Flächen der Denkmäler übersät sind; brüsk die Anordnung der schwerfälligen Deckengemälde im Louvre, u. dergl. m.

Das ist eigentlich der ganze Charakter der französischen Kunst: — hohles Raisonnement, nüchternes Allegorisiren, Emphase, auf der einen Seite, wo es sich um die Idee handelt, (alles das auch sehr deutlich in der heutigen religiösen Richtung); auf der andern Seite ein wüstes, rohes,

ungebildetes Natürlichkeitsprincip. Daraus, und zugleich durch das Hineinwirken der verschiedenartigen Studien-Einflüsse der klassischen und der romantischen Epoche, der der Renaissance und des Eklekticismus — erklärt sich denn auch das tausendfache Gewirr, das namentlich in der heutigen Malerei der Franzosen vorherrscht. Nur einzelnen hochbegabten Naturen ist es vergönnt, sich über diese trübe Atmosphäre zu erheben.

Ansprechend sind ein Paar Denkmäler geringeren Umfanges aus der früheren napoleonischen Zeit. Vornehmlich das auf der Place Dauphine, welches Desaix gewidmet und im J. 1803 nach dem Plane von Percier und Fontaine ausgeführt ist. Es ist einfach aus dem Stein des Landes gearbeitet. Auf einer hohen Cylinderbasis mit Reliefs von mässigem, doch nicht ganz untergeordnetem Verdienst erhebt sich eine plastische Gruppe: eine Herme, welche die Büste von Desaix trägt und der das Schwert umgehängt ist; daneben eine amazonenartige Gestalt, etwa das Vaterland vorstellend, die einen Kranz über dem Haupte des Helden hält. Die Gruppe schliesst nach oben nicht genügend rhythmisch ab; in der Erfindung und den Linien ist sie überhaupt nicht ganz glücklich; auch die Ausführung, z. B. im Gewande der Amazone, ist weder völlig naiv noch sonderlich geschickt. Dennoch hat das Ganze ein ächtes, keusches Gefühl, Geschmack und einen, wenn auch nicht durchgedrungenen Schönheitssinn. Das Werk schreit nicht und wird daher wenig beachtet. Der Bildhauer, der die Gruppe gefertigt, ist mir unbekannt.

Ein zweites, ebenfalls wohlgefällig wirkendes Denkmal ist die viktoriengekrönte Säule auf dem Platz du Chatelet, 1808 nach dem Entwurf von Brolle ausgeführt. Die Säule ist in einer Art ägyptischen Styles componirt, — eine der ästhetischen Rückwirkungen von Napoleons ägyptischem Zuge.

Einen würdigen Eindruck gewährt die Chapelle expiatoire, an der Stelle erbaut, wo die Leichen Ludwig's XVI. und der Marie Antoinette der Erde übergeben waren. Der Bau, im vollen und energischen römischen Style, ist von Percier und Fontaine. Die Kapelle ist rund, mit einer Kuppel und drei halbrunden Absiden, vor mit einem Säulenportikus. Das Licht fällt durch eine Oeffnung in der Kuppel und durch ähnliche in den Absidenhalbkuppeln ein; die innere Wirkung ist ruhig und feierlich; sie würde es noch mehr sein, wenn ein einziges Oberlicht angeordnet wäre. In der Absis zur Rechten steht die Marmor-Gruppe Ludwig's XVI., den ein Engel stützt, von Bosio gearbeitet, schön, feierlich und ergreifend. Links die ähnliche Gruppe der Marie Antoinette und der allegorischen Figur der Religion, von Cortot; diese jedoch ohne Styl und höhere Würde. Unter der Kapelle sind gewölbte Souterrains. Vor ihr ist ein erhöhter Platz, zu dessen Seiten Kenotaphien mit byzantinisirenden Arkaden hinlaufen und der an der Eingangsseite durch ein imponirendes Portal abgeschlossen wird. Der offne Platz umher ist nach den Häusern zu mit Cypressen oder ähnlichen Bäumen bepflanzt. Der Eindruck der ganzen Anlage ist sehr ergreifend.

Die Kirche der Madeleine (begonnen 1802) hat, neben der Nüchternheit ihrer römischen Bauformen und namentlich des Peristyls, der ihr Aeusseres umgiebt, doch Eigenthümlichkeiten, die allerdings eine sehr entschiedene Anerkennung verdienen. Diese finden sich in der Disposition des Inneren. Eine Reihe von Kuppeln überwölbt den einfach mächtigen Raum. Kolossale Wandsäulen, wie im Friedenstempel zu Rom, steigen zu den Wölbungen empor; kleinere Säulenstellungen, zwischen denen die, die Seitenkapellen bildenden Tabernakel angeordnet sind, laufen an den Wänden und in der Absis hin. Die ruhige Grösse jener Hauptformen, gegen welche das übrige architektonische Detail verschwindet, ist höchst feierlich und wird noch mehr durch die stillen, von oben einfallenden Kuppellichter hervorgehoben. Fast ist das Licht für den Raum nicht kräftig genug, aber um so geheimnissvoller erhaben ist die Wirkung. Jedenfalls hat eine solche Beleuchtung unendliche Vorzüge vor den zerstreuenden Seitenlichtern.

Zwei neuere Kirchen sind im Basilikenstyl, mit thunlichstem Zurückgehen auf die Gesetze der Antike, erbaut. Die eine ist Notre Dame de Lorette, 1824 bis 1836 nach den Plänen von Lebas ausgeführt. Sie macht im Aeusseren, mit ihrem viersäuligen korinthischen Portikus, nur einen ziemlich dürftigen Eindruck. Im Inneren hat sie ionische Säulenstellungen und doppelte Seitenschiffe. Ueber den geraden Gebälken lasten im Mittelschiff die Oberwände, die mit wenigen, ebenfalls geradlinig geschlossenen Fenstern und mit Gemälden versehen sind. An der Eingangsseite ist im Innern, nach Art der alten Narthexen, ein Vorraum abgetrennt; die beiden Eckräume desselben haben, im seltsamen Contrast gegen die geraden Gebälke, Arkaden und darüber kleine Kuppelgewölbe. Das Sanctuarium ist mit grossen römischen Bögen und flacher Kuppel versehen. Das Ganze besteht aus einem noch ziemlich unverdauten Gemisch verschiedenartiger Studien und macht einen wenig erhebenden Eindruck.

Ungleich bedeutender ist die zweite, in sehr ansehnlichen Maassen ausgeführte Basilika, St. Vincent-de-Paul, ebenfalls seit 1824 und nach den Plänen von Hittorf erbaut. (Sie war, als ich sie sah, bis auf ihre bildliche und bildnerische Ausstattung vollendet.) Der Baumeister hat überall eine möglichst streng griechische Behandlung der Formen erstrebt, — dies aber freilich mehr nur in der Bildung des Einzelnen, während der Gesammt-Organismus des Griechischen nicht selten beeinträchtigt erscheint. An der Vorderseite springt ein prächtiger sechssäuliger Prostyl mit canellirten ionischen Säulen vor. Leider liegen die inneren Balken des Prostyls nicht, wie es das natürliche Princip fordert, auf dem äussern Architrav (oder noch höher auf der Innenseite des Gebälkes) auf, sondern unmittelbar, wie der Architrav selbst, auf den Säulenkapitälen. Dies scheint auch der Grund zu sein, weshalb der Baumeister sämmtliche Kapitäle mit Eckvoluten versehen hat, was einen sehr übeln Eindruck macht. Dazu kommt, dass der ganze Architravbau nur eine technische Fiction ist, indem die horizontalen Balken durch scheidrechte Wölbungen, von Säule zu Säule, gebildet sind, was man (wie auch an N. D. de Lorette und an der Madeleine) aufs Deutlichste sieht und was bei näherer Ansicht den Eindruck des Principwidrigen nur erhöht. Zum Portikus führt ein schöner

Treppenaufgang empor. Ueber den vorspringenden Ecken des Gebäudes erheben sich leichte Thürmchen, in der Form von Tabernakel-Aufsätzen. Die ganze Schauseite gewährt übrigens, trotz jener Uebelstände, bei würdigen Verhältnissen, immer einen sehr stattlichen Eindruck. Der Portikus soll noch eine reiche Statuengruppe im Giebel, farbigen Schmuck von Lavamalerei im Friese und eine sehr reiche Ausstattung von Lavagemälden im Grunde, an der Vorderwand der Kirche, erhalten, was jenen wirksamen Gesammteindruck wesentlich steigern dürfte.

Das Innere hat wiederum gedoppelte Seitenschiffe, mit uncanellirten ionischen Säulen von Stuckmarmor und geraden Gebälken. Dem Eindrucke der lastenden Oberwand des Mittelschiffes ist der Architekt dadurch entgangen, dass er über der untern Säulenstellung eine zweite, von korinthischer Ordnung und zur Seite derselben eine Gallerie (in der Breite des inneren Seitenschiffes) angeordnet hat. Der Fries, der beide Säulenstellungen trennt, ist freilich sehr hoch, auch noch wandartig; er ist zur Aufnahme von Malereien bestimmt, die den Eindruck der Schwere hoffentlich aufheben werden. Die äusseren Seitenschiffe sind niedrig, durch Gitter abgeschlossen und zu Kapellen eingerichtet; die Fenster, mit tabernakelartiger Umfassung, erheben sich über den Altären der Kapellen und ihre Glasgemälde nehmen die Stelle des Altarbildes ein, was ein glücklicher, geistreich durchgeführter Gedanke ist. — Die Absis hat eine sehr eigenthümliche Anordnung, indem sie der Breite des Mittelschiffes und der beiden inneren Seitenschiffe entspricht. Vermuthlich hat der Architekt hiedurch eine bedeutende perspektivische Wirkung erreichen wollen. Ich kann dies nicht entschieden beurtheilen, da dem Halbkuppelgewölbe der Absis noch die für dasselbe bestimmte Malerei fehlte, dasselbe somit noch nüchtern erschien; ich glaube aber, dass ein perspektivisches Spiel der Art eher seltsam als gross erscheinen und dass es, allen Effekt zugegeben, doch in keiner Weise den Eindruck der Ruhe gewähren wird, den die organische Ausrundung in der Breite des Hauptraumes bei allen alten Basiliken hervorbringt. — Der Rückblick aus der Absis in die Schiffe, mit ihren durchweg reinen Formen und der den letzteren glücklich eingefügten Verwendung christlicher Symbole und Embleme, ist dagegen sehr ansprechend. Doch ist auch in diesen vorderen Räumen leider noch ein sehr ungünstig wirkender Umstand zu erwähnen. Dies betrifft die Deckenanordnung. Das Mittelschiff hat offnes Balkenwerk und darüber die dekorirte Dachschräge, während die Gallerieen über den inneren Seitenschiffen eine horizontale Kassettendecke haben. Man fühlt und begreift die Nothwendigkeit jener nicht, da es doch nicht das wirkliche Dach ist, auch dasselbe nicht vorstellen kann; man würde den Eindruck einer ungleich mehr harmonischen Ruhe erhalten haben, wenn das Mittelschiff eben auch, in naturgemässer Weise, mit einer horizontalen Decke versehen wäre. Dann ist auch unter jenen Gallerieen, über dem untern Raume der inneren Seitenschiffe, eine horizontale Decke angewandt, über den äusseren Seitenschiffen aber wiederum nicht; hier sind es schräge Pultdächer in der Querrichtung des Gebäudes, je zur Bezeichnung der einzelnen Kapellen, in welche die äusseren Seitenschiffe abgetheilt sind. Auch dies ist ebenso disharmonisch.

Der Bau von St. Vincent-de-Paul ist unstreitig ein sehr merkwürdiges Ereigniss in der Geschichte der neueren Architektur. Aber er zeigt doch nur, was auch sonst schon aus so manchen der künstlerisch durch-

gearbeiteten Leistungen unsrer heutigen Baukunst zu entnehmen war: — allgemeinen Schönheitssinn, sorgliche Wiedergabe vorgefundener schöner Formen, künstliche Verwendung mannigfacher Constructionen, und Mangel derjenigen naiv grossen Construction, welche der Grund der Formen ist und der Schönheit den lebendigen Körper giebt.

Hôtel de ville. Das Gebäude war ursprünglich nur klein, mit dem artigen, jetzt mittleren Theile der Façade, der eine zierliche Entfaltung des Renaissancestyles zeigt. Seit 1836 sind die nebenstehenden Häuser und Strassen angekauft und mächtige Erweiterungen mit dem Gebäude vorgenommen, durch grosse Anbauten und äussere Façaden im prächtigen italienischen Style des sechzehnten Jahrhunderts. Zwei neue Höfe in demselben Style; in der Mitte der ältere in äusserst zierlicher alter Renaissance. Prächtigste Treppen und Reihen von Prunkzimmern und Sälen zu grossen Festen, theils schon vollendet, theils noch in der Arbeit. Die vollendeten Säle mit verschwenderischer Pracht an Stoffen, Möbeln, Spiegeln, Gold und Malereien ausgestattet. Die Malereien im Allgemeinen im guten reichen Style der vatikanischen Logen. Das Figürliche darin mit energischen, ächt künstlerisch empfundenen Gestalten; das Dekorative, Frucht- und Thierstücke u. drgl., in einer vortrefflichen, ernsten Weise durchgeführt. Das Ganze ein Beispiel geschmackvoll moderner Prachtdekoration, wie es, nach der Vollendung, wohl schwerlich zum zweiten Mal zu finden sein wird: — die siegreiche Darlegung des Reichthums, der Opulenz und des Stolzes der Stadt Paris.

Cirque olimpique, von Hittorf gebaut. Im Innern ein lustiges Amphitheater, zeltartig gedeckt, mit leichten Eisensäulchen. Aussen sehr heiter griechisch, mit etwas Farbe, die sehr wohl thut. Ansprechende Sculpturen, namentlich im Fronton des Einganges von Pradier. Im Vestibül schöne Friese im griechischen Styl, mit Reiterspielen.

Père-la-Chaise. Grossartigste Nekropolis, prächtig gelegen und durch das herrliche Laub wundervoll malerisch, namentlich da, wo die Monumente schon eine Patina gewonnen haben. Alle Style der modernen Zeit; einzelne Monumente ernst und würdig, die berühmtesten indess nicht sonderlich schön. Vortrefflich und in einem edeln Style das des Malers Géricault, dessen Marmorstatue, von Etex, auf dem Sockel des Grabes liegt, in der Blouse, die Palette in der Hand. An der Vorderseite des Sockels, ein Bronzerelief nach Géricault's berühmtem Bilde, der Schiffbruch der Medusa. — Das Denkmal von Casimir Perrier sehr unschön. Das Architektonische von Leclerc, die Statue von Cortot. Hoher und breiter architektonischer Unterbau, mit Pilastern, zwischen denen in der Mitte jeder Seite eine Nische. In der Nische der Hinterseite eine Inschrift; in den drei andern die Reliefgestalten der Eloquence, Fermeté und Justice, griechisch stylisirte, aber sehr kurze Figuren. Oben, auf einem kurzen Podest die Bronzestatue Perrier's, viel zu geringfügig für den Unterbau, schlecht und formlos vom Mantel umwickelt. — Denkmal des Generals Foy, von David. Ebenfalls keine schöne Composition. Hoher Unterbau; darüber ein offnes dorisches Tabernakel, unter welchem die Statue

des Generals steht. Dieser ist nackt, mit der Chlamys, aber kein Grieche, sondern ein entkleideter Mann unsrer Tage in nicht grossartiger Geberde. Gegen die Schwere der dorischen Architektur erscheint die Figur überhaupt schwach. — Denkmal Börne's, mit Sculpturen von David. Eine Art Obelisk ohne Spitze, von Granit. Oben ein tiefes rundes Loch, darin der Bronzekopf Börne's steckt; dieser allerdings von charakteristisch entschiedener Individualisirung. Weiter unten ein kleines Bronzerelief mit drei kurzen stylosen Figuren: France und Allemagne, die sich vor einer Liberté die Hände reichen.

Unter den neueren Sculpturen im Garten der Tuilerien notirte ich mir die Gruppe des Theseus mit dem Minotaurus, von Ramey, als ein trefflich durchgearbeitetes Werk; — einen Prometheus, gefesselt und sich emporrichtend, den todten Adler zu seiner Seite, von Pradier, als durch feine und geistvolle Classicität ausgezeichnet.

Unter den Sculpturen im Museum des Luxembourg: Rosio, mit zwei Werken, die auch uns bereits im Bronze- und im Gypsabguss bekannt geworden, — dem Hyazinth (vom Salon 1817) und der Nymphe Salmacis (1837), beide, obgleich auf verschiedenen Stufen der Entwickelung, dem eleganten Style Canova's sich anschliessend; — Cortot, mit der fein akademischen Gruppe von Daphnis und Chloe (1827); — Roman, mit der eleganten und höchst theatralischen Gruppe von Euryalus und Nisus (1827); — Pradier, mit der Statue eines Niobiden (1822) und einer Venusstatue (1827), beide ein vortreffliches Studium der griechischen Antike zeigend, doch die erste noch etwas gespreizt, die andre edel und gross; — Dumont, mit einer weiblichen Figur, einem, besonders im Nackten sehr fein gearbeiteten Werke, dem es aber doch an der inneren Naivetät der reinen Natur fehlt, (1844); — Duret, mit der allerliebsten Genrefigur eines tanzenden neapolitanischen Fischers (1833, die Bronze, von Honoré gegossen, in reizend warmem bräunlichem Ton); — Rude, mit der durch Naivetät ebenfalls ansprechenden Figur eines Fischerknaben, der mit einer Schildkröte spielt (1833); — Jouffroy, mit der Statue eines jungen Mädchens, das der Venus ihr erstes Geheimniss vertraut, zart lebendig, aber hypernaiv (1839); u. A. m.

An der neuen Fontaine Molière (Rue Richelieu): die beiden grossen Marmorstatuen von Pradier, — zwei Musen, zu den Seiten des Piedestals, — durch sehr graziöse Behandlung und den feinen Styl, besonders in den Gewändern, von ausgezeichneter Wirkung; doch beide in den Haupt-Intentionen wiederum durchaus ohne eigentliche Naivetät. Die Statue des Molière selbst, aus Bronze, nicht geeignet, einen sonderlich bedeutenden Eindruck hervorzubringen.

In Ramey's Atelier eine grosse Anzahl von Skizzen, Modellen, halb und ganz fertigen Sculpturen. Sein wichtigstes Werk scheinen die Sculpturen eines grossen Triumphbogens zu Marseille zu sein, der ursprünglich zum Gedächtniss des unter der Restauration in Spanien geführten Krieges bestimmt war, nach der Julirevolution aber mit napoleonischen Sculpturen versehen wurde. Im Ganzen kein Talent höchsten Ranges; doch durch feine Naturbeobachtung und tüchtige Meisterschaft, besonders im zarteren Nackten, ausgezeichnet.

David's Atelier. Dies ein ganz eigenthümlicher Künstler, sehr abweichend von Allem, was sonst in der französischen Sculptur vorherrscht. Ein völlig unbekümmerter Naturalist, ist er für das höher Stylistische wenig empfänglich, dagegen mit sehr lebhaften Fühlfäden für den Ausdruck geistiger Organisation begabt und zugleich mit schwärmerischer Verehrung den geistig ringenden Naturen zugethan. Er ist somit recht eigentlich dazu gemacht, die geistige Organisation der Zeit, im figürlichen Denkmal, in der Büste, im Portraitmedaillon, festzuhalten und der Folgezeit zu überliefern. In seinem Atelier sah ich eine grosse Sammlung vielfach interessanter Büsten von seiner Hand und einen grossen Theil seiner Medaillons, von denen auch uns schon früher manche bekannt geworden. Die letzteren belaufen sich, seiner Angabe nach, bereits auf fünfhundert, Personen aller Länder und Völker darstellend. Die Aufstellung derselben in einer öffentlichen Sammlung müsste das eigenthümlichste Interesse gewähren.[1]) — Ausserdem in seinem Atelier die Marmorfigur eines jungen Trommelschlägers, der auf dem Schlachtfelde liegend und schon gestorben die (musivisch bunte) dreifarbige Kokarde an seine Brust drückt. Er ist nackt und nur mit der Andeutung einzelner Kostümstücke dargestellt. Die Arbeit ist naturalistisch, sehr durchgeführt und von eigenthümlicher Schönheit.

Das grosse Giebelrelief, — die allegorische Figur Frankreichs und die Schaaren ihrer grossen Männer zu beiden Seiten, — welches David für den Giebel des Pantheon's gearbeitet hat, ist freilich wiederum minder erfreulich, die Arbeit erscheint allzu grell naturalistisch. Doch trifft dieser Vorwurf vielleicht mehr die lokale Bestimmung des Reliefs, als es selbst. Die nüchterne, ideal römische Architektur des Portikus contrastirt zu auffallend mit dem derben Genre-Charakter der Sculptur; die Architektur hätte ebenfalls derb, breit, naiv quellend sein müssen.

Museum des Louvre. Die Arbeiten neuerer Maler der französischen Schule, die (nach dem Tode der Meister) hier den Werken der Vorzeit zugesellt sind, haben mir kein sonderliches Interesse abgewonnen. Es ist die Epoche David's, des Malers. Eine akademisch theatralische Manier wechselt mit nüchterner Strenge, mit gespreiztem, mit süsslich kokettem Wesen, je nach der Individualität der einzelnen Künstler.

Hoch über Allen steht Leopold Robert, dessen Schnitter und die Madonna dell' arco sich hier befinden. Das letztere Bild gefällt mir besser, als im Stich; das erstere befriedigt meine Erwartungen nicht ganz, wenn es auch immer bei Weitem das bedeutendere von beiden bleibt. Aber was ich nach und nach immer mehr geahnt, ist mir vor diesen Bildern nun schmerzlich klar geworden: — dass auch Leopold Robert, so gross und verehrungswürdig er ist, nicht auf der Höhe seiner Zeit steht. Es ist mir, als ob sich das zu späte Anfangen auch bei ihm räche, oder als ob er wenigstens nicht Alles gethan habe, um nachträglich der Natur — der allgemeinen und der menschlich körperlichen — sowie des Pinsels vollkom-

[1]) Er hat die Modelle, wie er mir sagte, einem Bronzegiesser zum Geschenk gemacht. Dieser würde im Stande sein, die ganze Sammlung für 2000 Francs herzustellen.

men Herr zu werden. Der künstlerische Gedanke in ihm ist herrlich und gross, aber er kann ihm nicht ganz nachkommen: es fehlt doch an vollkommen freier Naivetät in Bewegung des Körpers und der Gewandung, und nicht minder an Lufthauch. Alles das muss natürlich in diesen grossen Bildern deutlicher hervortreten als in den kleineren. Es ist etwas von einem herben trüben Ringen in diesen Bildern, und hierin wohl möchte der rätheelvolle Tod des Meisters mit zu suchen sein.

Plafondgemälde über den Sälen des Musée française — von Alaux, Steuben, Devéria, Fragonard, Heim, Schnetz, Drölling, L. Cogniet, — wohl zumeist aus dem Anfang der dreissiger Jahre. In zwiefacher äusserer Beziehung unerfreulich: dadurch, dass man den alten Bildern, welche sich an den Wänden befinden, oberwärts gewaltige neuglänzende Farbenmassen gegenübergestellt hat, und dadurch, dass dies fast Alles bewegte dramatische Scenen sind, die in einer solchen durchaus vernunftwidrigen Lage dem Beschauer eine wahre Qual bereiten. Aber auch abgesehen hievon, haben sie zumeist keinen sonderlichen Werth. Es sind offizielle Paradescenen französischer Geschichte, bei denen gelegentlich auch der Künstler gedacht wird, glänzend, kostümrichtig und steif ausgeführt. Nur das letzte Bild, von Cogniet, — eine grosse ägyptische Genrescene, in welcher Napoleon als der Sammler ägyptischer Alterthümer dargestellt ist, hat mehr naives Leben, Haltung und künstlerischen Rhythmus. Dies Bild schien noch neu zu sein.

Andre Plafondgemälde über den Sälen des sogenannten „Musée Charles X.", welches besonders durch die Sammlungen der ägyptischen und griechischen Alterthümer gebildet wird. Diese Malereien sind früher als jene, aus der späteren Zeit der zwanziger und dem Anfang der dreissiger Jahre. Auch sie sind von schwerer Wirkung, die indess bei Weitem nicht so unangenehm ist, als bei der eben erwähnten Reihenfolge, da an den Wänden nicht ebenfalls Gemälde befindlich und die Deckenmalereien zumeist nicht real genrehaft, sondern mehr symbolisch gehalten sind. Doch fehlt es auch hier nicht an einem vorzüglich schlagenden Belege, wie widersinnig die Anordnung realistischer Darstellungen ist, die über dem Haupte des Beschauers schwebend hangen. Dies ist ein kolossales Bild von H. Vernet, welches, wie es scheint, die Blüthezeit italienischer Kunst vergegenwärtigen soll: Papst Julius II. mit geistlichem Gefolge, und Bramante, Raphael, Michelangelo vor ihm. Es ist im Charakter eines tüchtigen Dekorationsbildes gehalten und mit naturlebendiger Energie durchgeführt, die es freilich um so mehr bedauern lässt, dass das Bild nicht senkrecht steht. Uebrigens lässt sich aus den Plafondgemälden der in Rede stehenden Reihenfolge der Entwickelungsgang der französischen Kunst aus der David'schen Zeit in die neuere besonders deutlich erkennen.

Dahin gehört namentlich, im ersten Saale des Musée Charles X., das berühmte Deckengemälde von Ingres: die Apotheose Homers, gem. 1827. Vor einem sechssäuligen ionischen Tempel ist ein Podest mit einem Throne, auf welchem Homer sitzt. Eine neben ihm stehende Nike krönt ihn. Auf den Seiten des Podests sitzen Ilias und Odyssee. Zu beiden Seiten schliessen sich Männerschaaren rhythmisch an: antike Dichter und Künstler, einige Neuere aus dem Schlusse des Mittelalters, und vorn, mit halbem Leibe sichtbar, französische Meister (die im Gedanken und in der Physiognomik freilich einen eigenthümlichen Gegensatz zu den übrigen machen.) Das Werk ist grossartig überdacht und componirt, doch in einer

strengen, trocken stylistischen Weise, dem Poussin verwandt, ausgeführt. Es hat etwas Tendenziöses und bildet darin einen sehr entschiedenen Gegensatz gegen Raphaels Schule von Athen und die unschuldsvolle Naivetät, welche dies Werk erfüllt. Es ist mit sorglicher Genauigkeit gemalt, aber ohne Wärme, Hauch, Gesammtwirkung; es führt uns, trotz alles Vortrefflichen im Einzelnen, nicht unmittelbar in eine hohe Existenz ein. Ja, es scheint sogar, dass das lange und ängstliche Studium (in diesen und in den andern Bildern, die ich von Ingres gesehen), den Künstler im Detail kleinlich macht.

Ganz anders, als jenes Deckenbild, erschien mir eine Zeichnung von Ingres, die ich bei Hrn. Gatteaux, Bildhauer und Medailleur, sah: eine antike Kampfscene mit einer Nike in der Mitte. Hier war Alles frisch, frei, unmittelbar und gross. Aehnlich frei und leicht soll er überhaupt componiren. Auch einige Portraitzeichnungen von seiner Hand, ebendaselbst, waren leicht und sehr geistreich hingeworfen. Vielleicht ist Ingres mit unserm Carstens zu vergleichen; und es mag auch irgendwo in seinem Bildungsgange liegen, dass er nicht zur freien Herrschaft über den Stoff im Grossen gekommen ist.

Ingres ist für die Franzosen eine Art von Regulator innerhalb des wirren Treibens ihrer gegenwärtigen Kunst. Man bezeichnet ihn als einen Mann des ernstesten, strengsten, bestimmtesten Wollens. Man erzählte mir, wie er, — als die alte David'sche Schule in allerlei Schwächen und Verzerrungen entartet war, als die jüngeren Reformer, mit ihrem Farbenreichthum und ihrer kräftigen Naturalistik sich zuerst hervorgethan hatten, als diese eine jubelvolle Aufnahme fanden, ihr neues Princip aber bei ihren Nachahmern sofort wiederum in fratzenhafte Verzerrungen überschlug, — wie da allein Ingres es war, der sich dem Strome entgegenstellte, die Künstler zum Ernst, zum sinnvollen Durchdringen ihrer Aufgabe, zur Heilighaltung der Kunst, zum Maasse zurückrief. Es war gerade der rechte Augenblick; das Bedürfniss, das sich so fühlbar gemacht hatte, führte ihm eine ausserordentliche Schülermenge zu, die sein Wort begeisterte, sein begeisterter Ernst fest zusammenhielt. Die Reden, die er seinen Schülern im Atelier gehalten und in denen er sie zu einem würdigen Kunststreben aufgerufen, sollen sie oft bis zu Thränen durchschüttert haben. Die Besten der Nation zollten ihm und zollen ihm noch heute eine unbegrenzte Verehrung.

Sieht man daneben seine Bilder an, so muss man sich freilich, um das Alles zu begreifen, entschieden auf den französischen Standpunkt versetzen. Es ist doch wieder nur, dem Wesen nach, dasselbe, was Poussin und Lesueur, was Corneille und Racine erstrebt hatten. Das Erhabene, das Maass, das Gesetz, der Styl, — kurz dasjenige, was diese Darstellungen und Dichtungen über das Gemeine erhebt, ist doch mehr nur ein Produkt äusserer Verständigkeit, als einer innerlich empfundenen Nothwendigkeit. Aber es scheint wirklich, dass die Franzosen nur jenes kennen und dass es uns unmöglich wird, uns mit ihnen über diese Unterschiede zu verständigen.

Auch auf H. Vernet und A. Scheffer soll Ingres solchergestalt bedeutend zurückgewirkt und ihnen über die Einseitigkeit ihres früheren Strebens Aufschluss gegeben haben. Für Vernet führt man als Belege solcher Einwirkung namentlich seine biblischen Bilder an. Ist die Thatsache richtig, so hat sich doch Vernet augenscheinlich einem solchen Einflusse nicht unbedingt unterworfen, und jedenfalls hat er sich davon neuerlich aufs Vollständigste und Schönste frei gemacht.

A. Scheffer dagegen scheint sich nicht so entschieden emancipirt zu haben, ist überhaupt auch wohl nicht eine so ursprüngliche Natur. Ich sah zunächst in seiner Wohnung und in seinem Atelier manches Interessante von seiner Hand, aus früherer und späterer Zeit: — Ein Portrait seiner Mutter, vollkommen und mit grosser Meisterschaft in altholländischer Weise gemalt, etwa einem sehr schönen Barth. van der Helst vergleichbar. — Das Bild derselben, auf dem Todtenbette, ihre Enkel segnend; in ähnlicher Art, doch mehr als Composition gefasst und daher etwas freier in der Behandlung; beide Bilder übrigens von ausgezeichnetem Helldunkel. — Ein Portrait von Scheffer's Tochter, auch noch der holländischen Weise verwandt, aber doch schon den Uebergang zu seiner späterep Richtung bezeichnend. — Ein andres von Scheffer's älteren Bildern, das ich in seinem Atelier sah, — Herzog Eberhard von Württemberg in voller Rüstung, vor ihm sein todter Sohn (nach Schillers Ballade) — war vermuthlich das in der Gallerie des Luxembourg unter Nr. 113 verzeichnete Gemälde. Es zeigte eine etwas wüst holländische Naturalistik; der Kopf des Sohnes war jedoch sehr trefflich.

Ohne Zweifel eins der gediegensten Bilder seiner neueren Zeit ist dasjenige, welches die Halbfiguren des heil. Augustin und seiner Mutter, im Momente, da er von ihr bekehrt wird, darstellt. Beide sitzen ruhig neben einander; sie schaut verklärt empor; er folgt mit seinen Augen, als ob er suche, den ihrigen. Ruhige Einfachheit, Würde und zarte Empfindung geben diesem Bilde grosse Vorzüge; doch ist es, wie zumeist seine späteren Bilder, etwas trocken in der Behandlung.

Fast vollendet sah ich eine seiner Darstellungen aus Goethe's Faust, eine Blocksbergscene, — Faust und Mephisto, vor ihnen Gretchens Erscheinung, die statt des rothen Streifens am Halse das todte Kind im Arme trägt (was freilich, wenn man an der Dichtung festhalten will, die Intention des Dichters stark sentimentalisirt). Das Bild erschien mir bedeutend in der Auffassung, doch für solchen Gegenstand gar trocken, kam auch überhaupt nicht recht heraus. — Eine Gartenscene des Faust, Pendant zu dem eben genannten, war erst angelegt. — Vorzüglich schön war die Anlage zu einem Bilde von einfach edler Würde: Dante, auf seiner himmlischen Wanderung, die verklärte Beatrice erkennend. — Noch manches Andre war im Werke begriffen.

Eigenthümliches Interesse erweckten eine Marmorbüste von Scheffer's Mutter und eine zweite weibliche Büste, beide ebenfalls von seiner Hand und beide sehr sinnig und geschickt behandelt.

Als den wirksamsten und bedeutungsvollsten Gegensatz gegen Ingres scheint man Delaroche zu betrachten. Die Art und Weise dieses Gegensatzes macht sich vielleicht am Entschiedensten bei Betrachtung des

grossen Wandbildes bemerklich, welches Delaroche in der École des beaux-arts, an der Wand des zu den Preisvertheilungen bestimmten halbrunden Saales gemalt hat und welches zu mancher Parallele mit der Apotheose Homers von Ingres Gelegenheit giebt.

Das Bild füllt die ganze Wandfläche aus, die sich über den theatralisch emporsteigenden Sitzplätzen im Halbkreise umherzieht. Es ist mit Oelfarbe auf die besonders zubereitete Wand gemalt und nicht gefirnisst. Der Inhalt des Bildes bezieht sich auf den Zweck des Saales. In der Mitte sieht man eine Säulenhalle und davor eine Richterbank, auf welcher als die Richter der Preisvertheilung Iktinos, Apelles und Pheidias sitzen. Zu ihren Seiten weibliche allegorische Gestalten, etwa den Musen vergleichbar: links das Griechenthum und das christliche Mittelalter, rechts das Römerthum und die Zeit der Renaissance. Ganz in der Mitte, im Vorgrund, eine Heroine, — eine junge Wilde, fast nackt, von bräunlichem Teint und schwarzem aufgelöst flatterndem Haar, halb kauernd, dabei hastig bewegt und eben im Begriff, einen von ihren Kränzen hinauszureichen, — vielleicht die jeune France, die hier allerdings ganz gut charakterisirt wäre. Zu beiden Seiten des Halbkreises, rechts und links neben dieser mittleren Darstellung, zieht sich eine Bank, ganz den wirklichen Sitzbänken des Saales entsprechend, umher, auf welcher die Schaaren der grossen Künstler des Mittelalters bis zum siebzehnten Jahrhundert, sitzend und in Gruppen mit einander sprechend, versammelt sind. Einige sind aufgestanden und unterbrechen so die einförmigen Linien.

Die Anhänger von Ingres, die in Delaroche eben nur einen romantischen Naturalisten sehen, haben an diesem Bilde, und besonders an dem Mittelstück desselben, Mancherlei auszusetzen, und allerdings muss man ihnen in Manchem beistimmen. Die drei Preisrichter — deren Abstammung von dem Homer von Ingres vielleicht nicht ganz zu verläugnen ist — bilden keinen eigentlich grossartigen Mittelpunkt, auch nicht in malerischer Beziehung. Jene junge Wilde erscheint in der ganzen Umgebung ziemlich auffallend; auch der Umstand, dass die Gestalt der Renaissance in Mitten einer so feierlichen Versammlung den Oberkörper etwas willkürlich enthüllt, während sie doch mit schillernden Prachtgewändern zur Genüge versehen ist, möchte nicht völlig zu rechtfertigen sein. Dann ist es sonderbar, dass ausser jenen drei Alten nur Künstler der neueren Zeitrechnung vorhanden sind und dass diese, während die Richter ruhig sitzen, während die junge Nike ihre Kränze auszutheilen im Begriff ist, mannigfachen Zwiesprach mit einander führen. Auch ist der Himmel auf beiden Seiten etwas zu schwer und trüb, Lücken machend in dem Ensemble. Dabei aber tritt in diesen Gestalten überall ein durchaus individuelles und zugleich vollkommen edles, höheres Leben zu Tage; es sind Erscheinungen, die durch würdigen Lebensberuf selbst eine höhere Würde gewonnen haben, hohe Vorbilder der jungen Schülerwelt, die sich zu ihren Füssen versammeln soll. Nicht minder ist die Linienführung, der Ton, die überall warme Färbung durchaus ruhig und edel gehalten und das Ganze von wunderbar schöner Gesammtwirkung. Im Gedanken und in dessen Folgerichtigkeit steht das Bild wohl gegen die Apotheose Homers zurück: in der Wahrheit, Kraft, Schönheit und Grösse des Lebens ist hier Alles erreicht, was dort fehlte.

Auch muss noch ein seltner Vorzug in Delaroche's Wandbilde hervorgehoben werden: — das maassvolle Verhältniss zu seiner Umgebung.

Es steht im schönsten Einklange zu der Architektur des Saales. Die Gestalten sind zwar überlebensgross, drücken aber durchaus nicht, treten nicht beängstigend in den inneren Raum herein. Ebenso ist die architektonische Dekoration über dem Bilde und zu seinen Seiten, wenn sie an sich, im Einzelnen, auch vielleicht in mehr künstlerischer Weise hätte durchgebildet sein können, in zweckentsprechend harmonischen Massen ausgeführt. Endlich gewährt, um es an Nichts fehlen zu lassen, das von oben hereinfallende Kuppellicht die wohlthuendste, so friedlich ruhige wie grosse Wirkung.

Flüchtige Notizen über die Gemälde im Museum des Luxembourg.

Couder. Der Levit von Ephraim (vom Salon 1817); grossartig davidisch. — Adam und Eva (1822); ebenfalls der Richtung David's angehörig.

Drolling. Orpheus und Eurydice (1817); grosses Bild, in akademisch pedantischer Manier.

Delorme. Cephalus von Amor entführt (1822); aus der Ballettepoche der Restauration.

Coürt. Cäsar's Tod (1827); grossartig und in vielen Einzelheiten mit schöner Classicität.

Forestier. Christus, einen Besessenen heilend (1827); in theatralisch akademischer Manier, aber mit Energie.

Delaroche. Joas, von Josabeth dem Tode entrissen (1822). Vortrefflicher Anfänger auf akademischer Grundlage. — Tod der Elisabeth von England (1827); kolossal; unerfreulich, wirr und haltungslos bei sehr grossem, naturalistisch strebendem Talent. — Die Söhne Eduard's von England (1831). Das Bild in seiner Bedeutung wohlbekannt. Dass der unter der Thür hereindringende Lichtschimmer die nahenden Mörder ankündigt, ist eine missliche Pointe. Die Farbe noch ein wenig tapetenartig.

Delacroix. Dante und Virgil, über den Höllenstrom fahrend (1822); merkwürdig, doch ohne rechte Haltung. — Scene des Blutbades auf Chios (1824); sehr wüst und unerfreulich. — Algierische Frauen (1834); sehr energisch gemalt, doch wiederum ohne sonderliche Haltung.

Devéria. Geburt Heinrich's IV. (1827); farbenfrisch, aber bunt, sehr unruhig, haltungslos.

Schnetz. Abschied des Boëthius von seiner Familie (1827); talentvoll roh, mit guter Farbe. — Colbert vor Ludwig XIV. (1827); steife Kostümbild, ohne Luft. — Scene einer Ueberschwemmung (1834); gross, sehr kräftiger Naturalismus, und nicht künstlerisch.

Steuben. Scene aus der Jugend Peters des Grossen (1827); tüchtig componirt; in der Behandlung, wie immer, etwas kalt.

Ziegler. St. Lucas, malend, mit der Erscheinung der h. Jungfrau (1830). Ganz vortrefflicher und grossartiger Naturalismus. Die Jungfrau etwas quecksilberfarben. — Giotto im Atelier des Cimabue (1833); bedeutend, in Colorit und Helldunkel nach Art der alten Spanier.

H. Vernet. Schlacht von Tolosa zwischen Spaniern und Mauren (1817); noch, bei vielem Talent, unbequem wirr. — Massacre der Mameluken (1819); gross, doch künstlerisch nicht bedeutend; noch viel schwärzliche Töne in der Carnation; ein halbnackter Albaneser, rechts im Vor-

grund, vortrefflich. — Judith und Holofernes (1831). Der Ausdruck der Köpfe viel schöner als im Stich; beide in ihrer Art wundervoll. Das Hauptinteresse des Bildes beruht in dieser Physiognomik; die Action an sich ist nicht gross. Die Malerei im Ganzen höchst trefflich; nur wieder die unschönen schwärzlichen Tinten im Helldunkel; auch der rothe Bettvorhang im Ton etwas schwer. — Raphael und Michelangelo im Vatikan, indem jener, nach einer jungen Bäuerin, das Motiv zu seiner Madonna della sedia entwirft (1833). Meisterhaft, in daguerrotypartiger Lebendigkeit gemacht. Aber so viel Schönes das Bild hat, so zart es im Einzelnen, besonders in der jungen Mutter, gemalt ist, so fehlt, in der Auffassung wie in der malerischen Haltung, doch die eigentliche Grösse. Es ist nicht ein wahrhaft erhöhtes Dasein, in welchem diese Männer des Genie's uns hier gegenübergeführt sind.

A. Scheffer. Suliotische Frauen, im Begriff, sich in das Meer zu stürzen. Grosses Bild, vortreffliches Machwerk, doch ohne wahre Haltung; der Vorgang nicht völlig deutlich, die Behandlung im Ganzen dekorationsmässig.

Henri Scheffer. Charlotte Corday (1831); ansprechend und von reinem Gefühle.

Biard. Wandernde Komödianten (1833). Bunt, nicht sonderlich erfreulich; ohne die eigentlich malerische Lust.

Robert Fleury. Scene der Bartholomäusnacht (1833). In sehr energischem Naturalismus.

Monvoisin. Die wahnsinnige Johanna von Castilien (1834). Ein verrücktes Bild, ob auch im Einzelnen gut gemalt und der junge Karl V. vortrefflich.

Boulanger. Römische Procession (1837); eine in kräftig naturalistischer Weise behandelte Tapete.

Philippoteaux. Ludwig XV. auf dem Schlachtfelde von Fontenay (1840). Mittelgross, von bedeutender und ergreifender Wirkung. Grausige Mordnacht; der junge König und sein prächtiges Gefolge mit Fackeln.

Ingres. Aus sehr früher Zeit: Ruggier auf dem Greifen, die Angelika befreiend (1819), ein kalt romantisches Studium, nicht unähnlich, wie dergleichen zur selben Zeit auch bei uns vorgekommen. — Aus jüngster Zeit: Christus, der an Petrus die Schlüssel giebt; — und Cherubini (Bildnissfigur), von der Muse gekrönt. Hier der sehr talentvolle, gelehrte, kalte und einseitige Stylist, bei dem man immer wieder auf den Vergleich mit Poussin zurückkehrt. Alles durchaus ohne den Hauch des Helldunkels.

Signol. Die angeklagte Ehebrecherin (1840). Durch ein bedeutendes stylistisches Streben ebensosehr, wie durch starkes Pathos bemerkenswerth.

Leloir. Homer (1841). Ebenfalls in stylistischer Richtung. Das um den Sänger versammelte Volk mit anmuthig idyllischem Sinne vorgeführt; doch ohne grosses Naturgefühl.

Pilliard. Die ohnmächtige Maria (1843). Wiederum ein talentvoll stylistisches Streben, aber noch kalt.

Duval-le-Camus. Die Erstlinge der Erndte (1844); ein reizendes Genrebild.

Notizen über die Gallerie des Palais Royal.

Reihenfolge von Darstellungen zur Geschichte des Palais Royal und der Familie Orleans. Darunter besonders ausgezeichnet zwei Bilder von H. Vernet: — 1) Gefangennehmung der Prinzen von Condé, Conty und Longueville auf der Treppe des Gebäudes; durchaus trefflich; in der Composition ganz genrehaft naiv und doch zugleich in der Haltung von hoher künstlerischer Meisterschaft; — 2) eine Scene aus der Revolutionsgeschichte im Hofe des Palais Royal; in ausserordentlicher, daguerrotypartiger Lebendigkeit, aber kein rechtes künstlerisches Ensemble bildend.

Die übrigen Werke dieser Reihenfolge weniger interessant. Ein Bild von A. Scheffer ist unbedeutend; eins von Alfr. Johannot ist ein gutes Genrebild im Rococostyle.

Ausserdem noch eine erhebliche Zahl andrer, sehr schätzbarer Gemälde, besonders wieder von H. Vernet. Sein bekanntes und berühmtes Bild der Beichte des sterbenden Räubers, seiner früheren Zeit angehörig, ist in der That von sehr schönem Machwerk, entfaltet aber doch nicht die Fülle malerischer Wirkung, deren er sich später fähig zeigt. Sein berühmtes Portrait von Francesca von Aricia ist ebenfalls ungemein schön gemalt. Man kann indess auch hier noch das Körperliche der Farbe erkennen.

Von L. Robert das Bild einer trauernden Mutter auf den Trümmern ihres Hauses. Es hat alle Hoheit und Schönheit des Meisters, ist aber doch ein wenig auf Präsentation berechnet. Die Trümmer des Hauses nehmen einen zu breiten Raum ein; das Ganze ist dem Leben nicht naiv genug abgelauscht. Beiläufig erkennt man darin auch noch eine Nachwirkung der Färbung der Schule David's.

Von Schnetz das Weib eines Räubers; vortrefflich und energisch gemalt.

Von Bonnefond das Bild der Pilgerin, die vor der Klosterpforte ohnmächtig hingesunken; in Composition, wie in Farbe und Ton, ausserordentlich schön und von edelster Haltung.

Neuere Bilder in Kirchen.

In St. Roch zwei grosse Bilder von Schnetz, im Chor einander gegenüber aufgestellt. Auf jedem italienische Volksgruppen, in religiöser Handlung. Hier das naturalistische Princip dieses Künstlers edel, würdig und in gehaltener Weise entwickelt.

In der Madeleine Wandmalereien, welche oben an den Seitenwänden die Lünetten unter dem Gewölbe ausfüllen, in einer, für das Auge des Beschauers wenig günstigen Höhe. Am Besten schienen mir die Marieen am Grabe, von Cogniet, ein Bild von malerischer Grösse und Wirkung; und der Tod der Maria Magdalena, von Signol, ein in ernsterer Stylistik durchgeführtes Bild. Das Gemälde in der Abseikuppel von Ziegler: eine himmlische Glorie mit der Maria Magdalena, der Vorgrund gefüllt mit den Repräsentanten der Menschheit, darunter die Fürsten Frankreichs und selbst Napoleon mit dem Papste (in Bezug auf das Concordat). Die Gestalten des Vorgrundes naturalistisch tüchtig, wenn auch nicht von erhabener Wirkung; die Glorie matt.

In St. Méry drei Seitenkapellen des Chores, theils in Wachs-, theils in Oelfarben ausgemalt. — Erste Kapelle, von Lehmann gemalt. Haupt-

darstellungen: Taufe Christi und Ausgiessung des heil. Geistes. Im Allgemeinen wohlgeordnet und mit einer gewissen classischen Behandlung, den alten Italienern sich zuneigend; aber nicht mit tiefem Gefühl für die Form und noch weniger mit innerer Begeisterung. Die Form, unter den übrigens wohl stylisirten Gewändern, nicht selten geradehin verfehlt; der Ausdruck zumeist in unerfreulichster Weise stereotyp. Die Farbe sehr zahm. — Zweite Kapelle, gemalt von Duval (?). Geschichten der h. Philumena. Nüchtern unberufene Nachahmung giottesker Fiesolaner. — Dritte Kapelle, gemalt von Chassériau. Geschichten der h. Maria Aegyptiaca. Hier am meisten naive Kraft, in Form, Ausdruck und Farbe. Einzelne Theile in schönem Styl, andre stylios. Wie die Arbeiten eines Talentes, aus dem etwas Schönes werden kann, das aber seine rechte Bahn noch nicht gefunden hat.

In St. Germain l'Auxerrois. Ueber einem Armenstock eine symbolische Darstellung al fresco, in welcher Christus als der Empfangende dargestellt ist, darüber u. A. Gott-Vater, riesengross, u. s. w. Von Mozette (?). In neukatholischer Manier, etwas phantastisch, aber mit Energie gemacht. — Eine Kapelle mit sehr schwachfarbigen und auch sonst schwächlichen Wandmalereien von Aug. Couder. Nicht gerade ein Fiesolaner, doch auch nicht viel besser; übrigens mit einem gewissen gelehrten Studium, indem z. B. das Gefolge der h. drei Könige ächt orientalisch, nach dem Muster der Sculpturen von Persepolis vorgestellt ist. — Ausserdem eine Menge verwunderlicher neuer Glasmalereien, die genau den Styl des dreizehnten Jahrhunderts copiren.

Institution roy. des jeunes aveugles (Boulevard des Invalides). Die Kapelle dieser Anstalt eine einfache Basilika, mit doppelten Säulenreihen übereinander, flacher Decke, Sanctuarium und Absis. Die Halbkuppel der letzteren wird von Lehmann mit Wachsfarben ausgemalt; die monochrome Untertuschirung war fertig. Christus mit Maria und Johannes, um die sich die Kinder sammeln; rechts und links unterhalb die Gruppen der Apostel; dazwischen zwei Engel, von denen zwei Erwachende emporgetragen werden. Das Ganze ist ernst, würdig und in Haltung, mit einem einfach edeln Sinne und ohne conventionelles Wesen dargelegt. Vorsprünge und Bogen treten zu den Seiten der Absis vor, die Malereien in etwas deckend, womit auch hier (ähnlich wie in St. Vincent-de-Paul) ein besonderer Effekt erstrebt zu sein scheint, was aber keine ganz gute Wirkung hervorbringt. Vom Gipfel der Kuppel, die letztere stark beleuchtend, fällt ein Oberlicht ein.

In St. Séverin eine der Seitenkapellen von Hippolyte Flandrin mit Geschichten des Evangelisten Johannes ausgemalt, 1840, mit Wachsfarben. Links das Abendmahl, Johannes an Christi Brust; darüber Johannes als Greis auf Patmos. Rechts Johannes, ebenfalls alt, im Kessel, viel Volks umher; darüber Christus, der den Johannes und dessen Bruder zu Aposteln beruft. Die Bilder sind im Ganzen würdig und ernst, im Einzelnen mit sehr glücklichen Motiven; doch haben sie noch bei Weitem nicht das Pathos der folgenden. Die Farbenwirkung, bei durchweg gebrochenen Tönen, sehr matt.

In St. Germain-des-Prés Wandmalereien von Flandrin an den Wänden zu Anfang des Chores, ebenfalls in Wachsfarben, auf Goldgrund: der Einzug Christi in Jerusalem und die Kreuztragung; darüber, in Nischen, auf jeder Seite vier Tugenden; darüber Heilige u. dergl. Diese

Arbeiten haben sehr eigenthümlichen Charakter; sie sind gross gefasst und voll ruhiger kirchlicher Feier. Eine erhabene [illegible] Stylistik vereinigt sich mit freier Formenbildung; die, wie die ganze Behandlung, in äusserer Beziehung am Meisten mit antiken Wandmalereien zu vergleichen ist. Sie sind das bedeutendste Kirchliche, was ich von neuerer französischer Kunst gesehen, und besonders durch ein grossartiges Pathos ausgezeichnet. Doch trat mir gerade auch hier der Unterschied des französischen Wesens von dem unsrigen wieder recht schlagend entgegen: für unsre Auffassung fehlt doch wiederum, wenn auch mehr im Ganzen als im Einzelnen, die eigentliche Naivetät. Wir sehen hier nicht sowohl ein vom höchsten Gefühl rhythmisch bewegtes Leben, als wiederum eine, immer in gewissem Maasse berechnete Repräsentation. Man möchte Diesem oder Jenem in den Bildern zurufen: Mache dirs doch in der Bewegung bequemer! Auch im Ausdruck, namentlich der Augen, macht sich ab und zu das conventionell Pathetische bemerklich. Der Farbe fehlt es übrigens auch hier an vollerer Kraft; Mittel- und Hintergrund sind durch blass verwischte Färbung zurückgetrieben. Bei alledem aber bleibt jenes grossartig Schöne in diesen Bildern überwiegend. — Ich sah die Arbeiten noch nicht ganz vollendet. Die Kreuztragung war noch in der Arbeit. Die umgebende Architektur (romanischen Styles) hatte eine bunte Färbung erhalten, die wenigstens im Chor der Kirche durchgeführt werden sollte.

Manufacture royale des Gobelins. Das dem Princip nach ungemein einfache, aber unendlich langwierige Verfahren ist vollkommen künstlerisch, ein Malen mit der Spule. Daher war eine künstlerische Ausbildung der Arbeiter nöthig, wozu auch alles Erforderliche eingerichtet ist. Die Manufaktur selbst ist mit einer Zeichnen-Anstalt versehen, die bis zum Zeichnen nach dem lebenden Modell führt; die Anfänger üben sich hier des Morgens, die mehr Vorangeschrittenen des Abends, im Winter. Die Gobelins sind vollkommene grosse Bilder, in denen Alles, was der Maler frei hingeworfen, mit der wunderbarsten anscheinenden Leichtigkeit wiedergegeben wird. Vortrefflich ist die Mischung der Farbentöne, die schon auf der Spule bewerkstelligt wird, sehr glänzend der Farbeneffekt, der sich natürlich in den stofflichen Massen, Gewändern u. dergl., am günstigsten geltend macht. Unter den Arbeiten, die ich sah, waren die ausgezeichnetsten das Massacre der Mameluken, nach Vernet's Bilde im Luxembourg, die Scene aus Peter's d. Gr. Jugend nach Steuben's Bilde im Luxembourg und eine zweite bekannte Scene aus Peter's Geschichte, wie er im Sturme das Steuer führt, ebenfalls nach Steuben. Andres war nach französischen Classikern und nach den raphaelischen Cartons (leider nur nicht nach den Originalen) gearbeitet. Die reizendsten Effekte zeigten sich, der Natur der Sache gemäss, bei mehr dekorativen Compositionen, in denen Blumen, Früchte u. dergl. dargestellt waren. Man spannt hier die grossen Gobelins in Gobelrahmen auf, was ich nicht loben möchte; sie machen in solcher Erscheinung den Anspruch, selbständige Bilder zu sein, was sie doch nicht sind, und sie verlieren den Reiz der, wenn auch sehr luxuriösen Naivetät, der ihnen als Teppichen, welche man zeitweilig vor die Wände hängt, eine so charakteristische Eigenthümlichkeit giebt. Uebri-

gens ist dies ganze luxuriöse Kunst-Institut und die Unterhaltung desselben von Staats wegen für das französische Wesen wohl wiederum bezeichnend.

Besuch in der königl. Porzellan-Manufaktur zu Sèvres. Reiches Lager an mehr oder weniger umfangreichen Prachtwerken. Eleganz und Opulenz in Formen und Dekorationen. Sammlung aller Modelle seit der Gründung der Fabrik. Sammlung von gebrannten irdenen Gefässen aller Qualitäten, Zeiten und Völker, sehr instructiv für Material und Behandlung.

Porzellan-Malerei: bedeutende Arbeiten, theils in der Anwendung auf Prachtgeräthen, theils in Goldrahmen und den Bedingungen eines selbständigen Kunstwerkes genügend. Freilich, wie es scheint, durchaus nur Copien, was doch immer ein Ueberwiegen des technischen Elementes anzudeuten scheint, obgleich dies nicht unbedingte Nothwendigkeit sein möchte. Copien kleineren Maassstabes, grossentheils nach Raphael; auch einige grössere, z. B. eine ausgezeichnet schöne Copie der Madonna del Granduca. Lebensgrosse Portraits in halber Figur, nach Ingres und nach Tintoretto, breit und malerisch behandelt, die verschiedenartige Eigenthümlichkeit des Tones (darin die beiden Meister einander ziemlich als Extreme gegenüberstehen) gut wiedergegeben. — Madame Jacquotot, Béranger, Constantin u. A. werden als ausgezeichnetste Porzellanmaler gerühmt; diese sind aber, wie es scheint, der Fabrik nicht unmittelbar angehörig. Die Maler der letzteren liefern wohl mehr nur die kleineren, besonders die mehr dekorativen Darstellungen, in denen sie allerdings nicht minder ausgezeichnet sind. Allerliebst z. B. sind sie in der Nachahmung von Onyx-Sculpturen. — Eine eigentliche Zeichnen- und Kunstschule besteht bei der Fabrik nicht; eine solche müsste natürlich zur Erhöhung der Resultate wesentlich beitragen.

Proben von Lavamalereien (auf Lavaplatten eingebrannt).

Im Hofe des Palais des beaux-arts vier grosse Medaillons, zu den Seiten der Portale des Vorder- und des Hintergebäudes, mit Bildnissen der grossen Kunstbeschützer: Pericles und Augustus, Leo X. und Franz I. Gut und kräftig gemalt, auf Goldgrund, der aber, besonders an der Sonnenseite, schon gelitten hat und ins Schwärzliche übergeht.

Ein Lavabild mit zwei idealen Köpfen bei Hrn. Gattreaux, in weich lasirter Malerei, mit vortrefflichem Schmelz in den Tönen. Doch noch viele Haarrisse, bekanntlich die grössten Feinde für die Dauerbarkeit der Lavabilder; stellenweis wie ein altes Oelbild, dessen Farbe vielfach fein gesprungen.

Drei Tafeln bei Hrn. Hittorf. Eine mit pompejanischer Dekoration; eine zweite ebenfalls mit Ornamenten; eine dritte, von ziemlich grosser Dekoration und als Tischplatte dienend, mit den Figuren französischer Könige, von einer gothischen Dekoration umgeben. Die Farbe durchaus gleichmässig, ohne alle Haarrisse; die Behandlung aber nicht — was

für monumentale Zwecke erforderlich sein wird — pastos, sondern dünn, durchaus wie Gouache; daher ohne energische Wirkung. Das angewandte Schwarz vortrefflich.

Strassburg.

Das Denkmal Gutenberg's von David. Bronzestatue; nach den bekannten späten Bildnissen, mit der Zipfelmütze, sehr langem Bart, und im Pelzrock. Die Gestalt, in ihrer ganzen Conception, hat etwas naturalistisch Naives; das Gewand ist so genommen, dass sich ohne Künstelung bewegte Massen bilden und es dem Ganzen auch an Würde nicht fehlt. Doch ist das Werk nicht von wirklich grosser plastischer Wirkung, auch nicht ganz zur Individualität durchgedrungen; jedenfalls aber ist es viel frischer als das nach Thorwaldsens Skizze ausgeführte Gutenberg-Denkmal in Mainz. — Am Piedestal vier Bronzereliefs, die verschiedenen Weisen geistigen Lebens und geistiger Freiheitsentwickelung, bis zur politischen, ausdrückend. Hier zeigt sich David's Reliefmanier in ihrer charakteristischsten und auffallendsten Weise ausgebildet. Bei einer grossen Figurenfülle besteht die Composition im Einzelnen aus fast rohen, wenig modellirten Umrisszeichnungen; die Gruppen sind wie Theater-Setzstücke übereinandergeschoben, die Tiefen zwischen diesen Stücken wie ausgebohrt. — Gedanke und wenig künstlerische Ausprägung desselben; Rückkehr zur vollkommenen Hieroglyphe.

Carlsruhe.

Das Denkmal des Grossherzogs Carl Friedrich auf dem Schlossplatze, in Bronze, von Schwanthaler. Die Gesammtwirkung vortrefflich, insbesondre das Verhältniss des Piedestals zur Statue sehr gut. Die letztere in einfach lebendiger Bewegung, in den Haupt-Intentionen gewiss gelungen, in der feineren Beziehung des Einzelnen indess — soweit mir die abyssinische Hitze des Tages überhaupt ein Urtheil verstattete — nicht völlig befriedigend, in Militär-Uniform und Fürstenmantel, der hinterwärts, obwohl die Gestalt ganz frei steht, in hässlich stylosen Falten hinabfällt. Piedestal mit Inschriften und Wappen, an den Ecken vier allegorische weibliche Figuren. Die letzteren für den Total-Eindruck von guter Wirkung, doch ohne alle architektonische Vermittelung, und sie selbst nur ziemlich puppenmässig behandelt.

Akademie-Gebäude (für die Kunstsammlungen bestimmt) von Hübsch. Dies Gebäude, — wie es wohl meist überall bei den Architekturen von Hübsch der Fall, — interessant in der Construction, welche durchweg charakteristisch und monumental sichtbar ist; dadurch etwas Naturwüchsiges, das dem Gebäude in mehrfacher Beziehung Reiz giebt; aber kein sonderliches Schönheitsgefühl. Durchweg gewölbt. Im Untergeschoss, das für die Sculpturen bestimmt ist, flache Wölbungen, zu

deren Unterstützung starke Säulen, von schönem buntem Marmor, angewandt sind. Starke breite Gurte, zwischen denen die Gewölbe in verschiedenartiger Form, meist als gebogene Tonnengewölbe, eingespannt sind. Die Flachbögen der Gurte setzen unmittelbar über den Kapitälen auf, was sehr unschön ist. Die Kapitäle sind Nachahmungen der Schinkel'schen in den Sculpturensälen des Berliner Museums, doch mit starken plastischen Blättern, die an die Seitenflächen des Abakus emporschlagen, was die Kapitälwirkung beeinträchtigt. Grossartiger Flur und Treppenhalle mit Säulen, die ein schönes, byzantinisirend korinthisches Kapitäl haben; hier besonders ist die Construction und die perspektivische Ansicht derselben von guter Wirkung. Das Obergeschoss, für die Gemälde und Cartons bestimmt, hat etwas höher steigende Wölbungen, mit sich mehrfach kreuzenden Gurten. Die Haupträume mit Oberlicht, in der Mitte des Gewölbes; die Nebenräume mit Seitenlicht. Das Aeussere nicht besonders erfreulich. Die Fensterform unschön und unarchitektonisch (zwei Drittel des Fensters, zu den Seiten, mit horizontalem Gebälk, das sich in der Mitte als Bogen erhebt). Die obere Hälfte der Façade mit einer unkräftigen Pilasterdekoration.

Bildliche Ausschmückung des Gebäudes. Fresken in der Treppenhalle von M. von Schwind. Grosses Hauptbild: Einweihung des Freiburger Münsters. Zu den Seiten Sabina von Steinbach und Hans Baldung, beide in künstlerischer Thätigkeit. Lünetten mit allegorischen Gestalten. Besonders das Hauptbild interessant, eine reiche, vortrefflich gehaltene Composition mit charakteristischen Einzelheiten, ganz in Schwind's geistvoll poetischer Weise; die Malerei als einfach gute Colorirung, was hier völlig angemessen erscheint, wobei dem Einzelnen aber doch etwas mehr Mark zu wünschen gewesen wäre. — Sculpturen für das Portal und dessen Umgebung, von Reich, in einem einfach edeln Style componirt und ziemlich gut, wenn auch nicht eben mit hohem künstlerischem Sinne, durchgeführt.

Casinogebäude von Hübsch, eine leichtere Garten-Architektur, artig zusammengebaut, wenn auch wieder ohne feineren Geschmack. Unerfreulich z. B. die Form der Fenstersturze, die, gewölbt, die Linien eines sehr flachen Giebels befolgen. — Privathäuser von andern Architekten. Darunter eins mit völlig maurischer Façade, was als zierliche Modespielerei seine Geltung verlangt.

München.

Die Architekturen von L. v. Klenze traten mir aufs Neue in ihrer halben Classicität, der es doch an Anlage zur Grösse nicht fehlt, entgegen.

So die Glyptothek mit ihrem ionischen Portikus, dessen Säulen, ungriechischer Weise, unscanellirt, auch ohne das Gepräge der graziös griechischen Schwellung emporgeführt, mit einrinnigen Kapitälen und doch mit dem, nur bei doppelrinnigen Kapitälen wohl motivirten Säulenhalse versehen sind. Das Innere der Glyptothek bleibt durch das römisch brillante Gewölbesystem, durch die schönen Verhältnisse der Räume, durch

die Pracht der dekorativen Stoffe immer wirksam, während die grossen Hauptlinien unter den gewaltsamen Details leiden müssen.

Dass das Aeussere der Allerheiligen-Kapelle aus einer nicht sonderlich verstandenen Nachahmung romanischer Bauformen (etwa nach lombardischen Mustern) hervorgegangen, ist bekannt. Das Innere, mit seinem byzantinischen Kuppelsystem, hat eine vortreffliche Durchführung. Eine höchst eigenthümliche, fast mystische Wirkung gewinnt das Innere dadurch, dass man das Licht der Fenster fast nirgend sieht, während dasselbe doch überall auf dem goldglänzenden Grunde der Gewölbe umherspielt und aus diesen die feierlichen Gestalten der Freskomalerei hervortauchen. Nur die Kämpfergesimse der Pfeiler, von denen die Bögen ausgehen, haben eine zu schwere Auskragung.

Das Gebäude des Kriegsministeriums, gleichfalls von Klenze, erinnert an die gewaltsamen Formen eines Ammanato. Dagegen spricht der Schlossflügel des Neuen Königsbaues, im Aeusseren wie im Inneren, durch einfache Tüchtigkeit an. — Die vor den Festsaalbau nach dem Hofgarten vortretende Loggia ist ein Werk im Style des Palladio, trotz ihrer spätitalienischen Formen doch von stattlicher Wirkung. Sie hat unten schwerere, oben leichtere Arkaden und vor den Pfeilern der letztern Säulen mit vorgekröpftem Gebälk, über welchem die acht Gestalten des Kreises des Königreiches und auf den Ecken zwei aufrecht sitzende Löwen angeordnet sind. Diese Sculpturen stehen in gutem Verhältnisse zu der Architektur (wobei nur die Löwen etwas Pudelartiges haben). Dagegen ist das Innere der Loggia, im Widerspruch gegen die massigen Architekturformen, mit einer Ueberfülle kleinlicher gemalter Dekorationen im pompejanischen Style versehen.

Im Inneren der Pinakothek bringen die Haupträume, durch ihre Grösse und ihr Verhältniss, eine imponirende Wirkung hervor; doch sind die Wände für die darin aufgehängten Bilder, — falls diese nicht die Grösse von Rubens' jüngstem Gericht haben, — zu hoch. Dies besonders in Betreff der Voute, deren Goldschmuck ausserdem auf die Bilder drückt. Das dabei angewandte Kuppellicht wirkt nicht in seiner vollen Schönheit, theils wegen der Weite jener Voute, theils weil es laternenmässig, von den Seiten einfällt. Die Seitenkabinette der Gallerie sind, bei dem Drängen eines irgend zahlreichen Besuches, zu klein.

Der bronzene Obelisk auf dem Carolinenplatze hat durch seine mächtige Grösse (von 100 Fuss) und seinen glänzenden Stoff wiederum etwas Imposantes, berührt aber das Auge, das vom Kunstwerke mehr als Masse und Stoff verlangt, doch nur in unerquicklicher Weise. Ein würfelförmiger Sockel trägt an seinen Seiten die Inschriften, die den Zweck des Monumentes aussprechen, und ist auf seinen Ecken — ich weiss nicht, zu welchem Behufe — mit Widderköpfen geschmückt. Darüber erhebt sich, durchaus glatt und nichtssagend, die barbarische Obeliskenform, die in ihrer primitiven Anwendung bei den Aegyptern, mit Hieroglyphen bedeckt und durch ihren Zusammenhang mit der grösseren, gleichartigen Architektur bedingt, doch ein völlig Anderes war.

*

Die künstlerische Richtung, die sich in v. Gärtners Gebäuden ausspricht, ist etwa mit der von Hübsch in Carlsruhe zu vergleichen. Er hat

aber nicht die constructive Naivetät des letzteren, er componirt mehr auf den künstlerischen Effekt, hat mehr wirklich künstlerisches Gefühl, das indess wiederum nicht zur wirklichen Classicität ausgebildet ist. Er sucht byzantinische Detaillirung mit einer Art italienischer Gesammt-Anlage — etwa nach den italienischen Analogieen des funfzehnten Jahrhunderts — zu verbinden, ist dabei in der Masse oft grossartig, im einzelnen Detail zuweilen glücklich, im eigentlichen Organismus aber schwer und wulstig. Es fehlt ihm eben der feinere, edlere Lebenssinn. Bei der Wiederholung ähnlicher Aufgaben kommt er denn auch dazu, die Ausführung willkürlich zu modificiren, das eine Gebäude in Haustein, das andre in Backstein, oder (wie an der Bibliothek) die untere Hälfte aus Haustein, die obere aus Backstein zu bauen, u. dergl. m.

Unter seinen Pallastfaçaden (am oberen Ende der Ludwigsstrasse) macht sich mit am Besten das ursprünglich für ein Fräulinstift bestimmte Gebäude, welches jetzt zu Privatwohnungen dient, eine einfach florentinische Anlage, mit sehr breiten Fensterpfeilern. Dann, gegenüber, das reicher ausgebildete Bibliotheksgebäude. Dann, neben dem ersteren, das Blinden-Institut, mit vortretenden Portalen in italienisch mittelalterlicher Weise. Daneben, weiter hinauf, das Salinen-Administrationsgebäude, ganz aus Ziegeln (die indess doch bei Weitem nicht die Schönheit der Ziegel der Berliner Bauschule haben), oberwärts in dünnen Formen, mit Lisenen, die, sehr zurücktretend gegen die Energie der Lisenen des guten romanischen Styles, ohne eigentliche Wirkung sind. Hierauf folgt, an der einen Seite des Thorplatzes, das kolossale Flügelgebäude der Universität. Die Eingangshalle derselben mit byzantinischen Säulen; darüber venetianisch gothisirende Fenster, deren Formen nicht hinlänglich klar entwickelt sind. Die grosse Aula im Innern von unerfreulicher Wirkung; die Fensterarchitektur derselben nicht nach dem inneren Bedürfniss, sondern nach dem äusseren System angeordnet; runde byzantinisch gothische Fenster, hoch oben kleine Rundfenster, schwerfällige Wandpfeiler, u. s. w. Der Universität gegenüber, am Thor, das Institut zur Erziehung adliger Fräulein, eine der besten Gärtner'schen Façaden, in der Fensterarchitektur mit spätgothischen Motiven, die gut wirken. Daneben das Priesterseminar, antediluvianisch roh, fast ohne Details und völlig wie ein Gefängniss. — Auf dem Universitätsplatz zwei springende Brunnen von Gusseisen, in schwerem massigen Formen, doch mit guter Vertheilung des Wassers.

Zu diesem Cyclus der Gärtner'schen Gebäude gehört ferner die Ludwigskirche. Die Façade derselben ist nicht gross hinaufgeführt und erscheint durch ihre ganze Eintheilung, die kleine Eingangshalle, die horizontal durchschneidenden Friese kleiner als sie in Wirklichkeit ist. Die Thürme sind nicht schön, die Strebepfeiler über den Seitenschiffen in schwere byzantinische Arkaden verwandelt. Das Innere, eine einfach romanische Anlage bildend, hat eine allerdings grossartige architektonische Totalwirkung. Die Gliederung der Pfeiler ist sehr einfach, selbst roh. Die schwere Kapitälform, die Gärtner überall liebt (wie an den Gebäuden der Trinkhalle zu Kissingen), gestaltet sich hier, bei prächtiger Detaillirung, überaus unerfreulich; es ist eigentlich die elegante Barbarei der Kapitälform von S. Vitale zu Ravenna, die in der breiten Anwendung auf den Pfeiler doppelt barbarisch wird. Die Architekturtheile sind farbig, in mässig gebrochenen Tönen, dekorirt, was aber schon die architektonische

Würde stört. Wesentlich wird die architektonische Wirkung des Innern, auch die der Gewölbe, durch die Fülle der Malereien, welche dasselbe bedecken, beeinträchtigt. Dass dem Hauptschiffe der architektonische Schluss der Absis fehlt und statt dessen, für das grosse Bild des jüngsten Gerichts von Cornelius, eine gerade Wand angebracht ist, wirkt schon empfindlich; verschärft wird diese Wirkung dadurch, dass das Bild ohne höheres, strengeren architektonischen Rhythmus componirt und ohne malerische Tiefe ausgeführt ist; der Blick wird dabei auch nicht scheinbar durch diese unharmonisch abschliessende Wand (auf deren Fläche die gemalten Gestalten silhouettenartig aufliegen) hinausgeführt. Die Bilder an den Frontwänden des Querschiffes wirken in dieser Beziehung minder empfindlich, da ihre Stellen eine mehr untergeordnete Bedeutung haben und sie sich zugleich, bei kleinerer Dimension, der Architektur der Wände unterordnen.

Die kolossale Feldherrnhalle, am entgegengesetzten Ende der Ludwigsstrasse, nach der Loggia de' Lanzi zu Florenz und wiederum mit bystantinisirendem Detail erbaut, macht sich ungemein weit, leer und kahl. Es ist darin, wie auch sonst bei Münchener Anlagen, etwas Zwecklosen. Die beiden Bronzestatuen von Tilly und Wrede, welche in der Halle stehen, erscheinen trotz ihrer ebenfalls kolossalen Grösse puppenhaft klein.

Die Maria-Hilf-Kirche in der Vorstadt Au, entschieden gothisch, nach Ohlmüllers Plänen. Im Inneren von ganz bewältigendem Eindruck. Die Seitenschiffe von gleicher Höhe mit dem Mittelschiff; die Pfeiler sehr schlank, mit je acht Halbsäulen. In der ganzen Architektur das Gepräge einer hohen, leichten Erhabenheit, im ansprechenden Gegensatz gegen das düstere Zwielicht der Kirchen frühgothischen styles (wie Notre Dame zu Paris). Ueberall die schlichte Steinfarbe, durch die prachtvollen Glasmalereien, welche einige die Fenster ausfüllen, warm angehaucht. Das Gebäude bezeugt es wie kein zweites, welche Bedeutung die Glasmalerei als figürlich monumentale Kunst für die gothische Architektur hat, wie das Innere der Kirche durch die gemalten Fenster erst seine Vollendung empfängt, und wie Beider, jene architektonischen Formen und diese verklärten figürlichen Darstellungen, in der innigsten, sich gegenseitig bedingenden Wechselbeziehung stehen. Sehr wohlthuend ist es dabei, dass sonst im Innern fast gar keine Farbe angewandt ist. Die irgendwie reichere Polychromatik der architektonischen Formen im Innern des gothischen Gebäudes verdirbt die Ruhe, die, um den Träger für den Eindruck der Farbenpracht der Fenster zu gewinnen, prinzipiell ein unbedingtes Erforderniss ist. — Das Aeussere der Kirche, mit Ausnahme der Façade, ist sehr einfach und in der Masse allerdings schwer, wie die norddisch mittelalterlichen Backstein-Kirchen (zumal die mit gleich hohen Schiffen). Auch das Stabwerk der Fenster besteht aus Backstein. Die Façade ist mehr spielend componirt. Hier sind die Strebe mit den Details aus Hausteinen ein- oder aufgesetzt. Das Achteck des Thurmes entwickelt sich nicht gar schön; doch macht sich der Thurm im Uebrigen gut und besonders die durchbrochene, sehr leichte und schlanke Spitze vortrefflich. Die Blumenreihen an den Kanten der Spitze erscheinen mir

etwas zu stark. Das Dach der Kirche ist mit farbig glasirten Ziegeln gedeckt, die bei starker Färbung leider zugleich ein sehr schweres Muster bilden.

Die **Bonifacius-Basilika**, von Ziebland, ein mächtiges fünfschiffiges Gebäude, das bestimmte Princip frühmittelalterlicher Basiliken fast noch bestimmter wiederholend, als das gothische in der Aukirche vorgeführt ist. Einfach strenge Anlage, ohne Thurm. Vorhalle mit Säulen, deren Kapitäle, gleich denen der Säulen im Inneren, reich aber nicht gar schön gebildet sind. Im Inneren, wie bei den noch ganz unentwickelten Anlagen solcher Art, wenig architektonische Gliederung, statt deren alle etwa erforderliche Theilung durch farbige Ornamentik bewirkt ist. Die innere Masse des Gebäudes erscheint nur als für die darauf ausgeführten Wandmalereien bestimmt.

An der Rückseite ist die Basilika mit einem Benedictinerkloster verbunden und an dieses stößt, in der äussern Architektur völlig eins damit — wie verschieden auch an Zweck, — das **Kunstausstellungsgebäude**, gleichfalls von Ziebland. Der Portikus desselben, dem der Glyptothek gegenüber, mit korinthischen Marmorsäulen. Die Räumlichkeiten im Inneren nicht sonderlich ausgedehnt, das Licht zumeist zweckmässig von oben einfallend. [1])

Das Fach der Bildhauerei wird entschieden von Schwanthaler beherrscht. Er hat ein reiches, flüssiges, dekoratives Talent, das sich, solcher Eigenthümlichkeit gemäss, am Glücklichsten in der Ausführung der bildnerischen Dekoration prächtiger Räume bethätigt. So in seinen Reliefsculpturen, die hier und dort das Innere der Glyptothek und des neuen Königsbaues schmücken. In dem letzteren, und zwar im Thronsaal des Königs, rühren von ihm u. A. die zahlreichen Reliefs her, deren Inhalt aus den pindarischen Gesängen entnommen ist und die den fertig classischen, sehr geistvollen Dekorateur erkennen lassen. Sie sind weiss auf goldenem Grunde. Ebendaselbst, in einem Zimmer des Obergeschosses, ein Fries mit Scenen der Venusmythe, weiss auf rothem Grunde, auch dies eine treffliche dekorative, antikisirende Arbeit.

In dem prachtvollen Thronsaale des Festsaalbaues sind die kolossalen vergoldeten Erzstatuen der Wittelsbacher, die zwischen den Säulen stehen, nach seinen Modellen gegossen. Diese sind nicht minder dekorativ gehalten und interessant und ansprechend, da, wo ein phantastisches mittelalterliches Kostüm solcher Wirkung förderlich entgegenkam. Die Personen aus der Perrückenzeit dagegen machen allerdings einen perrückenhaft langweiligen Eindruck und die Statue König Karls XII. von Schweden einen sehr übeln, da der Bildhauer den so charakteristisch Knappe des Helden nicht wiederzugeben gewagt und ihn, ganz unpassender Weise, mit einem Mantel styllos bedeckt hat.

[1]) Auch ist die zweckmässige Einrichtung der horizontal an den Wänden angebrachten Eisenstangen, zum Aufhängen der Bilder, wie in den Ausstellungsräumen der Akademie von Antwerpen, zu bemerken.

Eine, für unsere Zeit eigenthümliche, aber im Erfolg nicht sonderlich glückliche Behandlung der bildnerischen Sculptur findet sich im Ballsaal des Festsaalbaues. Hier sind Säulenstellungen mit Tribünen auf beiden Seiten des Saales und über den Säulen Karyatiden angeordnet. Die letzteren und die in die Wände des Saales eingelassenen Reliefs, Tänzergruppen darstellend, sind farbig angestrichen, halbwegs naturgemäss. Die Wirkung dieser polychromatischen Behandlung ist sehr unangenehm, nicht wegen der Farbigkeit an sich, sondern weil die Sache eine halbe und doch zugleich eine grobe Behandlung zeigt. Die Farbe bildet einen undurchscheinmernd körperlichen Ueberzug über der Form.[1])

Aehnlich, wie mit den eben besprochenen Statuen des einen Thronsaales verhält es sich sodann mit den beiden Bronzestatuen in der Feldherrnhalle. Der Tilly, der ein buntes und lustiges Kostüm trägt, ist von guter dekorativer Wirkung; der Wrede schon langweiliger, — zur Hälfte schwer in den Soldatenmantel eingewickelt, der sich übrigens doch, wie durch einen partiellen Windstoss, in antik leichten Falten über das eine Bein hinwirft.

So sind ferner die Statuen Schwanthalers, welche sich an der Façade der Ludwigskirche befinden, zum Theil von einer vortrefflichen architektonisch plastischen Wirkung. Die Figur des Johannes namentlich ist sehr glücklich gedacht und angelegt; die des Christus ist steifer typisch gehalten.

So die Statuen der acht Kreise des Reiches über der Loggia des Festsaalbaues, die durch naiv genrehafte Anklänge etwas Ansprechendes haben. So die der Maler über der Gallerie der Pinakothek, u. s. w., u. s. w.

In Schwanthalers Atelier sah ich die Modelle zu einer grossen Menge seiner Werke. Diese Uebersicht liess das Eigenthümliche seiner Richtung, Vorzüge wie Mängel, noch schlagender erkennen. Auch hier machte sich das durchgehend Dekorative in der Anlage, leider aber zugleich das oft Flüchtige, Aeusserliche, zum Theil sehr Rohe in der Durchbildung geltend. Neben zahlreichen Modellen der in München ausgeführten Arbeiten sah ich solche von auswärtigen Denkmälern: — des unseligen Frankfurter Goethe, des Carlsruher Grossherzoges, der unbedeutenden Mozart-Statue in Salzburg, der von Jean Paul in Bayreuth, die auf mich einen sehr wenig erfreulichen Eindruck machte und an der ich die künstlerische Durchführung empfindlich vermisste. Dagegen erschien die sitzende Statue des Rudolph von Habsburg für Speyer, durch das Kostüm begünstigt, wiederum als eine gute dekorative Arbeit. So auch die Colossalstatuen merkwürdiger Böhmen, die für den Bronzeguss gearbeitet und für eine dortige Walhalla, das Privatunternehmen eines böhmischen Grossen, bestimmt waren. Die Metopen für die Ruhmeshalle, Culturzustände darstellend, Reliefs in grauem Marmor, waren zum Theil von sehr schöner dekorativer Wirkung, — einige kirchliche Reliefmonumente selbst von eigenthümlicher Lieblichkeit im Gefühl. Zwiefach widerwärtig nahmen sich solchen Werken gegenüber die Statuen der Walhallagiebel aus, durch-

[1]) Jedenfalls dürfte dies Beispiel bei den Erörterungen über antike Polychromie mit in Betrachtung gezogen werden und über den Erfolg, zu dem ein derartiges halbes, zwischen Naturwahrheit und Dekoration in der Mitte stehendes Princip führt, einen Beleg abgeben können.

weg sehr unschöne, schwerfällige, plumpe Gestalten. Einige lebensgrosse weibliche Gestalten, nackt, eine Melusine u. dgl. darstellend, waren dazu bestimmt, zartes Lebensgefühl im Marmor darzulegen; ich vermisste dabei im Ganzen aber die eigentlich hohe, reine Naivetät. Eine Portraitbüste, — die des S. Boisserée — zeigte dagegen, bei trefflicher individueller Durchbildung, welch schönes Talent Schwanthaler neben jener vorherrschend dekorativen Richtung allerdings auch zur feineren Naturbeobachtung besass, und liess es schmerzlich bedauern, dass daeselbe so wenig concentrirt, so wenig zur Herausarbeitung seines Besten gelangt war.

Die eherne Reiterstatue des Kurfürsten Maximilian I., nach Thorwaldsen's Skizze von Matthiae modellirt, ist der Art, wie die in solcher Weise gelieferten Werke zu sein pflegen, — gut in Composition und Ausführung, und doch ohne innere Frische. Es ist eben etwas Langweiliges darin, besonders auch in der trivialen, der letzten Zeit des Ritterthums angehörigen Rüstung. Auch das Pferd entbehrt des Ausdruckes schöner Energie. Uebrigens hat das (leider ganz kahle) Piedestal ein gutes Verhältniss zu der Statue, wie das ganze Monument zu dem umgebenden Platze.

Die Sculptur der gemüthlich religiösen Richtung bethätigt sich in einzelnen bemerkenswerthen Leistungen. Dahin gehören die Sandsteinstatuen des St. Georg und des St. Michael am Isarthor, von C. Eberhard, die, einfach componirt und ohne grossen Styl in der Gewandung, durch ein gesundes schlichtes Gefühl ansprechend sind. Dahin auch die Holzsculpturen von Schönlaub in der Au-Kirche, Altäre mit ungefärbten Reliefs auf goldnem Grunde, und Tafeln mit den Leidensstationen, gleichfalls ungefärbt, doch auf blauem Grunde, — auch diese, ohne sonderliche Genialität, in gemüthlich ansprechender Weise behandelt.

Mehr Anspruch schon machen die in natürlicher Farbe derb bemalten und sinnlich anmuthenden Statuen Christi und der Maria, in ein Paar Seitenkapellen der Ludwigskirche. Die zahlreichen Beter, die man stets vor diesen Figuren erblickt, zeigen, was sie wirkt.

Eigenthümliches Interesse gewährte ein Besuch im Atelier des Bildhauers Schaller. Seine Arbeiten vereinen Naivetät und innig geistvolle Behandlung in anziehender Weise. Er hat es auf die Ausführung eines ziemlich umfassenden Cyklus von Dichterstatuetten von nicht zu kleiner Dimension angelegt. Ich sah davon schon eine namhafte Folge zumeist trefflicher Gestalten vollendet. Sein Calderon erschien mir höchst bedeutend; sein Goethe genügte mir weniger.

Die Freskomalereien von P. v. Cornelius in der Glyptothek, aus der griechischen Götter- und Heldenmythe, welche den Beginn seiner künstlerischen Thätigkeit in München bezeichnen, möchten wohl die glücklichsten Arbeiten dieses Künstlers sein. Hier ist ein Gebiet der Poesie, in welchem er sich in genialer Unbefangenheit, Freiheit und Grösse ergeht und wo sich ihm geistreiche Gedankenverbindungen ungesucht darbieten. Das poetisch symbolisch Repräsentirende, was sein eigentliches Element zu sein scheint, ist in diesen Darstellungen die Hauptsache; wo der Stoff vorzugsweise dazu geeignet war, zeigt sich naturgemäss auch die bedeutungsvollste Lösung der Aufgabe.

So ganz besonders in dem Göttersaale, der zugleich wegen des glücklichen Verhältnisses der Bilder zur Architektur äusserst erfreulich wirkt. Minder in dem trojanischen Saale; die Bilder werden hier zu gross, die architektonischen Formen treten zu sehr zurück und die Gestalten drücken auf den Beschauer. Dies ist doppelt unbehaglich, da das dramatische Element in den Darstellungen dieses Saales vorherrscht und der Künstler, gewaltiger Handlung zu genügen, in Manier übergeht. Wo indess wiederum das ruhiger Repräsentirende seine Stelle findet, wie z. B. in den Hauptgruppen der Zerstörung Troja's, da macht sich aufs Neue seine Grösse geltend. Hier befindet sich auch diejenige Composition, die man vielleicht geradehin als das schönste und gediegenste von Cornelius Werken bezeichnen darf, die monochrom gemalte Entführung der Helena, ein Bild, welches die edelste, unmittelbarste und reinste Darstellung des Gedankens in der körperlichen Form ist. — Die ganze malerische Behandlung dieser Fresken ist freilich scharf, hart, conventionell; aber sie hat dabei zugleich noch etwas entschieden Primitives, etwas, das mit der keuschen Strenge der Kunstrichtungen des funfzehnten Jahrhunderts noch durchaus parallel läuft. —

Die grossräumigen Fresken, die Cornelius in der Ludwigskirche ausgeführt, stehen in ihrer Gesammtheit, trotz sehr schöner Einzeltheile, gegen die der Glyptothek zurück. Sie sind der Entwickelung des dogmatischen Gedankens gewidmet, und zwar in einer entschieden scholastischen Richtung, die mit der Naivetät künstlerischer Conception gelegentlich in einen bedenklichen Widerspruch geräth, sich gelegentlich auch mit dem Nothbehelf kleinlicher oder kaum auszudeutender Embleme begnügen muss. So sieht man, an dem Bandgewölbe über dem Hauptaltar, den weltschaffenden Gott gleichzeitig in feuriger Bewegung und in unwandelbarer Ruhe dargestellt, — ruhig sitzend und doch mit dem Oberleibe gewaltsam bewegt, was, der Natur der Sache nach, kein Bild reiner Erhabenheit gewährt. Die Embleme seines Schaffens sind Sonne und Mond, denen er mit der Rechten und mit der Linken ihre Bahnen anweist, und die Erde, auf der seine Füsse ruhen. — Andeutungen, die in der Vorzeit allerdings gäng und gäbe waren, weil sie der damaligen kindlichen Weltanschauung entsprachen, die aber für die tieferen Blicke, welche die neuere Zeit in den Bau der Welt gethan, eben nichts mehr sagen. Um ihn her sind Repräsentanten der verschiedenartigen Engelchöre, ganz nach den Feststellungen der mittelalterlichen scholastischen Lehre. Hier werden die bezeichnenden Embleme noch misslicher. Die Gestalten der „Scientiae" z. B. tragen, um das höchste Wissen von Zeit und von Raum anzudeuten, die kleinen irdischen Geräthe einer Sanduhr und einer Kugel nebst Zirkel

in den Händen, während zugleich bei den „Potestates" die Kugel, aber in anderm Begriff, als Symbol der Herrschaft wiederkehrt. Glücklicher, weil einer viel einfacheren Anschauung angehörig, sind die Gruppen der Erzengel in den Stichkappen desselben Gewölbes, deren Begriff freilich ebenfalls nur durch das Zurückgehen auf den mittelalterlichen Gedanken klar wird.

Bei Weitem das Vorzüglichste sind die Gruppen an den Hauptgewölben, die das Walten des heiligen Geistes ausdrücken sollen: in den vier Feldern des Mittelgewölbes die Heiligen des alten Bundes, die Apostel des neuen und die Märtyrer, die Kirchenlehrer und Ordensstifter, die Verbreiter und die Schützer des Christenthums nebst den heiligen Jungfrauen; in den Feldern des einen Seitengewölbes die Evangelisten, in denen des andern die Kirchenlehrer. Diese Compositionen sind im Ganzen sehr grossartig, weil es hier einfach auf traditionelle Ruhe und Stylistik ankam, mit der sich zugleich die persönliche Symbolisirung ganz wohl vereinigen liess. Die Gestalten der Evangelisten sind vortrefflich, die des Lucas namentlich höchst schön und bedeutend. Die Gestalten der Kirchenväter, deren Entwürfe und Cartons nicht von Cornelius selbst, sondern von Hermann, herrühren, sind ungleich schwächer.

Die grossen Wandbilder haben das Walten des Gottes-Sohnes zum Inhalt. Geburt und Kreuzigung, auf den Seitenwänden, stehen einander gegenüber. Beide sind stylistisch componirt, doch zumeist schwach in der Ausführung und unangenehm in der Gewandung. An dem Bilde der Kreuzigung machen sich im Einzelnen scharfe und selbst schöne Charaktere geltend. Die kleineren Nebenbilder über beiden, von Hermann, sind wiederum unbedeutend. — Das Hauptbild, an der kolossalen Wand des Hauptaltares, ist das Jüngste Gericht, das von Cornelius eigenhändig gemalt ist, während er die malerische Ausführung aller übrigen Bilder seinen Gehülfen überlassen hat. Aber auch dies grosse Werk ist künstlerisch ohne Wirkung; es hätte entweder mehr in architektonischer Strenge oder mehr in eigentlich malerischer (visionärer) Wirkung behandelt sein müssen. Es ist eben ein grosses Durcheinander in matt harmonischen Farben. Die technische Ausführung ist mässig, die Gewandung wiederum unschön. Am meisten Genialen ist in den Teufeln, auf der unteren Hälfte des Bildes. Aber auch dies, wie es hier vor Augen steht, ist doch eben nur eine Phantasterei, die das neunzehnte Jahrhundert schwerlich mehr für gegenständlich erachtet. Ueber das Verhältniss der Gemälde zur Architektur der Ludwigskirche habe ich bereits im Obigen gesprochen. —

Neben den Gemäldesälen der Pinakothek läuft der Corridor der Loggien hin, in dem man sich behaglich lustwandelt, und der so vielen mehr oder weniger freien Nachbildungen, welche das neue München in sich schliesst, nun auch ein Seitenstück der berühmten raphaelischen Loggien hinzufügt. Der Inhalt der Malereien, die arabeskenhaft und in kleinen Bildern den Raum ausfüllen und die bekanntlich ebenfalls nach Cornelius Entwürfen ausgeführt sind, gehört der Kunsthistorie an. Das Totale der Dekoration ist von sehr anmuthigem Eindruck, in reicher, edler Pracht, dem Style der vatikanischen Loggien ungefähr entsprechend. Es sind allerlei kunsthistorische Gedankenspiele, die in den symbolisch arabeskenhaften Andeutungen meist einen sehr reizenden Eindruck machen, sich auch in den kleinen Kuppel- und Lünettenbildern dem Ornamentsti-

schen in der Regel unterordnen, so dass das gelegentlich Banale, — z. B. die Bezeichnung von Dürer's und von Tizian's künstlerischer Bedeutung dadurch, dass Kaiser Max jenem die Leiter hält, Karl V. diesem einen Pinsel von der Erde aufhebt, — im Allgemeinen nicht auffällig wirkt. Die Ausführung dieser kleinen Gemälde ist freilich ohne sonderlichen Geist, ängstlich flau stylistisch und fern von allem energischen Lebensgefühl.

Unter den Freskomalereien von Schnorr sind ebenfalls diejenigen, mit denen seine künstlerische Thätigkeit in München begann, — die aus dem Cyclus des Nibelungenliedes im Erdgeschoss des neuen Königsbaues (deren Beendung durch die folgenden Arbeiten einstweilen unterbrochen wurde), entschieden die bedeutenderen, aus der Unmittelbarkeit des künstlerischen Gefühles entsprungen. Besonders trefflich sind die des Eingangssaales, welche die Darstellung einzelner, in ihrer Persönlichkeit ruhig repräsentirender Gestalten enthalten. In der Behandlung freilich sind auch sie herb und scharf, in Farbe und Stylistik völlig quattrocentistisch, etwa der Richtung eines Pinturicchio entsprechend.

Im Festsaalbau sind von Schnorr drei grosse Säle mit Darstellungen aus der Geschichte Karls des Grossen, des Friedrich Barbarossa und Rudolph's von Habsburg, — etwa zur Bezeichnung der Hauptepochen des deutschen Kaiserthums, — angefüllt. Diese haben mehr oder weniger den Charakter von Tapeten, — nicht bloss deshalb, weil sie solche scheinbar, durch entsprechende Einfassungen, vorstellen, sondern weil sie sich eben nicht architektonisch einfügen, weil die Darstellungen gewaltsam aus der Wand vortreten, weil die ganze Behandlung dekorativ ist, weil dieselbe auch (wie in der Hauptepoche der Tapetenfabrikation) an die Stelle jener naiv alterthümlichen Richtung eine etwas manieristische Nachahmung Raphael's treten lässt. Bei grossen Motiven, bei sehr schöner Einzelausführung fehlt es doch an wahrer Grösse des Styles; am meisten tritt dieser noch hervor, wo die Darstellung, wie z. B. im Barbarossafest zu Mainz, einen dekorativ repräsentirenden Charakter hat. Die Gestalten gehen, im Widerspruch gegen Aufgabe, Format und Mangel des Helldunkels (den man in München für nothwendig zur grossen historischen Malerei zu halten scheint), genrehaft schwer durcheinander. Die Gewandung wird, wenn sie frei sein soll, häufig wiederum unschön, wenn auch keineswegs in der auffälligen Weise, wie dies in den Malereien der Ludwigskirche der Fall ist. Trotz der Grösse der Räume, trotz jenes dekorativen Gesammtcharakters wirken die Darstellungen auch in räumlicher Beziehung nicht behaglich; es wird dem Beschauer in dem Gewühl, welches ihn umgibt, eben nicht recht wohl. —

Die Räume des neuen Königsbaues, auch einige des Festsaalbaues, enthalten ausserdem noch eine sehr grosse Fülle bildlicher Ausstattung von den Händen verschiedener Künstler, mit Darstellungen aus griechischen und aus deutschen Dichtern. Sie beginnen, im neuen Königsbau, mit ältest griechischen Dichtungen und mit einer Behandlungsweise, welche, wie es scheint, zugleich die Anfänge der griechischen Maltechnik ver-

gegenwärtigen soll. Es sind zunächst kleine orphische Scenen des Argonautenzuges, monochromatisch (roth auf gelblichem Grunde), nach Compositionen von Schwanthaler. — Dann colorirte Umrisszeichnungen auf lichtgrauem Grunde, aus Hesiod, ebenfalls nach Schwanthaler. — Darstellungen aus den Hymnen Homer's, nach Schnorr, in der Composition vielfach anmuthig, sind wiederum äusserlich dekorativ gehalten, ohne eine tiefere künstlerische Befriedigung zu gewähren. — Den auf diese folgenden pindarischen Reliefs von Schwanthaler, im Thronsaale, reihen sich anakreontische Compositionen von A. Zimmermann an, matt und angelernt in der Erfindung, bunt in der Wirkung. — Compositionen aus Aeschylus, nach Schwanthaler, sind meist sehr kleine Bilder, pompejanisch bunt aufgebaut, mit einzelnen schönen Figuren, doch zumeist, und besonders in der Ausführung, sehr äusserlich behandelt. — Kleine Bilder aus Sophokles, ebenfalls nach Schwanthaler, sind wiederum nur Dekoration, wie dergleichen zur Genüge auch an andern Orten geliefert wird. — Mit innerem Kunstgefühl und sehr erfreulich, wenn auch ohne durchgehend gediegene Meisterschaft, erscheinen dagegen die Bilder aus Aristophanes, auch diese nach Schwanthaler. — Scenen aus Theokrit, nach H. Hess und Andern, sind sehr verschiedenartig; Anmuthiges wechselt mit Unbedeutendem und Mattem.

Die Bilder aus deutschen Dichtern beginnen mit Walther von der Vogelweide, von Gassen gemalt; sie sind unbedeutend und sehr affektirt. — Die aus dem Parcival, von Hermann, sind studirt, mit trockner, aller naiven Frische entbehrender Feierlichkeit. — Die aus Bürger's Gedichten von Ph. Foltz haben Haltung, ansprechende Naivetät und malerische Wirkung, wenn auch in Ton und Gefühl ohne tiefere Energie. Sie nähern sich der Düsseldorfschen Richtung an. — Die aus Klopstock, von Kaulbach gemalt, sind bedeutend in der Composition, doch ohne eigentliche Grösse des Styles und ohne Naivetät in der Gewandung. — Darstellungen aus Wieland's Oberon sind in einem bunt pompejanischen Friese enthalten; sie rühren von Neureuther her und sind in dessen bekannter Weise componirt, in der Ausführung sehr schwach. Unter dem Friese befinden sich andre Scenen aus Wieland, nach Kaulbach's Entwürfen, artig dekorative Compositionen auf dunkelbraunrothem Grunde, von sehr mässiger Ausführung, doch gut im Ton. — Darstellungen aus Goethe, von Kaulbach, verrathen ein entschiedenes poetisches Gefühl, aber nicht die unmittelbare künstlerische Intuition. In der Gewandung sind sie durchweg schwach conventionell, in den malerischen Elementen sehr mässig. — Darstellungen aus Schiller, theils von Ph. Foltz, theils von W. Lindenschmit, sind, bei Mängeln im Einzelnen, einfach edel im Gefühl. — Darstellungen zu Tieck's Dichtungen, von M. v. Schwind, sind ansprechend und mit innerlicher Poesie durchgeführt.

Im Obergeschoss des neuen Königsbaues ist noch ein Zimmer anzuführen, dessen Hohlkehle, in pompejanisch bunter Anordnung, kleine griechische Landschaften, nach Rottmann's Compositionen, die sich als artige Dekorationen geltend machen, enthält.

In den unteren Räumen des Festsaalbaues ist eine Reihe von Sälen mit Bildern aus der Odyssee geschmückt, nach Schwanthaler's Zeichnungen von Hiltensperger gemalt. Auch diese wiederum sind nicht sonderlich erfreulich. Die Compositionen sind, dem Gedichte allerdings sehr wohl entsprechend, in einer halb idyllisch landschaftlichen Weise

gefasst, aber nicht mit recht naiver Frische durchgeführt. Es ist viel Herkömmliches darin, und unter diesem ragt das Beste. Der Ausführung fehlt es ebenfalls an wahrer innerer Kraft und Frische; es sind mehr oder weniger glänzende Dekorationen, zum Theil in schönen Tönen, die an die Zeit der Angelika Kauffmann erinnern.

Die Freskomalereien, welche von R. Hess und seinen Freunden und Gehülfen in der Allerheiligen-Kapelle ausgeführt sind, haben eine sehr entschiedene Eigenthümlichkeit. Der fast mystischen Wirkung, welche das Hervortauchen dieser Gestalten aus dem goldschimmernden Grunde der Wölbungen hervorbringt, ist bereits oben gedacht. Höchst würdig, ideal verklärt und in feierlichster Ruhe blicken die Gestalten auf den Beschauer herab. Diese allgemeinen Eigenschaften sind es, was ihnen den künstlerischen Styl giebt; alterthümliche Motive sind bei ihnen nur im Einzelnen aufgenommen, nichts von knechtischer Nachahmung der Darstellungsweise einer früheren Zeit. Gleichwohl ist bei ihnen Alles, trotz der schönen modernen Behandlung, nur Repräsentation im altchristlichen Sinne, ist Alles somit symbolisch, mystisch. Reelle Gegenständlichkeit, thatkräftige Wirkung und Wirksamkeit werden nicht erstrebt. Es ist eben durchweg ein Bild des neu-mittelalterlichen Katholicismus, aber in seiner edelsten, am meisten berechtigten Gestalt. Im Allgemeinen sind die Bilder über den Mittelräumen die gediegneren, und gehören sie zumeist wohl der eignen Hand des Meisters an.

Aehnlicher Richtung, von denselben Meistern ausgeführt, gehören die Fresken der Bonifacius-Basilika an. Ich sah dieselben noch nicht völlig enthüllt. Die Gestalten der Absis, auf goldnem Grunde, sind trefflich, ganz in der Weise von Hess; doch vielleicht ist die entsprechende Darstellung in der Allerheiligenkapelle noch feierlicher gehalten. Die an den Wänden ausgeführten Bilder aus der Geschichte des h. Bonifacius, — die grösseren dramatisch componirt und mit landschaftlichen Gründen, die kleineren grau in grau gemalt, enthalten viel Gutes und schöne innige Motive; doch scheint sich die Richtung der Künstler, — Hess und Schraudolph, der beiden eigentlich bedeutenden unter denen, die hier thätig waren, — nicht recht in diesem Elemente zu bewegen; es fehlt ihnen die höhere dramatische Energie, was sich auch in der Zahmheit des malerischen Tones zeigt. Die kleineren Bilder sind zum Theil wirklich befriedigender, weil hier das dramatische Element sich wiederum mehr der symbolisirenden Richtung zuneigt.

Die protestantische Kirche hat ein grosses, al fresco ausgeführtes Deckengemälde von C. Hermann: Christi Himmelfahrt; zu seinen Seiten zwei anbetende Engel, über ihm Gott Vater mit verschiedenen Reigen von Engelköpfen; unter ihm die beiden weissen Engel und die Jünger. Es ist ein mathematisch strenger Ernst in diesen Gestalten und besonders in ihren Gewändern; wo dies nicht der Fall, wie z. B. in dem

bewegtern Christus, wird die Darstellung matt. Die ganze Gefühlsweise ist entschieden byzantinisch starr; dem entsprechen auch die dunkelnden, grau-blau-röthlichen Farbenspiele, die ein seltsames Mysterium um die Gestalten her anzukündigen scheinen. Von edler katholischer Sinnlichkeit ist Nichts in dem Bilde; insofern könnte man es fast protestantisch nennen. Aber der Gegensatz gegen das sinnliche Element bringt, in jener düstern Starrheit, einen fast unheimlichen, höchst zelotischen Eindruck hervor. Dem gemäss ist aber freilich der Ausdruck der Köpfe zum Theil sehr ergreifend, besonders der Kopf des einen der beiden weissen Engel, der, auf die Gemeinde niederblickend, sie mit schmetterndem Eifer zur Beobachtung des Vorganges auffordert.

Der grosse al fresco gemalte Fries von Neher am Isarthore, den Einzug Kaiser Ludwigs in München darstellend, wiederum eins der früheren Schmuckwerke des neuen München, ist sehr schön componirt und auch in der Ausführung, bei einfachem Vortrage, sehr edel gehalten. Leider geht er, dem Wetter ausgesetzt, seinem Untergange schon entgegen. Dasselbe ist der Fall mit den beiden Heiligenbildern über den Seiteneingängen des Thores.

In den Arkaden des Hofgartens haben sich den Darstellungen aus der bairischen Geschichte und den italienischen Landschaften von Rottmann, in dem, dem Festsaalbau gegenüberstehenden Flügel, neue Frescobilder angereiht. Die Wände haben hier wiederum eine reiche pompejanische Dekoration und oberwärts kleine Bildfelder, die, in sehr grosser Folge, Darstellungen des griechischen Freiheitskampfes, von Rigas bis auf König Otto, enthalten. Es sind Compositionen von Peter Hess, ausgeführt von Nilson. In Berücksichtigung des kleinen Raumes, der für die Darstellung der einzelnen Scenen gegeben war, sind diese jedesmal mit wenigen Figuren, doch zumeist in sehr geschickter Andeutung des Vorganges, vergegenwärtigt. Die Ausführung ist ganz gut. Nur reichen so beschränkte Mittel auf die Länge allerdings nicht hin: das Ganze wird dadurch zuletzt doch bilderbuchmässig, auekdotisch. Ueberhaupt fällt es einigermassen auf, hier, an der Stelle öffentlichsten Verkehrs, nächst den italienischen Landschaften, — die, derb dekorativ behandelt, leider mehr und mehr ihrem Untergange entgegengehen, — wieder das Ausland vorgeführt zu sehen.

Hiebei ist der in Oel gemalten Schlachtenbilder von Peter Hess zu gedenken, welche sich im Bankettsaale des Festsaalbaues befinden. Diese geben durchweg, den Ruhm des Meisters in solchen Darstellungen charakteristisch bezeichnend, eine vortrefflich energische Erzählung der jedesmaligen Thatsache, mit künstlerischen Episoden und in höherer landschaftlicher Haltung. — Die andern Schlachtenbilder in demselben Saale, von Adam u. A., sind weniger interessant.

In benachbarten Sälen hängen die gefeierten Bildnisse schöner Frauen der Jetztzeit, von Stieler gemalt, — artige Mode-Portraits.

In einem Raume des Festsaalbaues, vorläufig zusammengestellt, sah ich die Bilder mit Ansichten Griechenlands, von Rottmann, die, wie mir gesagt wurde, zuerst in den Arkaden des Hofgartens (der Seite der italienischen Landschaften) gemalt werden sollten und die nun in einer neu zu bauenden Pinakothek ihre angemessene Aufstellung finden werden. Es ist eine bedeutende Reihenfolge von Bildern, in verschiedener Technik ausgeführt, zumeist in der, von den Münchnern vielfach geübten Wachsmalerei. Es sind Werke eines wunderbar hohen und ernsten Styles, historische Landschaften im ächtesten Sinne des Worts. Eine grosse elegische Stimmung, ernste Formen und ein entsprechender, doch je nach der Aufgabe sehr verschiedenartiger Ton sind ihnen überall eigen. Es weht den Beschauer aus diesen Naturbildern der Ernst an, der die Basis eines grossen Volkslebens ausmacht und zugleich dem Vergangensein desselben entspricht. Die ergreifendsten sind die in kühleren Tönen gehaltenen Landschaften; einige haben glänzende Lichteffekte, auch diese höchst meisterlich, doch der Art, dass hier, zunächst wenigstens, das virtuosenmässig Frappante vorherrscht. Durchweg sind sie mit höchst meisterlicher Derbheit und Kühnheit gemalt. — Diese Bilder dürften dem Bedeutendsten der gesammten Münchener Kunst den Rang streitig machen.

Einige treffliche, in Oel gemalte Landschaften, von andern Künstlern, sah ich im Lokal des Kunstvereins. In einfach plastischer deutscher Weise componirt, waren sie zugleich durch schöne Luft- und Lichtwirkung ausgezeichnet. Auch bei ihnen gewährte das gediegen malerische Element einen wohlthätigen Gegensatz gegen so viel Conventionelles, das zu München in den sogenannt höheren Kunstfächern den Vorrang zu behaupten strebt.

Besuch in Kaulbachs Atelier. Kleiner Karton zum Sturz Babels und Ausgang der Stämme in alle Welt. In der Mitte der Babelthurm; davor der König. Ueber ihm Jehovah, dessen Blitz die Götzen zerschmettert, welche fallend den Sohn des Königs erschlagen. Verhöhnendes Volk auf den Seiten. Vorn die ausziehenden Stämme: links die Semiten (Asien), patriarchalisch friedlich, in der Mitte die Chamiten (Afrika), knechtische Götzendiener, rechts das kühne Jägervolk der Japhetiden (Europa). Höchste symbolische Poesie, aber hier eben in adäquater Form. Ein Totalgedanke, formell schön gegliedert. Hoher künstlerischer Aufbau, lebendigster innerer Zusammenhang, selbst zwischen den Zügen der Auswandernden, schärfste Individualisirung, Naivetät und Schönheit. Freie volle Gewandung, bei der Grösse des Styles. Ungleich entwickelter als die Hunnenschlacht und ungleich höher als der Fall Jerusalems. [1])

[1]) Ich nehme von dem Obigen, was ich 1865 im Angesichte des kleinen Cartons geschrieben, Nichts zurück, ob sich auch bei dem grossen Wandbilde, welches nach dieser Composition in der Treppenhalle des neuen Museums zu Berlin ausgeführt wurde, wiederum der Bruch zwischen dem künstlerischen Gedanken und der künstlerischen Intuition und, neben aller Schönheit der Ausführung, selbst wiederum ein Mangel an voller, ernstlicher Naivetät kund gegeben hat. Die, schon im Technischen mehr symbolisirende Andeutung eines kleinen Cartons und die reale Gegenständlichkeit einer grossen Malerei sind eben verschiedene Dinge und stellen verschiedene Bedingungen.

Die letztere Composition gross in Oelfarbe ausgeführt, energisch und im Einzelnen wunderschön gemalt; aber dadurch das Ganze, in seiner Absichtlichkeit und allen Folgen derselben, nicht gebessert.

Andre Gemälde, in denen Kaulbach als ausgezeichneter freier Colorist erscheint, voll und kräftig, und nur selten noch etwas süss. Ganz vortreffliche italienische Studien, namentlich ein meisterhaft gemalter Hirtenknabe. Bildnisse: besonders schön und gehalten zwei Münchener Künstler, ganze Figuren im Kostüm des sechzehnten Jahrhunderts, aus einem Festzuge. König Ludwig, ganze Figur im Hubertusorden-Kostüm, mit vier Pagen (diese leider etwas süsslich). Alles wundervoll gemalt und auch in den Stoffen höchst gediegen.

Sammlung der Porzellangemälde, im Erdgeschoss der Pinakothek. Platten verschiedener, doch nicht sehr grosser Dimension und elegante Teller. Reiche Folge von Copien, besonders der königlichen Sammlungen. Vorzugsweise gelungen die Nachbildungen der strengeren Meister, z. B. des schönen Madonnenbildes von Francia. Die Haltung in solchen Bildern ist vortrefflich. Auch Einzelnes von mehr malerischer Gattung, Giorgione's schönes Portrait, einige holländische Bilder u. drgl., ist gut wiedergegeben. Wo kräftigere kühnere Färbung und Originalität der Behandlung nachzubilden waren, wie bei Gemälden von Rubens, genügen die Arbeiten viel seltener. Von so grossen Malereien, wie in Sèvres, ist nichts vorhanden. Die Sammlung soll in die neue Pinakothek kommen und wird dort hoffentlich eine mehr künstlerische Verwendung, wie solche bei derartigen Luxuswerken erforderlich ist, erhalten.

Holzschneide-Anstalt von Braun und Schneider. Viele Proben ihrer Arbeit, namentlich zu der grossen Bibel. Die Behandlung in der Münchnerisch-stylistischen Weise (nach neuester, minder einseitiger Art), theils durch die Zeichnung, die häufig sogar mit dem Pinsel auf den Stock aufgetragen wird, theils eben im Schnitt selbst. Das ganze Institut ist wiederum ein charakteristischer Beleg für die Richtung der Münchner Kunst. Die Arbeiten sind trefflich und bedeutend in der Gesammtwirkung — hier namentlich für den ruhigen Effekt des, vom Drucklettern umgebenen Holzschnittes, aber ohne die höhere, gefühlte Zartheit der Linienführung, während bei uns (in Berlin) die letztere, selbst bis zum Raffinement, vorherrscht und die Totalwirkung — wenigstens die des Bildes im Buche — zuweilen unberücksichtigt bleibt. — Die „fliegenden Blätter" dienen zur fortlaufenden Beschäftigung der Künstler, welche in dem Institut arbeiten.

Die Walhalla bei Regensburg.

Aeusseres. Höchst edle und grossartige Wirkung des dorischen Peripteros, eines Hauptbeispiels für die Erscheinung derartiger griechischer Anlagen. Gleichwohl die Wirkung auch hier noch ungenügend und kalt, da noch zu viel fehlt: der Schmuck der Metopen und die Detaillirung der Glieder durch Farbe und Gold. Die Eck-Akroterien nach beiden Seiten gleich gebildet: — C. Böttticher's Princip für die Formation dieses Bausttückes würde ohne Zweifel eine ungleich bessere und richtigere Erscheinung geben. Schöne Wirkung der durch Statuen ausgefüllten Giebel, besonders des hinteren mit den Figuren der Hermannschlacht, die, so schlecht sie an sich sind, doch den Raum sehr rhythmisch ausfüllen. — Die kolossalen Unterbauten würden einen viel leichteren Eindruck machen, wenn ihre Ecken mit Statuen und Gruppen besetzt wären.

Das Innere in der Haupt-Disposition und demgemäss in der Hauptwirkung sehr glücklich (wie ich dies schon früher, bei einer Besprechung der Zeichnungen des Gebäudes, dargelegt hatte), nur keineswegs genügend durchgebildet. So in mehrfacher Beziehung im Architektonischen an sich, z. B. dass die Pilaster hinter den Karyatiden fehlen, u. drgl. So in der Farbe. Der braunrothe Marmor der Wände ist zwar sehr schön und das anderweitig Farbige und Vergoldete, auch an den Karyatiden, im Allgemeinen nach gutem Princip angeordnet; aber die Farben sind nicht hinlänglich charakteristisch entschieden und auch nicht fein genug, daher ihre Wirkung unschön und bunt wird. So auch in der Disposition, indem die Büsten an den Wänden füglich in einem mehr architektonischen Rhythmus aufzustellen gewesen wären und insbesondere die Victorien-Statuen von Rauch zu verloren und bedeutungslos, zum Theil auch durch die Büsten beengt, dasitzen oder stehen. Ihnen wäre eine, irgendwie tabernakelartig ausgestattete Aufstellung zu wünschen gewesen.

Uebrigens geben auch diese Victorien wieder einen bezeichnenden Beleg des Unterschiedes der Berliner und der Münchener Kunstrichtung. Sie sind, zumal im Vergleich mit Schwanthalers rohen Arbeiten, mit unendlicher Schönheit ausgeführt, verrathen aber fast in zu hohem Grade das subjectiv leidenschaftliche Streben des Meisters nach höchster Vollendung und entbehren mindestens für ihren äusseren Zweck der Bezugnahme auf eine architektonische Totalwirkung.

Der Fries von Wagner, der im Inneren die Wände der Walhalla schmückt, ist von sehr reicher und mannigfaltiger Composition, doch im Eindruck etwas monoton, indem der Styl sich, bei aller Durchbildung, in einer conventionellen, zumeist der klassischen Schule angehörigen Weise bewegt und die naive Freiheit der Natur hiemit keineswegs verbunden ist.

Leipzig.

Zwei Denkmäler in der Promenade, ein altes und ein neues, beide charakteristisch in ihrer Art.

Das eine ist Gellerts Monument: — ein Säulenstück, eine grosse

Urne, Kinder und das Reliefbild des liebenswürdigen Mannes; — aus Chodowiecky's Zeit und in seinem Geschmack, in den Kindern artig naiv.

Das andre ist das Monument Sebastian Bach's. Es ist wie ein Heiligenhäuschen spätromanischen Styles behandelt; ein kleines Tabernakel, von einem eleganten Säulenbündel getragen, an jeder Seite eine Arkade, darüber Giebel und Spitzen. In der vorderen Arkade, seltsam kleinlich angeordnet, ganz eng eingeschlossen, Bach's stark vortretendes Gesicht en face. In den drei andern Arkaden Flachreliefs: — in der einen eine Orgelspielerin mit einem Knaben, der den Balg der Orgel bewegt, in der zweiten eine Singschule, — diese beiden originell naiv und anmuthig; auf der Rückseite eine Figur, welche etwa die heilige Tonkunst vorstellt. Der zarte Sculpturstyl, wie er hier zur Anwendung gekommen, — lebhaft an Rietschels schöne Arbeiten erinnernd, — ist übrigens Bach's mächtiger Derbheit sehr wenig analog. Auch das Architektonische erscheint zu kleinlich. [1])

[1]) Ueber das Monument wird mir von befreundeter Hand aus Leipzig die folgende Mittheilung gemacht: — „Wir verdanken Mendelssohn's Pietät gegen Bach das Denkmal desselben an der Thomasschule. Jener hatte seine Freunde Bendemann und Hübner über die architektonische Anordnung berathen, diese wiederum Semper u. A. Das Architektonische hat endlich Steinmetzmeister Hiller in Dresden ausgeführt; die Büste Bachs und die schönen Reliefs dagegen rühren von unserm hiesigen geschickten Bildhauer Hermann Knaur allein her."

BERICHTE, KRITIKEN, ERÖRTERUNGEN.

1845 — 1846.

Ueber den Pauperismus auch in der Kunst.

(Kunstblatt 1845, No. 71 f.)

Es ist ein eignes Schauspiel, wie unsre Zeit, mitten in dem Hasten und Drängen nach persönlicher Geltendmachung und nach raschem Gewinn, sich plötzlich von einem scharfen Weh durchzuckt fühlt, wie sie, einen Augenblick wenigstens, still steht und um sich schaut und nach Heilmitteln für jenes Leiden hascht. Die Noth, von der man es gewohnt war, dass sie leise redete und sich scheu zurückgezogen hielt, ist auf den offnen Markt hervorgetreten und hat ihre Stimme laut erhoben; sie will auch ihren Theil vom Leben; sie fordert es um so dringender und ungestümer, je glänzender der Zug all der Glücksritter an ihr vorüber rauscht. Man hat das Symptom einer drohenden Gefahr erkannt. Wohlthätigkeits- und Hülfs- und Besserungsvereine entstehen aller Orten; Unterstützungen an Geld und Arbeit werden gesammelt, Sparkassen und Prämienkassen errichtet. Man möchte die Wunden zunähen, ehe die Glieder ganz von einander fallen; aber (und freilich ist auch das schon genug ausgesprochen) die Mittel von aussen werden nichts nützen, so lange man nicht den innern Keim des Uebels erfasst hat.

Auch die Künstlerwelt hat dieser allgemeine Schreck ergriffen. Auch hier entfaltet sich plötzlich das Bild beklemmender, peinlicher, düster drohender Zustände. Es sind mehr der Producenten vorhanden als der Abnehmer; der Bildermarkt ist überfüllt, und nur zu häufig kehren die Arbeiten, die man hoffnungsvoll zur Reise durch die Kunstausstellungen hingab, in das leere Haus des Künstlers zurück. Die Kunstvereine haben eine Masse von Künstlern geschaffen, die ihr Geschäft frischweg auf eigne Rechnung gründeten: dem Privatbedarf an Bildern, je nach dem Geschmack daran und nach den vorhandenen Mitteln zu ihrer Erwerbung, ist jetzt zum grösseren Theil sein Genüge gethan. Manches Umfassende für die Kunst ist durch das Interesse und die Liebhaberei einzelner Hochstehender veranlasst; mit Sorge muss man des Tages gedenken, wo der eine oder der andre unter den Mäcenaten vom Schauplatz seiner Thätigkeit abgeru-

fen wird. Einzelne geniale Meister, einzelne verzogene Lieblinge der Zeit sieht man allerdings von den Geschenken der Glücksgöttin überschüttet; in die Thür Andrer ist es oft nicht gar erfreulich hinein zu schauen. Bunte Bilder und glänzende Rahmen zeigen uns unsre Ausstellungen; könnten sie uns die Geschichte ihrer Entstehung erzählen, sie würden uns manches Mal minder bunt bedünken. Man muss Künstler in Arbeit und Noth haben hinsiechen und hinsterben sehen, um das Alles in seiner nackten Wahrheit empfinden zu können. Es ist dies zwar nicht eben ein Zustand, den die Welt erst heute kennen lernt; Künstlers Erdenwallen ist ein altes Kapitel. Aber so ausgebreitet, so häufig und wegen dieser einfachen Wiederholung so schmerzlich wie heut ist dieser Zustand vielleicht noch nicht dagewesen.

Auch in der Künstlerwelt treibt die allgemeine Noth zur nächsten Abwehr, zur Bildung von Unterstützungsvereinen, wie deren in jüngster Zeit mehrere und an verschiedenen Orten, in Deutschland und ausserhalb Deutschlands, entstanden sind. Man sammelt durch festgesetzte Beiträge und durch den Ertrag künstlerischer, für die Zwecke des Vereins unternommener Arbeiten Gelder, um damit dem vorzüglichst Bedürftigen unter den Genossen beispringen zu können; man forscht nach, wo einem der Genossen die bittre Sorge um seine und der Seinen Existenz am Herzen nagt und doch vielleicht ein edler Stolz ihn das auszusprechen hindert; man reicht ihm gern die Gabe mit verschwiegener Hand, ihm wenigstens einen Theil seiner Freudigkeit am Schaffen zurückzugeben. Das Bestreben ist schön, ist alles Beifalls würdig; aber all die einzelne, augenblickliche Hülfe wird den bedrohlichen Zustand des Ganzen auf keine Weise abwehren können. Dazu bedarf es andrer Massregeln.

Doch sind diese Unterstützungsvereine in tieferer Beziehung ein sehr erfreuliches Zeichen der Zeit; doch ist es vielleicht nicht zu gewagt, auf sie, sofern sie umfassendere Nachfolge und festere Consolidirung finden, anderweitige Hoffnungen für die Kunst selbst zu gründen. Es scheint mir, dass von ihnen aus sich ein festerer genossenschaftlicher Zusammenschluss der Künstler bilden kann, gewissermaassen ähnlich, aber zeitgemäss umgeformt, wie es in ferneren Jahrhunderten die (zu den Handwerkern gehörigen) Künstler-Innungen waren. An die Stelle der letzteren traten weiland die Akademieen, wo die Künstler unter festlichem Gepränge zusammen kamen, wo sie gleich den Leuten der Wissenschaft, Sitzungen und Reden hielten, wo aber insgemein, weil das Nichts dieser Einrichtungen doch schon von vornherein allzuklar zu Tage lag, den Sprechern eine besondre Belohnung für ihre Aufopferung, ein „Jetton" verheissen werden musste. Diese Art von Künstlerakademieen ist verschwunden. Aber Zusammenhalt thut dennoch den Künstlern Noth, weil es überall in der menschlichen Natur liegt, dass der Einzelne im Verbande mit Gleichstrebenden sich nothwendig gekräftigt fühlt, weil Ernst, Eifer, Treue, Ehre des Berufes dadurch gefördert und gehoben werden, wie durch kein andres Mittel, weil überhaupt die Kunst nur gross wird, wo eine Gemeinsamkeit der Bestrebungen zu Grunde liegt. Gemeinsames Leben an einem Ort, Zusammenkunft aus geselligem Interesse, oder welcher zufälliger Anlass es sonst sein möge, schafft jedoch diesen Zusammenhalt noch nicht, der auf einer festen, gegebenen Nothwendigkeit beruhen muss. Ich sehe ihn in jenen Unterstützungsvereinen vorgezeichnet, in denen der Genoss, sofern er sich überhaupt als ehrenwerthes Mitglied bethätigt, sich am

Nachhaltigsten seiner Vereinzelung enthoben fühlen, in denen er eine beruhigende Bürgschaft gegen plötzlich hereinbrechende Unglücks- und Nothfälle finden muss. Es scheint mir in der Natur der Sache zu liegen, dass eine folgerichtige Bildung dieser Vereine einen sehr nachhaltigen Einfluss auch in weiteren Beziehungen auf das gesellige oder genossenschaftliche Dasein der Künstler und somit auf die Kunst selbst ausüben wird.

Ich komme indess auf jene allgemeinere Noth der Gegenwart zurück, die aus der Ueberfülle der Producenten entspringt. Der Grund des Uebels liegt hier klar genug zu Tage, die Abhülfe nicht ebenso. Man meint, es komme jetzt vor Allem darauf an, die jungen Leute nach Möglichkeit von dem künstlerischen Berufe abzuhalten; die Unglückseligen, die einmal in dem letzteren drinsteckten, müssten allerdings zusehen, wie sie sich durchs Leben schlügen; später doch würde die Zahl der Arbeiter sich wieder verringern. Die Meister und die Vorsteher der Kunstschulen müssten nur recht streng sein und jedes zurückweisen, der keine geniale Befähigung hätte. Das ist ein sehr ehrenwerther Grundsatz und nicht bloss für heut, sondern für alle Zeit zu empfehlen; nur ist die Ausführung eben ein wenig schwer. Einmal ist es ein sehr kritisches Ding, die geniale Befähigung, die überdies so tausendgestaltig ist, zu erkennen: dann kommt es bei der Wahl des Künstlerberufs keineswegs auf diese allein, sondern wenigstens in gleichem Maasse auch auf die Kraft des Willens an; dann wird die Lust an der verführerischen Aussenseite der Kunst immer gar gross bleiben. Endlich ist es überflüssig, von dieser Massregel für den vorliegenden Fall ein besondres Heil zu erwarten, da die scheinbar ungünstige Constellation des Augenblicks wenigstens eben so sehr von der Wahl des Berufs abschrecken wird, und da, falls das Blatt sich einmal wieder wenden sollte, die jungen Kunstbeflissenen ganz unbedenklich wieder in Schaaren herbeiströmen würden.

Ich sehe nur einen Ausweg, um dem in Rede stehenden Uebel gründlich für jetzt wie für die Folgezeit abzuhelfen, — denselben, auf den ich schon vor Jahren, ehe der Ruf der Noth noch so allgemein war, hingedeutet habe. Vielleicht, dass die gegenwärtigen bedrohlichen Zustände eindringlicher darauf hinweisen; wir wollten sie dann in Wahrheit segnen! Ich meine, dass die Kunst, die zu ihrem Schaden sich seit Jahrhunderten von dem Handwerke scharf abgesondert hat, die Pflicht habe, mit demselben wieder in nähere Verbindung zu treten, dass zwischen Kunst und Handwerk ein breiteres Uebergangsmoment geschaffen werden muss, dass in diesem, d. h. dem Kunsthandwerk, die mittleren Kunsttalente eine höchst angemessene und glückliche Sphäre finden würden, und dass sich allen denen, denen die Kunst weder Ehre noch Brod bringt, hier ein Schauplatz erfolgreichster Wirksamkeit eröffnen kann. Hier fehlt es an Händen und wird es so lange daran fehlen, bis die von der Natur darauf hingewiesenen Kräfte sich hier angesiedelt haben. Von oben herab, von den Regierungen, ist Manches zur Ausbildung des Kunsthandwerkes geschehen; ab und zu begegnet uns wohl eine erfreuliche Erscheinung dieses Faches; wie wenig das aber im Ganzen sagen will, beweist der fast übergrosse Ungeschmack, der darin noch durchweg und vorzugsweise in den Modeartikeln des heutigen Tages vorherrscht. Seht unsre Mobilien, unsre Geräthe und Geschirre, die gesammte Ornamentik, die unser tägliches Leben umgiebt, an; wie unendlich selten begegnen wir da einem

Stück, welches mit durchgebildetem Sinne gearbeitet ist! und nehmen wir gar die Gegenstände mit figürlicher Verzierung, wie barbarisch sind dieselben in der Regel, zum Hohn der selbständigen Kunstwerke, die wir unbefangen in ihrer Nähe aufstellen, gearbeitet! Wie wäre es möglich gewesen, dass die schnöde, sinnlose Weise des modernen Rococo (das ächte hat zuweilen seinen ganz guten Kern) die Welt überflutet hätte, wäre in unserem Kunsthandwerk nur irgend eine feste, anerkannte Grundlage gewesen! Und abgesehen hievon, welch ein Umhersuchen nach allen Mustern, welch ein Nachmachen, Abformen und Chabloniren, um nur Dinge schaffen zu können, die eine Art Kunstgepräge haben (selbst da, wo es auf sogenannt monumentale Schöpfungen ankommt, — exempla sunt odiosa)! Und endlich, welche Ueberhäufung von Arbeiten bei denen, die für diese Dinge wirkliches Talent und praktisches Geschick haben! Ihr armen Maler, die ihr so hübsche Cabinetsbilder malt, erkundigt euch doch in den renommirten Seiden- und Kattundruckereien nach dem Einkommen der besten Musterzeichner, deren Thätigkeit ihr vielleicht so gering achtet!

Ich meine also, dass zunächst ein beträchtlicher Theil der mittleren Kunsttalente, zu seinem Heil und zu dem der allgemeinen Geschmacksbildung, sehr wohl daran thun würde, den selbständigen künstlerischen Beruf, sei es gänzlich oder sei es immerhin mit Vorbehalt künftiger Wiederaufnahme, bei Seite zu setzen und sich statt dessen irgend einem Fache des Kunsthandwerks, je nach Geschick und Neigung, zuzuwenden. Freilich bleibt ein Wechsel des Berufs immer eine schwere und bedenkliche Sache. Wo sich aber so herbe und nicht zu überhörende Gründe geltend machen, wie heutiges Tages, da wird sich die Sache einrichten lassen, — vorausgesetzt, dass der ernstliche Wille, etwaige künstlerische Träumereien gegen eine rüstige praktische Thätigkeit zu vertauschen, vorhanden ist und vor Allem zugleich die Achtung vor der Würde des Kunsthandwerks. In der That, was frommen uns doch so viele von den Bildern, die die Wände unserer Ausstellungssäle bedecken? wenn ihr in den kleinen Ausschnitt aus dem Leben, den euer Bild enthält, nicht den Athem der Weltseele hineinzuhauchen vermögt, was nützt es uns dann auf die Dauer? Mir scheint es ein segensreicheres Thun, wenn ihr statt dessen den Dingen, die unser alltägliches Leben umgeben, denjenigen Adel der Form gebt, der unsern Sinn und unser Gefühl unbewusst, aber auch ununterbrochen in einer gehobenen Stimmung erhält. Es ist hier dieselbe Wirkung, wie die des wahren hohen Kunstwerkes, nur nicht wie bei diesem laut und von oben herab, sondern leise und von unten herauf. Auch ist, ganz abgesehen von jenem gegenwärtigen Nothstande, der Umstand zu beachten, dass ihr hier, wo euer eigenthümliches Feld ist und wo seither der gemeine Handwerker pfuschte, euch den Ehrenplatz erringen möget, während ihr in der selbständigeren Kunst stets vergebens danach streben werdet, oder den sehr unsichern Besitz eines solchen höchstens einem vorübergehenden Zufall zu verdanken habt.

Doch auch abgesehen von all den Verhältnissen, die zu diesen Betrachtungen Veranlassung gaben, scheint es mir dringend wünschenswerth, dass von vornherein auf diesen Beruf der mittleren Kunsttalente (sofern sie nicht etwa zu einer untergeordneten Beihülfe an grossräumigen Kunstwerken verwandt werden sollen) mehr Rücksicht genommen werde, als es seither geschehen ist, dass man sie solchergestalt des Fluches enthebe, der

eigentlich schon seit dem Zerreissen des naturgemässen Zusammenhanges zwischen Kunst und Handwerk auf ihnen haftet, dass man ihnen das Feld bereite, welches ihnen vorzugsweise zukommt, und dem letzteren dadurch seine einzig angemessene Bearbeitung sichere. Wenn auf der einen Seite allerdings an diese Talente selbst die Anforderung gestellt werden kann, dass sie ihren Beruf und die ihnen zukommende Sphäre einer segenvollen Wirksamkeit erkennen, so darf wohl auch auf der andern Seite der Wunsch ausgesprochen werden, dass man von oben herab dies Verhältniss mehr anerkenne, als seither zu geschehen pflegt; dass man diese Talente nicht entschieden und völlig von der künstlerischen Laufbahn, wohin sie doch durch inneren Trieb geführt werden, zurückschrecke, sondern sie vielmehr auf die Stelle hinleite, die ihnen gebührt und die doch auch sehr wesentlich zur Kunst mitgehört; und dass man endlich für diejenige Ausbildung, die gerade sie in Betracht ihres eigenthümlichen Berufes nöthig haben, die erforderlichen Mittel und Einrichtungen in Stand zu setzen wisse. Soviel ich weiss, fehlt es hieran noch in den meisten Fällen. Wir haben Schulen zur künstlerischen Bildung der Handwerker, die allerdings verhältnissmässig fruchtbar wirken, bei denen aber doch in der Regel nur auf den Handwerker gewöhnlichen Schlages (sofern sein Gewerbe überhaupt nur mit einer Art ästhetischer Formenbildung zusammenhängt) Rücksicht genommen wird; und wir haben Kunstschulen zur ausschliesslichen Bildung eigentlicher höherer Künstler. Diejenigen, die ihrer natürlichen Anlage nach zwischen beiden in der Mitte stehen, finden sich in der ersteren nicht heimisch und können den Ansprüchen der zweiten, so gern sie es vielleicht möchten, nicht genügen. Für den Mittelstand zwischen Handwerkern und Künstlern, für die Kunsthandwerker, bedarf es auch einer Mittelschule, die vielleicht zugleich mehr organischen Zusammenhang zwischen jenen beiden Gattungen von Schulen hervorbringen könnte.

Gewiss würde die entschiednere Anerkennung des Kunsthandwerkes in seiner selbständigen Bedeutung allen Instanzen, die hiebei zur Sprache kommen, die wesentlichsten Vortheile gewähren. Der mit künstlerischem Trieb ausgestattete Handwerker findet hier die naturgemässe Sphäre, in die er sich von seinem ursprünglichen Berufe aus und ohne Gefährdung desselben erheben kann, während es heute nur zu oft vorkommt, dass er unter solchen Umständen sogleich meint, sich der Kunst selbst widmen zu müssen. Der Künstler, dessen Beruf zu höherer Leistung sich nicht zur Genüge documentiren will, wird hier am Besten seine Stellung im Leben gründen können, ohne dass er zu befürchten brauchte, bei solchem Verfahren von dem Kreise künstlerischer Thätigkeit allzustreng ausgeschlossen zu werden. Das Kunsthandwerk aber wird hiebei am Sichersten diejenige Gediegenheit wieder finden, die es seit dem Erlöschen der alten Innungen (in denen Kunst und Handwerk ursprünglich vereinigt waren) eingebüsst hat. Wie die Sachen gegenwärtig liegen, werden die Arbeiten des Kunsthandwerkes entweder durch den gemeinen Handwerker nach eigener sogenannter Erfindung geliefert, wobei denn nach allen beliebigen Mustern umhergesucht wird und diejenigen artistischen Pfuschereien entstehen müssen, von denen oben die Rede war. Oder ein wirklicher Künstler, gewöhnlich ein Architekt, liefert das Muster für den besondern Fall; wobei aber nur zu häufig der doppelte Uebelstand entsteht, dass sowohl der Handwerker sich dennoch in das Vorbild nicht zur Genüge hineinzufühlen versteht, als auch der Künstler sein Vorbild ohne vollständige Kenntniss der zur Aus-

führung erforderlichen stofflichen Bedingnisse, gewissermaassen ein zu abstraktes Muster, liefert. Auch die besten Arbeiten, die auf diesem letzteren Wege gefertigt werden, tragen daher in den meisten Fällen das Gepräge von Aengstlichkeit und Befangenheit an sich, das immer das Kennzeichen der Copie ist. Jene meisterliche Sicherheit und Freiheit, welche die in Rede stehenden Arbeiten von den mittelalterlichen Zeiten bis in die Periode des Rococo herab erkennen lassen, wird nur wieder zu erlangen sein, wenn die Arbeiten selbständig, mit wirklicher und unmittelbarer Vereinigung handwerklicher und künstlerischer Befähigung innerhalb des Kreises, um den es sich hier überhaupt handelt, gefertigt werden.

Die Betrachtungen der heutigen Künstlernoth haben mich bis zu diesem Punkte geführt. Ich hoffe: nicht ohne Grund, da ein abnormer Zustand überall unbedenklich in einem abnormen Punkte der gesellschaftlichen Verfassung wurzelt. Es wäre Aberwitz, etwa zu meinen, dass eine Zeit mehr künstlerisch-productives Vermögen habe, als ihren Bedürfnissen entsprechend ist. Ist an einem Punkte ein Ueberschuss vorhanden, so muss sich nothwendig an einem andern ein Mangel auffinden lassen. Ich habe dies für die Verhältnisse der Gegenwart nachgewiesen und meine Vorschläge zur gegenseitigen Ausgleichung vorgelegt.

Holzschnitt-Illustration.

(Kunstblatt 1846, No. 1.)

1) Die Ammen-Uhr. Aus des Knaben Wunderhorn. In Holzschnitten nach Zeichnungen von Dresdener Künstlern. Leipzig, Verlag von Mayer und Wigand. Grosz 12.

2) ABC-Buch für kleine und grosse Kinder, gezeichnet von Dresdener Künstlern. Mit Erzählungen und Liedern von Reinick, und Singweisen von Ferd. Hiller. Leipzig, Georg Wigand's Verlag. 1845. 4.

Die Künstler Dresdens haben sich schon zum zweiten Male zusammengethan, den Kindern eine Weihnachtsgabe zu bereiten, an deren ächt künstlerischer Ausstattung und Behandlung auch der Erwachsene seine Freude haben könne. Die Ammen-Uhr, der erste, kleinere Versuch, hat bereits viele Freunde gefunden. Es ist das alte Kinderlied, „der Mond der scheint, das Kindlein weint" etc., dessen neun Verse jeder eine besondre Illustration erhalten haben; als zehntes Blatt ist ein Titelbild zugefügt. Durchweg bewegen sich die Darstellungen in ächt naiver volksthümlicher Weise, und besonders gewährt es ein eignes Vergnügen, Meister einer so gehaltenen Classicität, wie z. B. Rietschel (den Bildhauer) und Bendemann, sich hier in dem harmlosen Kreise hauswirthschaftlicher Angelegenheiten bewegen zu sehen. Der Holzschnitt entspricht den Anforderungen, die bei der Betheiligung solcher Meister gemacht werden.

Das ABC-Buch ist ein grösseres und umfassenderes Unternehmen, das Format ist ansehnlicher, die Zahl der Bilder ungleich bedeutender

Ganz nach dem Gesetz der ABC-Bücher ist jedem Buchstaben ein eignes Bild gewidmet, worauf, in einer Ecke desselben, stets der betreffende Buchstabe in grossen und kleinen, deutschen und lateinischen Lettern und ausserdem die Darstellung von Gegenständen, deren Name mit jenem Buchstaben beginnt, enthalten ist. Dies gibt also 25 Bilder, denen sich noch ein Schlussbild und ein Titelbild anreihen. Die Gegenstände sind verschiedenster Art, aus dem häuslichen und dem Naturleben und aus dem Kreise romantischer Interessen, an denen heuer ja auch schon die Kinder, sei es auch nur durch die reiche Mährchen-Literatur, die für sie geschrieben ist, Theil nehmen. Jeder von den zehn Künstlern, die sich an dem Buche betheiligt, hat sich hienach die Felder der Darstellung ausgesucht, die ihm gerade bequem waren, oder erforderlichen Falls dieselben je nach seiner Individualität zurechtgerückt. Idylle, einfaches Genre, Landschaft, humoristische und ernste Scenen wechseln in bunter Folge miteinander ab. Nicht Alles ist gerade vom höchsten Werth und auch nicht Alles hat den recht schlagenden ABC-Charakter. Aber man wird darum nicht so gar scharf rechten, da doch des Trefflichen so viel geboten wird. Die Krone aller Darstellungen ist die der „Mutter" mit ihrem Kinde von Bendemann; das Bild hat eine entzückend idyllische Schönheit, wie sie aber auch fast nur von diesem Meister erwartet werden konnte; auch der Holzschnitt dieses Blattes, von Geller, ist bei aller Einfachheit mit classischer Meisterschaft, der Richtung der besseren altdeutschen Holzschnitte entsprechend, durchgeführt. Ausserdem hat Bendemann einen vortrefflichen „Xerxes" mit einer ergötzlich parodischen Randglosse geliefert, sowie einen „Tanz" von Tyrolern, der aber nicht so vollständig befriedigend ausgefallen ist. Mit grosser Zartheit und Grazie ist ferner eine „Kindergruppe" von Rietschel gezeichnet und auch im Schnitt (wie es scheint, ebenfalls von Geller) sehr meisterhaft behandelt. Andre Blätter von Rietschel sind nicht minder anziehend. Hübner hat in dem Schlussbilde, einem „Z-u zu, mach's Buch zu", einen überaus anmuthigen Kinderscherz geliefert, während die andern Bilder seiner Hand nicht in gleicher Weise befriedigen. Eine andre freundliche Idylle, mit Kindern und Engeln, enthält das Titelbild von L. Richter, der sich im Uebrigen in ergötzlich humoristischen Possen („Bildermann" und „Quacksalber") ergeht. O. Wagner und Th. v. Oer bewegen sich im einfacheren Genre, E. Oehme in mehr landschaftlichen Compositionen, deren kecke Federstriche durch den Holzschneider, E. Kretzschmar, glücklich wiedergegeben wurden. Noch andre, mehr romantische Blätter endlich rühren von C. Peschel, A. Ehrhardt und R. Reinick her. — Der letztgenannte Künstler, der zugleich als Dichter schon allgemein geschätzt ist, hat den Text zur Erklärung der Bilder (96 Seiten) geliefert. Die Anlage des Ganzen war zu stattlich, als dass hiezu einfache Fibelverse, nach Art der eigentlichen ABC-Bücher, ausreichend gewesen wären; so erscheinen denn hier bald Liedchen, bald scherzhafte oder ernste moralische Erzählungen, bald Mährchen u. dergl., Alles aber in derjenigen frischen Naivetät, die den Dichter dem Publikum schon so werth gemacht hat und die hier allein am Platze ist. Die Lieder sind ausserdem mit einfach ansprechenden Singweisen begleitet.

Wir haben den Künstlern Dresdens für die anmuthigen Gaben, die solchergestalt durch ihr Zusammenwirken ans Licht getreten sind, aufrichtigen Dank zu sagen. War es auch, trotz der vielfachen Schönheit des Einzelnen, nicht die Absicht, hiemit gründlich und besonders tiefgreifend

auf die Kunst einzuwirken, so hat man bei so heitern und ansprechenden Leistungen auch eben nicht viel danach zu fragen. Und doch haben diese Unternehmungen, wie mich dünkt, zugleich ihre ganz ernsthafte Seite für die Kunst selbst. Sie sind das Zeugniss eines schönen gemeinsamen Lebens in der Kunst, eines frischen Zusammenwirkens auf einen gemeinschaftlichen künstlerischen Zweck, und sie müssen dabei nothwendig auf den künstlerisch genossenschaftlichen Zusammenhalt eine vortheilhafte Rückwirkung ausüben. Die Kunst bedarf der Gemeinsamkeit der Künstler und die letztere bedarf einer Wirksamkeit zur Vereinigung der Interessen und Kräfte. Solcher Wirksamkeiten giebt es allerdings mehrere, aber eine gemeinschaftliche Thätigkeit, wie die besprochene, nimmt hierunter keine der letzten Stellen ein. Möge das schöne Beispiel also recht zahlreiche Nachfolge finden!

Kupfer- und Steindruckblätter nach E. Steinle.

(Kunstblatt 1846, No. 11.)

Steinle gehört bekanntlich zu den ausgezeichnetsten Repräsentanten jener Kunstrichtung, die von Overbeck gegründet wurde und die für die Anschauung der gesammten geistigen Entwicklungsverhältnisse unserer Zeit von so schlagender Bedeutung ist. Es ist die neue Belebung des alten Katholicismus, der, auf der mittelalterlichen Gestaltung fussend, von dorther Kraft und Form entnimmt und in den Kunstwerken dieser Richtung oft eine Schönheit und Grazie entwickelt, welche den ausserhalb Stehenden staunen macht und vielleicht mehr als irgendwelche andre Erscheinungen das innerliche Produktionsvermögen dieser Seite des heutigen Lebens, allem Widerspruch der Andersstrebenden zum Trotz, darlegt. Uns liegen mehrere Blätter nach Steinle's Compositionen (aus dem Verlag von J. Buddeus in Düsseldorf) vor, die das Gesagte bestätigen und uns einerseits von der vollen Gültigkeit der genannten Kunstrichtung, andererseits aber auch von dem Punkte, wo dieselbe einseitig und somit ungültig zu werden beginnt, charakteristische Belege geben. Es sind folgende Blätter:

1) Die Krippenfeier des heil. Franciscus, auf Stein gezeichnet von H. Knauth in München. Quer Fol. — Eine kleine Felshöhle, in welcher eine figürliche Darstellung der Geburt Christi enthalten ist; der Saum der Höhle mit Lampen umsteckt. Davor ein Altar mit dem Priester und Chorknaben; knieende Mönche auf der einen, St. Franciscus auf der andern Seite, der die heranziehenden Gruppen der Landleute, Männer, Frauen und Kinder, zur Verehrung der heiligen Darstellung einlädt. Ueber ihm, in den Zweigen eines Baumes, musicirende Engel. Ein als Unterschrift dienendes Gedicht enthält die Erzählung von dem Ursprunge der Krippenfeier, die der heilige Franciscus mit päpstlicher Genehmigung für das italienische Landvolk gegründet habe und die sich noch in unsern Weihnachtslichtern wiederhole. Das Bild führt in einen religiösen Cultus

von ländlicher und kindlicher Naivetät ein; der demüthig gläubige und hingebende Charakter, den die ganze Darstellung hat, stimmt damit aufs Vollständigste. Alles bewegt sich in zartester und unbefangenster Grazie und zugleich in jener feierlichen Ruhe, die mit innerer Nothwendigkeit zu einer gemessenen Stylistik in der Zeichnung führt. Ich wüsste kaum ein andres Beispiel der gesammten in Rede stehenden Kunstrichtung zu nennen, das auf ähnliche Weise rein, anspruchlos und darum so höchst ansprechend erschiene. Die Lithographie ist einfach und sehr sauber.

2) Die sieben Werke der Barmherzigkeit, gestochen von F. A. Pflugfelder. Hoch Fol. — Sieben kleine Darstellungen auf einem Blatt, Umrisse mit geringer Schattenangabe. Die Aufgaben überall mit den einfachsten Mitteln gelöst und darum zunächst auf das Gemüth eindringlich wirkend. Doppelt wirksam durch das sehr feine Gefühl in Formenbezeichnung und Ausdruck, das zugleich von dem Stecher in vortrefflicher Weise wiedergegeben ist.

3) Der verlorene Sohn, lithogr. von Chr. Backer. Quer Fol. — Eine Darstellung schon entschieden symbolischen Inhalts, anspruchvoller als die vorigen und darum minder naiv. Der Künstler ist nicht recht dahin gelangt, die tiefere Bedeutung der Darstellung in der letztern ganz aufgehen zu lassen; seine Absicht und seine künstlerische Thätigkeit sind hier nicht mehr ganz im Einklange. Die Hauptgruppe, des Vaters mit dem Sohne, besonders die Weise wie der Sohn sich jenem in die Arme wirft, ist zwar noch vortrefflich componirt, in der Gestalt des Vaters jedoch schon eine gewisse Feierlichkeit, die durch den schlichten Vorgang nicht recht motivirt ist. Die Knaben zur Seite, die Gewand und Schmuckkästchen (?) herbeibringen, sind schon ziemlich entschieden zu blossen Repräsentanten des Gedankens geworden und haben damit zugleich an der Schönheit und selbst an der Richtigkeit der Zeichnung Einbusse erlitten. (Die Beine des vordersten Knaben z. B. sind ein gut Theil älter als sein Kopf.)

4. Der Heiland als guter Hirt, das verlorene Schaf wieder findend, gestochen von Franz Keller. Gross Quer Fol. — Eine Felsenhöhe mit einem trocknen Dornbusch, zwischen dessen Stämmen das Schaf eingeklemmt liegt; der Heiland ist die Höhe von jenseit herauf gestiegen und vor dem Busche niedergekniet, wie es scheint, um das Schaf frei zu machen. Die hohe Schönheit des biblischen Gleichnisses wird Niemand läugnen, und eben so wenig, dass sie einer künstlerischen Darstellung fähig ist. Aber es muss dann auch eine wirkliche Darstellung werden, und bei solcher kommt man ohne ein Theil kräftiger und entschiedener Natürlichkeit nicht zum Zweck. Unser Künstler aber hat sich hier allzu einseitig an den blossen Gedanken gehalten und aus der Darstellung nur ein Symbol gemacht. Schon die äusserliche Situation des Bildes ist sehr bedenklich. Wie dieselbe hier gegeben ist, hatte das Schaf auf keine Weise eine Veranlassung, sich zwischen die Dornenstämme einzuzwängen; in dem Dornbusch war nichts zu suchen, dahinter war tiefer Abgrund, rechts und links war der Platz frei. Wäre es eine enge Schlucht, in der das Thier sich bewegte, so wäre der Vorfall natürlich gewesen. Vielleicht indess wollte der Künstler mit der kahlen Dornenhöhe schon an sich einen besondern Gedanken bezeichnen, etwa die Oede des Rationalismus, aber er musste dann die Sache doch jedenfalls motiviren. Der Heiland soll als guter

Hirt auftreten und wird als solcher durch den Hirtenstab und den auf den Rücken herabhängenden Schattenhut bezeichnet. Im Uebrigen aber trägt er das kirchlich typische lange Heilandsgewand, das zum Hirtenleben nicht passen will und das hier auch von den Dornen des Busches gezerrt wird. Das macht die Darstellung aufs Neue unklar. Die altchristliche Kunst, die den Heiland hundertfach als guten Hirten vorführt, giebt ihm daher auch in gesunder Naivetät stets das aufgeschürzte Hirtengewand und oft sogar noch die kurze, gegen den Regen schützende Casula. Er trägt hier aber auch noch die Dornenkrone und an den Händen die Wundenmale, Bezeichnungen, die uns vollends von der eigentlichen Darstellung abführen. Das Bild sagt also: „Ich bin nicht eigentlich was ich bin, und wenn ihr mich anschaut, müsst ihr an etwas Anderes denken, als was ich bin." Der Beschauer kann demnach so wenig zur warmen Theilnahme für das Bild an sich kommen, wie sie der Künstler gehabt hat. Dass der letztere nicht mit warmer künstlerischer Begeisterung gearbeitet hat, sieht man sehr deutlich aus der unentschiedenen, thatlosen Weise, wie der Heiland sich dem Schafe gegenüber verhält, und aus der Unbestimmtheit seiner Gesichtszüge in Bezug auf Charakter und Ausdruck. Hiebei hilft es nichts, dass die ganze Darstellung übrigens in allen Einzelheiten und namentlich in den Details der Gewandung des Heilands mit seltner Sorgfalt und Feinheit durchgeführt ist. Der Zwiespalt zwischen Gedanken und Darstellung hat den Künstler um den eigentlichen Erfolg seiner Mühe gebracht; statt ein reines Kunstwerk zu schaffen, hat er ein religiöses Tendenzbild geliefert. — Der Stich ist vortrefflich und mit sehr glücklichem Verständniss durchgeführt. In Betreff der Ausführung gehört das Blatt überhaupt zu den besten dieser Richtung.

Lithographie.

(Kunstblatt 1846, No 23.)

1) Christus am Oelberg. Das Originalgemälde befindet sich als Altarbild in der königl. Garnisonskirche zu Berlin. Gemalt von Karl Begas. Lithographirt von Karl Mittag. Verlag von Albert Zabel in Magdeburg. Gross Fol.

2) Die Auferstehung Christi. Das Original, 19 Fuss hoch und 12 Fuss breit, befindet sich als Altargemälde in der Friedrich-Werder'schen Kirche zu Berlin. Gem. von K. Begas, lith. von K. Fischer. Verlag von A. Zabel in Magdeburg. Gross Fol.

Begas hat sehr verschiedenartige Stufen in seiner künstlerischen Entwickelung durchgemacht; man hat bei der Beurtheilung seiner Werke mehr als bei denen manches andern Künstlers unserer Zeit den Standpunkt zu berücksichtigen, auf dem sie entstanden sind. Das unter Nr. 1 genannte Gemälde gehört zu seinen früheren Leistungen. Die Composition, im Ganzen und in den einzelnen Motiven, ist allerdings bedeutend, aber

sie entwickelt sich weder zu freier Grösse, noch gewinnt das Beabsichtigte überall naives Leben; ebenso ist auch die erstrebte malerische Wirkung noch nicht zu jener unmittelbaren Kraft gediehen, die den Meister gegenwärtig auszeichnet. Nr. 2 ist schon ungleich mehr durchgebildet und durch grössere Kraft und Fülle ebenso, wie durch feinere Belebung und zugleich durch eine grössere Bestimmtheit des Style ausgezeichnet; das Ganze ist aber auch hier von vollkommener künstlerischer Freiheit noch nicht durchdrungen und manches Einzelne, zumal in jenem Streben nach bestimmter Stylistik, noch herb. — Die lithographische Arbeit an beiden Blättern ist rühmlich und die Eigenthümlichkeit eines jeden der beiden Bilder gut wiedergegeben; namentlich sind in Nr. 2 die Feinheiten des Originals mit Sorgfalt beobachtet. Beide Blätter sind somit sehr wohl geeignet, die Kenntniss der vaterländischen Kunst, je nach ihren Entwickelungsstadien, verbreiten zu helfen.

3) Neapolitanerin am Meeresstrande. Gemalt von Riedel, lith. von Mittag. Der schlesische Kunstverein seinen Mitgliedern für das Jahr 1846.

Diese Lithographie hat jenes allgemein geschätzte Gemälde von Riedel zum Gegenstande, welches sich im Besitz der Stiftsdame Fräulein v. Waldenburg zu Berlin befindet und durch höchste Anmuth und Lauterkeit des Lebens, durch glockenreine malerische Behandlung zu den Perlen der Kunst unsere Jahrhunderts gehört. Die Lithographie ist im Ganzen gut und ersichtlich mit Liebe durchgeführt, sie gewährt einen ansprechenden Eindruck und ist schon geeignet, denen, die das Original kennen, eine schöne Erinnerung lebhafter zurückzurufen. Denen, die dasselbe nicht kennen, giebt sie freilich nur einen sehr wenig zureichenden Begriff von dessen Schönheit; — wie möchte aber überhaupt auch lithographische Kreide auf völlig genügende Weise wiedergeben können, was mit allem Zauber des Lichts und der Farbe gemalt ist?

Radirungen von C. Schenren. 1842. (Ohne Angabe des Verlegers.)

(Kunstblatt 1846, No. 23.)

Die Freunde der Radirkunst mögen bestens auf ein Heft geätzter Blätter aufmerksam gemacht sein, dessen arabeskenartig geschmücktes Titelblatt die obige Inschrift führt und das, mit Einschluss des Titels, aus 26 Blättern besteht. Der Künstler, der dieselben gefertigt, ist der bekannte Landschaftsmaler in Düsseldorf. Die Radirungen haben verschiedenartige, zumeist nur sehr kleine Dimensionen, das Heft hat das Format eines kleinen Quer-Folio. Die dargestellten Gegenstände sind ebenfalls sehr mannigfaltig. Einige sind historischen Inhalts: eine kleine Skizze des Todes Kaiser Karls V. im Kloster St. Just (wenn ich die Scene richtig verstanden), ein Hamlet auf dem Kirchhofe mit Yorik's Schädel. Andere sind See- oder Strandbilder. Beladene Barken ziehen ruhig über den abendlichen Spiegel der Flut hin; Kähne mit Kriegern (etwa Wasser-

trauern geben einander Signale; Fischerweiber sind am Ufer versammelt; Fischer und Knaben wärmen sich am Strahl der Abendsonne, auf langer Bank neben einander gereiht und durch ein altes Gemäuer vor der Zugluft geschützt. Bei weitem die Mehrzahl sind eigentliche Landschaften. Sumpfiges Stromufer; ein kesselförmiger See im Gebirge; ein Durchblick durch den Wald mit dampfendem Meiler; baumreiche Ebenen und andere Waldscenen; groteske Felsengestaltungen mannigfaltiger Art, einsam in die Lüfte ragend, oder durch Gewässer und Gebüsch belebt; mancherlei Architekturen, die aus der Waldung emporblicken, hier ein buntes Schlösschen, dort eine einsame Mühle, dort ein verlassener, verschneiter Thurm; hier Fischerhütten am Strom, dort Bauerhäuser am engen Gebirgspfad u. s. w. — Das Eigenthümliche und Anziehende in der Behandlung dieser Blätter besteht in dem sicheren Maasse dessen, was zur Vergegenwärtigung der Darstellung nöthig war; überall ist mit wenig Strichen der vollendete Effekt erreicht. Man sieht, der Künstler hatte das vollste Bewusstsein des Gegenstandes und derjenigen Stimmung, in der er ihn darstellen wollte, in sich; mit Meisterschaft griff er die charakteristischen Momente heraus und zeichnete diese mit raschen, festen Zügen hin. So lebhaft sie empfunden waren, ebenso lebhaft wirken nun diese Züge auf die Phantasie des Beschauers und nöthigen ihn, unwillkürlich das Bild bis in alle Details zu ergänzen. Es ist in der That bewunderungswerth, wie diese scheinbar so flüchtigen Skizzen durchweg eine Naturlebendigkeit, eine Harmonie, eine malerische Kraft haben, dass sie an Wirkung dem ausgeführten Gemälde nahe stehen. Sie sind in dieser Beziehung den geschätztesten Radirungen jener alten Landschaftsmaler, eines Waterloo, Everdingen und Anderer, die die Nadel noch mit so weiser Oekonomie zu gebrauchen wussten, zur Seite zu stellen. Bei der heutiges Tages wieder in Aufschwung gekommenen Radirung, und namentlich bei der landschaftlichen, ist man im Allgemeinen mehr auf detaillirte Durchführung, dem eigentlichen Kupferstich mehr entsprechend, ausgegangen, und man hat hiebei allerdings sehr beachtenswerthe, im Einzelnen überraschende Erfolge gehabt. Immer aber bleibt es wenigstens gefahrvoll, sich mit der Radirnadel auf ein Gebiet zu wagen, wo der Grabstichel mit festerer Machtvollkommenheit herrscht; und jedenfalls ist die skizzirte, ich möchte sagen die epigrammatische Darstellung diejenige, die der Nadel vorzugsweise zusagt. Freuen wir uns also, dass ein Meister wie Scheuren diese gute alte Weise wieder zu Ehren gebracht und in ihr gebührendes Recht eingesetzt hat.

Genrebilder aus dem Oriente. Gesammelt auf der Reise Sr. königl. Hoheit des Hrn. Herzogs Maximilian in Bayern und gezeichnet von Heinrich v. Mayr etc. Mit erklärendem Texte von Sebastian Fischer, Dr etc. Erste Lieferung. Taf. I—V., nebst einem Detailblatt. Stuttgart, Verlag von Ebner und Seubert. 1846. Fol.

(Kunstblatt 1846, No. 28.)

Die neuere Zeit hat uns mannigfache Darstellungen des Orients, der Physiognomieen seiner Lokalitäten und seiner Bewohner gebracht, zuweist

jedoch nur einzelne Ansichten, Kostüm- oder Porträtbilder u. dergl. Der Zweck des vorliegenden Werkes ist, uns abgerundete Scenen, die uns charakteristisch in das Leben und Treiben der Orientalen und in die gesammte Umgebung ihres Lebens einführen, zu geben. Das Werk soll im Ganzen aus vierzig ausgeführten Blättern solcher Art und aus acht Blättern mit der Darstellung der verschiedenartigsten Utensilien bestehen. Nach der Inhaltsangabe wird es sich aber im Wesentlichen auf Aegypten und die angrenzenden Lande beschränken; doch war der Künstler, wie auch der Verfasser des Textes, durch besondre äussere Umstände hinreichend begünstigt, um mit den Bewohnern dieser Gegenden überall in näheren Lebensverkehr treten und somit die Darstellungen durchweg nach dem Leben geben zu können. Die Darstellungen (mit Ausnahme der acht Detailblätter) werden nach Oelgemälden lithographirt, deren grösserer Theil sich in der Gallerie Sr. Majestät des Königs von Württemberg befindet. — Die vorliegende erste Lieferung enthält zunächst ein aus orientalischen Emblemen sinnreich aufgebautes Titelbild mit der Dedikation des Werkes an Se. Maj. den König von Württemberg. Sodann: 1) „Mehemed Ali auf einer Spazierfahrt", am Ufer des Flusses, von glänzendem berittenem Gefolge umgeben; 2) „Irreguläre ägyptische Kavallerie", ein aufrührerisches Dorf umzingelnd; 3) „Aerztlicher Besuch im Harem", für häusliche Sitte und innere Hauseinrichtung bezeichnend; 4) „Sclavenmarkt in Kairo", ebenfalls für einen wichtigen Punkt des orientalischen Lebensverkehrs sehr bezeichnend; 5) „Honzes Ali, Hengst von Schubra", mit den dortigen Gestütgebäuden und Stallmeistern; und 6) das Detailblatt mit einer grossen Menge im Umriss dargestellter Gegenstände, Pferdegeräth und Waffen. Lebendige Anschauung, charaktervolle Lebendigkeit und künstlerische Abrundung sichern diesen Blättern ein entschiedenes Interesse. Der Text verbreitet sich mit belehrender Ausführlichkeit über den Inhalt der dargestellten Gegenstände. Da die Inhaltsangabe des Gesammtwerkes ausserdem eine so reichhaltige Auswahl in Aussicht stellt, so wird dem Unternehmen ein verschiedenseitiger Beifall gewiss nicht fehlen.

Ego dilecto meo, et dilectus meus mihi. Friedrich Overbeck inv. X. Steifensand sc. Düsseldorf, Verlag von Aug. W. Schulgen. Gross Fol.

(Kunstblatt 1846. No. 92.)

Ein Rundbild. Die h. Jungfrau in ganzer Figur, niedrig sitzend, das Christkind auf ihrem Schooße liegend und eingeschlafen, sie mit dem Antlitze über dasselbe gebeugt. Landschaftliche Umgebung, altes Gemäuer auf der einen, ein Blick in die Ferne auf der andern Seite. Die Composition hat jene Harmonie der Linienführung, jenen Adel des Styles, jene grossartige Anmuth der Gewandung, wodurch Overbeck überall so ausgezeichnet ist; nach einer auf einem Täfelchen angebrachten Jahrzahl ist sie im J. 1838 entworfen. Der Stich ist mit ächter und grosser Meisterschaft durchgeführt; es ist eine Klarheit, ein edel gemessener Schwung

der Taillen darin, der mit der linearen Harmonie der Composition aufs Schönste übereinstimmt. Markvoll und energisch in den Gewandpartieen durchgeführt, wenn auch verschieden je nach den verschiedenen Stoffen, gehen die Taillen im Nackten in die zartesten Schwingungen über; der Körper des Christkindes namentlich ist mit ungemein anmuthvoller Weichheit behandelt. — Und dennoch lässt dies Blatt, wenn wir die stylistischen Schönheiten durchgesehen haben und nach tieferer Befriedigung verlangen, uns kalt. Die Composition ist eben das Erzeugniss einer ideellen Manier, die sich mit dem Schema begnügt, statt dasselbe zum individuellen Leben zu erwärmen. Wir sehen nicht ein, warum jene junge Mutter sich hier, zwischen Blumen und Erdbeeren, so formell repräsentirend niedergelassen hat; wir suchen in der abstrahirten Schönheit ihrer Gesichtszüge vergeblich nach jener innigeren Wärme, die aus einem persönlichen Charakter, aus dem vollen Gefühle des Momento hervorgeht. Das Zufriedensein mit dem allgemeinen Schema rächt sich im Uebrigen oft genug dadurch, dass es den Künstler direkt von der Natur, d. h. von der Wahrheit, abführt, und hat sich auch in diesem Fall gerächt. Einseitig nur jener Linienharmonie folgend hat Overbeck der h. Jungfrau einen Hals von so unförmlicher Länge gegeben, wie ihn nur Parmigianino's verrufene Madonna col collo lungo trägt. Es thut mir leid, dass ich bei einer so schönen Arbeit zu solcher Ausstellung genöthigt wurde. Aber einem — nicht einflusslosen falschen Princip muss man entgegentreten, wo es sich eben geltend zu machen sucht.

Der russische Schlitten. Gemalt von Horace Vernet. Lithographirt von W. Meyerheim. C. G. Lüderitz'sche Kunstverlagshandlung in Berlin.

(Kunstblatt 1846, No. 51.)

Dies Blatt stellt uns jenes kleine Meisterwerk des berühmten französischen Malers dar, welches auf der Berliner Ausstellung des Jahres 1844 allgemeines Aufsehen machte und welches in der That an künstlerischer Vollendung und Durchbildung seinen grössten Arbeiten an die Seite gestellt werden darf. Eine Steppe, über die ein Schneesturm hinwirbelt; ein roher Schlitten, mit drei jagenden Pferden bespannt, in dem ein Offizier sitzt, vor dem Sturm zusammengebückt und in den Mantel gehüllt, während der bärtige Kutscher in seinem dicken Pelz von der unbehaglichen Witterung nichts zu empfinden scheint; Krähen und Raben zu den Seiten der Pferde und in langem Zuge dem Schlitten nachkrächzend. Alles Einzelne in bewundernswerther Lebendigkeit vorgeführt und dabei, was mehr ist, das Ganze in ächter malerischer Stimmung, gewaltsam winterlichen Hauch athmend, zusammengefasst. Soweit dies Alles durch eine Lithographie wiedergegeben werden kann, löst das vorliegende Blatt seine Aufgabe in trefflicher Weise; der auch als Maler (besonders in Soldatenscenen) rühmlich bekannte Lithograph hat mit einer Feinheit des

Verständnisses, mit einer Energie in der Behandlung des Einzelnen gearbeitet und zugleich eine so gehaltene Gesammtwirkung erreicht, dass das Blatt gewiss zu den besten in seiner Art gezählt werden muss.

Stahlstich

(Kunstblatt 1846, No. 38.)

In Berlin sind kürzlich zwei Stahlstiche von bedeutender Dimension beendet worden, die sowohl von der vortrefflichen Qualification des Materials für die verschiedenartigsten Stichgattungen als von dem Talent und der meisterhaften Fertigkeit unserer Stecher neue, sehr erfreuliche Zeugnisse geben. Der eine Stich, 15 Zoll hoch und 12 Zoll breit, von Gustav Lüderitz, enthält das Portrait des Königs Friedrich Wilhelm IV. von Preussen in halber Figur; er ist nach einem Gemälde von F. Krüger, in geschabter Manier ausgeführt und von dem Verleger (C. G. Lüderitz in Berlin) J. M. der Königin Elisabeth von Preussen gewidmet. Das Krüger'sche Original, das vor zwei Jahren die Berliner Kunstausstellung schmückte, ist unbedenklich als dasjenige Portrait des Königs zu bezeichnen, welches die glücklichste Auffassung mit ächt künstlerischer Behandlung verbindet; bei sprechender Aehnlichkeit ist hierin der tiefere, geistige Ausdruck lebendig wiedergegeben und zugleich bei dem Ganzen die edelste Haltung und malerische Harmonie beobachtet. Der Stich hat sich von diesen Vorzügen nichts entgehen lassen; er ist eine völlig treue Uebertragung des farbigen Originals in die einfacheren Darstellungsmittel der Zeichnung. Bei einer sorglichen und besonders in den Fleischpartieen sehr zart durchgeführten Modellirung haben wir in dieser Arbeit doch überall das Breite, Saftige, Markige des Vortrages hervorzuheben, wobei die eigenthümliche Technik der geschabten Manier, unterstützt von mässigem Gebrauch der Nadel, die angemessenste Grundlage bot. Die allgemeine Haltung, die bei der Uebertragung des Gemäldes in die Mittel des Stiches nicht ohne Schwierigkeit herzustellen war, ist gleichwohl sehr glücklich erreicht. — Das zweite Blatt, im Stich 14 Zoll hoch und fast 21 Zoll breit, enthält eine Ansicht von Salzburg und ist, nach einer Zeichnung von Biermann, von H. Fincke gestochen. Wenn Fincke in früheren landschaftlichen Blättern und namentlich zuletzt in einer Ansicht des Domes von Meissen nach Schirmer mehr den glänzenden Effekt des Grabstichels beobachtet hat, so erscheint er in diesem neusten Blatte freier, naiver, und die Führung des Stichels in etwas der unbefangenen Radirmanier sich annähernd. Freilich war die Behandlungsweise hier und dort durch die Originale mit bedingt und dem Charakter der genannten Maler entsprechend gewählt. Die vorliegende landschaftliche Composition hat ganz jene, besonders durch malerische Vorgründe imponirende Kühnheit, die uns überall in Biermann's Arbeiten entgegenzutreten pflegt. So ist auch in dem Stich besonders der Vorgrund mit seinen Tannen, Felsgestein und altem Mauerwerk höchst energisch und wirkungsreich behandelt, während sich Mittelgründe, Gebirgsferne und Luft, durch eine fortgesetzte mässigere Führung des Stichel's, auf angemessene Weise abstufen. Bei den Einzelheiten der fernerliegen-

den Gegenstände ist die besonnene Modellirung im landschaftlichen Sinne hervorzuheben, die durch der Haltung des Ganzen auf keine Weise Abbruch thut. Das Blatt ist zur Gabe für die Mitglieder des Vereines der Kunstfreunde im preussischen Staate bestimmt.

Der ertrunkene Sohn des Fischers. Gemalt von H. Ritter in Düsseldorf, lithographirt von Gustav Eckert in Berlin. Verlag von Albert Zobel in Magdeburg etc.

(Kunstblatt 1846, No. 68.)

Wie in unserer Literatur, seit Immermann's Münchhausen und Auerbachs Schwarzwälder Dorfgeschichten, so macht sich auch in unserer Malerei gegenwärtig eine Richtung mehr und mehr geltend, die von classischen und romantischen Traditionen und Kostümen absehend, in das innere Wesen unsres Volkslebens eindringt und uns dasselbe in künstlerisch gerundeter Darstellung zum Bewusstsein bringt, — eine Richtung, deren charakteristische, kunsthistorische Bedeutung die Zukunft vielleicht noch besser feststellen dürfte, als es gegenwärtig möglich ist. In einzelnen Fällen ist man von Bildern dieser Richtung zu tendenziösen Darstellungen, deren Zwecke ausserhalb der Kunst liegen, vorgeschritten; wir lassen die letzteren für jetzt dahingestellt und deuten hier nur auf jene schönen, in sich wieder so vielfach verschiedenen Bilder von Becker, Jordan, Meyerheim u. A. m., die zu den trefflichsten der Art gehören. Eins der schönsten und gediegensten ist das von H. Ritter, zu dessen Vervielfältigung die oben genannte Lithographie dient. Es ist das Innere einer Fischerwohnung: Genossen und Gehilfen des Fischers haben seinen Sohn, einen etwa vierzehnjährigen Knaben, ertrunken hereingebracht; vergebliche Wiederbelebungsversuche sind gemacht worden; die Angehörigen erscheinen nun in stummem Schmerz versunken, während die übrigen scheu und leise mit einander flüstern und nur ein Alter zu dem Vater, einem kräftigen Mann, der im Innern mit Gewalt gegen den Schmerz anringt, beruhigende Worte spricht. Das Bild ist voll lebendiger Charakteristik; die reine Sphäre der Gesellschaft, in der der Vorfall sich ereignet, ist in allen Beziehungen mit Bestimmtheit wiedergegeben, ebenso entschieden aber auch jener Adel, der einer unverdorbenen Natur durch erschütternden Seelenschmerz aufgeprägt wird, zum Ausdruck gebracht. Zugleich hat das Original eine malerische Kraft und Stimmung, die das Zeugniss eines licht künstlerischen Versenkens in den Stoff, eines sehr künstlerischen Durchbildung desselben ist. Die Vervielfältigung des Bildes durch die Lithographie haben wir nur mit Freuden zu begrüssen, und um so mehr, als der Lithograph mit glücklichstem Erfolg bemüht gewesen ist, sowohl das geistige Element des Ausdrucks als jene sorgsam malerische Behandlungsweise wiederzugeben; wir können hinzufügen, dass sich das Blatt namentlich in letzterer Beziehung durch nicht gewöhnliche Vorzüge auszeichnet.

Medaillenarbeit.

(Kunstblatt 1846, No. 64.)

In der Berliner Medaillenmünze von G. Loos sind kürzlich ein Paar Medaillen erschienen, die eine nähere Beachtung verdienen. Die eine, kleinere, von nicht viel über 1 Zoll Durchmesser, ist, wie es auf dem Revers heisst, „zur Erinnerung an den Fortbau der Wiesenkirche zu Soest" gefertigt und enthält auf ihrem Avers ein sehr sauber gearbeitetes perspectivisches Bild der genannten Kirche mit vollständig restaurirten Thürmen, zu deren Ausführung (die Restauration der Kirche erfolgt mit den von dem Könige von Preussen bewilligten Mitteln) wenigstens Hoffnung ist. Die andre Medaille, die fast 2 Zoll im Durchmesser hat, ist zur Erinnerung an die „preussische Generalsynode zu Berlin, 1846", geprägt. Neben der eben angedeuteten Bezeichnung enthält sie auf ihrem Revers, innerhalb einer gothischen Umrahmung, einen bezüglichen Bibelspruch, auf ihrem Avers aber eine Darstellung der Religion oder der Fides mit Kelch und Kreuz in den Händen, eine Nachbildung jener Fides, welche unter den schönen allegorischen Figuren der von Andrea Pisano gefertigten Bronzethür der Taufkirche S. Giovanni in Florenz enthalten ist. Zur näheren Bezeichnung, dass es sich hier um die evangelische Kirche handelt, ist auf der Bank, auf welcher die Gestalt sitzt, eine geöffnete Bibel hinzugefügt. Die Gestalt, namentlich die weitfaltige Gewandung, ist ebenfalls mit grosser Sauberkeit behandelt und gewährt einen würdigen Eindruck, wenn schon sie, wie es scheint, bei gestreckteren Verhältnissen etwas starrer in der Haltung ist, als die des florentinischen Originals. Zu bedauern ist im Allgemeinen nur, dass das neunzehnte Jahrhundert hier ohne Weiteres vom vierzehnten borgen musste, was freilich denen, die einmal ans Borgen gewöhnt sind (und ihre Zahl in der heutigen Kunst ist grösser, als man auf den ersten Anblick meinen sollte), wohl nicht befremdlich sein wird. — Als Verfertiger beider Medaillen hat sich auf ihnen der Medailleur Schilling genannt.

Die Kunstausstellung zu Berlin im Herbst 1846.

Uebersichtlicher Bericht.

(Kunstblatt 1847, No. 7 f.)

Die letzte Berliner Kunstausstellung, die am 1. September geöffnet und am 15. November geschlossen wurde, stand an Zahl der ausgestellten Gegenstände mit den glänzendsten Ausstellungen, welche seither in Berlin stattgefunden, auf gleicher Stufe. Das Verzeichniss der Ausstellung schloss in seinem Nachtrage mit der Zahl 1851 ab, wobei zu bemerken, dass

nicht selten mehrere Gegenstände unter einer Nummer aufgeführt waren, dass daher eine noch höhere Gesammtsumme angenommen werden muss, die überschläglich etwa auf 2000 abzuschätzen sein wird. In überwiegender Mehrzahl gehörten die ausgestellten Gegenstände den künstlerischen Schulen des Inlandes und den besondern Verzweigungen derselben, also vornehmlich der norddeutschen Kunst, an; doch waren auch aus Süddeutschland, aus Frankreich, Belgien und andern Ländern charakteristische Beispiele für die künstlerischen Richtungen, welche sich dort geltend machen, eingegangen.

Wie in numerischer Beziehung, so war diese Ausstellung auch in Betreff der Breitenausdehnung des künstlerischen Vermögens, durch die Fülle der Talente, durch die grosse Menge allgemeinhin ansprechender Darstellungen, die sich hier der Betrachtung darboten, sehr beachtenswerth, mehr als dies vielleicht jemals bei hiesigen Kunstausstellungen der Fall gewesen ist. Es ergiebt sich hieraus das an sich gewiss erfreuliche Resultat, dass unsre Zeit und dass namentlich auch die norddeutsche Kunst an der Fähigkeit, künstlerisch zu schaffen und darzustellen, kaum irgend einer früheren Kunstepoche nachsteht. Wenn aber dennoch nur eine geringe Anzahl von Werken vorhanden war, welche die höchste künstlerische Befriedigung gewährten oder mit genialer Kraft das Urtheil gefangen nahmen, so beruht dies ohne Zweifel in dem Zustande der Krisis, in welchem überhaupt sich unser gegenwärtiges künstlerisches Streben befindet. Es scheint eine augenblickliche Unentschiedenheit eingetreten zu sein, in der einerseits der begeisternde Trieb, andrerseits die unumwundene Hingabe an das Darzustellende in gewissem Betracht hat nachlassen müssen. Gleichwohl waren noch manche schöne Nachklänge älterer künstlerischer Richtungen, waren ebenso bereits manche schöne Keime neu beginnender Bestrebungen und im Einzelnen zugleich manche Leistungen von ganz unabhängiger Vollendung wahrzunehmen.

Der Malerei gehören ungefähr drei Viertheile der ausgestellten Gegenstände an. Das Verzeichniss führte 1408 Gemälde und Zeichnungen auf; 970 hiervon enthielten figürliche Darstellungen, unter denen sich jedoch 406 Bildnisse befanden; 415 waren Landschaften und Prospecte, 64 Stillleben und Arabesken. — Bei der einheimischen Malerei unterschieden sich besonders die Leistungen der Düsseldorfer Schule, mit Einschluss der nach andern Orten übersiedelten Nachfolger derselben und die der Künstler von Berlin und der in hiesigen Schulen Gebildeten. Dieser Unterschied ist vornehmlich in Betreff der Malerei von figürlicher Darstellung beachtenswerth.

Die Düsseldorfer Schule war, was die figürlichen Darstellungen anbetrifft, nicht hinreichend vertreten, indem eine Anzahl ihrer ausgezeichnetsten Künstler gar keine oder doch solche Arbeiten eingesandt hatte, die zu ihrer vollständigen Würdigung nicht hinlänglich geeignet waren. So durfte es allerdings der ganzen Schule nicht zur Last gelegt werden, wenn gerade den Darstellungen bedeutenderen Inhalts eine gewisse Schüchternheit und selbst Schwäche, eine Scheu, sich dem Gegenstande entschieden und völlig hinzugeben, anzuhängen schien. Immer jedoch musste diese Erscheinung ein bedenkliches Zeichen bleiben.

Es liegt zu Tage, dass der lebhafte Schwung, den diese Schule noch vor wenig Jahren erfüllte, nachgelassen hat, und dass es, selbst andern dieser zumeist so vortrefflichen Talente der vaterländischen Kunst nicht

zum Ende gar verloren gehen, für sie eines neuen ergreifenden Impulses bedarf. Nur wo der Gegenstand der künstlerischen Darstellung das Eingehen auf ein markantes individuelles Leben unbedingt nöthig machte, wie in einigen wenigen Gemälden geschichtlichen Inhalts, wie in den fein durchgebildeten Portraits von Suhr und Hildebrandt, in den Genrebildern von Jordan, Hasenclever, C. Hübner, zeigte sich unter den hier ausgestellten Bildern auch die entschiedene Darlegung künstlerischer Kraft und nachhaltigen künstlerischen Willens.

Die gegenwärtige Dresdener Schule ist, der Hauptsache nach, als eine Abzweigung der Düsseldorfer Schule zu betrachten. Die von Bendemann eingesandten Cartons zu einigen der Bilder, welche er im königl. Schlosse zu Dresden ausgeführt hat, geben neue Belege für den eigenthümlichen Adel des Talents und die Feinheit der Bildung, welche diesen Künstler auszeichnen, lassen aber in Etwas doch auch jene höhere Energie und Unmittelbarkeit vermissen. Unter den bedeutenderen Talenten, die ihm in verwandter Richtung zur Seite stehen, hatte diesmal Metz aus Brandenburg, in seiner „Vermählung des Tobias," ein Bild von schönem, in sich abgeschlossener Durchbildung eingesandt; man konnte dies Gemälde in Auffassung und Behandlung etwa einem schönen Francia vergleichen. Im Allgemeinen findet das, was so eben von der Düsseldorfer Schule gesagt ist, auch auf die Dresdener Schule seine Anwendung; der von J. Hübner und Bendemann herangebildete jüngere Nachwuchs der letzteren erschien, einzelne Ausnahmen allerdings abgerechnet, nur als ein abgeschwächter Reflex der Düsseldorfer Schule. — Andere Düsseldorfer sind gegenwärtig in Frankfurt wohnhaft. Unter den Werken, welche die letzteren eingesandt, war besonders ein Gemälde von Rethel, „Petrus, welcher den Lahmen heilt," durch die „männliche Energie der Behandlung beachtenswerth, während die Genrebilder von Becker den schönen Leistungen dieser Gattung, die unmittelbar aus Düsseldorf eingegangen waren, zugezählt werden mussten.

In Berlin hat sich die Malerei von figürlicher Darstellung nicht zu einer besonderen Schulrichtung concentrirt. So erschien auch in den Bildern der jüngsten Ausstellung ein sehr verschiedenartiges Streben ziemlich unvermittelt neben einander. Der persönliche Einfluss einzelner, jetzt zumeist verstorbener Meister, verbunden mit classischen Studien in Rom, hat einerseits eine Richtung von einer gewissen classischen Strenge zur Folge gehabt, von der einzelne, an sich beachtenswerthe, doch nicht bedeutend hervorstechende Leistungen vorhanden waren. Andererseits hat ein gewisser romantischer Genre Anklang gefunden, der noch gegenwärtig durch eine Anzahl von übrigens auch nicht besonders erheblichen Leistungen vertreten wird. Daneben macht sich, in ziemlich breiter Ausdehnung, eine Genremalerei bemerklich, die sich in der Darstellung einfacher Vorgänge des gewöhnlichen Lebens bewegt und neben manchem Trivialen auch manches ganz Ansprechende hervorbringt. Einzelne Künstler, wie z. B. der Schlachtenmaler Edmund Kanoldt, erheben sich aus solcher Richtung zu einer erfreulichen Energie, während sich dieselbe in den Gemälden von F. E. Meyerheim zur seltensten Vollendung entwickelt. Die Ausstellung besass von dem letzteren acht Gemälde von gleicher, höchst meisterhafter Gediegenheit, in denen die gemüthliche Seite des vaterländischen Volkslebens in einer so reinen Naivetät, wie mit solch künstlerischem Schönheitssinne zur Erscheinung gebracht war. Unabhängig von

diesen Richtungen zeigten sich Andere, wie Kretzschmer (früher in Düsseldorf), in der Darstellung orientalischer Volksscenen thätig.

Die Portraitmalerei wird, wie es die grosse Masse der eingesandten Arbeiten dieser Gattung bezeugte und wie es in einer grossen Residenz nicht füglich anders sein kann, zum guten Theil rein handwerksmässig geübt. Einzelne Meister, die sich diesem Fache vorzugsweise gewidmet, einzelne Historienmaler, die hierin thätig gewesen sind, hatten jedoch sehr ausgezeichnete Bildnisse eingesandt. Grossen Beifalls erfreuten sich die Bildnisse von Magnus und sein Portrait der Sängerin Jenny Lind galt gewiss mit Recht als eine der ersten Perlen der Ausstellung; einfache Naivetät der Auffassung und tiefe Begeistigung, Energie des Lebens und der volle Reiz künstlerischer Harmonie gaben diesem Bilde in der That einen in seiner Art sehr seltenen Werth. Die von Fr. Krüger und von Begas gemalten Bildnisse gehörten ebenfalls zu den trefflichsten Arbeiten ihrer Gattung. Auch noch Andere hatten ihre Aufgabe mit künstlerischem Sinne zu erfüllen gewusst.

Die Anzahl eigentlicher Historienbilder, die von Berliner Künstlern eingesandt, war nicht bedeutend. Zu bemerken ist, dass Alles, was mit Fug zu dieser Gattung gezählt werden kann, sich in der Darstellung von Scenen der wirklichen Geschichte (im Gegensatz zu Darstellungen poetischen oder symbolischen Inhalts) bewegte. Zwei von diesen Arbeiten, beide von sehr bedeutender Dimension, nahmen die Aufmerksamkeit vorzugsweise in Anspruch. Das eine war das Bild der gefangenen Wiedertäufer von Schorn, das das Verdienst bedeutender Composition und scharf ausgeprägter Charakteristik mit dem Streben nach realer Durchdringung der Aufgabe verbindet. Das zweite war eine Scene der Schlacht von Fehrbellin, von Kybel, ein Gemälde, in dem die Bewältigung eines mächtig bewegten Lebens schon mit sehr glücklichem Erfolge zur Aufgabe genommen ist. Je seltener die deutschen Künstler (wenigstens die norddeutschen) in neuerer Zeit die Darstellung grossartig bewegter Handlungen versucht haben, um so mehr musste diese Arbeit Anerkennung verdienen.

Wenn der Wunsch, dass einer solchen Weise künstlerischer Thätigkeit die entsprechende Förderung zu Theil werden möge, gewiss sehr wohl begründet ist, wenn dieselbe der vaterländischen Kunst die schönsten Erfolge zu versprechen scheint, so muss hierbei jedoch noch eines dritten unter den Künstlern Berlins, des Malers A. Menzel, dessen Talent in derselben Weise das Bedeutendste erwarten lässt, gedacht werden. Von seinem reichen Compositionstalent, von der Schärfe seiner historischen Charakteristik und ebenso von seinen höchst gründlichen Studien in Betreff des historischen Kostüms und was dahin gehört, geben die zahlreichen Zeichnungen, die er für die auf Befehl des Königs veranstaltete Prachtausgabe der Werke Friedrichs II. und früher für die von Kugler verfasste Geschichte des letztern geliefert hat, hinreichendes Zeugniss. Eine bedeutende Anzahl der für jene Werke gelieferten Compositionen war von den Holzschneidern, welche dieselben für den Druck geschnitten haben, zu der jüngsten Ausstellung eingesandt worden. Ein von Menzel selbst ausgestelltes grösseres Genrebild legte sein technisches Vermögen in Betreff der künstlerischen Ausführung auf sehr entschiedene und beachtenswerthe Weise dar. Mit grossen Aufgaben aus der vaterländischen Geschichte betraut, würde dieser Künstler ohne Zweifel wesentlich neue Erfolge aufzuweisen im Stande sein.

Was, im Gegensatz gegen die bisher besprochenen Leistungen und Richtungen, die süddeutsche Historienmalerei anbetrifft, so waren leider die Schulen von München nur durch ein Paar Künstler vertreten, deren auf der Ausstellung befindliche Arbeiten von der Grösse und Eigenthümlichkeit der dortigen Leistungen keine Anschauung gaben. Ein grosses Bild von Rahl in Wien, „die Verfolgung der Christen in den Katakomben Rom's," zeigte ein ernstliches und energisches Streben im Sinne der classischen Meister Italiens, das sich von den seit 30 Jahren befolgten modernen Tendenzen fern gehalten hat. Von Waldmüller in Wien war ein durch seine Naivetät ansprechendes Genrebild eingesandt. Unter den Arbeiten, die von den in Rom ansässigen Deutschen eingesandt waren, erschien vor Allem ein Bild von Riedel, Halbfigur eines römischen Landmädchens, durch die lauterste und zugleich in hohem Grade eigenthümliche Darstellung des Kolorits, als höchst ausgezeichnet. Auch unter den Bildern anderer deutscher Künstler, in denen man die römische Schule ausgesprochen sah, war manches Beachtenswerthe zu finden.

Interessant war es schliesslich, diesen verschiedenartigen Bestrebungen deutscher Kunst gegenüber auch den markigen Naturalismus, der gegenwärtig in der französischen Historienmalerei vorherrscht, durch mehrere tüchtige Bilder vertreten zu sehen. Hieher gehört zunächst ein grosses Gemälde von H. Vernet, das Schlachtfeld von Hastings, das, schon vor 18 Jahren gemalt und nicht in allen Punkten erfreulich, doch bereits im vollsten Maasse jene Entschiedenheit der Auffassung, jene Energie in Darstellung und Behandlung besitzt, wodurch Vernet eine so ausserge-wöhnliche Stellung in der heutigen Kunst eingenommen hat. Diesem Gemälde reihten sich andere von Delacroix, Papety, Girardet, Schefer an, während noch andere zur Beobachtung abweichender und zum Theil minder erfreulicher Richtungen der französischen Kunst Gelegenheit gaben. — Hieher gehören sodann auch die kleinen Gemälde eines jungen deutschen Künstlers, Marterstieg aus Weimar, der, früher in Düsseldorf gebildet, später seine Studien unter Delaroche in Paris fortgesetzt hat. Das eine dieser Bilder, „die Uebergabe der Augsburgischen Confession," war in Gesammtauffassung, feiner Charakteristik, in Haltung und Durchbildung so ausgezeichnet, dass es, trotz seines kleinen Massstabes, den vollendetsten geschichtlichen Bildern, die in neuster Zeit gefertigt sind, zugezählt werden muss. Wenn sich hierin ohne Zweifel die vortheilhafte Einwirkung seines Meisters (Delaroche) kund gab, so standen die beiden andern Bilder desselben Künstlers (Scenen aus Luthers Leben), die nicht früher gemalt sind, gegen solche Vorzüge erheblich zurück, so dass eine abgeschlossene Bildung des Künstlers allerdings noch nicht vorausgesetzt werden darf.

Noch ist zu erwähnen, dass auch einige Gemälde ägyptischen Inhalts von belgischen Künstlern, Hunin, Eeckhout u. A., vorhanden waren, die, wenn sie auch nicht den höchsten Rang einnehmen, doch die in Belgien vorherrschende kräftige Farbenbehandlung bezeichneten.

In den Landschaften, den Seebildern, den Thierstücken und architektonischen Prospekten, welche die Ausstellung in bedeutender Zahl enthielt, erschien jener allgemeine Reichthum, jene Breite des künstlerischen Vermögens noch ungleich bedeutender, als in den Malereien von figürlicher Darstellung. Wirklich schlechte oder triviale Arbeiten zeigten sich hier nur in kaum sehr geringer Anzahl, was bei jenen

nicht ebenso der Fall war. Fast durchgehend war das Bestreben wahrzunehmen, den eigenthümlichen Anforderungen, die sich aus dem jedesmal darzustellenden Gegenstande ergeben mussten, möglichst vollständig zu genügen, die lokale Charakteristik möglichst genau zu erfüllen, auch dieselbe in künstlerischer Weise auszuprägen. In der bei Weitem überwiegenden Mehrzahl der hieher gehörigen Bilder hat dies Streben mannigfache glückliche Erfolge gehabt, und so boten sich in ihnen landschaftliche Charakterbilder dar, die, mochten sie uns die Zustände deutscher Natur oder die Schweiz, Italien, Griechenland, Hindostan und Brasilien vorführen, mochten nordische oder italische Bauten, Scenen des Hirten- oder Jagdlebens diesseits oder jenseits der Alpen in ihnen dargestellt sein, stets das Interesse des Beschauers hervorzurufen geeignet waren. Aber auch bei ihnen war die Anzahl derjenigen Werke nicht bedeutend, die eine tiefere, wahrhaft künstlerische Befriedigung gewährten. Ueber das bloss stoffliche Interesse des Gegenstandes gingen dennoch nur wenige dieser Bilder hinaus; nur wenige vermochten es, sich von jener allerdings nothwendigen realen Basis aus zu einer eigentlich poetischen Wirkung zu erheben. Die augenblickliche Unentschiedenheit des gegenwärtigen Strebens, der Mangel eines lebhafteren geistigen Schwunges zeigte sich auch in dieser Gattung künstlerischer Thätigkeit.

Bei dem Vorherrschen des Stofflichen und dem Unterordnen der Individualität unter das Gesetz des letzteren machten sich in der Landschaft zugleich keine hervorstechenden Unterschiede der künstlerischen Schulen bemerklich. Doch waren überhaupt nur wenige Bilder dieser Gattung auf der Ausstellung vorhanden, die nicht von einheimischen oder in Schulen des Inlandes gebildeten Künstlern herrührten. Einzelne Namen als besonders ausgezeichnete vor den andern hervorzuheben, hat hier seine Schwierigkeit. Höhere künstlerische Verdienste waren vornehmlich in den Werken des in Rom zu früh verstorbenen A. Elsasser und in denen von Behrendsen, früher in Berlin, jetzt in Königsberg, in denen von Gräb, E. Hildebrandt, Bönisch in Berlin, von Schirmer, Lang, Happel, Portmann in Düsseldorf u. A. m. zu finden. Unter den landschaftlichen Thierbildern nahmen die von Steffeck eine bedeutende Stelle ein. — Die ausgezeichneten Bilder einiger Niederländer, Ruyten, Kuczkneck, van Haanen, Verhoeckhoven und die meisterhaften Effectstücke von Aiwazowsky in St. Petersburg reihten sich jenen gediegneren landschaftlichen Leistungen der einheimischen Kunst an.

Im Fache des Stilllebens wie in dem der Arabeske war Verschiedenes vorhanden, was einerseits das Kleinleben der Natur zierlich zu erfassen, andererseits das Gepräge einer ansprechenden Dekoration zu gewinnen vermochte. Ein Fruchtstück von Preyer in Düsseldorf zeichnete sich durch die innere künstlerische Vollendung aus, die durchweg den Werken dieses Meisters eigen zu sein pflegt.

Die Sculptur zählt — mit Ausschluss der Medaillen, deren Anzahl nach dem Verzeichniss der Ausstellung nicht genau anzugeben ist — 108 Nummern. Die geringe Zahl und überhaupt die unzureichende Vertretung der einheimischen Bildhauerschule auf der letzten Ausstellung erklärt sich durch die umfassenden Aufträge zu monumentalen Arbeiten, mit denen die hiesigen Künstler dieses Faches durch den König, im Einzelnen auch durch verschiedene städtische Behörden gegenwärtig versehen sind, so dass

sie ihre Zeit ausschliesslich diesen noch im Werke begriffenen Arbeiten widmen mussten.

Doch sind wenigstens einzelne Belege für den seltenen Aufschwung, dessen sich die Berliner Bildhauerschule erfreut, vorhanden. Einige von Rauch gefertigte Büsten trugen im vollsten Maasse das Gepräge seiner Meisterhand. Arbeiten ähnlicher Art von hiesigen Künstlern reihten sich diesen an. Das Modell einer Kolossalstatue Winckelmann's von Wichmann war, bei würdiger Fassung der bedeutenden Aufgabe, durch die feine Vollendung der Einzelheiten ausgezeichnet.

Verschiedene einheimische Bildwerke, zum Theil von jüngeren Künstlern ausgeführt, zeigten ein derberes naturalistisches Streben, als der hiesigen Schule sonst eigen zu sein pflegt. Sehr ausgezeichnet in solcher Richtung, Belege ganz eigenthümlicher, meisterhaft entwickelter Talente, waren die mannigfach verschiedenen Thiergruppen von W. Wolff und von Bürde. — Von einigen deutschen Künstlern in Rom, von Steinhäuser und E. Mayer, waren gefällig durchgebildete Marmorarbeiten eingegangen; doch stand der erstere hierin gegen den naiven Ernst der Naturauffassung, der seinen früheren Arbeiten einen so hohen Werth gegeben hat, leider in etwas zurück.

Die französische Sculptur, die an sich nicht zu derselben künstlerischen Entschiedenheit ausgeprägt ist, wie die dortige Malerei, war durch einzelne Werke von Dumont, David und Rude repräsentirt.

Von Geerts in Brüssel war eine nicht uninteressante Gruppe, „Maria, als Königin der Engel gekrönt", in einem gewissen mittelalterlich religiösen Style, wie derselbe in Belgien zur Ausschmückung gothischer Kirchen gelegentlich befolgt wird, auf der Ausstellung befindlich.

An Arbeiten kleiner Sculptur sind zunächst Abdrücke der von Calandrelli nach Zeichnungen von Cornelius geschnittenen Kameen, ein anmuthvolles Elfenbeinrelief von dem Medailleur K. Fischer und geschmackvolle in Silber getriebene Arbeiten von Netto hervorzuheben. — In dem Fache der einheimischen Medaillenarbeit (das, soweit es für Privatzwecke thätig ist, leider sehr fabrikmässig betrieben wird) machten sich besonders die Arbeiten des eben genannten K. Fischer durch ihre künstlerische Behandlung bemerklich. So zeichneten sich auch die von Voigt in München eingesandten Medaillen durch künstlerische Eleganz aus.

Der tüchtige einheimische Betrieb des Bronzegusses, des Eisengusses, der Galvanoplastik wurde durch mehr oder weniger umfangreiche, auf der Ausstellung befindliche Arbeiten bestätigt. — Die Berliner Glasmalerei zeigte sich in ihren, für den Magdeburger Dom gefertigten grossen Glasbildern, wenn auch noch nicht als selbständiges Kunstfach, so doch als ein Kunsthandwerk, das wenigstens den Anforderungen eines solchen zu entsprechen sorglich bemüht war.

Der einheimische Kupferstich ist in fortschreitender Entwickelung begriffen und würde bei grosser Aufgabe das Bedeutendste zu leisten im Stande sein. Die Arbeiten der Berliner Kupferstecher Mandel, Lüderitz, Fincke u. A. m., die von Steifensand und den beiden Keller in Düsseldorf gefertigten, wurden durch die zu ihrer Seite befindlichen glanzvollen Stiche berühmter Ausländer, wie Calamatta, Bridoux, Tuscht nicht verdunkelt. — Die einheimische Lithographie zeigte Leistungen, die Alles enthielten, was von diesem Kunstzweige nur verlangt werden kann. — Der einheimische Holzschnitt, früher sehr handwerksmässig

betrieben, hat sich zu einer ausserordentlichen Blüthe entfaltet. Hier hat besonders der Einfluss des hiesigen Malers A. Menzel durch jene ohnegleichen Zeichnungen, welche er für den Holzschnitt lieferte, ungemein anregend gewirkt. Die Arbeiten von Unzelmann und den beiden Vogel in Berlin, die auf der Ausstellung befindlich waren, stehen dem Besten gleich, was in diesem Fache jemals geleistet ist.

Die Architektur — in Rissen oder Modellen — hat auf der letzten Ausstellung fast gar keine Vertretung gefunden. Bei der höchst rüstigen und vielseitigen Thätigkeit, die in dieser Kunst sowohl im Inlande, als im Auslande herrscht, bei der Mannigfaltigkeit der Leistungen und dem grossen Interesse, welches die Zusammenstellung derselben hervorbringen würde, ist es doppelt zu bedauern, dass, wie es scheint, weder die Architekten Neigung gehabt haben, in eine solche Concurrenz einzutreten, noch die Akademie, sie hierzu näher zu veranlassen. Die wenigen architektonischen Entwürfe, die auf der Ausstellung vorhanden waren, gaben von dem gegenwärtigen Standpunkte dieser Kunst keine Anschauung; nur ein Paar von ihnen, namentlich die Compositionen von Gemmel in Königsberg (der auf der letzten Ausstellung zugleich als tüchtiger Architektur- und Landschaftsmaler erschien) nahmen ein höheres Interesse in Anspruch.

Die Kunstausstellungen werden heilsam, wie es in der Natur der Sache liegen muss, von den Künstlern zu ihrer Empfehlung an das Publikum benutzt. Sie bilden zugleich unmittelbar einen grossen Kunstmarkt, namentlich für die Werke der Malerei. Auch in dieser Beziehung sind einige besondre Resultate der letzten Ausstellung zur Sprache zu bringen.

Die Ausstellung enthielt, wie oben bereits bemerkt ist, nach Angabe des Verzeichnisses 1406 Gemälde. Unter diesen waren 406 Portraits befindlich, die als solche dem Privatbesitz angehörten. Von den übrigen 1000 Bildern war bei 248 der Besitzer angegeben, während 455 ausdrücklich als verkäuflich bezeichnet waren. Natürlich war die Zahl der verkäuflichen Bilder jedoch beträchtlich grösser und gewiss auf mehr als die Hälfte der ausgestellten Gemälde, nach Abzug der Portraits, abzuschätzen. Wie viel hiervon verkauft worden ist, möchte mit numerischer Bestimmtheit wohl kaum anzugeben sein. So viel zu ermitteln war, ist die Neigung der Privatpersonen zum Ankauf nur äusserst gering gewesen, indem von solchen in der That nur einige wenige Bilder gekauft sind. Die wesentliche Hoffnung der Künstler beruht einstweilen auf den Kunstvereinen. Doch hat sich unter den letztern, dem Vernehmen nach diesmal auch nur der „Verein der Kunstfreunde im preussischen Staat" zu Ankäufen, und zwar von etwa nur zwanzig Bildern entschlossen. Die Sorge der Künstlermenge und der Wunsch der Privaten, wo möglich doch für einen kleinen Preis zu irgend einem Kunstbesitz zu kommen, haben unter solchen Umständen zu einem eigenthümlichen Auskunftsmittel geführt. Es hatte sich nemlich für diese Ausstellung (wie vermuthlich auch schon für die vorige) ein besondrer Lotterieverein gebildet, der Loose zum Preise von 1 Thlr ausgab und wesentlich den Zweck verfolgte, kleinere Bilder anzu-

kaufen und auszuspielen. Dieser „Thalerverein", wie er der Kürze halber genannt wird, hatte in der That so bedeutenden Anklang gefunden, dass er es möglich machen konnte, ungefähr hundert Bilder anzukaufen und zu verloosen. Gewiss hat der durch ihn veranlasste rege Betrieb seine immerhin erfreuliche Seite. Wenn aber schon die grösseren bisher bestehenden Kunstvereine nicht mit Unrecht der Vorwurf traf, dass sie zur Beförderung einer, den niederen Interessen gewidmeten Kunstrichtung mancho Veranlassung gegeben haben, so ist dies bei diesem „Thalerverein" noch mehr und fast ausschliesslich der Fall. Er war, wie bereits bemerkt, darauf hingerichtet, nur kleine Bilder zu mässigen Preisen zu kaufen, und dabei zugleich, wie ausdrücklich öffentlich ausgesprochen wurde, vorzugsweise die minder bemittelten einheimischen Künstler, diese aber wieder in möglichst grosser Ausdehnung zu berücksichtigen (so dass von Jedem in der Regel nur e i n Bild gekauft werden sollte). Er hat also einerseits den gewiss sehr ehrenwerthen Charakter eines Unterstützungsvereines, kann aber andrerseits in seinen wesentlichen Folgen nur zur Förderung des Kunstproletariats führen. Hier drängt sich unwillkürlich der Wunsch auf, dass solcher Wirkung eine nachhaltige Gegenwirkung — durch eine irgendwie umfassendere, aus öffentlichen Mitteln getragene Verwendung der Kunst für öffentliche Zwecke — entgegentreten möge.

Die Werke der Sculptur werden im Allgemeinen, der Natur der Sache nach, mehr auf Bestellung gearbeitet. Für sie kann also eine Ausstellung nicht in gleichem Maasse die Eigenschaft des Marktes besitzen. Auch hat bei der letzten Ausstellung, soviel bekannt, kaum ein nennenswerther Ankauf von Sculpturgegenständen stattgefunden.

Berlin, 30. November 1846.

Ueber

DIE KUNST ALS GEGENSTAND DER STAATS-VERWALTUNG,

mit besondrem Bezuge auf die Verhältnisse des preussischen Staates. *)

(Berlin, 1847.)

„Man kann es überhaupt nicht genug wiederholen: Kunstgenuss ist einer Nation durchaus unentbehrlich, wenn sie noch irgend für etwas Höheres empfänglich bleiben soll."

Wilhelm von Humboldt, im J. 1809.

Wie die Wissenschaft dazu berufen ist, den Menschen geistig frei zu machen, so ist es die Bestimmung der Kunst, ihm das Gepräge des geistigen Adels zu geben. Es wird mithin die Staatsregierung, wenn es überhaupt zu ihren Pflichten gehört, die Bildung des Volkes zu fördern und zu leiten, diese Sorge nicht blos der Wissenschaft, sondern auch der Kunst zuzuwenden haben. Und dies um so mehr, als die Kunst in ihrer Allgemein-Verständlichkeit, in ihrer sinnlichen Kraft einen umfassenderen und schnelleren Einfluss auf die Einzelnen wie auf das öffentliche Leben und dessen Stimmung, auszuüben im Stande ist, aus demselben Grunde aber zugleich der Entartung leichter unterliegt und zur Erschlaffung und selbst, im Widerspruch mit ihrer ursprünglichen Bestimmung, zur Gemeinheit führen kann.

Diese wichtige Bedeutung der Kunst für das geistige Leben des Volkes bedingt es ferner, dass sie, — da sie in verschiedenartig sich bethätigende Fächer, in Künste von erheblicher formaler Verschiedenheit auseinander fällt, — überall in ihrer Gesammtheit gegenwärtig erhalten, dass nach Möglichkeit auf eine gleichmässige Behandlung derselben von gemeinsamen obersten Grundsätzen aus hingewirkt werde. Je mehr die Künste sich von einander trennen, je mehr sie vereinzelt behandelt werden, um so mehr sind sie dem Zufall unterworfen, um so leichter wird

*) Auf amtliche Veranlassung abgefasst.

von ihrer hohen geistigen Bestimmung abgesehen und nur mehr jenes Aeusserliche an ihnen, wo zunächst die Kunstart beginnt, gepflegt. Wo dagegen der Kreis der Künste als ein Ganzes von nothwendiger innerlicher Gliederung ins Leben tritt, da muss auch alles Einzelne, selbst das scheinbar Zufällige und Spielende, selbst dasjenige, was ganz durch äusserlichen Zweck bedingt zu sein scheint, seiner höheren Aufgabe treu bleiben.

Die folgenden Bemerkungen sind dazu bestimmt, unter einer Auffassung wie die eben angedeutete und mit besondrer Berücksichtigung auf die im preussischen Staat vorhandenen Verhältnisse eine Uebersicht derjenigen Gesichtspunkte zu geben, in denen die Kunst als Gegenstand der Staatsverwaltung, die Fürsorge der letzteren in Anspruch nehmend, erscheint.

Uebersicht der Kunstfächer.

Nach der verschiedenen Weise, in welcher die Kunst ins Leben tritt oder das Kunstwerk vorgeführt wird, unterscheiden sich die beiden Hauptgattungen: der Künste von dauernder und der von vorübergehender Darstellung.

Als Künste von dauernder Darstellung sind zunächst zu nennen: die Architektur (in jener weitesten Bedeutung des Wortes, welche das „Kunsthandwerk“ mit einschliesst und für welche von neueren Schriftstellern der Ausdruck „Tektonik“ angewandt ist) und die Garten-Kunst. Beide Künste stehen, in Betreff ihrer räumlichen Erscheinung, in häufiger Wechselwirkung miteinander. Beide schliessen sich dem einfachsten, ursprünglichen Lebensbedürfniss an und umfassen das Leben in seinen weitesten Beziehungen; beide sind fähig und berufen, einerseits dem gemeinen Bedürfniss die möglichst edle Gestalt zu geben, andrerseits vom gemeinen Bedürfniss unabhängige Werke in idealer Behandlungsweise zu schaffen.

Ferner gehören hieher die Künste der Sculptur und der Malerei mit ihren Nebenfächern. Dies sind wesentlich selbständige und idealen Zwecken dienende Künste, wenn schon sie geeignet sind, mit den obengenannten auf eine oder die andre Weise in Verbindung zu treten und sich namentlich auch dem „Kunsthandwerk“ als Decoration anzuschliessen.

Zu den Künsten von vorübergehender Darstellung gehören vorzugsweise die Dichtkunst und die Musik. Der Zweck beider ist ein ausschliesslich ideeller. Nur in wenigen besondern Fällen wird die Musik zur Befriedigung eines äusserlich gegebenen Bedürfnisses angewandt, wie beim Tanz oder beim Marsch und wie — was hier als das ungleich Wichtigere hervorzuheben ist — bei der Abhaltung des Gottesdienstes in seiner gewöhnlichen, gesetzlich vorgeschriebenen Form. Jede von den genannten beiden Künsten schafft entweder für sich selbständig, oder es tritt ein Zusammenwirken beider ein, indem die Musik sich des dichterisch ausgeprägten Wortes als Basis für ihre Schöpfungen bedient.

Zu eigenthümlicher, höherer Wirkung entwickeln sich Dichtkunst und Musik in der plastischen Darstellung ihrer Werke: im recitirenden oder musikalischen Schauspiel. Als Hülfskünste dieser plastischen Darstel-

lung treten hinzu: die Architektur oder Malerei, für die scenische Dekoration, und gelegentlich die Tanzkunst.

Die Tanzkunst, ebenfalls zu den Künsten von vorübergehender Darstellung gehörig, erscheint gegenwärtig nicht mehr als eine selbständige Kunst. Ihrem Begriffe nach ist sie dies zwar allerdings, indem auch sie ohne allen Zweifel zum schönen Ausdruck geistiger Stimmungen dienen und zugleich den Wechsel und die Entwickelung solcher Stimmungen bezeichnen kann, ähnlich etwa, wie dies ihrerseits durch die Instrumental-Musik geschieht. Diese Tanzkunst aber (die u. A. noch Chamisso bei den Naturvölkern der Südsee kennen lernte) existirt für uns nicht mehr, und nur gelegentlich finden sich bei der heutigen Ausübung des Kunsttanzes, besonders wo derselbe sich in der einfachsten Darstellung bewegt, verlorene Andeutungen ihrer Eigenthümlichkeit. Was heute mit dem Namen der Tanzkunst bezeichnet wird, ist in der Regel nur die Darlegung einer mehr oder weniger entwickelten körperlichen Fertigkeit, welche mit der Darstellung andrer körperlichen Fertigkeiten, wie z. B. mit der Kunstreiterei, mit dem Ballonspiel (in Italien) u. s. w. parallel steht.

Verhältniss zwischen künstlerischer Erfindung und künstlerischer Ausführung.

Mehrfach verschieden, aber eigenthümlich wichtig für die Behandlung der Kunst von Seiten der Verwaltung, ist das Verhältniss zwischen der künstlerischen Erfindung oder Composition und der künstlerischen Ausführung. Es ist nöthig, dies Verhältniss je nach seiner Besonderheit bei den einzelnen Künsten näher anzudeuten.

In der Architektur und in der Gartenkunst beruht die Erfindung in dem Entwurfe, den der Meister liefert, während die Ausführung des eigentlichen Kunstwerkes durch die Hände Andrer bewerkstelligt wird. Doch ist die architektonische Composition fähig, die Art und Weise der Ausführung bis in die feinsten Details vorzuschreiben, so dass zur Ausführung selbst insgemein nur geschickte Handwerker erforderlich sind. Die gartenkünstlerische Composition muss dagegen dem künstlerischen Nachempfinden von Seiten der Ausführenden überall ungleich mehr überlassen, und es sind hiezu somit, falls der erfindende Meister die Ausführung nicht in allen Punkten selbständig leiten kann, neben den gemeinen Arbeitern mehr künstlerisch gebildete Gehülfen nöthig.

Bei der Sculptur und der Malerei können ähnliche Fälle eintreten, indem der erfindende Künstler ebenfalls nur eine Skizze liefert und die Ausführung derselben Andern überlässt; die letzteren müssen hiebei natürlich eine höchst bedeutende selbständige Kunstbildung besitzen. In der Regel aber, und dem inneren Wesen dieser beiden Künste gemäss, hat der erfindende Künstler hier das Werk, wenn auch unter Zuziehung von Gehülfen, doch im Wesentlichen eigenhändig durchzuführen und insbesondre eigenhändig zu beenden. (Es versteht sich von selbst, dass die nachbildenden Künste, auch der Metallguss, hier nicht mit in Betracht kommen.)

Bei der Dichtkunst und der Musik scheiden sich Erfindung und Ausführung zum Theil wieder wesentlich, und es treten hier zum Theil sehr eigenthümliche Verhältnisse hervor.

In der Dichtkunst wird die sinnliche Vermittelung (die Ausführung) vielfach scheinbar ganz aufgegeben, da die allgemeine Bildung einem Jeden zur Lectüre des Dichtwerkes befähigt. Vollständig pflegt hierauf vor Allem die prosaische Erzählung (der Roman) berechnet zu sein. Dann tritt jedoch, als nächste Vermittelung, die Kunst des recitirenden Vortrags hinzu, der eigentlich für die wahre poetische Composition überall Bedürfniss ist, indem er dem Dichtwerk erst sinnlich wirkende Existenz giebt und somit ausführt oder vollendet, was der Dichter selbst nur angedeutet hatte. Der einfache (unplastische) Vortrag des Dichtwerkes kommt indess gegenwärtig, sofern es sich dabei um Ausübung einer wirklich künstlerischen Thätigkeit handelt, nur sehr selten zur Anwendung.

In der Musik sind Composition und Ausführung in der Regel völlig geschieden, und wiederum wird von den ausführenden Musikern bedeutendes Kunstvermögen und Kunstverständniss erfordert, da auch der Componist die beabsichtigten Intentionen überall nur andeuten, nicht aber, wie der Architekt, bis ins letzte Detail vorschreiben kann.

Ganz eigenthümlich ist endlich das Verhältniss der ausführenden Kräfte zur Composition in den für die plastische Darstellung — für die Bühne — geschaffenen Dicht- oder Musikwerken. Neben der zunächst erforderlichen sinnlichen Vermittelung durch gesprochenen oder gesungenen Vortrag tritt hier, in der plastischen Ausführung, welche gleichzeitig von dem Schauspieler verlangt wird, ein ganz neues, von dem Dichter oder Componisten zwar empfundenes, aber auf keine Weise vorgebildetes Element hinzu. Der Schauspieler ist also derjenige unter den nur ausführenden Künstlern, der am meisten eigne künstlerische Schöpferkraft besitzen muss.

Bei den Künsten der Sculptur, der Malerei und der Poesie (bei der letzteren aber nur, sofern sie einen Gegenstand der Lectüre ausmacht) ist sonach die gesammte künstlerische Thätigkeit in der des einzelnen Meisters abgeschlossen, während sich bei den übrigen Künsten Erfindung und Ausführung unterscheiden und die verschiedenartigen Kräfte, auf die es hiebei ankommt, gleichmässig Pflege und Berücksichtigung erfordern. Es tritt hiebei aber noch ein drittes Element künstlerischer Thätigkeit ein, welches ebenfalls, je nach den betreffenden Kunstfächern, auf Berücksichtigung Anspruch hat: das der künstlerischen Direction, die bei der Ausführung von Werken der Architektur, der Gartenkunst, der mehrstimmigen Musik und der dramatischen Poesie erforderlich ist. Es liegt in der Natur der Sache, dass diese Direction am Angemessensten, wenn nicht durch den Erfinder selbst, so doch durch Meister des betreffenden Kunstfaches ausgeübt wird. So ist es auch in der Architektur, der Gartenkunst, der Musik der Fall; nur bei der dramatischen Poesie hat sich, in Folge der gesammten, von dem Theater schon seit lange eingeschlagenen Richtung, das sonderbare Verhältniss ergeben, dass man hiebei den Dichter, von dem doch das sicherste Verständniss des Dichtwerkes erwartet werden muss, am wenigsten in Anspruch zu nehmen pflegt.

Die Kunst in ihrem Verhältniss zur mercantilen Speculation.

Ein andres allgemeines Verhältniss, welches für die Behandlung der Kunst von Seiten der Verwaltung ebenfalls sehr bedeutende Wichtigkeit hat, betrifft ihre, je nach den verschiedenen Fächern verschiedenartige Fähigkeit, einen Gegenstand der mercantilen Speculation zu bilden. Es ist nöthig, die Art und Weise, wie dies Verhältniss sich in den einzelnen Fällen gestaltet, ebenfalls näher anzudeuten.

Bei der Architektur und Gartenkunst tritt im Allgemeinen, und namentlich bei den Werken von höherer künstlerischer Bedeutung, der Gesichtspunkt der Speculation nicht hervor. Nur in einzelnen untergeordneten Fällen kommen hier besondere Bauwerke, welche dem gemeinen Bedürfniss dienen, in Betracht. — Das gesammte Kunsthandwerk findet dagegen in der mercantilen Speculation eine wesentliche Stütze. — Die architektonischen und gartenkünstlerischen Entwürfe können vervielfältigt werden; sie haben aber kein Interesse für das allgemeine Publikum, sondern nur für den kleineren Kreis der Kunstverständigen, namentlich der Techniker von Fach.

Das Werk der Sculptur kann Gegenstand des Kunsthandels werden. Es liegt indess in der Natur der Sache, dass dies einestheils nur Originalwerke von kleinerer Dimension, anderntheils die Abgüsse von solchen, in Metall und vornehmlich in Gyps, betrifft. — Im Fache der Malerei bildet das Staffeleigemälde, namentlich das kleinere, einen schon ausgedehnten Gegenstand des Handels. Kupferstich, Holzschnitt, Lithographie u. s. w. sind insgemein ganz auf den Handel angewiesen. — Die Originalwerke, in der Sculptur und in der Malerei, werden schon nicht selten zum Behufe der Vervielfältigung, also der Speculation, bestellt.

Als eigenthümliche Anstalten, die, wenn sie auch insgemein nicht zum Behufe der Speculation gegründet sein wollen, doch das Element derselben nicht abzuweisen vermögen, sind hier die Kunstvereine anzuführen. Die Speculation erscheint in ihnen in der Gestalt der Lotterie.

In der Musik bildet die, durch den Druck vervielfältigte Composition einen sehr umfassenden Handelsgegenstand, wenn gleich derselbe immer nicht das gesammte Publikum, sondern nur den Musiker von Fach und den kunstgeübten Laien interessirt. — Die Musik-Aufführungen sind, sehr häufig wenigstens, Unternehmungen, bei denen das Element der Speculation mehr oder weniger vorherrscht.

Das Werk der Poesie ist, als gedrucktes Buch, ein für das allgemeine Publikum bestimmter und geeigneter Handelsgegenstand; das Publikum desselben ist demnach sehr bedeutend und um so grösser, das Werk mithin der Speculation um so mehr unterworfen, je mehr dasselbe auf die blosse Lectüre berechnet ist.

Auf die dramatischen Aufführungen endlich wirkt das Element der Speculation in der Regel ebenfalls in sehr erheblichem Grade ein. Theils sind dies Unternehmungen, die geradehin auf den Gewinn für den Unternehmer berechnet sind, theils ist der Unternehmer, auch wenn er auf reinen Gewinn verzichtet, bemüht, die bedeutenden Kosten der Aufführung so viel als möglich durch die Einnahme, und den Ausfall

einerseits durch den Ueberschuss andrerseits zu decken, also immer so viel Zuschauer als möglich herauszuziehen.

Ein frisch bewegter Handelsverkehr, eine erfindungsreiche mercantile Speculation gehören zu den Aeusserungen eines rüstigen, gedeihlich sich entwickelnden Volkslebens; auch auf die artistische Production haben sie ihr wohlbegründetes Recht. Der Staat, der überall den Handel schirmt und fördert, wird somit auch dem Kunsthandel und Allem, was mit ihm verwandt ist, seine Gunst nicht entziehen können, und dies um so weniger, als dadurch für die vermehrte Production selbst so viel Gelegenheit und Veranlassung gegeben ist. Dem Handel und der Speculation ist aber an dem Werthe des Producirten nur insofern gelegen, als ihnen derselbe den grösstmöglichen Gewinn, also die möglichst ausgedehnte und andauernde Gunst des Publikums, der grossen Menge, sichert. Er ist also abhängig von dieser Gunst und führt, als Kunsthandel, rückwirkend auch der Kunst dieselbe Abhängigkeit zu. Soweit mithin dieser Einfluss herrscht, macht sich dasjenige, was der Menge im Kunstwerk behagt, also das leicht Verständliche, das sinnlich Bestechende, Reizende, Erschütternde, vorzugsweise geltend, und die hohe, innerlich sittliche Bedeutung der Kunst ist in Frage gestellt. Hier ist einer der wesentlichsten Punkte, wo die Entartung der Kunst beginnen kann, und hier entgegenzuwirken, wird demnach vornehmlich Sorge der Staatsregierung sein müssen. Durch Hindernisse, die sie dem freien Verkehr in den Weg legte, würde sie allerdings nicht einschreiten können; wohl aber ist es ihr möglich, durch die grossen und mannigfaltigen Mittel zur Belebung und Beförderung der Kunst, über welche sie zu gebieten vermag, die eben angedeuteten Uebel nicht blos grösstentheils aufzuheben, sondern jenen Verkehr selbst in die, von ihr begründeten würdigeren Bahnen hineinzuziehen und an ihm einen mitwirkenden Genossen zu erwerben.

Unter Voraussetzung der im Vorhergehenden angelegten allgemeinen Beziehungen und Verhältnisse sind nunmehr die Punkte, in welchen eine Einwirkung der Staatsverwaltung auf die Kunst nothwendig oder wünschenswerth ist, im Einzelnen näher zu betrachten und hiebei eine Uebersicht der im Inlande vorhandenen Einrichtungen zu geben.

Gründung öffentlicher Lehr- und Bildungs-Anstalten für die Kunst.

Zunächst erscheint die Gründung öffentlicher Lehr- und Bildungs-Anstalten für die Kunst von erheblicher Wichtigkeit, da es die Aufgabe der Schule ist, durchweg die richtigen, die Würde der Kunst aufrecht erhaltenden Grundsätze zu wahren und fortzupflanzen, — worauf eben die Staatsverwaltung vor Allem ihr Augenmerk zu richten hat, — und die gesammte, so schwierige wie umfassende technische Durchbildung des

Künstlern zu vermitteln, — was durch die dem Staate zu Gebote stehenden reicheren Mittel wenigstens auf ungleich zuverlässigere Weise erreicht wird, als bei der Bildung in Privat-Anstalten. Die grosse Anzahl künstlerischer Lehr-Anstalten, die überall, mehr oder weniger ausgebildet, als Staats-Institute schon seit geraumer Zeit bestehen, bewährt das eben Gesagte durch die That.

Die in manchen Fällen leider auf Erfahrung gegründete Furcht, dass durch diese Staats-Bildungs-Anstalten eine grössere Anzahl von Künstlern erzogen werde, als Staat und Volk für ihre Bedürfnisse nöthig haben, muss verschwinden, sobald die Sache nach dem richtigen Princip behandelt wird. Wir können überzeugt sein, dass, den Gesetzen der ganzen Weltordnung gemäss, zwischen den vorhandenen schaffenden Kräften und den vorhandenen Bedürfnissen an sich ein Gleichmaass existirt. Es kann somit fürs Erste nur darauf ankommen, das eingebildete Talent von dem ächten zu unterscheiden, und es wird dies, bei einer aufrichtigen Leitung des künstlerischen Unterrichts, selten schwer sein. Sodann aber und vornehmlich wird es nöthig sein, den Charakter und das Maass des Talentes zu erkennen und dasselbe hienach auf die ihm angemessene Sphäre seiner Thätigkeit hinzulenken. Dies ist schwieriger, aber annähernd wird auch dies in den meisten Fällen sehr wohl möglich sein.

Es ist hiebei freilich vorausgesetzt, dass jenes tiefe Bedürfniss der Kunst für das gesammte und namentlich auch für das öffentliche Leben mit Ueberzeugung anerkannt sei, und dass es auch an den sonstigen, zur Befriedigung dieses Bedürfnisses erforderlichen Einrichtungen nicht fehle. Sollte der Künstler nach Beendigung der Schule in eine Wüste hinausgestossen oder allen Zufälligkeiten eines, der ächten Kunst entfremdeten Verkehres Preis gegeben werden, so wäre es in der That besser, keine Kunstschulen, — die in solchem Falle für die Staatsregierung nicht viel mehr als nur den Werth eines müssigen Schaugepränges hätten, — zu gründen.

Auch im Inlande ist für die verschiedenen Kunstfächer eine erhebliche Anzahl von Staats-Bildungs-Anstalten vorhanden. Einzelnen von ihnen stehen Reformen bevor, andre, deren Gründung erst im Werthe ist, warten noch der definitiven Bestimmungen zu ihrer Einrichtung und Eröffnung. Die Uebersicht gewährt ein für die wesentlichen Punkte sehr vollständiges Bild.

Die erste Stelle nimmt die Schule für die bildenden Künste bei der Königl. Akademie der Künste zu Berlin ein, welche die Architektur in ihrer höheren künstlerischen Bedeutung, die Sculptur und die Malerei mit ihren Nebenfächern umfasst. Eine Reorganisation dieser Anstalt ist schon seit längerer Zeit nöthig geworden, auch sind die Vorbereitungen dazu, dem Vernehmen nach, bereits im Werk. Bei einer solchen Reorganisation wird es vornehmlich darauf ankommen, dass Einrichtungen getroffen werden, um alles nicht die reine Kunst Betreffende von der Schule bestimmt auszuscheiden, sie dagegen nach allen Gesichtspunkten ihrer eigenthümlichen Bestimmung vollkommen auszurüsten und ihre Zöglinge zu freier künstlerischer Meisterschaft emporzuführen. Die nähere Entwickelung dieser Principien, die eine sehr ins Einzelne gehende Darlegung nöthig machen würde und die hoffentlich bald im Leben treten wird, ist hier nicht am Ort und bleibt dieselbe besser, falls es überhaupt erforderlich, einer andern Gelegenheit vorbehalten.

Dieser Schule zur Seite steht die Königl. Kunst-Akademie zu Düsseldorf, welche bis jetzt vorzugsweise auf Bildung von Malern und Kupferstechern bestimmt ist, zugleich einen mündlichen Unterricht in der Architektur ertheilt, auch eine Zeichnenschule für Handwerker enthält. Die Akademie hat sich nach ihrem eigenthümlichen Princip und den neueren Bedürfnissen des Kunst-Unterrichts entsprechend in einer Weise entwickelt, die inzwischen bei verschiedenen Anstalten des Auslandes noch bedeutender und umfassender zur Anwendung gekommen ist.

Eine dritte höhere Kunst-Anstalt, ausschließlich für Maler, soll in Königsberg eingerichtet werden. Die Verhandlungen hierüber sind beendet, der Director der Anstalt ist bereits nach Königsberg berufen, doch haben die derselben zu gebenden Einrichtungen noch nicht ihre definitive Bestätigung erhalten.

Mit der Königl. Akademie der Künste zu Berlin sind nach ihrer bisherigen Verfassung verbunden: eine „allgemeine Zeichnen-Schule“ (ohne Rücksicht auf die künftige Bestimmung der Schüler) und eine „Kunst- und Gewerkschule“ (zur künstlerischen Ausbildung der Handwerker). Die Rücksicht auf die grosse Wichtigkeit eines durchgebildeten Kunsthandwerkes für das Leben und den Verkehr, die Nothwendigkeit, dasselbe zu ähnlicher Höhe zu fördern, wie dies anderwärts (namentlich in Frankreich) der Fall ist, die Ueberzeugung, dass hierin vor Allem erfolgreich nur durch die Schule gewirkt werden kann, dürfte, gleichzeitig mit dem erwähnten Reformplane in Betreff der hiesigen Königl. Akademie, auch für die genannten beiden Schulen erhebliche Veränderungen herbeiführen.

In ähnlichem Verhältniss, wie bisher die hiesige Kunst- und Gewerkschule zu der hiesigen Königl. Akademie der Künste, stehen zu letzterer ferner die Provinzial-Kunst- und Gewerkschulen zu Königsberg, Danzig, Breslau, Magdeburg, Erfurt. Ob und welche Veränderungen bei ihnen wünschenswerth sein werden, dürfte sich deutlicher ergeben, wenn die eben angedeuteten Reformen bei der hiesigen Kunst- und Gewerkschule ins Leben getreten sind. Ebenso, ob etwa noch an andern Provinzial-Orten Schulen der Art einzurichten sein möchten.

Die genannten Anstalten ressortiren von dem Königl. Ministerium der geistlichen etc. Angelegenheiten. Eine Anzahl andrer Bildungsanstalten, welche das Baufach und die Gewerbe betreffen, ressortirt vom Königl. Finanzministerium. Sie haben es nicht unmittelbar mit der Kunst zu thun, doch müssen naturgemäss Beziehungen auf die letztere auch bei ihnen eintreten. Deshalb ist es nicht unangemessen, sie hier wenigstens mit aufzuführen. Es sind die zur allgemeinen technischen und wissenschaftlichen Ausbildung künftiger Baumeister und Baubeamten bestimmte Königl. allgemeine Bauschule, das Königl. technische Gewerbe-Institut, die Königl. Bau-Gewerbeschule in Berlin und die zahlreichen Gewerbeschulen in den Provinzial-Städten. — Mehrfach ist zur Frage gekommen, ob in Betreff des bei der hiesigen Akademie der Künste ertheilten architektonischen Unterrichts ein irgendwie festzustellendes annäherndes Verhältniss zwischen der Akademie und der Bauschule nicht angemessen sein würde. Ob dasselbe in Betreff der von beiden Ministerien ressortirenden Schulen zur Ausbildung der Handwerker wünschenswerth, dürfte wenigstens für die Provinzialstädte, wo im Allge-

meinen eine grössere Concentration der Mittel und Kräfte vortheilhaft erscheint, in Erwägung zu nehmen sein. —

Für die Gartenkunst besteht eine selbständige und umfassende Bildungsanstalt in der Königl. Gärtner-Lehranstalt zu Schöneberg und Potsdam, die in verschiedenen Stufen theils die niedere, mehr handwerkliche, theils die höhere, eigentlich künstlerische Ausbildung gewährt. —

Bei den vorhandenen Musik-Bildungsanstalten ist vorzugsweise auf das besondere praktische Bedürfniss, somit auf die Ausbildung der zur technischen Ausführung des musikalischen Kunstwerkes erforderlichen Kräfte, Rücksicht genommen. Unter den Staatsanstalten Berlins sind demgemäss dem kirchlich praktischen Bedürfniss gewidmet: das Königl. Institut für Kirchenmusik (das sogenannte Orgelinstitut), welches zur Ausbildung von Organisten und Cantoren, sowie auch von Gesang- und Musiklehrern für Gymnasien und Schullehrer-Seminarien bestimmt ist, — und die Königl. Dom-Gesangschule, die zunächst für die speciellen Bedürfnisse der hiesigen Hof- und Domkirche, zugleich aber im Allgemeinen zur Verbesserung des Kirchengesanges gegründet ist. — Für die Bedürfnisse der Königl. Bühne sind die Theater-Bildungsschulen für Musik, welche Gesang und Instrumentenspiel umfassen, bestimmt.

Für ein tieferes Verständniss der Musik soll zunächst die Professur der Musikwissenschaft an der hiesigen Königl. Universität wirksam sein, während die Schule für musikalische Composition bei der hiesigen Königl. Akademie der Künste zur höheren künstlerischen Ausbildung Gelegenheit geben, das selbständige Schaffen lehren und fördern soll.

Die letztgenannte Schule besteht schon seit einer Reihe von Jahren, ohne, bei dem seitherigen Mangel an zureichenden Mitteln, zu einer umfassenderen Entwickelung gekommen zu sein. Bei der Reorganisation der Königl. Akademie der Künste wird daher auch die weitere Ausbildung dieser Schule in Aussicht zu nehmen sein. Ausserdem erscheint es nicht als unausführbar, die sämmtlichen vorgenannten Musik-Bildungsanstalten, in einer irgendwie passlichen Weise, zu einander in ein innigeres Verhältniss zu setzen, auch die für ihre Zwecke wünschenswerthe Verbindung mit andern Musikanstalten herbeizuführen und namentlich die akademische Compositionsschule zum Schlusssteine eines, nach der Natur der Bedürfnisse gegliederten Ganzen zu machen, so dass demgemäss auch rückwirkend sich für die weitere Ausbildung der übrigen genannten Anstalten die entsprechende Gelegenheit ergäbe. Hiedurch würde das, was die musikalischen Conservatorien des Auslandes nach mehr abstracten Principien zu erreichen bemüht sind, in einer ungleich wirksameren, unmittelbarer aus den Bedürfnissen sich ergebenden Weise zu gewinnen sein. (Auch hierüber liegen dem Vernehmen nach die Pläne vor.)

Als Provinzialanstalten zur Förderung der musikalischen Ausbildung, namentlich wiederum in Betreff der kirchlich praktischen Bedürfnisse, sind anzuführen: das akademische Institut für Kirchenmusik bei der Königl. Universität zu Breslau, — und das Institut für Kirchenmusik und Gesang an der Königl. Universität zu Königsberg. —

Für die Dichtkunst existirt keine eigne Bildungsanstalt. Leben, Wissenschaft und die Werke der grossen Meister sind die Schule des

Dichters. Die äussere Technik seiner Kunst ist kein Gegenstand eines besonders schwierigen Studiums. —

Die Schauspielkunst entbehrte bei uns bisher ebenfalls, obgleich sie ganz Kunst-Technik ist und das feinste Kunstverständniss erfordert, aller eigentlichen Schule; der angehende Schauspieler war allen Wirrnissen einer von tausend Zufälligkeiten abhängigen Praxis Preis gegeben. Erst gegenwärtig ist der Plan zu einer, in Berlin zu begründenden Theaterschule aufgenommen, die Ausführung desselben jedoch für jetzt noch nicht ins Leben getreten. — Die Theaterschule soll übrigens nur zur höheren künstlerischen Ausbildung des recitirenden Schauspielers bestimmt sein, indem die gegenwärtigen mangelhaften Verhältnisse der Bühne gerade für das recitirende Fach eine Hülfe vorzugsweise nöthig machen und die Zugrundelegung einer künstlerischen Ausbildung gerade hier besonders dringend erheischen. Der Opernsänger wird durch die unbedingt erforderliche, und ohne anhaltendes technisches Studium nicht erreichbare musikalische Ausbildung in gewissem Sinne schon künstlerisch getragen; doch dürfte auch für ihn eine specielle Ausbildung in dem eigentlich dramatischen Elemente (dem plastisch-mimischen) nöthig werden.

Zur allgemeinen Bildung des künstlerischen Sinnes im Volk wird durch Zeichnen und Gesangunterricht an allen öffentlichen Schulen gesorgt. — Bei gelehrten Schulen sind gelegentlich Wünsche zum wirksameren Betriebe des Zeichnenunterrichts und zur gründlicheren Ausbildung des Kunstsinnes überhaupt hervorgetreten; sie haben aber nur da berücksichtigt werden können, wo dies die entsprechenden eigenthümlichen Verhältnisse zulässig machten; bei den schon hoch gesteigerten Anforderungen an die gelehrten Schulen haben allgemeine Massregeln zu diesem Behuf nicht eingeführt werden können. — Zur Gesangbildung des Volkes (namentlich der Gesellen) durch Unterricht und Uebung, und, dem entsprechend zur Pflege eines ächten Volksgesanges sind einzelne sehr erfreuliche Bestrebungen hervorgetreten und wo dies wünschenswerth war, von der Staatsbehörde gern gefördert worden. Unter Anderm haben die Erscheinungen solcher Art in Pommern sich als sehr beachtenswerth herausgestellt.

Beförderung des artistischen Betriebes.

Nächst der Gründung von Schulen ist, als zweiter wesentlicher Punkt der Einwirkung des Staates auf die Kunst, die Beförderung des äusseren artistischen Betriebes zu berücksichtigen, d. h. die Hülfe, welche die Regierung, von ihrem Standpunkte aus, gewissermassen dem Grunde und Boden gewähren kann, auf welchem die künstlerische Thätigkeit sich entfalten soll.

Hieher gehört als allgemeinstes Bedingniss die gesetzliche Ordnung des Verkehrs, also vor Allem die der rechtlichen Verhältnisse. Früher genoss das Kunstwerk nur in materieller Beziehung, nur in Betreff des Stoffes oder der technischen Ausführung, einen Rechtsschutz, und nur Privilegirte erfreuten sich einer Berücksichtigung von einem

höheren Standpunkte aus. Durch das Gesetz vom 11. Juli 1837 „zum Schutze des Eigenthums an Werken der Wissenschaft und Kunst gegen Nachdruck und Nachbildung“ ist jedoch für alle Fälle das Recht des erfindenden Meisters gesichert und somit die höhere geistige Bedeutung der Kunst auch für die äusseren Verhältnisse des Verkehrs festgestellt.

Die gesetzliche Bestimmung kann unter Umständen aber auch zur hemmenden Fessel für die Freiheit des künstlerischen Schaffens werden, und es dürfte in solchen Fällen in Erwägung zu nehmen sein, inwieweit jene in dem Wesen der allgemeinen Bedürfnisse begründet ist. Hieher werden die etwanigen Conflikte gerechnet werden müssen, welche sich, namentlich in Betreff der Architektur, zwischen der Ausführung künstlerischer Compositionen und den gesetzlich bestehenden polizeilichen Einrichtungen ergeben können. Wenn die romantische und wegen ihrer Naivetät wenigstens dem künstlerischen Auge so wohlgefällige Unordnung mittelalterlicher Städte mit den heutigen Lebensverhältnissen nicht mehr in Einklang zu bringen ist, so ist doch die Frage erlaubt, ob die heutigen polizeilichen Bedürfnisse unbedingt zu der gesammten Nüchternheit der heutigen städtischen Bauweise haben führen müssen, und ob nicht ein gewisser Grad grösserer Freiheit in der architektonischen Composition mit jenen Bedürfnissen vereinbar sei. Als charakteristisches Beispiel dürfte in diesem Betracht der Erkerbau (statt der für unser Klima wenig geeigneten Anlage von Balkons) hervorzuheben sein. Im Erdgeschoss wird die polizeiliche Ordnung aus guten Gründen keinen Erker verstatten; die Gründe gegen die Anlage desselben in den oberen Geschossen dürften aber vielleicht nicht so erheblich sein, als hiedurch das Innere der Wohnungen an behaglichem Comfort, besonders aber das Aeussere derselben an künstlerischer Schönheit, die gesammte Strassen-Architektur an Mannigfaltigkeit und lebendiger Charakteristik gewinnen könnte. —

Ferner werden zur Beförderung des artistischen Betriebes diejenigen technischen Kunst-Anstalten wesentlich beitragen, die der Staat theils für ihm vorbehaltene eigenthümliche Zwecke, theils als Musterbeispiele für den Privatbetrieb und zur Anregung desselben einrichtet. Dies sind namentlich solche Anstalten, in denen das materiell technische Element als ein besonders umfassendes oder schwer zu bewältigendes erscheint, deren Leistungen somit eine gediegene Vollendung nur bei Aufwendung bedeutender Mittel und bei einer von der Willkür-Herrschaft der Mode unabhängigen Stellung erlangen und bewahren können.

Hieher gehören zunächst, als im Inlande vorhandene Anstalten: die Königl. Münze, die nicht blos dem Gelde ein künstlerisches Gepräge giebt, sondern auch selbständige Kunstarbeiten (Medaillen) liefert und hiebei durch die ihr zu Gebote stehenden umfassenderen technischen Einrichtungen unterstützt wird; — die Königl. Porzellanmanufaktur, die in artistischer Beziehung einerseits für die geschmackvolle Form ihrer Produkte sorgt, andrerseits mit einer Anstalt für Porzellanmalerei, und zwar sowohl für die einfachsten wie für die künstlerisch durchgebildetsten Arbeiten verbunden ist; — die hiesige Königl. Eisengiesserei, die neben den allgemeinen technischen Leistungen, zu denen sie vorzugsweise bestimmt ist, zugleich Kunstarbeiten (namentlich Arbeiten dekorirender Kunst) von so ausgezeichneter Vollendung geliefert hat, dass dieselben noch von keiner andern Nation übertroffen sind.

In Betreff anderer Kunstfächer sind Anstalten zum Behuf besonderer

Ausführungen mit ausserordentlichen Königlichen Unterstützungen eingerichtet worden, wie die Anstalten für Glasmalerei, für die, neuerlich zur Ausübung gekommene Lavamalerei und für den Bronzeguss. Auch die hieselbst neu errichtete Privat-Anstalt für Galvanoplastik erfreut sich, wie noch andre technische Kunstfächer, dem Vernehmen nach des besondern Allerhöchsten Interesses Sr. Majestät. Für den Gypsguss existirt ein eigner, durch Fonds des geistlichen Ministeriums unterstützter Betrieb im Königl. Lagerhause. Ebenso ist von Seiten der Verwaltung der Königl. Museen ein Betrieb der Art, in Betreff der dort vorhandenen Sculpturwerke, eingerichtet.

Die vorstehend genannten technischen Kunstfächer bilden ohne Zweifel die Reihenfolge derjenigen, bei denen eine höhere Einwirkung vorzugsweise wünschenswerth ist; ihre Einrichtung und Organisation wird sich je nach den bisher hervorgetretenen Bedürfnissen gebildet haben. Ob in ähnlicher Weise noch andre technische Kunstzweige, — etwa behufs der plastischen Dekoration von Architekturwerken, der monumentalen Malerei u. dergl. — zu berücksichtigen sein möchten, wird sich wiederum aus den etwanigen speciellen Bedürfnissen ergeben müssen. — Bei so mannigfaltigen und zum Theil mit sehr verschiedenen Zweigen der Staatsverwaltung in Verbindung stehenden Techniken, bei denen das materielle Element von so wesentlichem Einflusse ist, scheint es übrigens nothwendig, den eigentlich artistischen Gesichtspunkt und die gesammten Consequenzen desselben überall mit um so grösserer Aufmerksamkeit und mit steter Rücksicht auf das höchste Kunstprincip aufrecht zu erhalten. In Gemässheit des bisherigen Organismus der einheimischen Kunst-Angelegenheiten scheint es nicht unangemessen, dem Senate der hiesigen Königl. Akademie der Künste die Stellung eines vermittelnden Organs auch für diese Gattungen künstlerischer Thätigkeit zu geben.

Ausser den genannten technischen Kunstfächern kommen hiebei auch die des Kupferstiches, des Holzschnittes, der Lithographie u. s. w. in Betracht. Ihre etwanige Förderung von Seiten des Staates wird aber besser im Folgenden, bei Gelegenheit der „Veranlassung zur Ausführung von Kunstwerken" zu berühren sein. — Die königlichen Anstalten zur Ausführung musikalischer und theatralischer Leistungen stehen in gewissem Sinne ebenfalls den genannten Anstalten zur Beförderung des artistischen Betriebes parallel; indess findet auch ihre Thätigkeit die angemessenere Berücksichtigung unter jenen „Veranlassungen."

Endlich ist noch, als unter diesen Gesichtspunkt der Staats-Einwirkung gehörig, zu bemerken, dass diejenigen technischen Erfindungen, welche zur Beförderung der Ausübung der Kunst dienen konnten, von Seiten der Staatsverwaltung stets berücksichtigt worden sind, und dass des Königs Majestät, um solche Erfindungen gemeinnützig zu machen, den Erfindern mehrfach ausserordentliche Unterstützungen oder Abfindungen zu bewilligen geruht haben. —

In andrer Beziehung kann eine Beförderung des artistischen Betriebes von Seiten des Staates durch Beschaffung eines gediegenen und verhältnissmässig wohlfeilen Materiales in hinreichender Auswahl eintreten. Für die eigenthümlichen Verhältnisse der Gartenkunst musste sich die Begründung einer Anstalt zu solchem Zwecke als besonders nöthig ergeben; die Königl. Landes-Baumschule zu Potsdam ist hiefür eingerichtet und erfüllt bekanntlich ihre Aufgabe in eben so

umfassender wie fruchtbringender Weise. Ob auch für die andern Künste ähnliche Anstalten wünschenswerth sein dürften, kann sich nur aus den jeweiligen besondern Verhältnissen ergeben und muss dem Ermessen der Sachverständigen vorbehalten bleiben. Ohne dem letzteren vorzugreifen und nur Beispiels halber mag hier angeführt werden, dass unter Umständen eine öffentliche Niederlage des für Bildhauer und Steinmetzen erforderlichen Materials (namentlich des Marmors) oder die Einrichtung einer Farbenfabrik, bei der durch die Aufsicht von Seiten der Verwaltung die Aechtheit und Dauerhaftigkeit des Farbenmaterials soviel als möglich garantirt wäre, eine eigenthümlich vortheilhafte Einwirkung ausüben könnte. — In Betreff der Musik würde solchen Bestrebungen die Beschaffung gediegener musikalischer Instrumente parallel stehen. Die Concurrenz für diesen Zweig der Production ist aber so gross, die Anforderungen und die Leistungen sind im Allgemeinen zu einer solchen Höhe gesteigert, dass es hiefür wohl keiner Staats-Einwirkung bedarf. —

Als ein sehr wichtiger Punkt zur Beförderung des artistischen Betriebes (wenn auch, der Natur der Sache nach, nur für Sculptur und Malerei und die Nebenfächer derselben) ist schliesslich die Anlage künstlerischer Werkstätten durch Staatsmittel hervorzuheben.

In Berlin sind verschiedenen Künstlern, theils als persönliche Begünstigung, theils mit Rücksicht auf besondre, ihnen übertragene Ausführungen, Ateliers unentgeltlich eingeräumt worden. Bei der Düsseldorfer Akademie ist jedem eigentlich artistischen Lehrer ein besondres Atelier im Lokale der Unterrichtsanstalt überwiesen. Dies Letztere hat zunächst zwar nur den Zweck, die Lehrerwirksamkeit des betreffenden Künstlers zu befördern; doch hat das räumliche Beisammensein schon dieser Ateliers auch in weiterer Beziehung dort sehr bemerkenswerthe Früchte gehabt, und es hat sich daran namentlich die eigenthümliche Einrichtung angeschlossen, dass auf Kosten der Akademie eine beträchtliche Anzahl noch andrer Ateliers eingerichtet ist, welche an andre, selbstständig thätige Künstler vermiethet werden. Hiedurch ist eine stete Wechselwirkung zwischen Ausübung und Lehre erzeugt und die umfassende Wirksamkeit jener Schule wesentlich mit begründet worden.

Für die Hauptstadt des Staates, in welcher naturgemäss der umfassendste künstlerische Betrieb seine Stelle findet, dürfte — unter Voraussetzung dieses Betriebes — eine Einrichtung wie die ebengenannte die vorzüglichst wichtigen Erfolge gewähren. Wenn die künstlerischen Werkstätten, die mit Hülfe von Staatsmitteln angelegt werden, schon an sich zweckmässiger eingerichtet und den Künstlern zu wohlfeileren Preisen vermiethet werden könnten, als ihnen die auf Privatspekulation oder aus eignen Mitteln erbauten Ateliers zu stehen kämen, so würde es, was bei Weitem wesentlicher, zugleich in der Hand des Staates liegen, planmässig umfassende Anlagen zu diesem Behuf, die unter sich und vielleicht auch mit den für die hiesige Akademie erforderlichen Lokalen in räumlicher Beziehung stünden, zu beschaffen. Hiedurch würde das Kunstleben der Residenz concentrirt und würden alle die tausendfältigen Vortheile gewonnen werden, welche sich überall aus der Concentration der Mittel und Kräfte ergeben. Zunächst würde hiedurch eine sehr bemerkenswerthe Erleichterung in der Befriedigung der materiellen Bedürfnisse eintreten (die namentlich für die Sculptur, durch Anlage von Werkstätten für das Handwerkszeug, durch bequeme Einrichtungen für den Transport grosser Lasten

u. s. w. sehr wichtig werden könnten); sodann aber müsste nothwendiger Weise das Zusammenarbeiten in benachbarten Räumen, die Gelegenheit zum steten Austausch künstlerischer Gedanken und Erfahrungen, überhaupt das künstlerische Ineinanderleben für die höhere Entwickelung und Kräftigung der Kunst die glänzendsten Erfolge haben. Zugleich würde bei solchen Einrichtungen auch dem Volke und den Fremden das Bild einheimischer Kunstthätigkeit in wahrhaft grosser Weise gegenübergeführt und die Achtung vor der einheimischen Kunst und ihre Anerkennung wesentlich gesteigert werden, was dann wieder die naturgemässe Folge haben müsste, dass im Allgemeinen der Absatz sich vermehrte und Bestellungen in grösserer Bedeutung und Zahl eingingen. Es sei vergönnt zu bemerken, dass das Bild solcher Erfolge nicht ein imaginaires ist, sondern dass diese Erfolge sich überall da, wo grossartige Kunstwerkstätten den Künstlern und dem Publikum geöffnet sind, finden und für einzelne beschränktere Beziehungen auch bei uns wahrzunehmen sind.

Es versteht sich übrigens von selbst, dass die Ausführung eines solchen Planes und die Art und Weise derselben von der äusseren Gelegenheit und von den aufzuwendenden Mitteln abhängen müsste. Rücksichtlich der Mittel ist jedoch zu bemerken, dass wenn sie auch nicht zum Behuf einer Spekulation zu verwenden wären, jene Räume doch, wie erwähnt, wiederum einen Miethsertrag abwerfen würden. Auch finden sich im Innern der Stadt bedeutende Werkstätten, die vielleicht für den dortigen Verkehr einen grösseren Werth haben dürften als für das artistische Bedürfniss; statt ihrer möchten somit andere Lokalien von grösserer Ausdehnung, zugleich in einer Gegend, die dem künstlerischen Betriebe bequemer belegen wäre, ohne höheren Aufwand angelegt werden können.

Anerkennung des künstlerischen Strebens.

Ein dritter Punkt der Einwirkung des Staates auf die Kunst besteht in den Einrichtungen, welche zur Anerkennung und Auszeichnung des gediegensten künstlerischen Strebens bestimmt sind.

Im Allgemeinen bedarf die künstlerische Thätigkeit so wenig wie alle sonstige Production eines äusseren Spornes. Abgesehen von der inneren Befriedigung, nach welcher jeder ächte Künstler ringen wird, ist in der grossen und weiten Concurrenz, in die er eintritt, in der Aussicht auf Ehre und Gewinn, die dem Vorkämpfer in dieser Concurrenz zu Theil werden müssen, hinreichende Aufmunterung zur Thätigkeit enthalten. Aber der Gewinn ist durch mannigfache Zufälligkeiten und vornehmlich dadurch, dass derselbe insgemein von der augenblicklichen Geschmacksrichtung, von der Herrschaft der Mode abhängt, bedingt; und eben so wird wenigstens die öffentliche Ehre nicht stets dem Würdigsten zu Theil. Hier nun ist es die Sache der höchsten Intelligenz des Staates, soviel als thunlich ins Mittel zu schreiten, demjenigen, der in der allgemeinen Concurrenz das wahrhaft Bedeutendste geleistet hat, die gebührende öffentliche Anerkennung zu gewähren und dadurch wiederum zur Sicherung der

Würde des ächten künstlerischen Strebens, der ächten Kunst selbst beizutragen.

Zur öffentlichen Anerkennung des ausgezeichneten Verdienstes dienen, nach den Verhältnissen der Gegenwart, überall und vorzugsweise die Orden, welche von des Königs Majestät, als höchstem Quell der Ehre, vertheilt werden. Die geistige Production ist im Inlande durch Allerhöchste Stiftung eines besondern Ordens, des Ordens pour le mérite für Wissenschaft und Kunst, ausgezeichnet worden. Dass Se. Majestät hierin das gesammte Schaffen von höherer geistiger (oder, für den vorliegenden Fall: von höherer künstlerischer) Bedeutung beschlossen wissen wollen, geht aus der neuerlich erfolgten Allerhöchsten Bestimmung hervor, wonach bei den künftig anzubefehlenden Vorschlägen zu Ernennung ausländischer Ritter dieses Ordens auch die Dichtkunst nicht unberücksichtigt bleiben soll. [1]

So besondre Auszeichnung, wie dieser königliche Orden gewährt, kann aber nur wenigen höchstverdienten Meistern zu Theil werden. Es sind mithin noch andre Stufen der dem Verdienste gebührenden Anerkennung wünschenswerth.

Durch Ertheilung grösserer und kleinerer goldner Medaillen für Kunst (wie ähnlicher für Wissenschaft) sind Se. Majestät auch dem letztgenannten Bedürfniss in huldvoller Berücksichtigung entgegengekommen. Auch hat sich diese Allerhöchste Gunst für gewisse Fächer der Kunst insofern noch bestimmter normirt, als Se. Majestät zu genehmigen geruht haben, dass von jetzt ab eine bestimmte Anzahl dieser Medaillen bei den alle zwei Jahre stattfindenden grossen Kunstausstellungen der hiesigen Königlichen Akademie der Künste, zur Vertheilung an die Verfertiger der vorzüglichst ausgezeichneten unter den ausgestellten Werken, bewilligt werden und die Vorschläge hiezu von der genannten Königl. Akademie ausgehen sollen.

Durch diese Maassregel wird wenigstens einem erheblichen Theile der künstlerischen Thätigkeit die verdiente öffentliche Anerkennung, zugleich unter Voraussetzung des möglichst gediegenen Urtheils, gesichert sein. Doch wird dies nur die Künste der Sculptur und Malerei mit ihren Nebenfächern und ausserdem in bedingtem Maasse (in Betreff des Entwurfes) die Architektur betreffen können; auch werden nicht ganz selten und aus mehrfachen Gründen Fälle eintreten, wo vorzügliche Leistungen dieser Künste von den Ausstellungen ausgeschlossen bleiben müssen. Die übrigen Künste aber können an der auf solche Weise normirten Auszeichnung gar keinen Antheil gewinnen. Um hier nun ein einigermaassen übereinstimmendes Verhältniss herzustellen und sämmtlichen Künsten jene Allerhöchsten Orts zu bewilligende öffentliche Anerkennung zu sichern, dürfte höherem Ermessen anheimzustellen sein: ob für diejenigen Gattungen und Fächer der künstlerischen Thätigkeit, welche an den genannten Ausstellungen nicht Theil zu nehmen vermögen (also, neben einzelnen Fächern der Künste von dauernder Darstellung, besonders für die musikalische Composition und für die Dichtkunst), nicht insofern eine ähnliche Berücksichtigung eintreten könnte, als in gleichen Zeitabschnitten eine entsprechende Anzahl von Medaillen zur Vertheilung an Diejenigen, deren öffentlich hervorgetretene Leistungen während des vorangegangenen Zeitraumes als die vollendetsten

[1] Königl. Kabinetsordre vom 24. Januar 1846.

erschienen sind, ebenfalls bewilligt würde. Eine analoge Einrichtung findet sich im Inlande schon in jener Allerhöchsten Bestimmung, wonach dem vorzüglichsten deutsch geschriebenen Werke über deutsche Geschichte, welches je von fünf zu fünf Jahren im Druck erschienen ist, eine ähnliche Auszeichnung, durch eine eigens zu diesem Zweck geprägte goldne Medaille, zu Theil werden soll.[1]) In Betreff der musikalischen Composition würden die Vorschläge hiezu naturgemäss von der musikalischen Section des Senates der Königl. Akademie der Künste ausgehen; in Betreff der Dichtkunst aber würde es einer besondern Commission Sachverständiger von ähnlicher Einrichtung bedürfen, über die später (da eine solche auch noch für andre Fälle nöthig sein dürfte) die nähere Andeutung gegeben werden wird.

Mit jener Medaille für deutsche Geschichtswerke soll übrigens zugleich die Ertheilung einer Geldprämie von 1000 Rthlr. verbunden sein. Inwiefern dergleichen auch für musikalische Compositionen und Dichtwerke wünschenswerth, wird sich besser im Folgenden, im Vergleich mit den entsprechenden Verhältnissen bei den übrigen Künsten, darlegen lassen.

Veranlassung zur Ausführung von Kunstwerken, und Sorge für Erhaltung und Geltendmachung der Werke älterer Kunst.

Die unmittelbarste Einwirkung auf die Kunst besteht naturgemäss in der Veranlassung zur Ausführung von Kunstwerken, indem erst hiedurch jene Wechselwirkung zwischen Verlangen und Schaffen sich bildet, welche ein eigentliches Kunstleben im höheren Sinne zur Folge hat.

Das Kunstwerk kann, je nach den Zwecken des Privatlebens und nach denen des öffentlichen Lebens, sehr verschiedenartige Bestimmung haben. Ausführungen für das Privatleben zu veranlassen, ist im Allgemeinen nicht Sache des Staates; nur insofern in jenem auf Rechnung des Staates betriebenen technischen Kunst-Anstalten Arbeiten geliefert werden, die für das Privatleben geeignet sind, findet eine solche Einwirkung statt. Für das öffentliche Leben können Veranlassungen der Art von Seiten des Einzelnen oder durch frei zusammentretende Vereine oder durch Communen erfolgen; ebenso aber und vornehmlich wird auch der Staat, als höchster Ausdruck der Gesammtheit des Volkes, zu Veranlassungen für den letzteren Zweck berufen sein. Wenn überhaupt die Kunst für die geistige Erhebung des Menschen so wesentlich mitwirkt, wenn diese Erhebung nicht blos dem bevorzugten Einzelnen, sondern wo möglich der Gesammtheit des Volkes zu Theil werden soll, so muss Etwas da sein, worauf sie sich begründe. Kunstlehre, Beförderung des artistischen Betriebes, Anerkennung des künstlerischen Strebens können in dieser Beziehung doch nur mittelbar und vorbereitend wirken; zum wahren Bewusst-

[1]) Vergl. das Königl. Patent vom 18. Juni 1844. (Gesetz-Sammlung für die Königl. Preuss. Staaten. No. 32.)

sein einer das Leben durchdringenden Kunst kann das Volk erst gelangen und sich in demselben erhalten, wenn die Vertreter der höchsten Intelligenz ihm entsprechende, an die höchsten Interessen des Lebens sich anlehnende Meisterwerke gegenüberführen. Ohne diese, die wichtigste Massregel wird trotz aller sonstigen Veranstaltungen die wahre Durchbildung den allgemeinen ästhetischen Sinnes immer zweifelhaft bleiben müssen. Auch die Kunst selbst und das gesammte künstlerische Streben kann nur bei einer Massregel solcher Art, die für die Lehren der Schule erst ein festes Ziel hinstellt und der öffentlichen Anerkennung erst eine gewichtige Folge giebt, dem unermüdlichen Treiben der mercantilen Speculation gegenüber in reiner Würde erhalten bleiben. Nur so kann dem Künstler Unabhängigkeit von dem Eigenwillen des Privatbestellers (auch gelegentlich der eigenen phantastischen Laune) bereitet, kann seine Kraft an der wahrhaft grossen Aufgabe entwickelt, kann endlich eine künstlerische Schule (im höheren Sinne des Wortes), eine künstlerische Tradition gebildet werden, welche allein die Fortdauer der ächten Classicität des künstlerischen Schaffens verbürgt.

Es ist nicht nöthig, hinzuzufügen, dass nach solchem Vorgange von Seiten der Staats-Regierung, auch Communen und Vereine zur würdigen Nacheiferung angereizt werden müssen.

Neben der Veranlassung zur Ausführung neuer Kunstwerke kommt der Staats-Regierung zugleich aber auch die Sorge für Erhaltung und Geltendmachung der Werke älterer Kunst zu.

Das geistige Wollen und Streben der verschiedenen Zeiten ist verschieden; die Werke, welche der Vergangenheit in dieser Beziehung zum Ausdruck gedient haben, vermögen dasselbe nicht mehr für die Gegenwart. Sie verlieren also, den Anforderungen der Gegenwart gegenüber, einen Theil ihrer Bestimmung und treten gegen die Werke der letzteren in gewissem Betracht zurück. Aber sie erhalten eine neue Bedeutung. Zunächst einfach die des Denkmales, welches den Ausdruck früherer Lebensrichtungen in sich bewahrt und somit für die allgemeine historische Kunde, wie auch für die der artistischen Entwickelung unter besondern gegebenen Verhältnissen, von belehrender Wichtigkeit ist. Dann aber gewinnen diejenigen unter den Kunstwerken der Vergangenheit, welche das Gepräge der Vollendung tragen, eine über den Begriff des blossen Denkmales hinausgehende Bedeutung: sie treten der Gegenwart, eben weil sie ausserhalb der Strebungen derselben stehen und dabei das Resultat eines geistigen Ringens in ihnen fertig und abgeschlossen daliegt, zugleich als Muster und Vorbilder, als mahnende Zeichen zur Nacheiferung gegenüber. Die grossen Meisterwerke aus solchen Zeiten, in welchen die eine oder die andre Kunst sich einer besonderen Blüthe erfreute, werden daher auf die künstlerische Erhebung, auf den Kunstsinn und die Kunstbildung der Nachkommen stets wiederum den unmittelbarsten Einfluss auszuüben im Stande sein. — Es kommt hier also, was jene Fürsorge von Seiten der Staatsregierung betrifft, auf Erhaltung und gelegentlich auf möglichst reine Wiederherstellung, auf die Gründung von Sammlungen und überhaupt auf die, nach den Umständen sehr verschiedenartige Weise der Vorführung der älteren Werke an. —

Bei den Künsten von dauernder Darstellung, und namentlich bei den bildenden, ist die Veranlassung neuer Kunstwerke von der Sorge für die Werke vergangener Zeit wesentlich verschieden; bei den Künsten von

vorübergehender Darstellung dagegen, wo das einzelne Werk, um zur Erscheinung zu kommen, stets aufs Neue reproducirt werden muss, berühren sich diese beiden Gesichtspunkte zum Theil sehr nah.

Zur Ausführung von Kunstwerken der ersteingenannten Kunstgattung ist im Inlande seither auf Veranlassung der Behörden des Staates Vieles geschehen und sind namentlich gegenwärtig durch die Gnade Sr. Majestät des jetztregierenden Königs sehr bedeutende Unternehmungen veranlasst worden. Königliche Parks (die mit hoher Liberalität dem Volke eröffnet werden) und eigentliche Volksgärten, Pracht-Architekturen mannigfaltiger Art, Sculpturen an öffentlichen Gebäuden und solche, die die Bedeutung eines selbständigen Denkmals haben, Staffelei-Gemälde und grossräumige Wandmalereien in Kirchen und andern Gebäuden, theils aus der jüngern und jüngsten Vergangenheit herrührend, theils noch in der Arbeit begriffen, bezeugen dies hinlänglich. In einzelnen Fällen ist diesen grossartigen Bestrebungen auch schon durch Communen, Vereine und einzelne vermögende Privaten nachgeeifert worden.

So erhaben und höchst dankenswerth indess diese Unternehmungen sind, so darf hier, wo es sich um eine Anschauung der öffentlichen Kunstangelegenheiten in ihrer Totalität handelt, doch die Frage verstattet sein: ob und in wie weit den einzelnen, Allerhöchster Gnade entspringenden Veranlassungen gegenüber nicht auch solche zu berücksichtigen sein dürften, die in einer eigentlich normirten Weise, in einer gewissen stetigen Folge ins Leben träten und die somit zur vollkommenen, wahrhaft durchgreifenden Einwirkung der Kunst auf das Volk und zur dauerhaft hebenden Förderung der Kunst selbst noch anderweitige Garantieen darböten; oder in andrer Fassung: ob und unter welchen Beziehungen die Beschaffung von Kunstwerken als ein allgemeines öffentliches Bedürfniss aufzunehmen und nach bestimmt durchgreifendem Plane, wenn natürlich auch nur in allmähliger, von den äusseren Umständen bedingter Folge, zur Ausführung zu bringen wäre.

Die Architektur wird hiebei im Allgemeinen weniger zu berücksichtigen sein, sofern der Zweck des Architekturwerkes, auch wenn es der höchste geistige ist, sich doch jedesmal aus dem einzelnen Lebensbedürfniss ergeben muss und dieser Einzelzweck jedesmal die Seele des Bauwerkes ausmacht. Allgemeine Principien in Betreff einer Veranlassung aus eigentlich künstlerischen Rücksichten werden hier also vom Staate nicht befolgt werden können. Aehnlich verhält es sich mit der Gartenkunst. Wohl aber ist es Aufgabe der Staatsverwaltung, dahin zu wirken, dass überhaupt bei den baulichen und landschaftlichen Anlagen, die auf Veranlassung des Staates ausgeführt werden, das Element der Schönheit (der edeln Gestaltung) die den jedesmaligen Umständen entsprechende Berücksichtigung finde. Soviel bekannt, wird diesem Punkte gegenwärtig auch von den betreffenden Staats-Behörden überall besondre Sorge gewidmet.

Die Veranlassung von Werken der Sculptur und Malerei dagegen ist freier und geht mehr, so individuelle Bedingungen hier auch das Einzelwerk haben möge, aus allgemeinen Bedürfnissen hervor. Hier machen sich grosse volksthümliche Interessen geltend, denen die Kunst nicht blos zum Ausdruck zu dienen vermag, die sie vielmehr zugleich zu kräftigen, zu läutern, selbst dem Volke zum Bewusstsein zu bringen alle Fähigkeit hat und denen gemäss sie daher vom Staate gefördert zu werden aller-

dings sehr geeignet ist. Es sind die grossen Interessen der Religion und der Geschichte des Volkes und das dem Menschen eingeborene Bedürfniss, das Gefühl seines Daseins durch lebendig sprechende Zeugnisse der Nachwelt zu überliefern. Religiöse und historische Monumente und solche, welche die Strebungen der Gegenwart anschaulich machen, sind hier die grossen Aufgaben der volksthümlichen Kunst, — Werke, die sich an Architekturen, sie nach den ästhetischen Erfordernissen vollendend, anschliessen oder die in selbständiger Befriedigung ausgeführt werden, einzelne für sich bestehende Kunstwerke oder solche, die in kleineren oder grösseren Reihefolgen erst ein geschlossenes Ganzes ausmachen. Die Fälle der Aufgaben, die hier gelöst werden können, ist überaus reich; es kann aber, der Natur der Sache gemäss, nicht darauf ankommen, diesen Reichthum sofort erschöpfen zu wollen, vielmehr nur darauf: dass je nach den Punkten, welche vorzugsweise den Nerv des Volkslebens berühren würden, eine glückliche Auswahl, je nach den äusseren Umständen und auch nach der Summe der künstlerischen Kräfte des Staates eine bestimmte Disposition getroffen und das ausführbar Befundene principmässig eingeleitet und consequent durchgeführt werde. Schon das Einzelne, was in diesem Bezuge unternommen wird, muss in vielfacher Hinsicht anregend und belebend wirken, wie dies in der That vornehmlich in Betracht jener plastischen national-historischen Denkmäler, deren wir uns erfreuen und denen wir eine eigenthümliche Bildhauerschule von seltner Gediegenheit verdanken, der Fall ist. Vornehmlich wichtig müssen natürlich diejenigen Kunstdenkmäler sein, welche im Herzen des Staates, in der Residenz, ausgeführt werden; aber auch für die Hauptorte der Provinzen würde die Staatsverwaltung ähnliche, wenn verhältnissmässig auch mehr bedingte Sorge zu nehmen haben. Bedeutende Werke, ganz auf Veranlassung des Staates ausgeführt, würden den einflussreichsten Punkt solcher Thätigkeit ausmachen; aber auch eine Theilnahme des Staates an den, von Communen auszuführenden Werken würde den allgemeinen Sinn für das volksthümlich ästhetische Element fördern und namentlich dem Staate Gelegenheit geben, vom Standpunkte seiner vorausgesetzt höchsten Kunstintelligenz über der möglichst gediegenen Durchführung auch dieser Arbeiten zu wachen.

Es ist übrigens wünschenswerth, dass die in Rede stehende Fürsorge von Seiten des Staates nicht bloss denjenigen besondern Fächern der Sculptur und Malerei zu Theil werde, deren Werke, je nach dem etwa zu befolgenden Gesichtspunkte, einen monumentalen Charakter anzunehmen geeignet sind, sondern gleichzeitig auch den vervielfältigenden Kunstfächern. Die Rücksichtnahme auf die letzteren ist besonders dadurch motivirt, dass ihnen bei der grossen Anzahl von Exemplaren des mit ihren Formen beschafften Kunstwerkes und bei der verhältnissmässigen Wohlfeilheit des einzelnen Exemplars eine ausserordentliche Popularität beiwohnt und sie somit ebenso zur Veredelung wie zum Verderb des höheren Kunstsinnes und des Geschmackes überhaupt in ausgedehntem Maasse beitragen können. Hier dürfte es angemessen sein, möglichst gediegene Arbeiten von volksthümlichem Interesse aus Staatsmitteln und unter Garantie der betreffenden Staatsanstalten zu veranlassen und ihnen, auf die jedesmal als angemessen erscheinende Weise, möglichst grosse Verbreitung zu geben. Namentlich gilt dies von denjenigen der vervielfältigenden Kunstfächer, deren Technik besonders schwierig ist, also zu-

nächst von der Medaillenkunst und vom Kupferstich. Bei der öffentlichen und allgemeinen Concurrenz, die gerade in Beziehungen wie den in Rede stehenden durch die gemeine mercantile Speculation leicht beherrscht wird, kann in Betreff der eben genannten beiden Kunstfächer eine Gegenwirkung von Seiten des Staates nur sehr wohlthätig wirken.

Unter Umständen könnten die Aufträge zur Ausführung von Kunstarbeiten für öffentliche Zwecke, wie sie im Vorstehenden angedeutet sind, auch füglich von der Eröffnung und dem Ausfall besondrer Concurrenzen abhängig gemacht werden. Der künstlerische Wetteifer würde hiedurch ohne Zweifel lebhaft angeregt werden, und dürfte sich dabei zugleich der Vortheil ergeben, manche künstlerische Kräfte, die ohne solche Gelegenheit vielleicht länger unbekannt geblieben wären, schneller kennen lernen und ihrem Werthe gemäss benutzen zu können. —

In Betreff der Erhaltung und Geltendmachung älterer Werke der bildenden Künste sind im Inlande bedeutende und umfassende Staatseinrichtungen vorhanden.

Die Sorge für die nationalen, in öffentlichem Besitz vorhandenen Denkmäler ist dem Königl. Ministerium der geistlichen etc. Angelegenheiten und unter demselben einem besondern Conservator der Kunstdenkmäler übergeben. Ob sich für diese Angelegenheit, soweit sie bisher durch den Conservator allein vertreten ist, erweiterte Einrichtungen als nothwendig ergeben dürften, wird von höherem Ermessen abhängen müssen. — Beim Hinzutreten des Staates werden die zur Conservation oder Restauration der Denkmäler erforderlichen Mittel von der Gnade Sr. Majestät des Königs jedesmal ausserordentlich bewilligt.

Ausgedehnte Sammlungen für die bildenden Künste aller Zeiten und Länder sind in dem Institut der Königl. Museen vereinigt. Die grosse Bedeutung desselben darf hier als hinlänglich bekannt vorausgesetzt werden.

Städtische Museen, dergleichen sich an verschiedenen Orten des Inlandes vorfinden, sind gelegentlich durch besondre Allerhöchste Bewilligungen gefördert worden.

Bei der Gartenkunst dürfte der Gesichtspunkt der artistischen Conservation älterer Anlagen in ihrer ursprünglichen Eigenthümlichkeit nur selten vorkommen und dann allerdings eine eigenthümliche Behandlungsweise bedingen. Im Inlande finden sich wohl kaum Verhältnisse der Art, die hier zur Sprache kommen könnten. —

Bei den Veranlassungen zur Beschaffung künstlerischer Werke, die den Fächern der Künste von vorübergehender Darstellung, also der Dichtkunst und Musik angehören, treten zwei verschiedene Gesichtspunkte ein, je nachdem es auf die künstlerische Erfindung (auf das geschriebene Dichtwerk und die musikalische Composition) und auf die künstlerische Ausführung (in der einfachen musikalischen Aufführung und in der theatralischen Darstellung des Dicht- oder Musikwerkes) ankommt.

Es ist nicht undenkbar, dass Gelegenheiten eintreten können, in denen es passlich ist, zu Dichtungen oder musikalischen Compositionen ähnliche specielle Bestellungen zu geben, wie dies für die bildenden Künste vorzugsweise geschieht. Die musikalischen Compositionen, deren die katholische Kirche für ihre höheren Feste bedarf, sind häufig auf solche speciellen Veranlassungen geliefert worden, und so können über-

haupt Dichtungen und Compositionen zu dem besondern Zwecke, bestimmten festlichen Ereignissen zum Schmucke zu dienen, gefertigt werden. Es dürften unter Umständen, und freilich unter der allgemeinen Voraussetzung eines künstlerisch bewegten Lebens, zum Behuf solcher Feste von volksthümlicher Bedeutung auch von Seiten des Staates an Dichter und Componisten die erforderlichen Aufträge ergehen können.

Indess liegt es doch in der Natur der Sache und in dem Wesen dieser beiden Künste, dass bei ihnen die Anregung zur Production ungleich weniger durch die vorübergehende äussere Gelegenheit als vielmehr aus dem inneren Triebe von Seiten des schaffenden Künstlers erfolgen muss. Hier aber liegt eine zwiefache Gefahr nah, die in der That besonders unserer Dichtkunst so vielfältiges Verderben gebracht hat. Bei minder charakterfesten Naturen, die ihre Unabhängigkeit nicht zu wahren wissen, wird die Classicität des Schaffens, d. h. die volle, unermüdliche Hingabe an die Arbeit und ihre gediegene Durchführung, leicht durch die vielgestaltigen Einflüsse der mercantilen Speculation, bei energischen Charakteren, die sich hievon und gleichzeitig von der öffentlichen Meinung mit Verachtung abwenden, leicht durch eine egoistische Willkür untergraben werden. Darum ist es so wünschenswerth, dass dennoch, wenn auch nur in vermittelnder Weise, für die beiden in Rede stehenden Künste eine Veranlassung gegeben werde, die ein wahrhaft gediegenes, von jenen äusserlichen Rücksichten freies Schaffen zu befördern und eine Ausgleichung mit der grossen Begünstigung, welche den bildenden Künsten durch Aufträge für öffentliche Zwecke zu Theil wird, hervorzubringen im Stande sei. Die Betrachtung knüpft sich hier an die schon im Obigen enthaltenen Vorschläge wegen Bewilligung goldner Medaillen für ausgezeichnete Dicht- und Musikwerke an. Da die Ausübung jeder Kunst (auch der Dichtkunst, wenn sie sich nicht auf das Leichteste und Gewöhnlichste beschränken oder völlig dem Zufall anheimgegeben sein soll,) ein Leben erfordert und insgemein jeder Künstler von dem Ertrage seines Schaffens leben muss, so scheint es am Angemessensten, neben jenen Medaillen (und in einem irgendwie näher bestimmten Verhältnisse zur Ertheilung derselben) für gewisse Zeit-Abschnitte fortlaufend bestimmte Geld-Prämien zu bewilligen, die den gediegensten der innerhalb der jedesmaligen Periode erschienenen Dicht- und Musikwerke nach festgesetzten Normen zuertheilt würden. Die hiebei zu beobachtenden Rücksichten, in Betreff der besondern Fächer beider Künste, des Modus der Preis-Ertheilungen u. s. w., würden ohne Schwierigkeit festzustellen sein. Für einzelne Fälle könnte die zu bewilligende Geldprämie auch den Preis einer Concurrenz über eine besondre Aufgabe, die für die in Rede stehenden Zwecke ausgeschrieben wäre, ausmachen, analog dem im Obigen, bei den Veranlassungen zu Werken bildender Kunst beiläufig gemachten Vorschlage; wobei zu bemerken ist, dass einige allgemeine Concurrenzen der Art, welche von der musikalischen Section der hiesigen Königl. Akademie der Künste veranstaltet waren, schon sehr beachtenswerthe Erfolge hatten. — Es braucht nicht besonders darauf hingedeutet zu werden, dass, abgesehen von dem, dem Einzelnen zufallenden Gewinne, schon der hiedurch angeregte ungleich höhere Wetteifer, vor Allem aber das Bewusstsein, dem Staatsleben anzugehören und einen Gegenstand der Fürsorge von Seiten der höchsten Vertreter desselben auszumachen, so belebend wie kräftigend auf diese Fächer der künstlerischen Thätigkeit zurückwirken müsste.

Sehr wichtig würde es sodann sein, dafür zu sorgen, dass diejenigen unter den neuentstehenden Dicht- und Musikwerken, welche zur öffentlichen Aufführung durch einen Verein mehrfacher künstlerischer Kräfte bestimmt sind und sich durch ihre Gediegenheit auszeichnen, auch wirklich zur Aufführung gebracht werden, indem erst hiedurch ihre volle Wirkung eintreten kann. Rücksichtlich der hieher gehörigen unter den eben erwähnten prämiirten Werken könnte festgesetzt werden, dass mit der Prämiirung zugleich die öffentliche Aufführung durch die entsprechenden öffentlichen Anstalten (falls eine solche nicht schon vorher stattgefunden) erfolgte. Im Uebrigen wird es freilich diesen Anstalten, sofern sie von der höheren Behörde abhängen, nur im Allgemeinen zur Pflicht zu machen sein, das gute Neue so viel als möglich zu berücksichtigen. Der äussere Lohn, der sich dabei für Dichter und Componisten ergäbe, ist zunächst durch das Gesetz vom 11. Juni 1837 bedingt, indem dasselbe (§ 32) die öffentliche Aufführung eines solchen Werkes ohne Bewilligung des Urhebers untersagt, doch nur, so lange das Werk ungedruckt ist. Bei öffentlichen Anstalten zur Aufführung von Dicht- oder Musikwerken, die nicht aus Speculation, sondern zur öffentlichen Beförderung der Kunst und des Kunstsinnes begründet sind, dürfte es unter Umständen angemessen sein, an jene Prämiirungen anknüpfend dem Urheber eines jeden neuen Werkes, das sonst bei ihnen zur Aufführung gebracht wird und dessen Erfolge sich bewähren, gleichviel ob dasselbe gedruckt sei oder nicht, ein irgendwie entsprechendes Anerkenntniss zu Theil werden zu lassen. Auch hiefür dürften die erforderlichen Normen leicht festzusetzen sein. —

Die öffentliche Conservation und Sammlung der Dichtwerke, als solcher Gegenstände, welche der allgemeinen Literatur angehören, ist Sache der öffentlichen Bibliotheken. Die musikalischen Compositionen werden auf dieselbe Weise für den öffentlichen Bedarf erhalten und gesammelt. In der musikalischen Abtheilung der Königl. Bibliothek zu Berlin ist ein, schon höchst umfassendes Institut solcher Art gegründet. —

Der Berücksichtigung der künstlerischen Erfindung in Dicht- und Musikwerken steht die Sorge für gediegene künstlerische Ausführung derselben, sofern die letztere auf der Vereinigung mehrfacher Kräfte beruht, entgegen. Da hiedurch die betreffenden Werke eigentlich erst ins Leben treten und ihre tiefere Wirkung auf das Volk gewinnen, so sind auch die zu diesem Zweck erforderlichen Anstalten wesentlich geeignet, einen Gegenstand der Fürsorge von Seiten des Staates auszumachen.

Als im Inlande vorhandene Anstalten, die hiebei in Betracht kommen können, sind anzuführen:

Die Königl. Kapelle, namentlich sofern dieselbe in den von ihr veranstalteten Symphonie-Soirées die Instrumental-Compositionen der Meister zur Ausführung bringt.

Der Königl. Dom-Chor (als Unterrichts-Anstalt schon im Obigen unter dem Namen der Dom-Gesang-Schule aufgeführt), zur Ausführung kirchlicher Vokal-Musik, der sich indess an die näheren Zwecke der Königl. Hof- und Dom-Kirche zu Berlin anschliesst und nicht eigentlich zu den Aufführungen entsprechender Art für allgemeine Kunstzwecke bestimmt ist. — Ein unter Leitung der höheren Behörde stehendes Institut, welches die Pflege der Vokal-Musik ernsten Styles für allgemeine Kunstzwecke zur Aufgabe hätte, ist in Berlin nicht vorhanden. Ersetzt wird dieser Mangel nur, und in nicht genügender Weise, durch verschiedene

Gesang-Vereine, namentlich durch die „Sing-Akademie", bei denen eben die höhere Garantie, die Einwirkung auf stets vollendete Ausführung und auf Berücksichtigung möglichst aller Gattungen der entsprechenden Meisterwerke fehlt.

Das Musik-Institut zu Coblenz, aus dem ehemaligen kurfürstlichen Orchester daselbst entstanden und in Berücksichtigung jener älteren Verhältnisse durch Staatsmittel unterstützt, zur sorgfältigen und kunstgerechten Aufführung classischer Meisterwerke bestimmt.

Das Königl. Schauspiel und die Königl. Oper zu Berlin, die umfassendsten Anstalten für die in Rede stehenden Zwecke.

Als allgemeiner Grundsatz darf für diese und ähnliche Anstalten, die möglicher Weise noch gegründet werden könnten, vorausgesetzt werden, dass sie, auch wenn das Publikum für die Theilnahme an ihren Leistungen zu zahlen hat, doch nicht im Interesse der Speculation, sondern einzig nur im Interesse der Kunst gegründet sind, dass sie mithin nur die Kunst in ihrer ächten Gestalt zu vertreten, nur das Gediegene und Classische (oder dasjenige, was wenigstens ein unverkennbares Streben hiernach enthält), zur Ausführung bringen und das Leere, Frivole, Gemeine, was vielleicht der Speculation zu Gute kommen könnte, jenen Anstalten überlassen, die auf der letzteren basirt sind; wobei jedoch angenommen wird, dass es jenen königlichen Anstalten durch die Macht ihres Beispiels gelingen werde, das Schlechte in der öffentlichen Achtung immer mehr zu entwerthen. Die Consequenzen dieses Grundsatzes verstehen sich von selbst und brauchen hier nicht weiter erörtert zu werden. —

Es liegt aber im Wesen der betreffenden Künste, dass bei diesen Anstalten nicht blos die künstlerischen Schöpfungen der Gegenwart, sondern auch die der Vergangenheit zur Aufführung kommen, dass in ihnen sich somit die Sorge für das Neue mit der Geltendmachung des Alten (als künstlerischen Denkmales oder als künstlerischen Musterbildes) vereinigt. Es ist nicht unwichtig, diesen Gesichtspunkt näher ins Auge zu fassen, indem sich daraus für die Behandlung der, jenen Anstalten zustehenden Aufgabe im Einzelnen erhebliche Unterschiede, je nachdem das Neuere oder das Aeltere zur Ausführung kommen soll, ergeben dürften.

Weniger werden solche Unterschiede bei den musikalischen Aufführungen hervortreten können, da überhaupt die reichere und umfassendere Ausbildung der Musik erst in den neueren Zeiten erfolgt ist. Die Vokal-Musik strengen, namentlich kirchlichen Styles zählt ihre Dauer zwar schon nach Jahrhunderten und hat in der That bereits bedeutende Wandlungen der künstlerischen Richtung durchgemacht; doch ist in ihr im Allgemeinen der Gattungscharakter so vorherrschend, dass hier eine durchgeführte Scheidung älterer und neuerer Werke nicht nöthig sein wird. Ein Institut, das zur häufigen Aufführung solcher Werke begründet wäre, würde freilich wohl thun, wenn es bei der Auswahl der in einem bestimmten Zeitraum aufzuführenden Werke, um des möglichst entsprechenden Eindruckes auf die Hörer versichert zu sein, eine gewisse historische Folge beobachtete. — Die reine Instrumental-Composition und die Oper gehören in ihrer höheren Ausbildung vorzugsweise der neueren Zeit an; bei ihnen kommt also das historische Element mehr nur ausnahmsweise, mehr nur für Werke, die man etwa als Incunabeln bezeichnen könnte, zur Sprache.

Ganz anders dagegen verhält es sich mit der dramatischen Poesie. Die grosse Bedeutung des Gegenstandes, der höchst umfassende Einfluss

des Theaters auf die ganze Volksbildung möge es verstatten, dass diesem Punkte eine nähere Betrachtung gewidmet werde.

Von einsichtigen Kennern der Bühne ist schon mehrfach auf überzeugende Weise dargelegt worden, dass ein Hauptgrund des allgemeinen Verfalls, in dem die Bühne sich trotz der künstlerischen Virtuosität einzelner seiner Schauspieler befindet, darin beruhe, dass dem recitirenden Schauspiel und der grossen Oper (vom Ballet ganz zu geschweigen) ein und derselbe Schauplatz angewiesen ist, dass hiedurch räumliche und scenische Einrichtungen auch für das Schauspiel herrschend geworden sind, die mit dessen inneren Bedingnissen mehr oder weniger im Widerspruch stehen, und dass somit das erste Erforderniss zur Herstellung der Bühne in einer selbständigen Behandlung der äusseren Einrichtungen des Schauspiels nach dessen eigenthümlichen Gesetzen bestehen würde. (Die kleine geschlossene Scene für das Conversationsstück darf als ein erster Schritt hiezu angesehen werden.) Doppelt gewichtig wird diese Bemerkung in Betracht der älteren Dramen, welche überall für ganz eigenthümliche scenische Einrichtungen gedichtet zu sein pflegen und sich daher nur höchst selten der heutiges Tages üblichen Scene fügen. Die Folge hievon ist, dass Meisterwerke, deren innere Composition nach den höchsten Gesetzen der Kunst aufgebaut ist, in der Regel auf die willkürlichste Weise verstümmelt werden, um sie für die heutigen Zwecke benutzbar zu machen, falls man überhaupt daran denkt, die reichen Schätze der älteren dramatischen Poesie der Gegenwart aufs Neue vorzuführen.

Neben diesem äusseren Uebelstande ist aber auch aus inneren Gründen das Durcheinanderspielen älterer und neuerer Dramen an einer und derselben Stelle höchst bedenklich. Jene sind eben der Ausdruck geistiger Richtungen und volksthümlicher Zustände, welche der Vergangenheit angehören und daher, so grossartig im einzelnen Falle auch das allgemein Menschliche in ihnen zur Erscheinung kommen mögen, doch den Strebungen der Gegenwart in gewissem Betracht fremd gegenüberstehen; sie müssen dies um so mehr, als die Poesie überhaupt (im Vergleich zu den übrigen Künsten) mehr Ausdruck des Gedankens ist und daher das Geistesleben mit vorzüglicher Schärfe individualisirt. In eine Reihe gestellt mit den neueren Dramen, kann aber bei den älteren dies historisch Individuelle nicht zu seiner nothwendigen Berechtigung kommen; sie werden vielmehr unwillkürlich, von den Darstellern wie von den Zuschauern, stets nach dem Massstabe der geistigen Richtung der Gegenwart aufgefasst und dadurch einem völlig ungeeigneten Standpunkte des Urtheils Preis gegeben. Sie verlieren hiedurch ganz die eigenthümliche Wirkung, die sie — gleich den älteren Meisterwerken andrer Künste — hervorzubringen im Stande wären, und so ist man, zumal bei dem krankhaften und apathischen Zustande, der heutiges Tages das gesammte Bühnenwesen drückt, dahin gekommen, die Reproduction des Alten, soviel es sich nur thun lassen will, völlig aufzugeben.

Ein solches Aufgeben dessen, was doch den vielseitigsten und bedeutendsten Einfluss auf das Leben auszuüben im Stande ist, kann aber vor der Uebersicht der gesammten öffentlichen Kunstbedürfnisse nicht als gerechtfertigt erscheinen. Es dürfte vielmehr nur auf eine Erwägung der Mittel ankommen, welche erforderlich sind, um auch dem Drama vergangener Zeit sein Recht auf eine entsprechende Reproduction zu sichern. Dies scheint sich indess ganz einfach und naturgemäss dahin zu gestalten: dass das

ältere und das neuere Drama bestimmt geschieden und jenem eine besondre Bühne angewiesen würde, in welcher die jedesmal erforderlichen scenischen Einrichtungen zu Gunste gelegt wären und bei der jener verwirrende Standpunkt des Urtheils von vornherein ausgeschlossen bliebe. Beide Bühnen würden zu einander in einem ähnlichen Verhältniss stehen, wie etwa eine Sammlung neuerer und eine Gallerie älterer Gemälde, bei denen der gebildete Sinn alles Durcheinandermischen ebenfalls unbedingt vermeiden wird. Dass überhaupt die älteren Dramen, auch in ihrer scenischen Einrichtung, noch gegenwärtig sehr wohl ausführbar und den mächtigsten Eindruck hervorzubringen geeignet sind, haben die wenigen Reproductionen von solchen, die neuerdings bei der hiesigen Königl. Bühne auf Befehl Sr. Majestät des Königs stattgefunden, zur Genüge bezeugt. Die Grenzlinie zwischen älterer und neuerer dramatischer Poesie wäre dabei ohne Schwierigkeit zu ziehen, indem, der Entwickelungsgeschichte der Poesie entsprechend, etwa das, was im Laufe der letzten hundert oder achtzig Jahre entstanden ist, der letzteren zuzuzählen sein dürfte. Das, was jenseits dieser Grenzlinie läge, würde aber ein überaus reiches Material gewähren, um eine Fülle älterer Meisterwerke aufs Neue zu Tage zu fördern, die dem Volke den edelsten Genuss und eine maassvolle Bildung, zugleich aber der Bühne der Gegenwart die würdigsten und grossartigsten Musterbilder geben könnten. Eine Heilung der heutigen Bühne von ihren vielfachen Gebrechen möchte in der That durch eine solche Gegenüberstellung, deren Bedürfniss sich völlig unbefangen aus der Betrachtung des allgemeinen Sachverhältnisses ergiebt, am Ersten möglich gemacht werden. —

Berufung von Commissionen von Sachverständigen.

Um sich schliesslich in allen Beziehungen der artistischen Verwaltung auf den höchsten Standpunkt des Urtheils zu stellen, um sich wirklich zum Ausdruck der möglichst vollkommenen Kunst-Intelligenz zu machen, bedarf die Staatsregierung für die einzelnen vorkommenden Fälle möglichst zuverlässiger Gutachten von Sachverständigen. Die zu diesem Behufe bestellten Commissionen müssen diejenigen Männer in sich vereinigen, denen man für die betreffenden Punkte ein möglichst unbedingtes Vertrauen schenken kann. Die Zusammensetzung der Commissionen hängt von den verschiedenartigen Zwecken, denen sie gewidmet sind, ab; um zu verhüten, dass die Ansichten der Commissionen nicht in sich erstarren, um ihnen stets neues Lebenselement zuzuführen, zwischen diesem Elemente der Bewegung und den andern, stabilen Elementen aber zugleich das angemessene Verhältniss festzustellen, bedarf es einer gesetzlichen, je nach dem Zwecke der Commissionen entwickelten Organisation. Je inniger mit den, der einzelnen Commission vorgelegten Fragen das technische Element zusammenhängt, je ausschliesslicher es sich um letzteres handelt, um so entscheidender muss natürlich das Gutachten der Commission sein.

Als Commissionen solcher Art für die bildenden Künste (für Architektur, Sculptur und Malerei mit ihren Nebenfächern) und für die

Musik fungiren die beiden Sectionen des Senates der Königl. Akademie der Künste zu Berlin. Es ist zu hoffen, dass bei der bevorstehenden Reform der Akademie auch dem Senate eine, den eben angedeuteten Principien entsprechende Organisation gegeben werde.

Bei der hohen künstlerischen Bedeutung der Gartenkunst und bei ihrem häufigen Zusammenwirken mit den übrigen Künsten, namentlich mit der Architektur, scheint es angemessen, auch dieser Kunst eine Vertretung in der betreffenden Commission, d. h. in der ersten Section des akademischen Senates, zu geben.

Für die eigentlich technischen Zwecke des Bauwesens und der Gewerbe, die aber der Natur der Sache nach, besonders bei dem ersteren, gelegentlich bedeutend in das künstlerische Element hinübergreifen müssen, sind die Königl. Ober-Bau-Deputation und die technische Deputation für Gewerbe berufen.

Die Dichtkunst hat bisher, sowohl in ihrer selbständigen Wirksamkeit als in ihrem Verhältniss zur Bühne, da eine Einwirkung des Staates auf sie überhaupt nicht stattgefunden, einer Vertretung solcher Art entbehrt. Bei der Allerhöchsten Bestimmung wegen künftiger Vorschläge zur Ernennung ausländischer Ritter des Ordens pour le mérite für Wissenschaft und Kunst haben des Königs Majestät die Berücksichtigung der Dichtkunst der Königl. Akademie der Wissenschaften mit anheimgeben zu lassen geruht. Bei dem Plane zur Gründung einer Theaterschule hat dem Vernehmen nach auf eine eigne dramaturgische Commission zur allgemeinen Ueberwachung derselben Rücksicht genommen werden müssen. Sollten im Uebrigen die im Vorstehenden enthaltenen Vorschläge zur Förderung einer gediegenen dichterischen Thätigkeit und Wirksamkeit Berücksichtigung finden, so würde es gleichzeitig und naturgemäss auch auf die Gründung einer besondern poetisch-dramaturgischen Commission, für die sämmtlichen, in dies Gebiet einschlagenden Zwecke, ankommen. Dieselbe dürfte etwa den beiden schon vorhandenen Sectionen des Senates der Königl. Akademie der Künste als dritte Section anzuschliessen sein und in den Fällen, wo es auf ein Zusammenwirken von Musik und Poesie ankäme, mit der zweiten Section, der musikalischen, gemeinschaftlich zu handeln haben. *)

*) Die vorstehende Schrift war ein Vorläufer umfassender Entwürfe zur Organisation der gesammten Kunstangelegenheiten im preuss. Staate, welche besonders in den Jahren 1849 und 1850 ausgearbeitet wurden. Die Veröffentlichung der letzteren erschien nicht thunlich.

BERICHTE, KRITIKEN, ERÖRTERUNGEN.

1847 — 1853.

Kupferstich.

(Kunstblatt 1847, No. 6.)

Von dem Kupferstecher F. A. Pflugfelder zu Düsseldorf, der sich durch verschiedene Arbeiten nach Overbeck und andern Künstlern der nazarenischen Richtung, besonders aber durch den Stich nach Overbeck's Kreuztragung bereits vortheilhaft bekannt gemacht hat, ist kürzlich ein neuer Stich nach einer Federzeichnung desselben Meisters, 17½ Zoll hoch und 14 Zoll breit, vollendet worden. Das Blatt stellt die Berufung der Apostel Jacobus und Johannes durch Christus dar, umgeben von einem Rahmen, in dessen Ornamenten Momente aus den Parabeln vom guten Hirten und vom Weingärtner enthalten sind. Die Hauptdarstellung ist leicht ausgeführt, die Gestalten des Rahmens sind kaum mehr als nur im Umriss angegeben. Die Originalzeichnung ist, nach dem bei dem Monogramm enthaltenen Datum, im Jahr 1839 ausgeführt; sie hat das allgemeine Gepräge Overbeck'scher Darstellungen, dieselbe feierliche Rhythmik, denselben visionären Hauch, dieselbe zart elegische Gefühlsstimmung, wie dies schon aus so vielen andern Arbeiten seiner Hand bekannt ist, ohne dass aber bei den vorgeführten Gestalten auf Erfüllung aller Bedingungen der körperlichen Existenz, auf entschiedene Charakteristik und auf diejenigen Nebenumstände, welche eine dramatische Handlung wahr und für ihren Zweck wirksam machen, sonderliche Rücksicht genommen wäre. Auffallend bei dem sonstigen Stylgefühle Overbeck's ist es in dem vorliegenden Blatte u. A., dass durch den giottesk gebrochenen Rahmen die Gestalt des alten Zebedäus (der zugleich äusserst apathisch zuschaut, wie seine beiden Söhne ihn verlassen,) in sehr unschöner Weise zerschnitten wird. Auch mag das bedenklich scheinen, dass die beiden neuen Jünger, welche vorn in dem Nachen knieen, ihren Verhältnissen nach tiefer im Bilde befindlich erscheinen als Christus, der doch hinter dem Nachen

und wenigstens einen guten Schritt von diesem entfernt, am Ufer steht. Immerhin indess wird das Blatt, bei den sonstigen allgemeinen Vorzügen und Eigenthümlichkeiten des Meisters, seine Freunde und Verehrer finden, und dies um so mehr, als der Stecher, wie übrigens nach seinen früheren Leistungen nur zu erwarten war, sich in jene zarte Stimmung, welche Overbeck's Zeichnungen eigen zu sein pflegt, mit Glück hineingefühlt und das — ich möchte sagen: Musikalische derselben mit bewusstem Sinne wiedergegeben hat.

Germanische Culturzustände, für die erste Cajüte des Moldau-Elb-Dampfschiffes Germania grau in grau ausgeführt, radirt etc. von Rolle. Dresden, 1846. (Ohne Angabe einer Verlagshandlung.)

(Kunstblatt 1847, No. 7.)

Der Künstler, der diese Compositionen als friesartige Verzierungen, auf Goldgrund, in dem genannten Dampfschiffe ausgeführt hat, ist derselbe, von welchem die Composition der Gigantomachie auf dem Vorhange zur Dekoration der Antigone im Dresdener Theater, die in lithographischer Federzeichnung ebenfalls schon herausgegeben ist, herrührt. Das vorliegende Heft enthält 11 Blätter in Quer-Folio mit länglichen, wie eben angedeutet, friesartigen Darstellungen. Die Aufgabe ist in sinnreicher Gedankenfolge und in charakteristischer Entwickelung des einzelnen Momentes gelöst. Der Inhalt der Blätter ist folgender: 1) Allgemeines Titel- oder Einleitungsbild, mit den allegorischen Gestalten der Germania, der Moldau und Elbe, welche letzteren beiden sich zur Seite jener lehnen. 2) Jagdscene, zur Charakteristik des Urzustandes der Deutschen. 3) Fürstlicher Held, auf abendlicher Wasserfahrt. 4) Römische Händler, Schmuck und auch Waffen zum Kauf bringend. 5) Peinliche Rechtspflege der Römer in Deutschland. 6) Drusus am Elbufer, dem jenes räthselhafte weibliche Wesen das weitere Vordringen wehrt. 7) Die Hermannsschlacht. 8) Einführung des Christenthums. 9) Pflege der Wissenschaft durch Karl den Grossen. 10) Rückkehrende Kreuzfahrer, Kunstwerke aus Griechenland herbeiführend. 11) Guttenbergs Druckerthätigkeit und die befreite Wissenschaft, unter den allegorischen Gestalten der vier Fakultäten, die in die Ferne hinaus entschweben. Ueberall ist in diesen, zum Theil figurenreichen Compositionen der gedankenhafte Inhalt und die glückliche, klar verständliche Darlegung desselben, sowie der ansprechende dekorative Sinn, der sich in der allgemeinen Raumvertheilung und in der meist sehr geschmackvollen Linienführung kund giebt, anzuerkennen. Wäre der Gedanke auf gleiche Weise zur naiven Lebensäusserung geworden, wäre die Zeichnung, die Form und die Bewegung der einzelnen Gestalten, zumal in den genreartigen Scenen, minder conventionell gehalten, als dies wenigstens zum grösseren Theile der Fall ist, so würde das geistvolle Werk auf noch höheren Beifall Anspruch haben. — Die Blätter sind im Umrisse

gezeichnet; in der Führung der Nadel erkennt man auf erfreuliche Weise die eigne Künstlerhand, die sich bei jedem Momente der Bewegung des Zweckes bewusst bleibt.

Acht landschaftliche Original-Radirungen von Wilhelm Schirmer, Professor an der königl. Kunstakademie zu Düsseldorf. Düsseldorf bei A. W. Schulgen und bei dem Verfasser. (Gr. Quer-Fol.)

(Kunstblatt 1847, No. 11.)

Schirmer's Name hat in der landschaftlichen Kunst unserer Tage einen so guten Klang, seine Meisterschaft in der Führung der Radirnadel zur Darstellung der ausgeführtesten landschaftlichen Compositionen hat er so mannigfach erwiesen, dass es nur der einfachen Anzeige eines neuen Unternehmens, wie des vorstehend genannten, bedarf, um demselben die lebhafteste Aufmerksamkeit und Theilnahme der Kunstfreunde zu sichern. Wie er es vorzugsweise liebt, so bildet auch hier die Darstellung des vegetativen Lebens der Natur, Baum, Busch, Kraut und Rasen in ihrem Beisammensein je nach den verschiedenen lokalen Bedingnissen, den Hauptinhalt der Blätter. Mit vollkommener Leichtigkeit und Freiheit fügt sich hiebei die Nadel der Charakteristik des Stofflichen und dem bunten Spiele desselben auf das Auge des Betrachtenden. Aber auch der höhere Lebensathem der Natur, die Wirkungen von Licht und Luft fehlen nicht und geben im Einzelnen diesen Blättern die schönste künstlerische Weihe. Zumeist ist es das nordische Waldgeheimniss, das sich hier unsern Blicken erschliesst; einige Darstellungen sind der Erscheinung der südlichen Natur gewidmet. In Betracht des vollen malerischen Tones sind besonders die beiden letzten Blätter des Heftes ausgezeichnet, von denen das eine eine schlichte nordische Wassermühle am Waldsaum, in schimmernder Morgenbeleuchtung, das andre einen Berghang am Saume der römischen Campagna, dessen Schatten sich von dem warmen Abendlicht der Ferne abheben, darstellt. Diese beiden Blätter geben der Wirkung eines ausgeführten Gemäldes kaum etwas nach. — Beiläufig dürfte zu bemerken sein, dass die Blätter des vorliegenden Heftes, wie freilich auch schon die früher herausgegebenen von Schirmer's Hand, als Studien- und Uebungsblätter für landschaftliche Federzeichnung besonders vortheilhaft zu gebrauchen sein werden, da die einfachen Mittel der Darstellung sich dem Auge überall klar und verständlich darlegen.

Das Bedürfniss eines zweckmässigeren Unterrichtes in der Malerei und plastischen Kunst. Angedeutet nach eigenen Erfahrungen von Ferdinand Georg Waldmüller, k. k. akadem. Rath und Professor. Wien, 1846. 47 S. in 8.

(Kunstblatt 1847, No. 22.)

Die inneren Zustände unserer Kunst sind, wie sich dies aus dem zum Theil scharfen und schneidenden Gegensatze der verschiedenartigsten Tendenzen ergiebt, ohne Zweifel in einer lebhaften Uebergangsperiode begriffen; mit der Stellung, welche die Kunst im Verhältniss zum äusseren Leben einzunehmen hat, scheint es ebenso zu sein. Unter solchen Umständen kann es nicht befremden, wenn wir auch die Principien, welche dem künstlerischen Unterrichtsgange zu Grunde liegen sollen, von ähnlicher Bewegung ergriffen sehen, wenn der altakademische Formalismus einerseits und der Spiritualismus der romantischen Schule andrerseits nicht überall mehr als zureichend erscheinen, wenn man auch für den Unterrichtsgang neue Wege anzubahnen oder vielmehr für die ursprünglichen, naturgemäss sich ergebenden Bedürfnisse desselben diejenige Form festzustellen bemüht ist, die den heutigen Verhältnissen vorzugsweise zu entsprechen scheint. Reformen bei den Kunstbildungsanstalten sind an der Tagesordnung. An einigen Orten sind solche schon zur Ausführung gebracht, an andern wird darüber mehr oder weniger lebhaft verhandelt. Auch die oben genannte Schrift giebt ihr Votum in dieser Angelegenheit ab. Wie mir beiläufig mitgetheilt worden, ist sie aus Debatten, welche bei der Wiener Akademie stattgefunden haben, hervorgegangen; der Umstand, dass der Verfasser mit seinen Ansichten nicht durchgedrungen, soll ihn veranlasst haben, mit dieser kleinen Schrift an das öffentliche Urtheil zu appelliren. Mir sind die Wiener Verhältnisse nicht näher bekannt, und es werden dieselben auch, ihrer dermaligen Beschaffenheit nach, in dieser Schrift nicht weiter charakterisirt; ich kann auf dieselben also keinen sonstigen Bezug nehmen und an die Schrift nur den Massstab des Urtheils für das Allgemeine anlegen. Indess hat der Name des Verfassers, eines unserer trefflichsten Genremaler, einen so guten Klang, dass er auch so jedenfalls volle Berücksichtigung verdient.

Die Anklage, welche der Verfasser gegen den heutigen Kunstunterricht ausspricht, ist unter zwei Hauptpunkte zusammenzufassen: dass derselbe sich über eine viel zu lange Zeit ausdehne und dass er den Jünger, statt zur naiven, seiner Individualität entsprechenden Auffassung der Natur, zu einer conventionellen Manier führe. Er dringt also darauf, dass alles zur künstlerischen Bildung Erforderliche in möglichst kurzer Zeit dargeboten und dass der Zögling, ohne alle weitere Vermittelung, sofort an die allein gültige Quelle der Natur verwiesen werde. Grundsätze, die im Allgemeinen gewiss nicht genug zu beherzigen sind. Alle Grundlage zur künstlerischen Ausbildung soll in dem Studium der Darstellung des menschlichen Körpers bestehen; alles Cópiren von Vorzeichnungen soll dabei unterlassen, vielmehr sofort nach dem Modell gezeichnet und, sobald nur der Schüler des Contours mächtig ist, ohne Weiteres zum Pinsel

gegriffen werden. Zum Erkennen des vorhandenen Talents soll eine (mit richtigem Sachverständniss näher dargelegte) Probe angewandt und, wenn diese glücklich bestanden, nach einem Zeitraum von etwa sechs Monaten über den Beruf des Schülers definitiv entschieden werden. Auch dies scheint im Allgemeinen richtig und zweckgemäss; das Zeichnen nach Vorlegeblättern muss für den, der wahrhaft künstlerisch begabt ist und also das Auge für die Natur besitzt, überflüssig sein und somit eher hemmend als fördernd wirken; die möglichst zeitige Handhabung des Pinsels gewöhnt von vornherein an unmittelbare Aufnahme der vollständigen Naturerscheinung, während die Schattenzeichnung in der That nur eine künstlich vermittelte Abstraction derselben ist. Doch möchte es gut sein, den letzten Grundsatz nicht allzu ausschliesslich in Anwendung zu bringen.

Alles Wesentliche soll ferner im Studium des lebenden Modells gelernt und, wie das Kopiren älterer Gemälde, so namentlich auch das Studium in der Darstellung der Antike ganz ausgeschlossen bleiben oder doch nur höchst ausnahmsweise verstattet sein. Hier, muss ich gestehen, habe ich zunächst ein erhebliches Bedenken gegen die Grundsätze des Verfassers. Allerdings zwar wird auf unsern Kunstschulen zumeist ein grosser Missbrauch im Zeichnen nach der Antike getrieben; indem man diese Uebung Jahre hindurch fortsetzt, gewöhnt sich der Schüler an eine gewisse conventionelle Correctheit, der es an Gefühl für das frische Leben und dessen reiche Mannigfaltigkeit fehlt, und, was noch schlimmer ist, verwöhnt sich sein Auge durch den steten Blick auf den kalten Gyps dermaassen, dass später, wenn er zur Farbe greift, der harte kreidige Ton desselben nur zu häufig durch alle seine Malereien hindurch klingt. Doch aber wird die Antike ohne Zweifel eine sehr wesentliche Bedeutung, wie für die heutige Kunst überhaupt, so auch für die Kunstbildung behalten, vorzugsweise deshalb, weil sie die Mängel in der körperlichen Durchbildung, die unsre Modelle in der Regel haben und selbst haben müssen, auf die vollkommenste Weise ergänzt. Fast durchweg sind unsre Modelle, auch die besseren, nur theilweise wohlgebildet; eine vollkommene körperliche Entwickelung fehlt, weil keine körperliche Pflege (wie durch die Gymnastik der Griechen) vorhanden ist; einzelne Theile des Körpers sind durch unser nordisches Kostüm in der natürlichen Ausbildung geradehin verkümmert. Alles dies ist in den antiken Sculpturen, welche nach den edelsten Modellen die edelste Natur darstellen, wesentlich anders, und sie werden daher stets dazu beitragen, den rohen Natursinn zum Sinn für den gesetzmässig entwickelten Organismus, zum Schönheitssinn auszubilden, so sehr es übrigens, wie sich von selbst versteht, zugleich im Interesse der Kunstbildungs-Anstalten liegen wird, stets möglichst schöne Modelle zu gewinnen, und so manche fördernde Einrichtung auch für diesen Punkt noch möglich zu machen sein dürfte. Mit einem Wort: es scheint unerlässlich, wenigstens neben dem Studium des lebenden Modells auch das der Antike fortgehen zu lassen. — Das Kopiren von Gemälden, wenigstens von einigen Studien, möchte auch keineswegs ganz verwerflich sein, da es beim Malen doch zunächst auf Kenntniss des Materials und der nöthigsten Handgriffe ankommt und es wohlgethan sein dürfte, dem Schüler hierin wenigstens einige Sicherheit zu geben, bevor er zur Nachbildung des farbenreichen Lebens angewiesen wird. Doch kann die erste äussere Praxis auch wohl vortheilhaft in der Darstellung und Nachbildung lebloser Gegenstände, Gewandstoffe u. dergl., erlernt werden.

Zur Darstellung des menschlichen Körpers und zum Studium desselben gehört aber zugleich als unentbehrliches Hülfsstudium das der Anatomie. Auch dies versäumt der Verfasser zwar nicht, nimmt dasselbe aber, vielleicht um alles Pedantische daraus zu entfernen, doch zu oberflächlich und willkürlich. Er verlangt eigentlich nur ein durchgeführtes Zeichnen des Skeletts; das weitere Studium, das er vorschreibt, scheint lediglich nur darin zu bestehen, dass er eine Anatomiefigur neben das lebende Modell gestellt und die Muskeln der einen in denen des andern, zuerst bei gleicher, dann bei veränderter Stellung des Modells aufgesucht wissen will. Es bedarf wohl keines Beweises, dass bei solchem Verfahren nur flüchtige Empiriker gebildet werden können, den Schülern aber das tiefere Verständniss des Lebens und der Grund der Gestaltung und Bewegung desselben fremd bleiben muss. Gewiss sollen die Künstler nicht zu Anatomen erzogen werden, gewiss ist die beste Methode des anatomischen Unterrichts für Künstler sehr schwer darzulegen; wenn aber neben der scharfen Beobachtung des Lebens (wozu ohnehin ausserhalb der Modellsäle so wenig Gelegenheit ist) den Schülern keine tiefere wissenschaftliche Begründung des körperlichen Organismus gegeben werden sollte, so würden wir auch in den Bildern nur selten über Aktfiguren hinauskommen. Und einstweilen sehen wir es leider nur zu häufig, wie wenig unsre Künstler das Leben verstehen, wie sehr sie das mangelnde Verständniss durch Abschreiben dessen, was das Modell ihnen darbietet, zu ersetzen suchen, wie gern sie daher ihre Compositionen von vornherein auf möglichst bequeme Stellung des Modells — durch all jene Darstellungen der Klage, der Trauer, des Nachsinnens, des Ueberlegens, des Beschliessens statt der wirklichen That — einrichten, in wie hohem Grade den seltnen Darstellungen bewegter Action doch der eigentliche Nerv der Bewegung zu fehlen, wie auf die leidenschaftlichsten Gestalten jenes Hamlet'sche „Parteilos zwischen Kraft und Willen" nur allzuoft ganz wohl zu passen pflegt. — Ausserdem nimmt der Verf. auch auf den Unterricht in der Perspective Rücksicht, scheint ihn aber, da er sich weder über den Modus desselben, noch über die für ihn erforderliche Zeit näher auslässt, noch beiläufiger behandeln zu wollen, was ebenfalls nicht angemessen sein kann, so sehr auch hier die pedantische Behandlung des Gegenstandes fern zu halten sein dürfte.

Nach solchen Prämissen wird es nicht befremden, wenn der Verf. für den gesammten Kunstunterricht (wobei aber die Ausbildung für die Bedürfnisse der besonderen Einzelfächer ausgeschlossen zu sein scheint) nur ein Jahr in Anspruch nimmt und den Schüler sogar schon in der zweiten Hälfte desselben zur Composition verlassen will. Er versichert, dies durch mannigfache Erfahrung in seiner Wirksamkeit als Lehrer bestätigt gefunden zu haben. Gegen die Erfahrung wird nicht zu streiten sein; dass der Schüler in so kurzer Zeit aber vollständig feste Grundlagen, einen vollkommen zureichenden Beruf für das Leben gewonnen haben sollte, scheint nach den obigen Gegenbemerkungen doch sehr zu bezweifeln. Zudem wird es jedenfalls auf länger fortgesetzte Uebung und Thätigkeit des Schülers unter den Augen des Meisters, sowie zugleich auf die besondre Aneignung alles desjenigen, was nicht der figürlichen Malerei angehört, je nach dem erwählten besondern Kunstfache ankommen müssen. Ueber das für diese besondern Fächer Erforderliche spricht sich der Verf.

meist nur sehr kurz und zum Theil wenig befriedigend aus. Sehr beherzigungswerth scheint dagegen, was er über die Anleitung zur Composition sagt, indem er auch hier, statt auf Beobachtung abstracter Regeln, vor Allem auf Beobachtung der Natur und des Lebens in seinen wechselnden Erscheinungen dringt.

Ich kann nach allem diesem den in der Schrift des Herrn Waldmüller enthaltenen Principien keineswegs unbedingt huldigen; gleichwohl halte ich dieselbe für einen werthvollen Beitrag zu den neueren Erörterungen über die Gestaltung des Kunstunterrichts, da sie mit Geist und reiner Liebe zur Sache geschrieben ist, wirkliche Uebelstände aufdeckt und, auch wo sie den Widerspruch hervorruft, doch zum weiteren Nachdenken reizt. Jedenfalls ist das Ziel, das Er erstrebt, das richtige: dass der Künstler leichter und rascher schaffen lernen müsse; nur dass ich der unmaassgeblichen Ansicht bin, dies Ziel sei nur auf einer sehr gründlichen und ernst behandelten Basis zu erreichen. Die Sache selbst aber hat, wie ich glaube, noch eine andre, ganz ernsthafte Seite für die äussere Lebensstellung der Künstler. Unsre Künstler schaffen im Allgemeinen (und vornehmlich vielleicht desshalb, weil die alten Schultraditionen abgerissen sind) zu mühsam, zu langsam. Sie brauchen zu dem einzelnen Werke, wenn dasselbe überhaupt gediegen sein soll, mehr Zeit wie die Alten, müssen es sich mithin theurer bezahlen lassen und finden in Folge dessen weniger Absatz. Die Alten, die sich in ihrer Hand vollkommen sicher fühlten, malten bei gleicher oder grösserer Gediegenheit der Arbeit schneller und forderten (einzelne besondre Ausnahmen abgerechnet) zumeist ungleich geringere Preise, auch nach den Geldverhältnissen ihrer Zeit. Mir scheint, dass wenigstens ein Theil der Klage über den mangelnden Kunstsinn unsrer Zeit hier seine Auflösung findet, und dass es somit nicht einzig und allein Sache des Publikums, des Volkes sein möchte, wenn ein andrer und besserer Zustand herbeigeführt werden soll.

Vertheidigung einer Tyroler-Familie im Kriege 1809. Der schlesische Kunstverein seinen Mitgliedern. Gem. von M. Müller. Lith. von Fr. Jentzen.

(Kunstblatt 1847, No. 46.)

Es ist jene bekannte ausgezeichnete Composition von C. F. Moritz Müller in München, die den Heroismus des tyrolischen Volkes in seinem Kampfe gegen die Franzosen in einer schlichten Genrescene vergegenwärtigt, und die uns hier in einer wohl durchgearbeiteten Lithographie sehr bedeutenden Massstabes (18¾ Zoll breit bei etwa 23 Zoll Höhe) vorgeführt wird: das Schindeldach eines Tyroler Bauernhauses, auf dem Männer, Weiber und Knaben versammelt sind, mit dem Feuer ihrer Stutzen und mit den, zum Festhalten der Schindeln bestimmten Felssteinen, den andringenden Feind abzuwehren. Wenn wir bedenken, wie sehr in unserm Kunsthandel bei Darstellungen historischer Begebenheiten die von

ausserhalb eingeführten fremdländischen, oft genug die Unterdrückung Deutschlands feiernden Gegenstände noch immer vorherrschen, so werden wir es doppelt anerkennen müssen, dass hier, bei Vertheilung eines Kunstblattes an die Mitglieder eines ansehnlichen Kunstvereins, die Wahl auf ein Bild von so edlem vaterländischen Interesse gefallen ist.

Preussens Monarchen. Sieben nach den besten Originalgemälden lithographirte Bilder nebst historischer Einleitung. Herausgegeben von **Rudolph Freiherrn v. Stillfried-Rattonitz**, k. Kammerherrn und Vice-Oberceremonienmeister. Berlin, in der Gropius'schen Buch- und Kunsthandlung (C. Reimarus). 1847. Fol.

(Kunstblatt 1847, No. 48.)

Der um die Geschichte des preussischen Königshauses und des Hohenzollern'schen Geschlechtes überhaupt vielfach verdiente Herausgeber hat unter vorstehendem Titel ein Werk veröffentlicht, das zunächst zwar ebenfalls dem patriotisch preussischen Interesse gewidmet ist, doch auch im weiteren Bezuge — für die Anschauung ausgezeichneter historischer Persönlichkeiten, für die Art und Weise der auf Repräsentation berechneten Portraitdarstellung im Laufe von zwei Jahrhunderten, für den Gang der künstlerischen Behandlung innerhalb dieses Zeitraumes und bei Gegenständen der betreffenden Gattung, — ebenfalls nicht ohne erhebliche Wichtigkeit ist. Es sind die Bilder der Beherrscher des preussischen Staates von der Zeit des grossen Kurfürsten Friedrich Wilhelm ab, d. h. von jener Zeit, da der preussische Staat (aus der Vereinigung Brandenburgs und eines von fremder Macht unabhängigen Preussens erwachsend) in die Reihe der Mächte von europäischer Bedeutung eintrat. Sämmtliche Darstellungen sind aus dem ungemein reichen Vorrath der Bildnisse ausgewählt, welche in den königlich preussischen Schlössern zerstreut sind und ihrer Zusammenstellung zu einer grossen Gallerie von seltenster und umfassendster historischer Bedeutung noch immer entgegenharren. Der Unterzeichnete, mit diesen Schätzen zufällig näher bekannt, kann es bezeugen, dass der Herausgeber überall mit sicherem Takt die gediegensten und für seinen Zweck geeignetsten Originale zur Darstellung genommen hat.

Es sind sämmtlich Bildnisse in ganzer Figur und, bis auf eine Ausnahme, in stehender Stellung. Das erste ist das des grossen Kurfürsten, nach einem (besonders auch in der Färbung) sehr ausgezeichneten Gemälde von Nason, einem sonst nur wenig bekannten Holländer der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts, der zu jenen holländischen Künstlern gehört zu haben scheint, welche, wenigstens zeitweilig, von Friedrich Wilhelm nach Berlin berufen wurden. Es ist ein Bild fürstlich conventioneller Repräsentation im Charakter jener Zeit: der Kurfürst steht da, vollständig gepanzert (wie er sich im Leben wohl schwerlich noch trug), über dem Panzer den Kurfürstenmantel, mit zierlich gesticktem Halstuch und tief auf die Brust niederfallender Lockenperrücke, die Hand auf den

Feldherrnstab gestützt, ein Ganzes von feierlich energischer Erscheinung. — Das zweite Bild stellt den ersten König Preussens, Friedrich I., dar, nach einem Gemälde des damaligen Hofmalers Pesne, eines Pariseers von Geburt. Auch dies ist eine entschieden repräsentirende Darstellung, doch nicht mehr conventioneller Art, sondern unmittelbar der im Leben ausgeübten Repräsentation entnommen. Der König, in blitzend funkelnder Kleidung, sitzt auf silbernem Throne, zu dessen beiden Seiten der Hermelin in majestätischen Falten tief die Stufen niederfällt; die Rechte hält mit eleganter Fingerbewegung das zierliche Scepter, die Füsse ruhen, in ebenso eleganter Stellung, auf dem prachtvoll gestickten Sammtkissen, welches vor den Thron niedergelegt ist. Baldachin, Säulen und sonstiges Zubehör sind nicht vergessen. Die fast seltsam eigenthümliche Aufgabe ist von dem Maler mit ungemeinem Geschick behandelt und zu einer harmonischen Gesammtwirkung von grosser malerischer Kraft zusammengezogen, das Original (was auch schon aus der Lithographie hervorgeht) mit ächter Meisterschaft im Colorit ausgeführt, wie denn überhaupt Pesne den besten Coloristen seiner Zeit — Anfang des achtzehnten Jahrhunderts — zugezählt werden muss und wenigstens im Portrait die meisten überragen dürfte. — Als drittes Bild reiht sich das des Königs Friedrich Wilhelm I., ebenfalls nach einem Gemälde von Pesne, an. Hier ist es wieder auf mehr conventionelle Repräsentation abgesehen. Der König erscheint als Feldherr, den Feldherrnstab in der erhobenen Rechten, mit einem altritterlichen Brustharnisch angethan, während ein phantastisch kostümirter Mohr hinter ihm einen prachtvollen Turnierhelm zum Aufsetzen bereit hält. Die romantischen Panzerstücke passen nicht mehr zu der Zopfperrücke und dem gesammten Generalskostüm, das der König ausserdem trägt, noch weniger die etwas theatralische Commandobewegung zu seiner eigenthümlichen biderben Erscheinung, die der Maler im Uebrigen mit vollkommener Meisterschaft aufgefasst und wiedergegeben hat; aber gerade die Naivetät, mit der der Künstler den König die für nothwendig befundene Rolle spielen lässt, giebt dem Bilde wieder ein eigenthümliches Interesse. — Das vierte Bild stellt König Friedrich II. dar, nach einem Gemälde von Cuningham, einem Schotten, der an verschiedenen Höfen thätig und, wie es scheint, von Petersburg nach Berlin gekommen war. Dies Bild ist einfaches Portrait, ohne alle, zumal künstliche Repräsentation, doch in so charakteristischer Auffassung und Umgebung, dass gerade hier der Eindruck einer Persönlichkeit von höchster Bedeutung mit voller Entschiedenheit sich geltend macht. Der König, schon das Gepräge des höheren Alters tragend, steht auf einer Marmorterrasse des Parkes von Sanssouci, auf die Lehne eines mit Karten gefüllten Stuhles gestützt und im einsamen Nachsinnen mit scharfem Adlerblick zum Bilde hinausschauend. Vor ihm eins seiner Windspiele, das vergebens seine Aufmerksamkeit auf sich zu lenken sucht; hinterwärts, auf der Brüstung der Terrasse und von den Bäumen beschattet, eine im französischen Geschmack gehaltene Marmorstatue der Wahrheit. Leider ist diese, in der That ergreifende Composition nicht in der wünschenswerthen malerischen Durchbildung ausgeführt, wie sich überhaupt Cuningham's Bilder, ob auch durch vortreffliche Charakteristik, doch weder durch Colorit noch durch Hell-dunkel besonders auszeichnen; indess ist wenigstens bei dem in Rede stehenden Blatte der Lithograph für die erforderliche Totalwirkung nicht erfolglos bemüht gewesen. Es muss hiebei bemerkt werden, dass Fried-

rich II. wohl nur in jüngeren Jahren zur Ausführung gediegener Portraits gesessen hat, wie aus dieser Zeit namentlich mehrere vortreffliche Bildnisse von ihm noch von Pesne's Hand (und unter diesen ein sehr schönes, den ersten Jahren seiner königlichen Würde angehöriges Brustbild in der Gemäldegallerie des Berliner Museums) vorhanden sind. Im spätern Alter scheint er gar nicht mehr gesessen und den Malern ganz überlassen zu haben, wie weit sie eine hinreichende Aehnlichkeit seiner Züge aus der Erinnerung erreichen mochten. So finden sich denn auch in den königlichen Schlössern nur wenig Bildnisse des größten Mannes seiner Zeit, die den an sie zu machenden Ansprüchen genügen, und sind namentlich die durch Stich etc. vervielfältigten und im Handel befindlichen Bildnisse nur äusserst selten befriedigend, zuweilen sogar vollkommene Karikatur.[1]) Mit um so grösserem Interesse wird daher die hier gegebene Veröffentlichung des Cuningham'schen Bildes aufgenommen werden. — Die drei letzten Darstellungen sind ebenfalls einfache Bildnisse, ohne eigentliche Repräsentation, doch auch ohne die Andeutung eines charaktervollen Momentes, vielmehr alle drei in einer gewissen Portraitstellung, welche sich, auf eine oder die andere Art, in möglichst würdiger Weise der Schau darbietet. Friedrich Wilhelm II. ist nach einem Bilde von Döpler gegeben, in chevaleresker Haltung und, was die Ausführung betrifft, in jener auf Totaleffect berechneten Breite des Vortrages, die eine Einwirkung damaliger englischer Portraitmalerei zu verrathen scheint; Friedrich Wilhelm III. nach einem Gemälde von Professor F. Krüger, leider etwas zu befangen in der Haltung, und die öde landschaftliche Fläche, in der der König steht, nicht wohl zu seiner einsamen persönlichen Erscheinung stimmend; Friedrich Wilhelm IV. dagegen, ebenfalls nach Krüger, so charaktervoll wie in ächter künstlerischer Durchführung und mit dem landschaftlichen Grunde ein malerisches Ganze von vortrefflicher Gesammtwirkung bildend.

Die lithographische Ausführung sämmtlicher Blätter rührt von W. Schertle her und verdient überall eine unbedingte Anerkennung. Der Künstler hat durchweg das charakteristisch Eigenthümliche in der Erscheinung der dargestellten Personen und ebenso in der Behandlungsweise der verschiedenartigsten Originalgemälde aufzufassen und wiederzugeben und mit einer gewissen Freiheit und Breite des Vortrages zugleich die zarteste Durchbildung zu vereinigen gewusst.

Die von dem Herausgeber vorangeschickte historische Einleitung giebt in kurzen und kräftigen Zügen eine Uebersicht der Entwickelungsgeschichte des preussischen Staates und der Charaktere und Wirksamkeit der genannten sieben Fürsten.

[1]) Nach solchen scheint Mad. George Sand in ihrer Consuelo das abschreckende Bild des Preussenkönigs entworfen zu haben.

Künstler-Jugend, Roman aus dem Leben. Von Dr. Carl August Menzel. Berlin 1848. 2 Bände.

(Kunstblatt 1847, No. 87.)

Dies Buch ist von einem praktischen Künstler geschrieben, dem Universitäts-Bauinspector Menzel zu Greifswalde, der sich durch eine unermüdliche öffentliche Thätigkeit, in der Herausgabe der mannigfaltigsten baulichen Entwürfe und in schriftstellerischen, die Bauwissenschaft betreffenden Werken den Fachgenossen bekannt gemacht hat. Der Roman, der uns hier dargeboten wird, hat im Allgemeinen die Stellung der heutigen Kunst zum heutigen Leben zur Aufgabe; dies wird an der bunt ineinander verzweigten Jugendgeschichte einer Anzahl von Künstlern, welche den verschiedenen Kunstfächern angehören, dargestellt. Das Buch hat einen eigenthümlichen kulturgeschichtlichen Werth; von gewissen Momenten des Kunstlebens unserer Zeit ist darin ein zumeist sehr lebendiges Bild gegeben. Freilich nicht von dem Höchsten, nicht von dem Wesentlichen der Kunst. Dem vorgehefteten Prospectus zufolge erwartet man in dem Buche zunächst unmittelbar Bezüge auf die gesammte Entwickelungsgeschichte der neueren deutschen Kunst; dies ist aber nicht der Fall; es finden sich nur sehr vereinzelte, oberflächliche Andeutungen der Art; eine Darlegung der tieferen Gründe jener Wandlungen, welche in der Geschichte der neueren Kunst sichtbar werden, hat der Verfasser gar nicht beabsichtigt. Ueberhaupt scheint es nicht in seinem Plane gelegen zu haben, die — ob auch seltene — innere Grösse des Künstlerthums, das sich der Herrschaft über die Gemüther der Menschen zu bemächtigen weiss oder an widerwärtigen Verhältnissen tragisch untergeht, zur Erscheinung zu bringen; er hat es nur mit der zahlreichen, wenig charaktervollen Mittelklasse von Künstlern zu thun, deren Bestimmung es in grossen Kunstzeiten ist, sich den grossen Meistern als Gesellen und Handlanger anzureihen, und die in andern Zeiten sich unbemerkt und unbeachtet in das Philisterium verlaufen. Letzteres ist hier der Fall; und wenn man sich künftig einmal über die allgemeinen Kunstzustände unserer Zeit unterrichten will und die Frage stellt, was bei uns aus jener Mittelklasse geworden, so vermag dies Buch eine hinlänglich deutliche Antwort zu geben. Es geht eine eigne, zum Theil wohl kaum bewusste oder beabsichtigte Ironie durch dasselbe, die um so mehr wirkt, je naiver, je frischer aus dem Leben gegriffen die meisten Schilderungen sind, mag der Verf. auch mit etwas zu grosser Sammlerleidenschaft auf die barocken Erscheinungen der Philisterwelt, deren sicherer Hafen die sämmtlichen Helden des Romans aufnimmt, ausgegangen sein.

Berliner Kalender für 1848. Zweiundzwanzigster Jahrgang. Mit 7 Stahlstichen. Berlin, Verlag von Karl Heimarus (Gropius'sche Buch- und Kunsthandlung).

(Kunstblatt 1848, No. 1.)

Der neue Jahrgang des Kalenders bringt uns in seinen Stahlstichen artistisch interessante Darstellungen, die nächst dem Titelbilde, dem Portrait des Prinzen Friedrich von Preussen (Sohnes des Prinzen Carl) nach einem Bilde Krüger's von Teichel gestochen, der jüngsten Thätigkeit der Architekten Berlins gewidmet sind. Besondre Wichtigkeit für die höhere künstlerische Richtung der letzteren hat zunächst das perspectivische Bild der kürzlich neugegründeten St. Petrikirche zu Berlin, die, in Folge einer von der städtischen Behörde besonders ausgeschriebenen Concurrenz, nach den Entwürfen des Professors Strack und unter seiner Oberleitung gebaut wird. Die Bedürfnisse des evangelischen Gotteshauses und das Bedingniss des unserm Norden eigenthümlichen Backsteinmaterials haben hier die wesentlichen Motive für Anlage, Composition und Ausbildung des Einzelnen gegeben. Die künstlerischen Hauptformen sind, solchem Zwecke entsprechend und ohne sclavische Abhängigkeit von bloss traditioneller Vorschrift, die des Spitzbogenstyles; das Ganze steigt in ernster, gehaltener Kühnheit empor. Der Bau, der ungesäumt zu Ende geführt werden wird, dürfte (zumal bei dem grossen Einflusse, den Herr Strack auch als Lehrer seines Kunstfaches ausübt) für den Entwickelungsgang der hiesigen Architektur eine sehr erhebliche Bedeutung gewinnen. — Andre Darstellungen beziehen sich auf diejenigen grossen Anlagen ausserhalb Berlins, durch welche die Stadt an den unteren Spreeufern weiter in das Land hinausgeführt wird. Schon der letzte Jahrgang des Kalenders hatte hievon ein Beispiel gebracht, indem er eine Darstellung der von Strack ausgeführten Gebäudegruppe der Raczynski'schen Gemäldegallerie und der mit dieser verbundenen Künstlerlokale, am ehemaligen Exerzierplatze vor dem Brandenburger Thore, enthielt. Ihnen hat sich neuerlich eine umfassende Gruppe stattlicher Privatgebäude angeschlossen, unter denen besonders die von dem Baumeister F. Hitzig ausgeführten durch die classische Würde ihrer Formen das Gepräge ächt künstlerischer Gediegenheit besitzen. Diese Anlagen befinden sich auf dem südlichen Spreeufer. Am nördlichen beginnen sie zunächst der Stadt mit den weiten Baulichkeiten des Hamburger Eisenbahnhofes. Etwas weiter hinab folgt das, nach dem Plane des Geh. Oberbaurathe Busse erbaute kolossale Mustergefängniss, dessen Umfassungsmauer einen Flächenraum von 16½ Morgen umschliesst. Hievon bringt der diesjährige Kalender eine malerische Ansicht, die freilich, bei dem kleinen Massstabe des Blattes, nur in allgemeineren Zügen ein Bild des ernsten kastellartigen Charakters der Anlage geben kann. Wieder etwas weiter hinab erhebt sich der ebenfalls mächtige Bau der neuen Garde-Ulanen-Kaserne mit ihrer Zinnenbekrönung und den thurmartig aufsteigenden Pavillons, die uns ebenfalls in einer Ansicht vorgeführt wird. Unmittelbar an die Kaserne schliesst sich die vorstädtische Kolonie Moabit an, die vor noch nicht langer Frist das Gepräge eines schlichten Ackerdörfchens hatte, neuerlich aber zu einem ansehnlichen

Fabrikorte angewachsen ist. Die grossartigste der dortigen Fabriken ist die Eisengiesserei und Maschinenbauanstalt von Borsig, die einen Flächenraum von ungefähr 120,000 Quadratfuss bedeckt, mit 900 Gasflammen erleuchtet wird, 1200 Arbeiter beschäftigt und aus der im Jahre 1846, dort gefertigt, die hundertste Locomotive hervorging, welcher im Frühjahr 1848 die zweihundertste folgen wird. Zwei Darstellungen sind dieser Borsig'schen Anstalt gewidmet. Die eine zeigt uns die noch sehr schlichte Beschaffenheit, welche sie im Jahre 1837 hatte; die andre ihre gegenwärtige Erscheinung, wo man eine ganze Stadt vor sich zu haben meint, über der sich Thürme und ein Wald qualmender Dampfschornsteine erheben. In dem erläuternden Text ist vergessen zu bemerken, dass die neueren Anlagen in dieser Anstalt nach Plänen von Strack gebaut sind und dass er in dieser Verwendung des heimischen Baumaterials für bestimmt praktische Bedürfnisse und in der ächt künstlerischen Behandlung desselben bei der naiven Befolgung aller gegebenen Bedingungen wieder die beachtenswerthesten Belege seiner Meisterschaft gegeben hat. — Ein Blatt endlich enthält eine Ansicht des noch im Bau begriffenen, aber der Vollendung sich bereits nahenden Schlosses Kamenz in Schlesien, welches I. K. H. der Frau Prinzessin Albrecht von Preussen gehört. Der ursprüngliche Plan des Schlosses, das in seiner Gesammtheit 420 Fuss lang und 370 Fuss breit ist, rührt von Schinkel her; die weitere Fortführung desselben und seine theilweise Umbildung, die besonders durch die anbefohlene grössere Ausdehnung nöthig wurde, ist das Werk des den Bau leitenden Hofbaumeisters Martius. Das Material, aus dem derselbe aufgeführt worden und das in seiner Eigenthümlichkeit für die Behandlung der Formen massgebend war, ist Glimmerschiefer, Backstein und glasirte Ziegel. So erhebt sich das Schloss mit seinen Thürmen, Hallen und Nebenbauten auf dem Rücken des Hartaberges, einfach imposant, im Charakter etwa die Mitte haltend zwischen den preussischen Ordensschlössern und den sicilisch-maurischen Schlossanlagen.

Die eben besprochene Ansicht ist nach einer Zeichnung des Grafen v. Pfeil, die Ansicht der Petrikirche zu Berlin nach einer Zeichnung von Strack, die übrigen Blätter nach Zeichnungen von Biermann gestochen. Die Stiche sind in eleganter und geschmackvoller Weise von Sagert, Schulin und Fincke ausgeführt.

Just Ulrik Jerndorff. Ein Charakterbild von L. Starklof. (Druck und Verlag der Schulze'schen Buchhandlung in Oldenburg.) 31 S. in 8.

(Kunstblatt 1848, No. 13.)

Wir machen die Freunde der heutigen Kunst auf diese kleine Schrift aufmerksam, die in kurzen, aber charakteristisch bestimmten Zügen und mit inniger Pietät von dem Leben und Wirken eines jüngst verstorbenen, in verschiedener Beziehung sehr schätzbaren Künstlers Kunde giebt. Jerndorff war am 30. December 1806 zu Kopenhagen geboren und zunächst in schlichter Weise für den handwerklichen Betrieb der Malerei ausgebildet.

Doch regte sich bald in ihm der höhere Drang; er malte Portraits und Landschaften, die Beifall fanden. Im Jahre 1831 ward er Schüler des Professors Möller, Lehrers an der Kunstakademie zu Kopenhagen und Restaurators an der königl. Bildergallerie; 1837 ging er, mit einem königl. Stipendium versehen, nach Deutschland und dann nach Italien, zunächst mit der Aufgabe, sich durch kunsthistorisches und kritisches Studium der älteren Meister und Schulen für das Fach der Gemälderestauration, in welchem er bei Möller bereits einen glücklichen Grund gelegt hatte, weiter auszubilden; er versäumte dabei aber auch seine selbständige künstlerische Ausbildung nicht und sandte mehrere ausgezeichnete landschaftliche Gemälde in die Heimat. Im Herbst 1839 kehrte er nach Kopenhagen zurück und erwarb sich dort durch gelungene Herstellung verschiedener, im königl. Besitz befindlichen Bilder einen vortheilhaften Ruf. Dies gab Veranlassung, ihn im folgenden Jahre nach Oldenburg zu berufen, um hier für die Herstellung der in sehr vernachlässigtem Zustande befindlichen Gemälde der grossherzogl. Gallerie wirksam zu sein. Er blieb fortan in Oldenburg und wurde später Hofmaler des Grossherzogs. Die dortige Gallerie enthält nicht viele Bilder, unter diesen aber sehr schätzbare Stücke; man betrachtet Jerndorff entschieden als ihren Retter. Neben den Restaurationsarbeiten, denen er sich mit hingebendster Treue unterzog, begann er auch wieder eigne Leistungen, und namentlich seine Landschaften gelten allgemein als so tüchtige wie erfreuliche Meisterarbeiten. Ausserdem war er für die Förderung des allgemeinen Kunstsinnes in Oldenburg in erfolgreichster Weise thätig. Er stiftete einen Kunstverein, der sich vornehmlich durch Ausstellung von Kunstwerken bethätigte, wobei aber, den dortigen abgeschlossenen Verhältnissen entsprechend, nicht bloss auf die Kunst der Gegenwart, sondern zugleich, so umfassend es die vorhandenen Mittel nur gestatteten, auf die Kunst der Vergangenheit in ihren verschiedensten Phasen Rücksicht genommen wurde. Die dazu ausgegebenen Programme enthalten die belehrendsten kunsthistorischen Uebersichten. In ähnlicher Weise war Jerndorff auch durch anregende Vorträge (in dem dortigen literarisch-geselligen Verein) wirksam; besonders hervorgehoben wird unter diesen ein Vortrag „über die Verhältnisse der Kunst in der Gegenwart und die Hoffnungen für die Zukunft." Zum Druck dieser Aufsätze war Jerndorff nicht zu bewegen: vielleicht dürfen wir jetzt ihrer Veröffentlichung von Seiten seiner Freunde entgegensehen. Nach längerem Kränkeln, welches ihn zuletzt arbeitsunfähig machte, verschied er am 27. October 1847, von der ganzen Stadt betrauert nicht bloss seiner künstlerischen Verdienste halber, sondern ebenso wegen seines durchaus edlen, offnen, männlichen Charakters.

Roland et ses ouvrages, par David (d'Angers). Paris 1847. 40 S. in Octav.

(Kunstblatt 1848, No. 15.)

Philipp Laurent Roland, am 13. August 1746 zu Pont-a-Marq bei Lille geboren und am 11. Juli 1816 zu Paris gestorben, gehört zu den

ausgezeichnetsten französischen Bildhauern und zu den Gründern der neueren Kunstblüthe. Die k. Gesellschaft für Agrikultur-Wissenschaften und Künste zu Lille hatte im Jahre 1846 die Abfassung einer Gedächtnisschrift auf ihn zum Gegenstande einer Preisaufgabe gemacht; Pierre Jean David von Angers, der unter den heutigen Bildhauern Frankreichs einen der ersten Plätze einnimmt, ein Schüler Roland's, hat mit der oben genannten Schrift den Preis gewonnen. Die Schrift hat das doppelte Interesse: uns den Mann, dessen Andenken sie gewidmet ist, und sein künstlerisches Streben in anschaulichst lebensvoller Weise vorzuführen, und uns in dem Verfasser, den wir bisher nur als Meister des Meissels kannten, zugleich auch einen Meister der Feder kennen zu lehren.

Roland war in sehr bedürftigen Verhältnissen geboren; David (dessen Entwickelung unter ähnlichen Verhältnissen begann) giebt uns eine beredte Schilderung des künstlerischen Dranges in der jungen Brust, der sich siegreich durch alle Entbehrungen hindurchgekämpft. Seine erste Bildung erhielt Roland auf der Kunstschule zu Lille; in seinem achtzehnten Jahre trieb es ihn nach Paris. Er fand ein Unterkommen in dem Atelier des Bildhauers Pajou, der ihn bald bei seinen Arbeiten im Palais Royal und im Schlosse von Versailles beschäftigte und ihm hiedurch zu Einkünften und Ersparnissen Gelegenheit gab, die ihm eine Reise nach Italien möglich machten. Dort eignete er sich, durch das Studium der Antike, die tiefere Auffassung des Lebens, die gemessnere Weise der Darstellung an, die ihn befähigten, der Kunst neue Bahnen vorzuzeichnen. David zieht hier eine interessante Parallele mit Canova und dessen Richtung. „Canova (so sagt er) hat ebenso wie mehrere andre grosse Künstler damit angefangen, einen einfachen Abdruck der Natur zu geben; aber der italienische Bildhauer ist nicht so tief in das Innere des Einzelwesens eingedrungen, wie Roland und einige berühmte französische Bildhauer. Die Italiener beschäftigen sich vorzugsweise mit dem primo aspetto, mit der äusseren Wirkung, die, wenn ich so sagen darf, den Charlatanismus der Form ausmacht; sie sind sich ihrer Wirkung so bewusst, sie sprechen zu einem Volke, das selbst eine einfache Andeutung so lebhaft aufnimmt und sich, wenn es nur schnell erfasst wird, die ernsthafte Untersuchung für später vorbehalten zu dürfen meint, dass sie das Bedürfniss nach einem tieferen Studium der Anatomie und Physiologie nicht empfinden, wie sehr auch dies Studium für den nöthig sein mag, der die Natur in ihrer ergreifenden Wirklichkeit erhabner fassen will. Und das ist es, ich wiederhole es, worin die französischen Bildhauer sich unterscheiden: sie wissen es, dass der Eindruck, den die Seele empfangen hat und den allerdings auch sie unermesslich tief empfinden, doch das genannte Studium nicht ausschliesst, die unerlässliche Bedingung für jedes Werk, welches der wechselnden Vorliebe der Zeiten widerstehen soll." — Mich dünkt, dass diese goldnen Worte noch manche Nutzanwendung finden könnten, auch für Verhältnisse, die uns näher liegen, als die zwischen italienischen und französischen Bildhauern!

Roland hielt sich fünf Jahre in Italien auf. Nach seiner Rückkehr fand er in seinem früheren Meister einen thätigen Förderer seines Strebens. Er wurde ausserordentliches Mitglied (agrégé) der Akademie. Zu diesem Behuf hatte er einen Cato von Utica, der sich den Tod giebt, gearbeitet: Arme und Beine dieser Statue hatte er vorher, des Studiums halber, überlebensgross modellirt, mit solcher Sorgfalt und Meisterschaft,

dass sie über den Gliedern eines Riesen abgeformt zu sein schienen. 1781 wurde er wirkliches Mitglied der Akademie mit einer Statue des Simson, 1782 Mitglied der Akademie zu Lille mit einem sterbenden Meleager, einer Statue, die, ohne sclavische Nachahmung der Antike zu sein, doch nach David's Urtheil alle Schönheiten der antiken Kunst in sich einschliesst. In demselben Jahre hatte er sich mit einer Tochter des Architekten des Königs, N. Potain, verheirathet und eine Wohnung im Louvre erhalten.

In dieser Zeit fertigte er u. A. einige Basreliefs, in denen er, im Gegensatz gegen die damalige Richtung seiner Kunstgenossen, zu der antiken Behandlungsweise des Reliefs, wie sie dieses Kunstfach verlangt, zurückkehrte. David giebt bei dem Bericht über diese Arbeiten schlagende, aus der ächten künstlerischen Anschauung hervorgegangene Winke über die Bedingnisse des Reliefs. Andre Arbeiten folgten. Im Jahr 1783 kolossale Medaillons mit den Bildnissen Ludwig's XV., Ludwig's XVI., Lenoir's, Delorme's; 1784 die zierliche Figur eines Kindes mit einem Schwan für den Park von Fontainebleau und die Büste Feutry's für Lille; 1786 die prächtigen gigantischen Karyatiden, welche die Façade des Theaters Feydeau schmückten. Ausserdem ein höchlichst gerühmtes Relief mit den neun Musen für die Gemächer der Königin zu Fontainebleau.

Dann brachen die Stürme der Revolution herein. Aber die idealen Pläne der Gewaltherrscher der Freiheit gaben dem Künstler bald zu neuen, eigenthümlich grossartigen Schöpfungen Anlass. Zunächst, im Jahr 1791, zu einer kolossalen Gruppe, das Volk darstellend, welches den verhassten Föderalismus zu Boden schmettert. 1792 folgte, im Auftrage des Convents, die Ausführung des Denkmals eines der Freiheitsmärtyrer, Simonneau's, Maires von Etampes, und die einer mächtig kolossalen allegorischen Statue des Gesetzes, für die Vorhalle des Pantheons. Diese war nur in Gyps ausgeführt. „Beim Anblick dieser edlen und strengen Gestalt (sagt David) war es unmöglich, sich eines religiösen Gefühles zu erwehren. Alles an ihr athmete den Frieden der Majestät; mit der vollendeten Durchführung, mit der zarten Behandlung des Nackten stand die Schönheit und der Reichthum der Gewandung nur im Einklang." Für die Vorhalle des Pantheons fertigte er ausserdem, in Stein, ein Relief symbolischen Inhalts, die neue Rechtspflege darstellend. Im vierten Jahre der Republik, bei Gründung des „Instituts", wurde Roland einstimmig zum Mitglied der Klasse der Künste erwählt. Wieder andre Arbeiten folgten, zunächst die reizvolle Statue einer Bacchantin, dann eine Reihe von Büsten: Pajou, Ruyter, Lesueur, Cambacérès, Laboissière, Chaptal u. s. w., endlich die Büste seiner Tochter, ein Werk so hoher Meisterschaft, dass David dasselbe geradehin als das Hauptwerk seines Lebens bezeichnet. Was David bei dieser Gelegenheit über die Kunst der Büsten im Allgemeinen, über die Pflicht des Künstlers sagt, hier den besondern geistigen Gehalt eines Menschenlebens in die Erscheinung treten zu lassen, dürfte vorzugsweise von seinen eignen Büsten gelten, unter denen einzelne, wie die von Béranger und Victor Hugo, gerade in solcher Beziehung so eigenthümlich ausgezeichnet sind.

Ebenfalls höchsten Ruhmes würdig ist Roland's Statue des Homer, die er im Jahr 1802 ausstellte. Der Dichter ist sitzend dargestellt, die Lyra in seinen Händen, der Wanderstab neben ihm, Kränze zu seinen Füssen. Die Statue befindet sich gegenwärtig in Mitten der Meisterwerke franzö-

sischer Sculptur, welche im Louvre aufgestellt sind. 1805 fertigte er ein bedeutendes Relief für den Hof des Louvre, das nicht ohne Schwierigkeit den architektonischen Bedingnissen einzufügen war: zwei Victorien mit dem Namensschilde Napoleon's, Herkules, Minerva und zwei Flussgötter. 1808 eine Statue Napoleon's für den öffentlichen Sitzungssaal des Instituts, im kaiserlichen Kostüm, gross und edel in der Wirkung, breit und frei in der Ausführung: David zieht dies Werk der Darstellung Napoleon's durch Canova bei Weitem vor. Die Statuen Cambacérès' und Tronchet's folgten, auch die eines Solon für den Saal der Senatssitzungen. Eine seiner letzten Werke war eine Statue von Lamoignon-Malesherbes. Ein grosses Basrelief, das den Kaiser Marc Aurel zum Gegenstande hat, war dieser Arbeit noch vorangegangen. Als Ludwig XVIII. nach seiner Rückkehr beschlossen hatte, die Brücke Ludwig's XVI. mit zwölf Marmorstatuen zu schmücken, erhielt Roland den Auftrag, die des grossen Condé zu liefern. Er arbeitete noch die Skizze; der Tod rief ihn vor der Ausführung ab.

Roland hat nur vier Schüler gebildet: Caillouette, der sich ebenfalls einen geachteten Namen erworben hat; Waugel, der zu grossen Hoffnungen berechtigte, aber in unglücklicher Melancholie untergegangen ist; Massa, David's innigen Jugendfreund, der gleichfalls das Ausgezeichnetste verhiess und früh starb, und David selbst.

„Was vor Allem (so sagt David) die Werke Roland's auszeichnet, ist Lebensgefühl und Gewissenhaftigkeit, verbunden mit dem Grossartigen, was die Kunst verlangt. Seine Sculptur hat ein unläugbares Zeichen von Verwandtschaft mit der römischen Sculptur in der schönen Zeit August's. Seine starke Seele war eins geworden mit dem männlichen Geiste dieser Epoche."

Die Schrift ist mit einem Profilbilde Roland's, nach einem Medaillon von David's Hand in Holz geschnitten, geschmückt. Wir dürfen sie, wie es scheint, als Vorläufer andrer literarischer Mittheilungen des geistvollen Künstlers betrachten. Wenigstens hat er in ihr eine Veröffentlichung seiner Studien über die älteren französischen Bildhauer Jean Goujon und Puget verheissen.

Richter-Album. Eine Auswahl von Holzschnitten nach Zeichnungen von Ludwig Richter in Dresden. Leipzig 1848. Veranstaltet und verlegt durch Georg Wigand.

(Kunstblatt 1848, No. 24.)

Vor funfzehn Jahren gab ich mit Robert Reinick das Liederbuch für deutsche Künstler heraus. Wir wollten den Inhalt des Büchleins, Text und Musiknoten, gern zugleich mit bildlicher Zierde ausstatten und suchten den Umstand, dass es im Verlag des Professors Gubitz zu Berlin erschien, hiefür nach Möglichkeit zu nutzen. Wir wählten unter dem Vorrath Gubitz'scher Holzschnitte aus, was für unsern Zweck passend erschien; verschiedene künstlerische Freunde hatten die Güte, unser Vor-

haben mit allerlei kleinen Zeichnungen auf Holz zu unterstützen, die sodann bei Gubitz geschnitten wurden. Wir durften voraussetzen, etwas ganz Artiges und in seiner Weise Eigenthümliches geliefert zu haben, und nachsichtige Recensenten möchten uns die Freude, dies anzuerkennen. Wie aber hat sich der Charakter der deutschen Bücherausstattung in diesen wenigen Jahren verändert! Welch eine Fülle von Werken, die theils in einfach volksthümlicher, theils in künstlerisch durchgebildeter, selbst prachtvollster Weise mit Holzschnitten überreich ausgestattet sind, ist seitdem ans Licht getreten! Eine Masse von Volksbüchern, und zwar in zwei verschiedenen Ausgaben, das Nibelungenlied in drei verschiedenen Ausgaben, Luthers Lieder in zwei verschiedenen Ausgaben, volksthümliche Erzählungen, Mährchen — wie die von Musäus, — Volks-, Soldaten- und Studentenlieder, stattliche ABC- und andre Kinderbücher, die Bibel, umfassende historische Werke, allerlei Kalender, selbst mehrere Wochenblätter, die fort und fort eine Menge von bildlichen Darstellungen bringen, breiten ihren reichen Inhalt vor uns aus. Unser schlichtes Liederbuch, mit dem wir einen Anfang zu solcher Weise der Ausstattung machten, tritt aus diesem bunten Reigen bescheiden zurück. Eine eigenthümliche und in mannigfacher Art sehr beachtenswerthe Kunst der Bücher-Illustration hat sich bei diesen Anlässen ausgebildet. Der deutsche Holzschnitt, in verschiedenen Schulen verschiedenartig behandelt, hat sich bei so reichlich strömenden Bestellungen auf eine Weise entwickelt, dass er keinen Vergleich zu scheuen braucht.

Es würde eine sehr dankenswerthe Aufgabe sein, diesen ganzen Abschnitt unsrer heutigen künstlerischen Thätigkeit in all seinen Besonderheiten und Wechselbezügen näher zu beleuchten, zumal wenn man dabei gleichzeitig auch dasjenige ins Auge fasste, was für dieselben Zwecke von Engländern, Franzosen, Belgiern geleistet ist. Wer einmal die Geschichte der Kunst unsrer Tage schreiben will, wird diesen Abschnitt, der schon durch seine volksthümlichen Wirkungen von so grosser Bedeutung ist, gewiss nicht ausser Acht lassen dürfen. In diesem Augenblick ist es aber keineswegs meine Aufgabe, den geneigten Leser auf ein so weites Feld zu führen. Ich habe hier nur, aus Veranlassung des in der Ueberschrift genannten Werkes, über einen einzigen unter denjenigen unserer deutschen Künstler, die ihre Thätigkeit in mehr oder weniger umfassender Weise der Bücher-Illustration zugewandt, zu berichten.

Professor L. Richter in Dresden ist — so viel mir bekannt — mit selbständigen Bildern bis jetzt wenig hervorgetreten.[1]) Auch Kupferstich oder Lithographie, sonst sehr wirksame Träger für die Verbreitung des künstlerischen Namens und seiner Wirkung, haben nicht eben beigetragen, ihn bekannt zu machen. Die „Deutschen Dichtungen mit Randzeichnungen deutscher Künstler" (Düsseldorf bei Buddeus) enthalten drei sauber durchgeführte Radirungen von seiner Hand, in denen die Freunde seiner Darstellungsweise den liebenswürdigen Künstler allerdings wiederfinden, die sich aber doch unter der Fülle der Radirungen verlieren, welche bei uns in jüngster Zeit ebenso reich und lustig zu Tage gekommen sind.

[1]) Hr. von Quandt in Dresden hat mich, in No. 60 des Kunstblattes vom J. 1848, ob meines oben ausgesprochenen Nichtwissens von Richter's umfassender Thätigkeit auch im Fache der eigentlichen Malerei, gebührlich zurechtgewiesen. Ich bin ihm für die Belehrung — mag diese auch in einer eigenthümlichen Sprechweise vorgetragen sein — aufrichtig dankbar.

So kann man sagen, dass seine Thätigkeit, soviel davon in die Oeffentlichkeit gelangt, bis jetzt fast ausschliesslich der Bücher-Illustration, der Anfertigung von Zeichnungen zum Holzschnitt für diesen Zweck, zugewandt gewesen ist. In diesem Kreise aber hat er die allerfruchtbarste Thätigkeit entwickelt; er ist derjenige, welcher dieser Gattung des künstlerischen Berufes das am meisten charakteristische, am entschiedensten volksthümliche Gepräge aufgedrückt hat. Er ist für Deutschland der eigentliche Repräsentant des künstlerischen Bücherschmuckes, sofern mit demselben überhaupt eine volksthümliche Wirkung erreicht werden soll. Andre haben vielleicht mehr Gewicht des grossen Styles, mehr Classicität in der Behandlung der Formen, mehr Strenge und Scharfblick für die Wiedergabe des historisch-Individuellen; oder sie mögen sich, wenn auch nicht eben in demselben Fache, einer ähnlich reichen Productivität erfreuen. Keiner dagegen findet so, wie Richter, sein eigentliches Lebenselement in der Naivetät volksthümlicher Auffassung, bleibt sich hierin unter allen Umständen so gleich, weiss von hier aus die verschiedenartigsten Aufgaben mit derselben stetigen Frische und Unbefangenheit zu bewältigen. Seine harmlose Gemüthlichkeit giebt den schlichtesten Zuständen des gewöhnlichen Lebens, wenn er uns dergleichen vorzuführen hat, stets einen eignen Reiz; sein schalkhafter Humor weiss das Komische am flüchtigsten Zipfel zu fassen und dasselbe ebenso wirksam mit leisen Andeutungen zu bezeichnen, wie im verwegenen Uebermuth bis zur grotesken Tollheit aufzustacheln; sein feines Gefühl hält die lieblichsten idyllischen Züge fest und öffnet uns leise den Zaubergarten, aus dem die ganze Blüthenpracht der Romantik uns entgegenleuchtet; sein edler Sinn vermag es, unser Herz in seinen verborgensten Kammern zu rühren und wiederum die Erregung unseres Gemüthes mit beruhigenden Feierklängen zu versöhnen. Und wie sich in alledem die Naivetät der Auffassung gleich bleibt, so auch die Angemessenheit, mit der uns seine Darstellung zwischen den gedruckten Lettern des Buches entgegentritt. Er weiss es, dass er kein für sich bestehendes Bild zu geben hat, das in irgend welcher, für malerische Zwecke berechneten Composition, in irgend welchen Schatten- oder Lichteffekten uns von der Totalwirkung des gedruckten Buches abzöge. Er hat überall diejenige wohl empfundene Stylistik, die sich dieser Buchwirkung aufs Beste anschliesst: schlichte Composition, mässige Schattenangabe und besonders gern jene strenger geschlossenen, arabeskenhaften Ausgänge, die dem Bilde einen halb dekorativen Charakter geben und wesentlichst zur harmonischen Einfügung desselben in die schematischen Drucklettern beitragen. Wenn ich nicht sehr irre, gehört sogar diese Stylistik in solchem Grade zu seinem eigenthümlichen künstlerischen Wesen, dass sie ein Hauptgrund sein dürfte, weshalb bis jetzt nur so wenig selbständige Bilder von ihm der Oeffentlichkeit vorgeführt sind.

Leider weiss ich von Richter nichts weiter, als was sich eben aus seinen Publikationen ergiebt. Sein Bildungsgang, die Art und Weise seiner etwaigen früheren Leistungen ist mir unbekannt. Doch halte ich mich (so misslich es sonst sein mag, Mitlebenden dies und jenes aus blosser Vermuthung auf den Kopf zuzusagen) für berechtigt, hier in Bezug auf ihn eine Conjectur zu machen. Mir scheint nämlich, dass die Holzschnitte in der Ausgabe der deutschen Volksbücher, welche seit zehn Jahren in reichlichster Folge bei Otto Wigand in Leipzig erschienen sind, zum grossen Theil, und namentlich die der früheren Jahre, nach Richter'schen Zeich-

nungen gefertigt sind. Wie unkünstlerisch und dem bäuerlichen Charakter der alten Volksbücher entsprechend auch in diesen früheren Jahrgängen die Holzschnitte behandelt sein mögen, so leuchtet aus ihnen dennoch ein so eigenthümlicher, sinnig romantischer Zug hervor, dass derselbe meines Erachtens eben auf keinen andern Urheber als auf Richter schliessen lässt. Irre ich mich hierin nicht, so würden wir den Geist unsrer alten Volksbücher, in den er sich solchergestalt versenkt, als den eigentlichen Born zu betrachten haben, aus welchem er für seine Naivetät, seinen Humor, seine Gemüthlichkeit, seine idyllische oder romantische Anmuth, seine warme Feierlichkeit, mit einem Worte: für sein ganzes deutsch volksthümliches Wesen die entsprechendste Nahrung geschöpft. Dies hat er auf die schier unzählbare Fülle der Leistungen, mit denen er sodann die verschiedenartigsten Bücher geschmückt hat, übertragen. Betrachten wir dieselben schliesslich noch unter dem Gesichtspunkt der engeren künstlerischen Kritik, so werden wir die letztere allerdings bis zu einem gewissen Grade stets nur nach Massgabe des volksthümlichen Zweckes dieser Leistungen in Anwendung zu bringen haben. Schon der Holzschnitt, von verschiedenartigen Händen herrührend, führt uns die Originalarbeit offenbar in verschiedenartig modificirter Weise vor, und wir haben mit dem Zeichner nicht ohne Weiteres zu rechten, wo möglicher Weise die specielle Thätigkeit des Holzschneiders in Betracht kommt. Doch ist in dem Vortrag im Allgemeinen eine gewisse (wiederum dem volksthümlichen Charakter entsprechende) Derbheit vorherrschend, die überhaupt ein allzu genaues kritisches Anatomisiren nicht eben zulässig macht. Und wenn uns ein oder ein andres Mal auch ein erheblicheres Bedenken in Betreff der Forderungen, welche die Natur an die Formenbildung macht, entgegentreten sollte, so lassen wir dasselbe, wo uns im Ganzen so viel Erquickliches geboten wird, gern bei Seite liegen.

Es ist gewiss ein sehr glücklicher Gedanke des Herausgebers des „Richter-Albums", uns in demselben eine Auswahl aus dem reichen Vorrath seiner Compositionen in Separatabdrücken und in übersichtlicher Folge vorzuführen. Das Album enthält 115 Holzschnitte auf 85 Blättern in gross 8. Es würde allzuweit führen, wollte ich hier auf das Einzelne des Inhalts näher eingehen, und es möge statt dessen die Bemerkung genügen, dass uns hier von allen Richtungen, in denen seine künstlerische Erfindung sich bewegt, gehaltreiche und auch im Schnitt wohlgelungene Beispiele dargeboten werden. Die Mehrzahl der Verleger derjenigen Werke, welche mit Holzschnitten nach Richter geschmückt sind, haben die Holzstöcke zu diesem Zweck bereitwillig mitgetheilt, und es sind die Abdrücke hier von diesen Holzstöcken selbst (nicht von Bleiabgüssen), zugleich in sorgfältigster Behandlung des Druckes genommen worden. Ich habe bei Durchsicht des Albums einzig das Bedauern empfunden, dass nicht noch mehr, nicht auch diese und jene andre Composition, die mir durch ihre eigenthümlichen Vorzüge werth und lieb geworden, mit aufgenommen ist. Indess würde es, bei der an sich schon so dankenswerthen Gabe, die eben nur eine Auswahl sein sollte, unbescheiden sein, noch mehr zu fordern, und es kann ja ohnehin bei einer Auswahl nur das subjective Urtheil entscheiden. Jedenfalls werden die Freunde der Richter'schen Arbeiten, werden die Sammler von Leistungen der vervielfältigenden Kunst das Erscheinen des Albums höchlichst willkommen heissen.

Ueber die akademischen Künstler-Vereine.

(Gesellschafter 1849, Beilage zu No 94.)

Das Wort „Kunst-Akademie" hat eine schwankende Bedeutung. Im Allgemeinen versteht man darunter theils Kunst-Bildungs-Anstalten, theils Vereinigungen von Künstlern; aber die wechselseitigen Beziehungen zwischen diesen beiden Elementen sind in den verschiedenen Ländern verschieden. In der alten Akademie von S. Luca zu Rom bildet sich aus beiden ein zusammenhängendes Ganzes. In Paris ist die „Akademie der schönen Künste", die eine Abtheilung des sogenannten „Instituts" ausmacht, nur ein geschlossener Künstlerverein und von der dortigen Kunstschule gänzlich geschieden. In London ist die Akademie ebenfalls nur ein Künstlerverein, der aber zugleich, aus freiem Antriebe, ein wenig Kunst-Unterricht ertheilt. In Belgien sind die zahlreichen Akademieen, und namentlich die grosse Akademie von Antwerpen, im Wesentlichen nur Kunstschulen; daneben aber ist dort, und zwar zu Brüssel, in den letzten Jahren eine besondere „Akademie der Wissenschaften und Künste" errichtet, die als eine Nachahmung des französischen „Instituts" erscheint und deren eine Abtheilung, die „Akademie der schönen Künste", wiederum aus einer Künstlergesellschaft besteht. In den ober-italienischen und deutschen Kunst-Akademieen erscheint die Kunstschule durchweg als die Hauptsache; vertreten und verwaltet werden dieselben hier in der Regel durch ein von der höheren Staatsbehörde berufenes Collegium von Künstlern, das gelegentlich auch durch Nicht-Künstler vervollständigt wird und dessen Mitglieder den Charakter von Beamten tragen; in den meisten Fällen sind die auf solche Weise eingerichteten Akademieen zugleich befugt, andern, ausserhalb stehenden Künstlern den Ehrentitel eines „Mitgliedes der Akademie" zu ertheilen. Auch die Akademie von Berlin hatte nach ihrer ursprünglichen Verfassung im Wesentlichen dieselbe Einrichtung; seit etwa siebzehn Jahren ist hier aber die veränderte und meines Erachtens nicht ganz folgerichtige Bestimmung in's Leben getreten, dass die „Mitglieder der Akademie" selbst die etwaigen neuen Mitglieder zu wählen haben. Ich halte dafür, dass, wer Ehrenrechte ertheilen soll, nothwendig darüber stehen muss; die Sache gewinnt sonst leicht einen ausschliesslichen Charakter und bleibt mannigfacher Anfechtung ausgesetzt.

Ueber das Wesen der Akademieen als Kunstschulen ist seit funfzig Jahren und länger sehr viel gesprochen und geschrieben worden. Ich will diesen Gesichtspunkt hier bei Seite lassen und nur meine Ansicht über die Bedeutung der akademischen Künstlervereine aussprechen. Ich glaube, dass die grossen Umgestaltungen unserer Tage, die auf alle Gebiete des Lebens ihren Einfluss ausüben, auch sie nicht unberührt lassen können. Ich wünsche, dass sie aus den Wehen der Zeit neuverjüngt hervorgehen, dass sie statt eines müssigen Scheinlebens ein wahres, wirksames Dasein gewinnen mögen.

Es fragt sich, welchen Beruf diese, mit einem öffentlichen Charakter bekleideten Künstlervereinigungen, die wir theils in selbständiger Stellung, theils an andere Institute (die Kunstschulen) angelehnt finden, eigent-

lich haben. Die Antwort ist, wenn wir die bisherigen Verhältnisse betrachten, nicht ganz leicht; auch die Einsicht in die Statuten der verschiedenen Anstalten giebt uns nicht viel befriedigende Aufschlüsse. In den meisten Statuten bleibt, wenn wir die einhüllenden Formeln abschälen, als eigentlicher Kern nur die Bestimmung, dass die Mitglieder wiederum Mitglieder zu machen haben. Ich glaube, ich darf mir meine Bemerkung hierüber sparen. Oder sie sollen nützliche Dinge über die Kunst sprechen, Vorschläge deshalb machen, auch (wenn es der Behörde beliebt) über dergleichen vernommen werden, — Befugnisse, wozu es doch keiner ausschliesslich akademischen Stellung bedarf. Oder sie sollen ein Kunstgesetzbuch, ein allgemeines Wörterbuch über die Kunst, aufstellen, wie mit einem solchen die französische Akademie schon seit länger als einem Vierteljahrhundert beschäftigt ist, ohne dass bis jetzt jedoch eine Zeile davon im Druck erschienen wäre; aber erscheint das Buch auch, wer zwingt die Welt, nach dessen Gesetzen zu leben? Oder sie sollen ein Jahrgehalt empfangen. Diese Bestimmung wird jedenfalls sehr annehmlich sein, und ich gönne zumal den alten verdienten Künstlern von ganzem Herzen ein Dasein, das sie der zuweilen doch sehr drückenden Sorgen überhebt; aber wozu für eine Künstler-Pensionsanstalt dieser akademische Nimbus? Oder sie sollen bei künstlerischen Concurrenzen ihr entscheidendes Votum abgeben. Dies Letztere ist die einzig positive Bestimmung, die ich in Betreff der Wirksamkeit der akademischen Mitglieder, so viel mir erinnerlich, in den Statuten der Akademieen gefunden habe. Aber die Sache scheint mir doch auch zu einfach, als dass es dazu eines besonders glanzvollen akademischen Apparates bedürfte.

Meines Bedünkens verhält sich die Sache so. — Es war in der schönen Zeit des italienischen Lebens, da Wissenschaften und Künste aufs Neue emporblühten, da die Geister des classischen Alterthums nach langer Entfremdung die Welt wieder besuchten, und die Gleichgestimmten und Gleichstrebenden sich zum Austausch ihrer Gedanken und Erfahrungen, zur gegenseitigen Anregung und Förderung geselig vereinten. Mit altehrwürdigem Namen benannte man diese gesellschaftlichen Zusammenkünfte als Akademieen. Die Mächtigen und Herrschenden waren stolz darauf, solche Kreise in ihre Nähe zu ziehen; fehlte ihnen selbst der Sinn dafür, so gebot ihnen dennoch die milde italienische Sitte, dem allgemeinen Beispiel zu folgen. Es gehörte allmälig zum guten Ton, Akademieen im Gefolge der Fürstenhöfe zu sehen, auch ausserhalb Italiens; sie wurden bald ein wichtiges Pertinenzstück des fürstlichen Luxus. Es kam die Zeit, wo die Staaten in die Personen der Fürsten aufgingen; es konnte dabei nicht fehlen, dass die Akademieen den kostbaren Kleinoden zugezählt wurden, welche den Saum des grossen Staatskleides zu schmücken bestimmt waren. Sie waren zuletzt, ob auch die Zeiten sich wiederum verwandelt hatten, feststehende Artikel des Staats-, selbst des National-Luxus geworden; man schien förmlich übereingekommen, dass die Völker eine solche ostensible Repräsentation der in ihrem Innern verborgenen geistigen Kräfte nöthig hätten. Aber man darf endlich doch einmal inne halten und fragen, ob dieser Luxus, diese Repräsentation in der Natur der volksthümlichen Bedürfnisse liegt? oder wie sich diese Bedürfnisse je nach dem verschiedenartigen Volkscharakter verschieden gestalten? Die Franzosen, glaube ich, haben viel zu viel volksthümliche Eitelkeit, um von Instituten leben zu

können, die die Erhabenheit ihrer Intelligenz zur Schau tragen. Die Deutschen können in manchen Dingen äusserst Nützliches von den Franzosen lernen; aber es giebt auch manche Dinge, in denen sie besser ihre eigenen Wege gehen.

Ich höre hier einen Einwurf. Die Kunst-Akademieen, wird man mir sagen, sollen nicht bloss die Kunst-Intelligenz *repräsentiren*; sie sollen sie wirklich *enthalten*; die Behörden des Staates sollen verpflichtet sein, sie als die Organe solcher Intelligenz zu betrachten; die Behörden sollen bei ihrer Verwaltung der Kunst-Angelegenheiten stets nur auf Grund der von diesen Organen abgegebenen Gutachten handeln. Alles dies, so fügt man hinzu, ist eine um so grössere, bedeutsamere Aufgabe, als die gesammte Pflege der Kunstangelegenheiten, und vornehmlich die Veranlassung zur Ausführung von Kunstwerken im allgemeinen volksthümlichen Interesse, was bisher zumeist eine fürstliche Gnadensache war, nach den Umgestaltungen unserer Tage wesentlich eine Staatssache wird werden müssen.

Das wäre freilich, all den müssigen Formalitäten, all der eiteln Repräsentation gegenüber, eine sehr würdige Aufgabe, um die es sich schon der Mühe lohnen möchte, akademische Künstlervereine zu gründen. Aber, so muss ich wieder fragen, haben diese Vereine nach ihren bisherigen Verfassungen wirklich das Recht, sich der Erfüllung einer solchen Aufgabe zu unterziehen? Haben sie die volle Befähigung, sich als die Organe der Kunst-Intelligenz eines Volkes hinzustellen? — Ich glaube: Nein! Sie stehen, wie es mir scheint, auf einer Basis, von der aus kein folgerichtiger Uebergang zu jener Stellung zu gewinnen ist. Ihre Verfassung hängt wesentlich mit der früheren Theorie des gesellschaftlichen Verbandes zusammen, die die Ertheilung von Titeln, Würden und Orden als einen Ausfluss höherer Intelligenz erscheinen liess; wie sie auch eingerichtet sein mögen, es handelt sich bei ihnen stets um das Zufällige eines Ehrentitels. Ist die Genossenschaft der Mitglieder auf eine bestimmte Zahl beschränkt, ist mit der Mitgliedschaft gar eine Pfründe, ein Gehalt verbunden, so macht sich die Sache noch am Einfachsten und Klarsten; es wird dann um die erledigte Stelle eine lebhafte Bewerbung eintreten, und man wird Gelegenheit haben können, den möglichst Ausgezeichneten zu wählen. Aber darf vorausgesetzt werden, dass in einer so abgeschlossenen Genossenschaft die Summe der jedesmaligen Kunst-Intelligenz wirklich enthalten sei? der Kunst, die ihrer Natur nach stets jung sein muss, bei der die junge Meisterschaft oft denselben, oft einen höheren Rang behauptet, wie die alte? — Ist die Zahl der Mitglieder unbeschränkt, so kann die Wahl sich nach Belieben weiter erstrecken; aber eben nach Belieben, nach einem unbestimmten, willkürlichen Gefühle für das Vorzüglichere. Wer giebt den Draussenstehenden eine Bürgschaft, dass die Genossenschaft sich nicht allmählig in eine Kotterie umwandelt? dass Künstler, die vielleicht ein oder zwei Mal Vortreffliches geleistet haben, hinterher aber erschlaffen, sich nicht gar eigenwillig gegen neu auftretende Kräfte oder Richtungen verschliessen? — Geschieht die Wahl neuer Mitglieder durch die Genossenschaft selbst, so bleibt, wie schon angedeutet, das Missliche und Missliebige, das überall entstehen muss, wenn Ehrenrechte aus dem Kreise der Geehrten fortgepflanzt werden. Geschieht die Wahl durch eine höher gestellte Behörde, wer giebt Bürgschaft für die richtige Einsicht der Letzteren?

Wie man die Sache auch anfassen möge, das bisherige Princip der akademischen Künstlervereine passt nicht mehr zu den Forderungen der heutigen Zeit, am wenigsten, wenn sie zu der oben in Anspruch genommenen schönen und grossen Wirksamkeit berufen werden sollten. Es wird wesentlich darauf ankommen, ob für sie ein andres Princip gefunden werden kann, ein solches, wo an die Stelle des Zufälligen, des willkürlichen Ehrenrechtes, die bestimmte, gesetzlich normirte Anerkennung träte. Ich habe kein Bedenken, sofort dasjenige Princip auszusprechen, welches hiernach mit den Forderungen unserer neuen Zeit allein im Einklang stehen würde. Die akademischen Künstlervereine müssen sich, wie es mir scheint, in Genossenschaften der Meister verwandeln. Es handelt sich hiebei nicht um eine Auszeichnung, nicht um ein mehr oder weniger willkürliches Hervorheben des Einen vor dem Andern; es handelt sich um das offene Anerkenntniss der vollkommen entwickelten, durch gründliche Leistungen bethätigten künstlerischen Ausbildung. Es handelt sich um ein Ziel, danach mit Anstrengung gerungen werden kann; — um Titel und Orden bewirbt man sich nicht,[1]) um die Aufnahme in den Kreis der Meister muss der Tüchtige sich gern bewerben. Ein solcher Kreis wird in sich fassen, was das Volk an gediegener, völlig gestählter künstlerischer Kraft besitzt; er wird in Wahrheit die Kunst-Intelligenz des Volkes darstellen.

Und was, so wirft man mir vielleicht ein, was ist das Kriterium der künstlerischen Meisterschaft? Lässt sich das so bequem als gesetzliche Vorschrift in Worte fassen? Kommen wir dabei nicht am Ende auf den alten Standpunkt des Gutdünkens und der Willkür zurück? — Ich weiss es ganz wohl, dass das Höchste und Letzte des künstlerischen Urtheils im Gefühle liegt, das nicht füglich in Worte übersetzt werden kann. Dennoch scheint mir die Aufgabe der Meister-Erklärung keineswegs auf schwankenden Grundsätzen beruhen zu müssen, scheint sie mir von der zum Vergleich herangezogenen bisherigen Aufgabe wesentlich verschieden. Es gilt eben zu prüfen, ob die Stufe der Meisterschaft, der vollkommen entwickelten Ausbildung, je nach den verschiedenen Anforderungen, welche die verschiedenen Kunstfächer bedingen, erreicht ist. Hierüber wird sich die Jury der Meister, auch wenn sie, wie billig, strenge Anforderungen macht, auch wenn im einzelnen Fall von einander abweichende Meinungen laut werden sollten, zu einigen wissen. Ich setze dabei aber freilich voraus, dass eine solche Einigung wirklich stattfinde, d. h. dass Gründe und Gegengründe dargelegt werden, und dass man stets zu einer offnen namentlichen Abstimmung schreite. Geheimes Scrutinium, weisse und schwarze Kugeln im verdeckten Kasten passen für solche Verhältnisse nicht mehr.

Von andrer Seite bemerkt man vielleicht, die ganze Sache, von der ich spreche, sei so lang wie breit; die Auszeichnungen, durch die man seither „Mitglieder der Akademie" berufen habe, seien eben den vorhandenen „Meistern" zu Theil geworden; das Resultat für die Mitgliederzahl werde, in vielen Fällen wenigstens, dasselbe bleiben, möge man sie nach der einen oder nach der andern Fassung wählen. Zugegeben; nur meine ich, dass auch in diesem Fall schon die veränderte Fassung von wesent-

[1]) Haben Sie das schriftlich?

Anmerkung des Setzers.

lichster Bedeutung ist. Sie stellt eben den Künstlerverein, der sich Akademie nennt, auf eine andre Basis, ich möchte sagen: auf einen andern oder vielmehr auf den eigentlichen Rechtsboden.

Die Genossenschaft der Meister, wenn die akademischen Künstlervereine sich hiezu umbilden, wird ein wirkliches, lebendes Glied im Organismus des Staates ausmachen. Sie in der That wird den Beruf und die Pflicht haben, der verwaltenden Behörde überall in Kunstsachen ihr gewichtiges Gutachten abzugeben. Sie wird ebenso auf das Innere ihres genossenschaftlichen Berufes die mannigfachste vortheilhafte Einwirkung hervorbringen können. Ich betrachte z. B. die Genossenschaft der Meister bildender Kunst als die eigentlichen Urheber unserer grossen akademischen Kunstausstellungen; ihnen — aber als Genossenschaft, nicht den Einzelnen, — fällt also mit Recht die pekuniäre Einnahme dieser Ausstellungen zu, die, für wahre genossenschaftliche Zwecke und namentlich zur Unterstützung hülfsbedürftiger, arbeitsunfähiger Mitglieder verwandt, sehr wohl geeignet sein würde, zur Sicherung der unabhängig künstlerischen Existenz nachhaltig beizutragen.

Vieles wäre hieran noch anzuknüpfen, doch mag es einstweilen bei diesen Andeutungen sein Bewenden haben. Nur das will ich noch bemerken, dass die Genossenschaft sich zum Betrieb ihrer Angelegenheiten nach den künstlerischen Hauptfächern in Sectionen würden zu theilen haben, und dass, wo sie irgend eine grössere Anzahl von Mitgliedern umfassten, Ausschüsse auf bestimmte Zeitdauer zu wählen sein würden, die sodann, namentlich den Behörden gegenüber, die Genossenschaft und die Interessen derselben verträten.

Berliner Briefe.

Von **T. L. B.**

(Kunstblatt 1848, No. 36 ff.)

I.

Sie haben mich mehrfach aufgefordert, mich über den Stand der künstlerischen Dinge in unsrer guten Residenz auszusprechen, und Sie haben ein so gutes Zutrauen zu mir, dass Sie trotz meines beharrlichen Schweigens abermals eine Mahnung an mich ergehen lassen. Sei es denn! ändern sich doch heut zu Tage so viele Dinge in der Welt, — warum sollen nicht auch einmal die des Schreibens entwöhnten Finger wieder zur Feder greifen?

Wenn ich so lange geschwiegen, so war es freilich nicht ganz ohne Grund, für mich wenigstens. Man wird mit den Jahren überhaupt etwas bedachtsam im Urtheil, mitunter auch etwas kopfscheu. Ab und zu freut man sich wohl der bunten Erscheinungen, die an einem vorüberrauschen: es giebt Thaten und Leistungen, die uns stolz darauf machen, dass uns

dergleichen mitzuerleben vergönnt ward. Aber es passirt auch allerlei in Leben und Kunst, das die Menge jubelnd beklatscht und dessen Berechtigung zum Dasein uns doch nicht sonderlich einleuchten will. Wir wissen aus der Geschichte, wieviel Scheingrössen gefallen sind, und wir meinen, manchem glanzvollen Thun der Gegenwart auch sein Horoskop stellen zu dürfen. Denke ich nun bei solcher Stimmung an die letzten Jahre unsrer hiesigen Kunst zurück, so finde ich in dieser Frist ebenfalls wohl einzelnes Hohe und Schöne, aber die grössere Masse des Unternommenen, die vorherrschende Gesammtrichtung hat mich nicht allzu lebhaft erfreuen können. Ich habe darin im Ganzen mehr Schein als Wesen gesehen; die Dinge kamen mir in hundert Fällen gemacht, absichtsvoll, spielerisch vor; ich vermisste darin vor Allem den Ernst der Ueberzeugung, der bei jeglichem Thun des Menschen, und so auch bei der Kunst, doch wohl das erste Bedingniss ist. Neben einzelnem Gediegenen trat mir allzu viel Dilettantismus entgegen, es war mir, aufrichtig gesprochen, unbequem, ihm durch all seine kleinen und grossen Irrgänge nachzufolgen. Indess ist ein stürmischer Tag gekommen, der manchen Schein zerstieben gemacht hat. Ich glaube, dass das Nachwehen dieses Sturmes auch unser friedliches Kunstgebiet treffen wird. Auch hier wird es sich vermuthlich zeigen, was auf festen Pfeilern und was (wie etliche Strassen in der Nordwestecke Berlins) auf beweglichem Infusoriengrunde gebaut war. Vielleicht, dass mit jenem Tage auch für unsre Kunst eine alte Epoche abgeschlossen ist. Da mag sich's denn wohl ziemen, auf einen Augenblick still zu stehen und über unser Gebiet eine rasche Rundschau zu halten. Es handelt sich um unsre Zukunft, für die der Blick über die, wenn auch nicht durchweg erfreuliche nächste Vergangenheit nicht ganz ohne Frucht sein wird.

Wir hatten uns hier kürzlich in den ersten Anfängen unsres neuen constitutionellen Lebens zu versuchen; wir hatten Deputirte zu wählen für unsre preussische, auch für die allgemeine deutsche Nationalversammlung. Man hielt die gemeinsamen Vorberathungen dazu in dem Conzertsaale des Schauspielhauses. Sie kennen das Gebäude; Sie wissen, dass dasselbe eine der gediegensten Leistungen unsres unvergesslichen Schinkel ist. Der grosse Saal mit seinen lauteren griechischen Formen hallte diesmal nicht von den Beethoven'schen Symphonieen, sondern von dem stürmischen Kampfe politischer Parteien wider. Doch gab es, wie man sich Tag für Tag an derselben Stelle wiederfand, immerhin Augenblicke genug, da das Auge sich an dem harmonischen Einklange dieser Formen erfreuen, an ihrer stillen Einfalt Ruhe und Befriedigung suchen konnte. Auch traten nicht allzu selten Redner auf, deren Worte keinen sonderlichen Gewinn verhiessen, so dass man es vorziehen durfte, sich in den kleineren Vorsälen und Seitenräumen zu ergehen. Ich habe in jenen Tagen manches Absonderliche in politischer Beziehung gelernt, aber ich bin, was mir nicht minder werth ist, gleichzeitig dazu gekommen, die künstlerische Totalität dieses schönen Lokals umfassender und vollständiger denn bisher in mich aufzunehmen. Welch ein keusches Ebenmaass, welche reine Gesetzlichkeit, welch ein klar bewusstes Wollen tritt in dieser Kunstschöpfung uns überall entgegen! Und wie durchdringt dieser hohe und reine Geist die sämmtlichen übrigen künstlerischen Kräfte, die in Malereien und Sculpturen zur würdigen Ausstattung jenes Lokales mitgewirkt haben! Wie werden wir selbst mit den schwächeren der hier befindlichen Leistungen bildender Kunst doch durch eben denselben unverkennbaren

Ernst des Strebens ausgesöhnt! Ich habe einzig zu beklagen gehabt, dass das Material, welches hier zur Anwendung gekommen, keine wahrhaft monumentale Dauer hat und dass das Verderben, namentlich der schönen Stucco-Sculpturen, bereits beginnt. — Erinnere ich zugleich noch an das unter demselben Dache befindliche Bühnenlokal, und zwar an das des Zuschauerraumes, so tritt uns auch hier das Bild derselben künstlerischen Besonnenheit entgegen. In der architektonischen Anordnung und ihren Formen sehen wir dieselbe würdevolle Grazie, in der bildlichen Ausstattung dieselbe begeisterte Hingabe. Ja, ich glaube es behaupten zu können: W. Wach und W. v. Schadow haben in den Deckengemälden gerade dieses Raumes ihre gediegensten Meisterwerke geliefert.

Das war Schinkel und die Zeit seiner Wirksamkeit. Wir sind die Erben seines Geistes und wir haben die Aufgabe gehabt, die von ihm ausgestreute Saat zu hüten und zu pflegen, auf dass sie zu stets erneuten Blüthen sich entfalte. Sein künstlerisches Gesetz war weit und frei genug, dass wir im dessen Gefolge nimmer einem beschränkenden Regelzwange zu unterliegen hätten befürchten mögen. Und in welcher Weise haben wir unsere Aufgabe erfüllt? — Ich bitte, folgen Sie mir in unser grosses Opernhaus. Sie wissen, es brannte vor einigen Jahren aus und musste, bei einigen mässigen Veränderungen im Aeussern, im Innern gänzlich erneut werden. Lassen Sie uns eintreten: Sie fühlen sich überrascht durch den grossartigen Raum, der uns umfängt, geblendet durch die, wenn zum Theil auch nur scheinbare Pracht der Stoffe und den Glanz der tausend Gasflammen. Sie prüfen mit Behagen den raffinirten Comfort der Sitzplätze, der dem Schinkel'schen Schauspielhause freilich fehlt, doch auch ohne zu grosse Mühe dort ebenfalls einzuführen wäre. Aber Sie verlangen mehr: Ihr Auge, kunstbedürftig und in einem Tempel der Kunst mit doppeltem Recht nach künstlerischer Befriedigung verlangend, schweift über diese funkelnde Pracht hin und wider; aber es findet keinen Punkt, wo es ausruhen möchte. Es ist eben ein buntes, wirres Durcheinander von Zierraten und Figuren, wie es die Chablone oder die Gussform gegeben haben mag, ohne organisches oder rhythmisches Gesetz, das wir doch in allen Kunststylen vergangener Kunstepochen, den Rococostyl nicht ausgenommen, vorfinden. Und blicken Sie empor zur Decke, oder blicken Sie lieber nicht empor. — Sie möchten Deckengemälde erwarten wie im Schauspielhause und würden sich leider überzeugen müssen, dass diese Musen und sonstigen Göttinnen füglich nur den Beruf haben können, auf die Schaubilder an Putz- und Modeläden hinüberzuflattern. Zwischen den Göttinnen aber hängt der berühmte kolossale Kronleuchter herab, dessen Erscheinung von unsern Zeitungen feierlichst begrüsst wurde. Er ist aus einem lustigen Gewühl von Ornamenten und Figuren zusammengepappt (denn er besteht aus Pappe), wie wir dergleichen aus französischen Renaissance-Vorlegeblättern kennen. Vergoldete Flügelwesen tragen einen dichten Wald von Wachskerzen, die eine blendende Helle im weiten Raume verbreiten. Wachskerzen? Sie irren sich. Das ist eben die geistreiche Erfindung, dass es keine sind und dass sie nur dazu dienen, die einzelnen Gasflämmchen zu motiviren. Wäre freilich ein Künstler mit dabei gewesen, so hätte ihm auch wohl einfallen können, dass Kerzen nur ein Nothbehelf zur Erzeugung der Flammen sind und dass, wo man über Flammen ohne solchen Nothbehelf disponiren kann, Gelegenheit zu überaus reizenden phantastischen Formspielen gegeben war. Indess hätte das eben

eine künstlerische Wirksamkeit bedingt, wovon hier überhaupt nicht die Rede ist. Nur von Wichmann befindet sich in dem Raume, zwischen die Proscenium-logen eingeklemmt, eine Anzahl Statuen, allegorische Wesen vorstellend, die zufällig auch eine künstlerische Mitwirkung bezeugen. Aber sie können in dieser Umgebung nicht sonderlich zur Geltung kommen.

Da wir eben das Innere von Schauspielhäusern besuchen, so erlauben Sie mir, gleichzeitig einen kurzen Sprung über die Lampen zu machen, auf die Bühne selbst. Ist dasjenige, was uns dort vorgeführt wird, zum guten Theil doch ebenfalls dem Bereiche der bildenden Kunst zuzuzählen. Ich erwähnte der Lampen, die die Bühne vom Orchester scheiden und die Schauspieler mit hellstem Licht zu übergiessen bestimmt sind. Das thun sie freilich, aber wie? Von unten auf, so dass regelmässig die schönsten Gesichter aufs Barockste entstellt werden. Die tiefe Wölbung unter den Augenbrauen, deren Dunkel dem Auge doppelten Glanz geben soll, wird scharf erhellt, über den Rücken der Nase lagert sich ein schwarzer Schatten, jede Bewegung des Mundes verzerrt das Gesicht zur Grimasse und am Halse der armen Sängerinnen, die ein Meyerbeer'sches Orchester zu beherrschen verurtheilt sind, entwickelt sich die anatomisch instructivste Musculatur. Wir sind das gewohnt und denken, es müsse so sein, oder wir denken gar nichts dabei. Die Herren Baumeister aber, die in unsern neuen Theatern Mechanik und Optik napoleonisch zu beherrschen und dem Publikum so über alle Massen behagliche Ruheplätze zu verschaffen wissen, sollten füglich auch einmal darauf sinnen, diesen widerwärtigsten aller Uebelstände zu beseitigen und eine entsprechende Beleuchtung von oben herab möglich zu machen. — Ein andres Unwesen betrifft die Dekorationen. Man ist nach und nach dahin gekommen, der Phantasie des Zuschauers (und der Anregung derselben durch die Dichterworte) gar nichts mehr zuzutrauen; Alles, wovon in der einzelnen Scene die Rede ist oder nicht die Rede ist, muss auch auf der Bühne dargestellt werden. Dass solche Darstellung in hundert Fällen trotz alles Aufwandes doch nur kümmerlich und kindlich ist, stört unsre eifrigen Bühnenmeister nicht. Können diese Dinge und die steten Widersprüche ihres Daseins (in der Perspektive, in der Licht- und Schattenwirkung etc.) ein kunstbedürftiges Auge schon wenig erfreuen, so wird der Eindruck völlig widerwärtig, wenn sich die vollen Menschengestalten zwischen diesen flachen Setzstücken hin und wieder bewegen. Es giebt ein absonderliches modernes Stück, König Renés Tochter, in dem die Bühne einen von Felsen umschlossenen reichblühenden Garten darstellt. Die ganze Bühne ist hierin bei uns mit lauter auf Pappe gemalten Beeten, Büschen, Bäumen etc. angefüllt, und uns wird bei so aufdringlicher Darstellungsweise zugemuthet, uns durch diese ausgeschnittenen und ausgezackten Stücke, zwischen denen die Personen der Handlung sich hindurchwinden und auf die sie in aller Ruhe ihren Schlagschatten werfen, zur Illusion hinreissen zu lassen, zumal wenn nun gar die blinde Königstochter erscheint und von den flachen Setzstücken gemachte Blumen, die daran gewachsen sein sollen, abpflückt. Wir wollen die Kunst der Dekoration keineswegs entbehren, aber wir wollen sie mit vernünftigem Masse und vor allen Dingen auf eine wirklich künstlerische Weise angewandt wissen. — Doch die Uebelstände des Theaters sind so mannigfach, dass man darüber Bücher schreiben könnte. Ich kehre lieber zu meiner eigentlichen Aufgabe zurück.

Im Aeussern ist das Opernhaus, bis auf eine geringe Veränderung in der räumlichen Disposition und die Erneuung eines Theiles der Sculpturen, in seiner alten Form geblieben. Die auf den Giebeln und den übrigen Vorsprüngen angebrachten Sandsteinstatuen, Apoll, Musen und ähnliche Gottheiten vorstellend, zeigen die erfreuliche Tüchtigkeit, die unserer Bildhauerschule im Allgemeinen eigen ist. Es zeigt sich hier eben Schule, die wir im Innern fast durchweg vermissen. Vorzüglich bedeutend aber ist das Relief des Portikusgiebels, das von Rietschel in Dresden gefertigt ist. Sie kennen diese schöne, wahrhaft künstlerische Composition aus dem Umriss, den das Kunstblatt schon vor einiger Zeit gebracht hat [1]). Man hat nur leider an Ort und Stelle keinen sonderlichen Genuss davon. Der Portikus springt auf das Trottoir vor, auf dem stete Bewegung ist, und ebenso ist der Platz unaufhörlich mit Wagen, Reitern und eilenden Fussgängern erfüllt. Es ist überflüssig, edle Kunstwerke in so drängenden Verkehr hinauszurücken; sie verlangen eine Umgebung, die Musse und Sammlung gewährt. Ich wollte mir das Relief (dessen linke Seite mir bei allen Vorzügen doch etwas unruhig in der Composition vorgekommen war) zum Behuf meines heutigen Schreibens noch einmal gründlich ansehen; heutiges Tages aber ist dergleichen hier doppelt schwer ausführbar. Unsre guten Mitbürger sind von Eifersucht für unsre junge Freiheit und von Verdacht gegen reaktionäre Gespenster so erfüllt, dass Alles, was nicht dem gewöhnlichsten Gange der Dinge angehört, sofort Aufsehen erregt. Einige unschuldige Brückenstützen, eine Gerüststange hatten schon die ganze Stadt in Gährung versetzt. Ich hatte das Relief vom Platze aus noch keine Minute mit bewaffnetem Auge angesehen, als sich schon dichtes Volk um mich schaarte, nach dem bedrohlichen Grunde meiner Aufmerksamkeit zu forschen. Ich suchte die Leute zu beschwichtigen und eilte fort.

Die schlimme Gerüststange, von der ich eben sprach, befindet oder befand sich auf der Kuppel, die kürzlich über dem Triumphbogen-Portal des Schlosses, an der Schlossfreiheit, in die Lüfte emporgestiegen ist. Ueber das Künstlerische dieses Baues lässt sich für jetzt noch nichts sagen; jedenfalls trägt die Kuppel schon jetzt wesentlich dazu bei, das wenige Charakteristische in der Physiognomie Berlins angemessen und würdig zu verstärken. Sie wölbt sich über der künftigen Kapelle des Schlosses. Dass man die Kapelle so hoch, über das Dach, gelegt hat, darf nicht befremden, da das Festlokal des Schlosses, mit dem sie in Zusammenhang stehen wird, sich schon in den oberen Geschossen befindet und es, soviel ich weiss, zur Herstellung dieses Zusammenhanges nur einer einfachen stattlichen Verbindungstreppe bedürfen wird. Der Hauptraum dieses Lokales, der sogenannte weisse Saal, ist vor einigen Jahren, etwa gleichzeitig mit der Erneuerung des Opernhauses, mit bedeutendem künstlerischen Aufwande in den seiner Bestimmung entsprechenden Stand gesetzt worden. Er war bei den Prachtbauten König Friedrichs I. unvollendet geblieben und dessen Nachfolger Friedrich Wilhelm I., sparsamen Andenkens, hatte ihn einfach mit weissem Kalk ausstreichen lassen; daher der Name. Erst König Friedrich Wilhelm IV. fasste den Gedanken, das vor beinahe anderthalb Jahrhunderten angefangene Werk zu Ende zu führen. Reichgeschmückte Arkaden mit frei vortretenden Marmorsäulen öffnen sich jetzt zu beiden Seiten des Saales; die grosse Voute und die Fläche der Decke

[1]) Bei Nr. 2 des Kunstblattes vom Jahr 1846.

sind gleichfalls reich mit Stuccaturen, Gold und Malerei versehen. Im Styl dieser neuen Arbeiten hat man, wie es scheint, den prächtigen Barockstyl der Zeit Friedrichs I. zum Vorbilde genommen; aber dergleichen scheint mir allewege ein missliches Unternehmen und hat auch hier keine allzu erfreulichen Früchte getragen. Es ist im Ganzen der Anordnung allerdings mehr künstlerischer Geschmack vorhanden als in der innern Decoration des Opernhauses; es ist aber doch dieser künstlerische Schmuck nicht aus der wahren innerlichen Ueberzeugung von irgend einem unbedingten Werthe seiner Formen hervorgegangen. Es ist durchaus etwas Angelerntes darin, wobei sich überdies die ursprüngliche, an sich viel reinere und edlere Bildung durchaus nicht verläugnet. Halbverstandenes barockes Schnörkelwesen geht mit griechischer Ornamentik im Schinkel'schen Style friedlich Hand in Hand. Dazu kommt, dass die theilweise angewandte Vergoldung und Färbung auch ihrerseits nur einen disharmonisch bunten Effect macht und dass die zur Ausführung des Einzelnen herangezogenen künstlerischen Kräfte sehr verschiedenen Werth haben. Neben flau gehaltenen Deckensculpturen, bei denen auch wohl die Absicht zu Grunde lag, den Styl der Barockzeit aufzunehmen, erscheinen andere — an den untern Bogenzwickeln, die verschiedenen Kulturbeziehungen, wenn ich mich recht entsinne, personificirend — in denen sich die von mir schon oben gerühmte und noch immer nicht wesentlich erschütterte allgemeine Tüchtigkeit unsrer Bildhauerschule erkennen lässt, während in den Barocknischen der Voute imposante weibliche Gestalten, die Provinzen des preussischen Staates darstellend, angebracht sind. Diese sind von Drake mit derber rascher Meisterhand gefertigt; aber leider ist Stellung und Umgebung so, dass auch sie nicht recht zur Wirkung kommen. Das Schlimmste ist, dass man angefangen hat, in den Feldern der Voute zwischen diesen Statuen und ihren Nischen figurenreiche bunte Kalkmalereien ausführen zu lassen, etwa im Styl der Deckenmalereien des Opernhauses, durch die alle Reste von edlerer Harmonie gänzlich vertilgt werden. Vielleicht hat der allzu unerfreuliche Erfolg die Sistirung dieser Malereien veranlasst; ich lebe der stillen Hoffnung, dass eines schönen Tages auch die schon fertigen Stücke wieder verschwunden sein werden.

Dem Schloss gegenüber liegt das Museum mit seiner grossartig schönen ionischen Säulenhalle. Auch hier ist im Lauf der letzten Jahre das Unfertige zu Ende geführt und abgethan worden, ich meine die Ausführung der von Schinkel entworfenen Malereien auf den Wänden der Halle, deren leere Fläche uns lange Jahre hindurch allzu schmerzlich berührt hatte. Sie kennen die Schinkel'schen Entwürfe; ich habe nicht nöthig, Ihnen den Inhalt dieser Compositionen wieder in das Gedächtniss zurückzurufen; ich erinnere Sie nur an die schöne festliche Stunde, als wir im Zimmer des Meisters selbst die Gouachebilder gemeinschaftlich betrachteten und uns an der Fülle seiner Ideen, an dem quellenden Reichthum seiner Gestalten, an der griechischen Reinheit ihrer Formen, an dem harmonischen Farbenzauber, der das Ganze umfing, nicht satt sehen konnten. Wie schwärmten wir für den Gedanken, sie dereinst, was doch kaum zu hoffen war, an dem Ort ihrer Bestimmung im grossen Massstabe al fresco ausgeführt zu sehen! Das kaum Gehoffte hat sich nun erfüllt und wir gehen kühl und ohne sonderliche Erbauung vorüber. Worin liegt das? — Ich meine, es sind zweierlei Gründe. Einmal fehlt eben der Ausführung, wenn nicht durchweg, so doch in sehr überwiegendem Maasse jener

zarte keusche Hauch des Schinkel'schen Geistes, fehlt ihr überhaupt das Gepräge der Meisterhaftigkeit. Ich will weniger mit der Zeichnung rechten (obgleich auch in Bezug auf sie einzelne erhebliche Bedenken zu machen wären) als mit der Farbe, die fast durchgehend den starren schweren erdigen Ton des Materials hat, fast nirgend jene edlere Schönheit der Schinkel'schen Entwürfe uns vergegenwärtigt. Auch ist die Art und Weise der Farbe, je nach den verschiedenen Schülerhänden, allzu verschieden; rothe, grüne, braune Carnation wechselt nach Belieben. Nicht minder hat man sich zu allerlei Abänderungen ermüssigt gesehen, z. B. zu einer ganzen Menge von Schürzen, die man bei dem sittlich reinsten Künstler, bei einem Schinkel, für nothwendig zu halten im Stande war! Ja ich glaube, dass der ganz abweichende Eindruck, den das im Entwurf so besonders hinreissende Bild der zweiten Langwand, mit der Darstellung einer Art philosophischer Kulturgeschichte des menschlichen Geschlechts, in der grossen Ausführung hervorbringt, von einer durchgehenden Abänderung herrührt, welche vornehmlich den Maassstab der Gestalten zum Verhältniss des Ganzen betreffen dürfte. Wenigstens erscheint das Bild hier auf eine Weise überfüllt und überladen, die mir doch in dem Entwurfe nimmer entgegengetreten ist. — Das Alles aber betrifft nur den ersten Grund. Es ist noch ein andrer vorhanden. Die Compositionen müssten trotz all der mangelhaften und willkürlichen Ausführung doch ihre schlagende Bedeutung behaupten, läge nicht — in ihnen selbst ein Moment, das dem entgegenwirkt. Wir müssen es uns eingestehen, mein Freund: wir haben geschwärmt, und Schwärmerei ist nichts für die Dauer. Ich bin wahrlich fern davon, auch nur das leiseste schöne Gefühl, das jene Entwürfe in uns hervorriefen, verläugnen, den künstlerischen Werth dieser Arbeiten jetzt, da andre Zeitrichtungen aufgekommen sind, herabsetzen zu wollen. Aber der Werth, die Gültigkeit dieser Compositionen beruhte vor Allem in der Individualität des Meisters; es sind seine subjectiven Ahnungen und Anschauungen von Welt- und Menschenleben, die er uns hier mit den wundervollen Mitteln der ihm subjectiv eigenthümlichen Phantasie verkörpert hatte. Schinkel stand wohl mit dem einen Fuss im Griechenthum, mit dem andern doch völlig in seiner Zeit, die aus der romantischen Durchgangsepoche sich herausgebildet hatte und die dem Rechte der Subjectivität, dem persönlichen Gedanken, soviel freien Spielraum gab. Seine Entwürfe sind musikalischen Compositionen gleich, in denen der Meister uns in die Zauberkreise seines Genius bannt, die aber wieder verschwimmen, wenn die Klänge verhallt sind. Wir können die Entwürfe jederzeit, wenn sonst unsere Stimmung dem entspricht, aus der Mappe nehmen und auf längere oder kürzere Momente uns dem Zauber dieses Genius hingeben; aber sie tragen nicht dasjenige in sich, was ihnen eine volksthümlich monumentale Bedeutung giebt. Schon in dem grossen Maassstabe, ganz abgesehen von der Art der Ausführung, wirken sie anders; schon dadurch machen sie Anspruch auf eine Art von Realität, die sie doch nicht erfüllen. Fremd und selbst phantastisch treten sie dem Bedürfnisse des Volkes gegenüber, wo für sie keine eigentlichen Anknüpfungspunkte zu finden sind. Das monumentale Werk muss aus dem Bewusstsein des Volkes heraus geboren werden! Dies möchte eine der wichtigsten Lehren der Neuzeit sein. Wären Schinkel's Entwürfe noch unter seiner Leitung ausgeführt worden, so träten sie uns wenigstens als eigentliche Denkmale seines Genius entgegen. So aber sind sie auch das nicht einmal.

Aus der Vorhalle des Museums gelangt man unmittelbar in die Rotunde, vor deren Rundmauer die griechisch-korinthische Säulenstellung herumläuft, und die durch die Oeffnung in der Mitte der Kuppel ihr feierliches Licht erhält. Das Bild der Rotunde wird Ihnen noch vorschweben: wir waren beide der Meinung, dass dies der schönste Raum Berlins sei und dass wir überhaupt keinen Rundbau von edleren Verhältnissen und reinerer Durchbildung namhaft zu machen wüssten. Wir betrachteten die Rotunde überhaupt als die Perle unter Schinkel's architektonischen Leistungen. Sie entsinnen sich: auf der Gallerie über den Säulen, in flachen Wandnischen, standen kleine antike Sculpturen, meist von geringem Werth, über die wir oft scherzten, wenn wir daran vorübergingen; für den Eindruck der Räumlichkeit an sich, zumal von unten aus gesehen, für die feierliche Wirkung der grossen, zwischen den Säulen aufgestellten Götterstatuen kamen jene aber nicht in Betracht, und für das Masse des Ganzen, für die Totalwirkung des Raumes, mochten sie nicht völlig ohne Einfluss sein. — Hiebei sind neuerlich bedeutende Veränderungen vorgegangen. Die Suite der alten Tapeten nach Raphael (mit den vatikanischen Exemplaren wohl von ganz gleicher Beschaffenheit), die für unser Museum erworben wurde, ist auf der Gallerie der Rotunde aufgestellt, so dass durch sie die Nischen verdeckt werden und der ganze Raum bis zum Ansatz der Kuppel ausgefüllt ist. Ich kann die Durchführung dieser Idee nur sehr schmerzlich bedauern. Es sind allerdings vortreffliche alte Copieen nach Raphael und merkwürdige Zeugnisse hochentwickelter alter Industrie. Aber fürs Erste sind sie, wie natürlich, gänzlich und nach den verschiedenen Farben in verschiedener Weise verschossen und schon daher in einem Raume, der, ob auch ohne allen Luxus, doch in einem eigenthümlich feierlichen Glanze erscheint, nicht wohl an ihrer Stelle. Sie hätten, eben ihrer selbst willen, ein bescheidneres Unterkommen finden sollen. Dann hat man gar keinen genügenden Standpunkt zu ihrer Besichtigung; unmittelbar vor ihnen auf den Gallerieen ist man ihnen zu nah, gegenüber und unten in der Rotunde zu entfernt. Viel schlimmer als alles Uebrige aber ist es, dass sie die Masswirkung der Rotunde gänzlich vernichten. Die Darstellungen der Teppiche, die einzelnen Gestalten sind für die ihnen hier eingeräumte Stelle viel zu gross, zu gewichtig; sie drücken die Säulen und lassen diese wesentlich kleiner erscheinen. Sie stören nicht blos den von Schinkel mit so weiser Vorsicht angeordneten einfachen Rhythmus der Farbentöne, sie heben zugleich auch das aufwärts steigende architektonische Gefühl, welches bisher in der Rotunde waltete, vollständig auf.

Auch noch andre Neuerungen sind eingetreten, welche das Schinkel'sche Museum wesentlich beeinträchtigen. Der Hinterseite desselben gegenüber ist ein zweites grosses Museum aufgeführt worden, zur Aufnahme all derjenigen Kunstsammlungen, welche in dem alten Museum kein Unterkommen finden konnten. Ueber den Neubau kann ich nicht viel sagen, da er noch zwischen andern Gebäuden, die, wie es scheint, abgerissen werden sollen, versteckt liegt. Im Allgemeinen erkennt man daran die reinen Einzelformen der Schinkel'schen Schule; in der Totalanlage fürchte ich einen etwas trockenen Eindruck. Doch soll dies Urtheil noch nicht massgebend sein, zumal da das Gebäude an der Strassenseite sich als absichtlich unvollendet darstellt und es den Anschein hat, als beabsichtige man in Zukunft noch Säulenhallen oder Aehnliches anzubauen. Einige oberwärts an Pilastern angebrachte Reliefsculpturen, eine Anzahl einzel-

ner, aus Medaillons hervorschauender Köpfe wollen mich als eine etwas willkürliche Zuthat bedünken. Das Innere ist noch nicht geöffnet und ich kann darüber ebenfalls noch nichts sagen, weise Ihnen daher auch über die Malereien, welche Kaulbach darin ausführt, und über die altägyptische Malerschule, welche sich darin bethätigen soll, nichts zu berichten. Ein Verbindungsbau, über die Strasse hin, vereinigt das neue Museum mit dem alten. Der Bau allerdings ist in ungemein schöner Form ausgeführt und gehört ohne Zweifel zu den gediegensten Stücken neuester Berlinischer Architektur. Er besteht aus drei zur Durchfahrt geöffneten Arkaden, etwa im Style der Wasserleitung beim Windethurme zu Athen, und darüber aus einem mit Glasscheiben ausgesetzten korinthischen Säulengange. Der Gang steht sowohl mit den oberen Räumen des alten Museums, wo die Gemäldegallerie sich befindet, als mit den unteren Räumen, der Sculpturengallerie, in Verbindung; mit den letzteren aber in der Art, dass sich in die Mitte des langen grossen Säulensaales eine marmorne Doppeltreppe, welche zu dem Gange emporführt, hineinschiebt. Hiedurch und da zugleich die Anlage des Verbindungsbaues den langen Saal in der Mitte dunkel macht, ist dessen eigenthümliche Wirkung wiederum ganz aufgehoben und er erscheint in der That zu der Rolle eines Vorflurs für das neue Museum herabgesetzt. Im Mittelpunkt des Säulensaales stand früher die schöne griechische Bronzestatue des Adorante. Auch diese hat naturgemäss von ihrer Stelle weichen und seitwärts einen etwas beiläufigen Platz, als Gegenstück zu einer neuerlich erworbenen bronzenen Victoria von ziemlich mittelmässigem Werthe, finden müssen. Ich meine, dass wenn man einmal den Adorante — den Glanzpunkt unseres gesammten Museums — von seiner Stelle rückte, man ihm füglich und mit Hintansetzung aller Sorge für hundert Mittelmässigkeiten ein eignes kleines Heiligthum hätte einrichten sollen. — Auch in der Gemäldegallerie sind einige Gemächer durch den Anbau mehr oder weniger verdunkelt worden und die gleichmässige Beleuchtung, die der freie nördliche Himmel auf dieser Seite gewährte, durch das gegenüberstehende Gebäude und die Reflexe desselben beeinträchtigt. Dies freilich könnte zu äusserst vortheilhaften Aenderungen führen, wenn man sich nämlich entschlösse, die hölzernen Scheidewände, welche die einzelnen Gemächer der Gallerie trennen und der kunsthistorischen Pedanterie, wie sie vormals hier durch Hirt vertreten ward, ihr Dasein verdanken, ganz hinauszuwerfen, grössere Säle einzurichten, die Fenster zuzumauern und sämmtliche Räume durch ein zweckmässiges Oberlicht zu erleuchten.

Bei Gelegenheit der Vorhalle des Museums, von der ich vorhin sprach, habe ich zu bemerken vergessen, dass auf der rechten Seitenwand der grossen äusseren Freitreppe seit einigen Jahren die Kiss'sche Amazonengruppe, die Sie schon kennen, aufgestellt ist. Sie trägt hier wesentlich zum vortheilhafteren Eindrucke des Gebäudes bei, obgleich ich der Meinung bin, dass die Gruppe an sich in einer selbständigen Aufstellung, die eine freiere Schau von allen Seiten verstattet hätte, gewonnen haben würde. Was auf der andern Seitenwand der Treppe aufgestellt werden wird, weiss ich noch nicht; doch ist ohne allen Zweifel die Absicht aufgenommen, der Amazonengruppe ihr Seitenstück nicht fehlen zu lassen. Ebenso soll es im Werk sein, correspondirend mit den Dioskurengruppen, welche die vorderen Ecken des mittleren Aufbaues des Museums schmücken, auch die hinteren bis jetzt noch leeren Ecken mit ähnlichen Gruppen zu

versehen. Ueberhaupt geht ein wesentlicher Theil der neueren Kunstthätigkeit am hiesigen Orte darauf hinaus, das was an den Monumentalbauten der vorigen Regierungsperiode unvollendet geblieben ist, ganz zu Ende zu bringen. Zu den wichtigsten Unternehmungen dieser Art gehört ohne Zweifel die Vollendung der Schlossbrücke, deren mächtige Granitpodeste nun endlich mit den schon von Schinkel projectirten colossalen Marmorgruppen von Victorien und Kriegern geschmückt werden sollen. Die Sculpturen sind, so viel mir bekannt, hiesigen Bildhauern in die Arbeit gegeben; über die Zeit der etwaigen Aufstellung weiss ich aber noch nichts zu sagen. Die dem Opernhause gegenüber belegene Hauptwache hat im Giebel ihrer Vorhalle das von Schinkel ebenfalls projectirte Relief bereits erhalten. Es ist, nach seiner Composition, die Darstellung eines kriegerischen Kampfes unter dem Geleit der Minerva, von nicht unwürdiger Ausführung, obgleich etwas dünn oder zerstreut im Eindruck. Auch die Seitenwände der Freitreppe des Schauspielhauses sollen, wie man versichert, demnächst ihre bekrönenden Sculpturen erhalten. Dann gehört hierher die noch immer sehr isolirt stehende sogenannte „Friedenssäule" inmitten des Belle-Alliance-Platzes am Hallischen Thore. Es heisst, dass die Marmorgruppen, welche sie umgeben sollen, nach hiesigen Modellen in Carrara gearbeitet werden. Es scheint mir übrigens die allerhöchste Zeit, dass sie zur Aufstellung kommen; zu unsern Seiten sind so viele Wetter aufgestiegen und unter unsern Füssen rollt es so seltsam, dass nur allzursch die Zeit eintreten könnte, wo Friedensdenkmale wunderlich aussehen möchten.

Zu den künstlerischen Beendigungen, die hier in den letzten Jahren an der Tagesordnung gewesen, gehört auch der Restaurationsbau der alten Klosterkirche. Sie entsinnen sich des alten schlichten Backsteingebäudes aus frühgothischer Zeit inmitten unsrer City, das verkommen und halb verfallen unter dem Lärm des Tages dalag; wir hatten uns ein paarmal hineingeflüchtet und uns dort dem Träumen über vergangene Zeiten hingegeben. Die Kirche ist jetzt im Innern möglichst in ursprünglicher Weise hergestellt und macht nach Entfernung der Tünche von den soliden Backsteinen und den sparsamen plastischen Ornamenten, nach Auffrischung der in den Füllungen etc. angewandten farbigen Zierden einen sehr eigenthümlichen Eindruck. Auch die alten Bilder und Schnitzwerke, die sie enthält, sind reparirt, neu aufgestellt und durch einige, in ihrer absichtlichen Strenge doch nicht sehr ansprechende Fresken von C. Hermann vermehrt. Im Aeussern hat man sich aber nicht mit blosser Reparatur des einfachen Gebäudes begnügt. Man hat zu den Seiten des Portales ein Paar achteckige Thürme vorgebaut, die mit schlanken, reich ornamentirten Spitzen versehen sind; ebenso ist der Giebel mit einem Thürmchen bekrönt worden, dessen Spitze gar, nach rheinisch-gothischer Art, durchbrochen gehalten ist. Diese Dinge wollen zu dem ehrlichen alten Gebäude nicht sonderlich passen; es ist, als ob ein schlichtes Matronengesicht sich mit einer tändelnden Blondenhaube schmücken wollte.

Ein zweiter unlängst vollendeter Umbau, aber von ganz andrer Art, ist der des Kriegsministeriums in der Leipziger Strasse. Das lange Gebäude, früher im einfachen Rococostyl, ist durch Aufsetzen eines neuen Obergeschosses zu einer mächtigen Masse angewachsen und erscheint jetzt in Formen, die etwa der florentinischen Renaissance entsprechen. Es ist leider nur in dem Ganzen keine recht wirksame Disposition, und beson-

dern macht es sich übel, dass die Mitte des breitgedehnten Ganzen, wo früher der Eingang und, wenn mir recht ist, auch ein Balkon befindlich war, jetzt gar keine Auszeichnung hat, während sich nunmehr Portale an beiden Endseiten befinden. Die Portale an sich aber gefallen mir ganz wohl, besonders wegen einer gewissen herben Naivetät, die bei ihrer Composition beobachtet ist. Sie sind nemlich, bei vortrefflicher Profilirung und Ornamentirung, im Halbkreise überwölbt und durch eine ebenso edle rechtwinklige Architektur umfasst; zu den Seiten aber treten starke Pilaster vor und auf diesen, in der Höhe des Bogenansatzes der Thür, stehen lebensgrosse Statuen, welche die verschiedenen vorzüglichst charakteristischen Truppengattungen unsrer Armee darstellen. Diese Statuen sind derb und kräftig gehalten, wie über die lebende Natur abgeformt, und doch stimmen sie sehr wohl zu dem architektonischen Princip und selbst zu den classisch feinen Formen, die hier angewandt sind. Man sei vor allen Dingen nur wahr und lebendig in der Kunst: das Stylgesetz liegt davon gar nicht so weit ab, wie manche Theoretiker und theoretisirende Künstler meinen. — Das Obergeschoss des Gebäudes, mit einer kräftigen Pilasterstellung versehen, wird von den Untergeschossen durch einen reichen Ornamentfries in ziemlich wirksamem Relief getrennt. Der Fries über den Pilastern hat eine andre Decoration erhalten, ornamentistischen Waffenschmuck, der al sgraffitto gezeichnet und im Verhältniss zu dem untern Friese nur nicht wirksam genug ist. Der Versuch in dieser Technik — Sie wissen, es wird dabei in die über einen dunkeln Grund gezogene helle Farbenschicht mit einem scharfen Stift gezeichnet — gehört zu den verschiedenartigen technischen Kunstversuchen, die in den letzten Jahren hier gemacht oder begünstigt worden sind, ohne bis jetzt doch zu rechten Resultaten zu führen. Ich hoffe, darauf hernach noch einmal zurückzukommen.

Von selbständigen, neuen architektonischen Kunstbauten aus den letzten Jahren weiss ich Ihnen nicht sonderlich viel zu melden. Das Project zu unsrem neuen Reichsdome lautet auf eine mächtige fünfschiffige Basilika mit grossen Gallerieen im Innern, mit zwei colossalen viereckigen Thürmen und einem nach Art der Klosterhöfe eingerichteten Campo santo, als Begräbnisstätte der Glieder des Königshauses, zur Seite. Die Fundamente haben sich, während freilich der alte Dom noch steht, schon bis in die Mitte unsres geduldigen Spreeflusses vorgeschoben, da man es für nöthig gehalten hat, durch dessen Einengung den erforderlichen Platz zu gewinnen. Aus den bis jetzt getroffenen Maassnahmen lässt sich für einen Laien, wie Ihren diesmal dienstwilligen Correspondenten, noch keine rechte Einsicht in das Project gewinnen. Einstweilen wird wieder ziemlich lebhaft daran gearbeitet, wohl um die brodlosen Arbeiter zu beschäftigen . . .

Ein Paar andre Kirchen, von kleiner Dimension und einfacher Anlage, sind in den letzten Jahren wirklich ausgeführt und vollendet worden. Die eine ist die Jakobskirche, auf dem sogenannten Köpniker Felde, das sich neuerlich schnell mit breiten Strassen und hohen Wohnhäusern anzufüllen begonnen hat. Die Kirche ist eine durchaus anspruchlose Basilika und im Innern durch einfachen Ernst der Verhältnisse und Formen wirksam. Im Aeussern trägt sie den etwas absichtlichen Charakter von italienischen Gebäuden dieser Gattung und tritt uns wieder, bei aller Schlichtheit der Ausführung, mit einiger Schönrednerei entgegen, unsern heutigen Cultur-

verhältnissen gewissermaassen die Naiven des italienischen Mittelalters, mit denen sie doch wenig gemein haben, substituirend. Der unverjüngte viereckige Thurm, der seitwärts steht, will uns nicht anmuthen; mehr jedoch der mit Arkaden umgebene Vorhof, der die Kirche von der Strasse trennt. — Die andre Kirche ist die Matthäikirche im Thiergarten. Auch sie ist im Ganzen einfach, doch im Innern durch Heiterkeit, Licht, bequeme Anordnung der Sitzplätze — im Aeussern, besonders in der Anlage des Thurms, durch eine gewisse, wiederum nicht absichtslose Eleganz ausgezeichnet. Sie ist die Lieblingskirche eines grossen Theils unsrer vornehmen Welt; eigentlich gehaltenen kirchlichen Ernst, wirksamen künstlerischen Rhythmus in Formen und Verhältnissen habe ich darin aber vermisst. Die böse Berliner Zunge hat ihr einen Beinamen, der alle diese Eigenschaften und Nichteigenschaften mit dem die modischen Dinge bezeichnenden Stichworte der Zeit in sich schliesst, gegeben. Sie heisst allgemein die „Polkakirche." — Dann ist noch des neuen grossen Muster-Krankenhauses oder der Diakonissenanstalt, die den Namen Bethanien führt, und ihrer Kirche zu gedenken. Die kleine Kirche, in der Mitte des Gebäudes gelegen, erscheint im Innern ebenfalls basilikenartig, doch mehr schon in einer, dem Element der Renaissance sich zuneigenden Umbildung, im Uebrigen etwas nüchtern. In der Altarnische, doch nicht in rechter architektonischer Vermittelung, ist von C. Hermann ein Brustbild des Erlösers in einem Rund von Engelsköpfen al fresco gemalt; die Arbeit und der wirklich tiefe Ausdruck des Kopfes kommt aber nicht zu sonderlicher Wirkung. Im Aeussern, an der Façade des Gebäudes, wird die Kirche und der auf religiöse Elemente gegründete Charakter des Ganzen durch ein Paar, an sich übrigens schlichte Thürme mit schlanken Spitzen bezeichnet. Das sehr geräumige Gebäude der Anstalt selbst ist durchweg einfach gehalten; nur das Vestibül hat einen reicheren und nicht unedlen, ich möchte sagen: einen künstlerisch einladenden Charakter.

Für das Privatbedürfniss ist in den letzten Jahren ungemein viel gebaut worden, leider so viel, dass jetzt, bei der grossen Flucht der Reichen, die Wohnungen in bedrohlicher Weise leer stehen. Wir haben einzelne tüchtige, künstlerisch durchgebildete Privatbaumeister, die auch in dieser Sphäre, soweit es die beschränkten Bedingnisse gestatten, sehr Erfreuliches zu leisten wissen. Dahin gehören besonders einzelne der Privathäuser in den ausserhalb der Stadt belegenen Vierteln, die von den Vermögenden zumeist gesucht werden, namentlich in der Lennéstrasse und am ehemaligen Exercierplatz. Hier konnten sich die Architekten, zum Theil selbst durch Anwendung von erkerartigen Vorbauten, freier bewegen und manche geistreiche Conception zur Ausführung bringen, wobei denn die unmittelbar gegenüberstehenden grünen Bäume und Büsche, der Schmuck der Vorsprünge und Balkone mit Blumen und Schlingpflanzen das Ihrige beitragen, uns die heitersten Bilder vorzuführen. Eigentlich künstlerische Consequenz finden wir aber doch nur in wenigen dieser Gebäude, und sehr gross ist leider die Menge derjenigen, die sich, um doch auch Staat zu machen, mit einer Masse willkürlich aufgerafften Zierraten behängen und bekleben. In diesem Betracht ist unser leichtes Baumaterial im höchsten Grade fördersam. Unsre Backsteine sind grösstentheils so gebrannt, dass sie ohne Kalkputz vor Verwitterung nicht geschützt bleiben: da ist es denn zu anlockend, wohlfeile Gypsornamente, deren

Vorräthe überall ausliegen, rasch aufzukitten.[1]) Bei diesem leeren Putz, den obnehin der Regen wenigen Jahre abwäscht, kann aber ein wirklich künstlerischer Sinn, wie er einer jeden edleren Natur einwohnen sollte, durchaus nicht zur Entwickelung kommen, und ebenso wenig der Sinn für eine irgendwie dauernde Gestaltung des Innern, der mit jenem Hand in Hand gehen sollte. So kommt es denn schliesslich, dass uns dies neue Berlin, trotz all seiner scheinbaren Eleganz, eben gar nicht anheimeln will. Sicherheit und Bewusstsein des Daseins, klare, entschiedene und bedeutsame Form spricht sich ungleich erfreulicher in den mannigfachen Fabrikanlagen aus, die zumeist in den abgelegenen Gegenden der Stadt aufgeführt sind. An diesen Gebäuden wird in der Regel gesundes Material und solide Construktion unbefangen zur Schau getragen, und wie dies die Grundbedingungen auch für die künstlerische Entfaltung der architektonischen Form sind, so mögen wir von ihnen noch das Meiste für künftige Entwickelungen hoffen. Bei einem dieser Gebäude hat man freilich auch schon wieder ein Ueberflüssiges hinzugethan. Ich meine das grosse Mühlengebäude am sogenannten Mühlendamm, das nach dem vor einigen Jahren stattgefundenen Brande neu aufgeführt ist und von der „langen Brücke" aus gesehen den hier ganz malerischen Prospect schliesst. Wohl dieser malerischen Wirkung zu Liebe ist das Gebäude mit mittelalterlichen Zinnen und Erkerthürmen versehen, die, statt aus der Natur der Bedürfnisse Gewachsenes zu geben, doch wiederum nur eine romantische Fiction vergangener Zustände sind. — Unsre Schwesterstadt Potsdam ist an solchen, in neuerer Zeit entstandenen architektonischen Fictionen ungemein reich.

Von Werken bildender Kunst, die in unser öffentliches Leben getreten, ist ausser denen, die ich Ihnen bei meiner Rundschau der Lokalitäten bereits genannt habe, einstweilen nicht viel zu melden. Das grosse Bronzedenkmal für Friedrich II., welches Rauch arbeitet und dessen prächtigen, in seiner Art einzigen Entwurf Sie kennen, rückt allerdings seiner Vollendung entgegen. Der Coloss des Königs, der den alten Preussenruhm gegründet, ist sammt seinem Pferde in Guss und Ciselirung vollendet und schon seit geraumer Zeit zur Besichtigung der Kunstfreunde aufgestellt. Für die Trefflichkeit des Einzelnen bürgt Rauch's Name; über die Totalwirkung kann ich Ihnen noch nichts sagen, da die beschränkte Lokalität eine eigentliche Ueberschau des Colosses noch nicht möglich macht. An den Stücken des figurenreichen Piedestals wird ebenso schon aufs Eifrigste gehämmert und gefeilt. — Ueber die Zeit, wann Drake's Marmordenkmal Friedrich Wilhelms III., das die Verehrer des verstorbenen Königs im Thiergarten setzen wollten, und dessen Modell schon vor längerer Zeit öffentlicher Besichtigung anheimgegeben war, aufgestellt werden möchte, weiss ich nichts zu sagen. Die Zeiten erscheinen dafür augenblicklich nicht allzu günstig. Auch gestehe ich aufrichtig, dass ich das Rundpiedestal

[1]) Auch Sculpturen, selbst Statuen in reichlicher Anzahl, d. h. eben Gypsabgüsse von solchen, werden nicht ganz selten zum Schmuck dieser Häuser angewandt. Wie gänzlich gedankenlos man aber dabei unter Umständen verfährt, bezeugt ein grosses palastähnliches Gebäude auf dem Pariser Platz, seitwärts vom Brandenburger Thor, welches auf seinen Zinnen u. A. einen Abguss der Venus aux belles fesses trägt. Und das ist gewiss in lauterster, sogenannt künstlerischer Absicht angeordnet!

dieses Monuments, dessen Relief das Leben im Genusse der Natur in so reizvoller wie künstlerisch vollendeter Weise darstellt, nicht gern der Möglichkeit einer Beschädigung ausgesetzt sehen möchte. Vielleicht geben die jetzt in so vieler Beziehung veränderten Verhältnisse Gelegenheit, diesem classischen Werke einen vollkommen angemessenen und gesicherten Aufstellungsplatz zu gewähren. [1])

[1]) Ein an den Erscheinungen der hiesigen Kunstwelt mit Begeisterung theilnehmender Freund hatte schon vor längerer Zeit einen Aufsatz über das oben erwähnte Denkmal niedergeschrieben, der nicht zum Abdruck gekommen ist. Er hat mir gegenwärtig erlaubt, Ihnen denselben mitzutheilen. Ich wünsche, dass Sie dadurch ein näheres Bild des interessanten Werkes gewinnen mögen.

„Die ursprüngliche Idee des Denkmals (so sagt mein Freund) bestand darin, dass dasselbe ein Zeichen der Verehrung und Dankbarkeit sein sollte, welche die Residenz dem verstorbenen Monarchen für das, was er zur Verschönerung und Erfrischung des Lebens in ihr gethan hat, schuldig ist; für das grossartige Geschenk des zum herrlichen Park umgeschaffenen Thiergartens, wodurch mit dem städtischen Leben der volle Genuss einer so schönen und reichen Natur verbunden wurde, wie solche in den Gegenden unseres Flachlandes nur zu finden ist. Man hatte sich absichtlich nur auf diesen Zweck des Denkmals beschränkt, es mit Bescheidenheit anerkennend, dass ein Denkmal, welches die hohen Wirkungen des Lebens des verewigten Monarchen in mehrerer Beziehung, die Bedeutung desselben für den ganzen Staat und über ihn hinaus für das Gesammtgebiet der neueren Geschichte umfasste, nur durch einen höheren Willen geschaffen werden kann. Das Denkmal sollte gleichsam ein gehäuftes Weihgeschenk, ein Opfer sein für die von dem Verewigten empfangene Wohlthat; und wie man zum Opfer einen Theil der Gabe selbst darzubringen pflegt, so ging auch der ursprüngliche Entwurf des Denkmals dahin, dasselbe als ein Sinnbild jener Gabe erscheinen zu lassen. Das Denkmal nahm jenes Geschenk eines reichen Naturlebens und des Genusses der Natur zum Gegenstande; seine Bestimmung wird, wie dies überall bei Werken der Art üblich ist, durch die Inschrift näher bezeichnet werden.

Das Ganze sollte eine kandelaberartige Form bis zu ungefähr 22 Fuss Höhe erhalten. Ueber einem cylinderförmigen, aus mehreren Absätzen bestehenden Postamente, von ungefähr 14 Fuss Höhe und 5—7 Fuss Durchmesser sollten sich ursprünglich drei weibliche Statuen erheben, die drei Jahreszeiten vergegenwärtigend, in denen wir uns der freien Natur erfreuen. Ueber diesen Statuen und von ihnen getragen sollte als oberer Schluss eine architektonische Bekrönung, verziert mit Blumen und Früchten, angeordnet werden. Man ist auf allgemeinen Wunsch unseres Publikums aber von dieser ursprünglichen Anordnung abgewichen, indem an die Stelle der drei allegorischen Gestalten die Portraitstatue des verstorbenen Königs, im einfachen Oberrock und mit unbedecktem Haupte, gesetzt ist.

Um den oberen Absatz des Postaments, 4½ Fuss hoch, läuft eine reiche Reliefcomposition umher, in welcher die mannigfache Weise des Naturgenusses, den die königliche Huld uns eröffnet hat, dargestellt ist. Diese Reliefcomposition, bei weitem der wichtigste und schwierigste Theil des ganzen Denkmals, ist bereits vollendet. In einer zusammenhängenden Reihenfolge von Gruppen führt sie uns das fröhliche Treiben im Wald, auf der Wiese, am Wasser vorüber. Hier sehen wir die muntere Jugend, kranzgeschmückt, im fröhlichen Tanze, und das Alter, das rastend dem Spiele zuschaut, dort ist es ein Vogelnest, das neugierig belauscht wird, dort ein Eichkätzchen, dort ein Schwan, um den die Gruppen der Lustwandelnden, Eltern und Kinder, sich sammeln. Auf hohem Stein sitzt die Najade, die ihre Urne in das Wasser des Teiches niedergiesst, während der Nach, ein muthwilliger Knabe, einer schönen Frau heimliche

Ich habe zum Schluss dieser Uebersicht noch ein Paar Bemerkungen hinzuzufügen. Der Dilettantismus, der in unsern künstlerischen Unternehmungen neuerlich eine namhafte Rolle gespielt hat, hat sich seiner Natur gemäss auch in der Liebhaberei für allerlei Neues in der Technik, in allerlei Versuchen und Spielen mit den äusseren Darstellungsmitteln kund gegeben. Aber eben weil es der Dilettantismus war, so sind auch diese, an sich gewiss sehr schätzbaren Elemente, so eifrig man sie im Anfang jedesmal auffasste, nicht mit nachhaltigem Ernste festgehalten und

Worte ins Ohr flüstert, die mit ihren Kindern sich an der Wiese niedergelassen hat und seinem Murmeln lauscht. Die Kinder winden Kränze und plätschern in dem Wasser. Die Darstellung dieser Gruppen verschmilzt Ideal und Wirklichkeit auf einzige, ächt künstlerische Weise. Wie in den Werken der Antike (aber nicht etwa als gelehrte Nachahmung derselben) ist hier, z. B. im Kostüm, von den Besonderheiten eines vorübergehenden Culturzustandes abgesehen, und statt dessen nur das allgemein Menschliche, das allgemein Gültige und Verständliche aufgenommen, dies jedoch mit vollster Lebendigkeit durchgebildet. Es ist eine Heiterkeit, eine blühende Anmuth und dabei zugleich eine Frische und Naivetät in diesen Gestalten, dass wir uns davon mit eigenthümlichem Zauber gefesselt fühlen. So einfach die Gegenstände der Darstellung sind, so geben sie in dieser Behandlung doch das Höchste, was von der Kunst verlangt werden kann: das Leben in seiner edelsten Entwickelung. Die schlichte Aufgabe ist hier mit vollkommener künstlerischer Kraft gelöst.

Wir müssen indess noch einen näheren Blick auf die Art und Weise der künstlerischen Behandlung werfen. So einfach die Aufgabe auch war, so galt es doch, ganz eigenthümliche Schwierigkeiten zu überwinden. Es kam nicht blos darauf an, die einzelne Gestalt, die einzelne Gruppe für sich mit Leben und Anmuth auszuführen, sondern zugleich auch alle diejenigen Rücksichten zu beobachten, die aus der Stellung und Form des Reliefs und aus der beabsichtigten Gesammtwirkung des Denkmals sich ergaben. Die Gestalten mussten kräftig, zum guten Theil im Hautrelief, aus der Fläche hervortreten. Die letztere musste überall gleichmässig ausgefüllt werden und jede Gruppe mit der folgenden in unmittelbarem Zusammenhang stehen. Dennoch musste die Ansicht des Reliefs, von dem man bei der Cylinderform der Fläche immer nur einen geringen Theil sehen konnte, für jeden beliebigen Standpunkt ein abgeschlossenes Bild geben; und hiebei war besonders darauf zu achten, dass die perspektivisch zurückweichenden Gestalten sich überall der Ansicht harmonisch anschlossen. Dies gab eine grosse Menge verwickelter Forderungen, denen nur durch die ausdauerndste Umsicht genügt werden konnte, etwa dem schwierigsten Contrapunkt in der musikalischen Composition vergleichbar, wo von dem Componisten innerhalb streng vorgezeichneter Gesetze doch der freie Erguss der Empfindung verlangt wird. Dass der Bildhauer all jenen, in der Natur seiner Aufgabe liegenden Bedingungen genügt und sich für die freie, durchaus unbehinderte Durchbildung jeder einzelnen Gestalt die volle Frische des Geistes bewahrt hat, dies macht keinen der kleinsten Vorzüge seiner Arbeit aus.

In der That sehen wir hier ein Meisterwerk der Bildhauerei vor uns, das unbedenklich zu den vollendetsten gehört, die unsre Zeit hervorgebracht hat und dessen wir uns demnach mit gerechtem Stolze erfreuen dürfen. Durch diese hohe Vollendung aber gewinnt das Denkmal überhaupt erst seinen Werth: wir bringen dem Andenken des verewigten Monarchen eine Gabe dar, die nicht allein durch den frommen Willen der Stiftung, sondern die zugleich auch dadurch ihre Bedeutung hat, dass sie ein Beispiel des Schönsten und Gediegensten ist, was wir darzubringen vermögen, dass sie mit dem Aufwande der vollsten geistigen und künstlerischen Kraft, deren unsre Zeit fähig war, ihre Gestalt, ihr Dasein empfangen hat."

(Früherer Artikel des Verfassers.)

bis jetzt zu keinen, die Kunst fördernden Resultaten gediehen. Der Lipmann'sche Oelfarbendruck, die Forchau'schen elastischen Radirungsplatten, die in beliebiger Grösse höchst wohlfeil herzustellen sein sollten, haben viel von sich sprechen machen und sind verschollen. Aehnlich andre Erfindungen. In der Lavamalerei ist, wie ich höre, umständlich laborirt worden, aber noch kein Zeugniss dieser Kunst an die Oeffentlichkeit getreten. Die Glasmalerei hat das Letztere freilich gewagt, aber nicht eben zum Stolze Berlins. Wir haben hier eine, dem Vernehmen nach wohl subventionirte Anstalt für diese Kunsttechnik; die Leistungen — grosse Arbeiten für Kirchenfenster — mit denen sie, ziemlich zuversichtlich und in den Zeitungen wohlbelobt, auftrat, haben die wirklichen Kunstfreunde mit schreckhaftem Bedauern erfüllt. — Es ist aber allzu unerfreulich, bei diesen Dingen, die den Keim der Nichtexistenz ohnehin in sich tragen, zu verweilen. Nächstens von andern Sachen mehr.

II.

Gestehen Sie es, Verehrtester, Sie haben es bewundert, wie reichlich die lang aufgestaute Tinte in meinem vorigen Briefe geströmt ist. Sie sind aber vielleicht nicht ganz ohne Besorgniss vor der Gefahr einer Ueberschwemmung, und Sie rathen mir wohlmeinenden Sinnes, die Schleuse bei Zeiten wieder zu schliessen. Aufrichtig gestanden, und wüsste ich dem losgelassenen Strome irgend entgegen zu arbeiten, so möchte ich Ihren Rath befolgen und meine Confessionen über die hiesigen Kunstzustände hiemit abgethan sein lassen, zumal wenn ich das schwierige Kapitel erwäge, das mir jetzt bevorsteht. Es gilt über einen Mann von grossem deutschem oder vielmehr europäischem Renommée zu sprechen, den Berlin jetzt zu den Seinen zählt, der aber bis jetzt so wenig zu Berlin, wie Berlin zu ihm, eine rechte Stellung gewonnen hat. Es gilt, einen Cornelius in Berliner Briefen zu behandeln. Schon bei diesem Wort sehe ich gar manche Ihrer süddeutschen Freunde sich mit Unwillen abwenden. Berlin, dies Symbol von Hochmuth und Selbstgefälligkeit, Berlin, das seinen Schinkel nicht einmal verstanden, Berlin, das es nur zu seinen schlechten „Witzen“ und höchstens zu einer Hegel'schen Philosophie gebracht hat, will es sich anmassen, über einen Meister ein Urtheil zu fällen, der nur mit Entäusserung aller Subjectivität aufgefasst, nur mit voller Hingabe der Kräfte des Gemüthes begriffen werden kann! — Es mag immerhin so sein. Aber Cornelius ist einmal in Berlin, er hat den Ruf hieher angenommen, er hat für uns zu schaffen angefangen, — ich glaube, es hat also auch die Stimme des Berliners ein Recht, über ihn gehört zu werden.

Diejenige persönliche Pietät, die wir für einen Mann empfinden, an den wir bei langjährigem Zusammenwirken durch die verschiedenartigsten Bande geknüpft sind, eine Pietät, wie sie für Cornelius in München noch bewahrt werden mag, können wir für ihn hier natürlich nicht haben. Es würde unsrer Auffassungsweise einen ziemlich servilen Beischmack geben, wollten wir bei ihm auf Andres als auf den berühmten Namen und namentlich auf seine Leistungen besondere Rücksicht nehmen. Auch hat es sich Cornelius nicht eben angelegen sein lassen, seinerseits zu uns in ein

nähere Verhältnis zu treten. Ob er sich in den Beziehungen des hiesigen Künstlerlebens thätig und wirksam erwiesen, ist mir wenigstens nicht bekannt geworden; an unsern grossen Kunstausstellungen hat er keinen Theil genommen, auch sonst seine Compositionen hier nicht zur öffentlichen Ausstellung gebracht, was er doch an andern Orten, wenigstens bei seiner letzten Anwesenheit in Rom, nicht verschmäht hat. Wir können seine hiesige Wirksamkeit im Wesentlichen nur nach dem einen, in der Raczynski'schen Gallerie befindlichen Bilde und nach den von ihm herausgegebenen Blättern beurtheilen. Er ist uns, wie es scheint, mit einer gewissen Absichtlichkeit fremd geblieben, und wir haben demnach um so weniger Anlass, einen andern Massstab an seine neueren Werke zu legen, als in diesen selbst enthalten ist.

Cornelius' erstes Auftreten unter uns bestand in dem eben erwähnten Bilde, welches er für den Grafen Raczynski gemalt hatte und welches in dessen Gallerie aufgestellt ward, Christus unter den Erzvätern in der Vorhölle. Die Gallerie ist dem Besuche des Publikums täglich freigegeben, und Alles, was sich für Kunst interessirte, besonders diejenigen, die Cornelius' Arbeiten in München noch nicht kannten, strömte dorthin, von der Richtung des vielbesprochenen Meisters eine Anschauung zu gewinnen. Aber — ich referire in diesem Augenblick einfach Thatsächliches — ein Schrei des Unwillens zuckte durch die Stadt und machte sich selbst in einzelnen sehr beissenden Aeusserungen in den Zeitungen Luft. Sollten diese harten, schweren, zum Theil unvermittelten Farben für Malerei, diese körperlosen, im Einzelnen geradezu widernatürlichen Formen für Zeichnung und Plastik, diese seltsam zurückgewundenen Augen für Ausdruck gelten? Sollte dies, zum Theil gänzlich spathische, zum Theil allerdings leidenschaftlich angeregte Zusammensitzen und Stehen eines Kreises von Personen, in dessen Mitte ein mangelhaft organisirter Mann mit ausgebreiteten Händen stand, die Befreiung der Seelen des alten Bundes, die ihrer Erlösung Jahrtausende hindurch entgegengeharrt, vorstellen? — Auch diejenigen, die sehr wohl wissen, worin bis dahin Cornelius' Grösse bestand, mussten schmerzlich das Haupt schütteln. Sie erkannten in den allgemeinsten Zügen der Composition wohl das ihm eigne Gesetz einer grossartigen Rhythmik, konnten aber nicht umhin, sich einzugestehen, dass der Zorn des Publikums nicht eben ohne Grund sei, und wussten sich nur mit dem Gedanken zu trösten, dass auch Homer zuweilen schlafe.

Schlimmer noch, obgleich ohne namhaften Einfluss auf das grosse Publikum, das überhaupt keinen andern Massstab seines Urtheils für Cornelius erhalten hat als diese Vorhölle, war sein zweites Auftreten. Es war einer der Tage des höchsten Glanzes der eben zu Ende gegangenen achtjährigen Periode unserer Geschichte gewesen. Ein prächtiges Hoffest war gefeiert, lebende Bilder, Scenen aus Tasso's befreitem Jerusalem, waren dabei mit allem Luxus, der für dergleichen nur beizubringen ist, zur Ausführung gebracht worden. Cornelius hatte die Entwürfe zu diesen Bildern geliefert; die schönen Gesichter und edeln Gestalten, die prächtigen Stoffe, die frappante Beleuchtung hatten eine magische Wirkung hervorgebracht. Aber das Fest war vorübergegangen und die augenblickliche Wirkung der Bilder war verrauscht. Da erschienen die Compositionen im Kupferstich, einfache Umrisse, doch im sehr grossen Massstabe und mit grösster Sorgfalt und Eleganz herausgegeben, gestochen von

Eichens[1]; sie sollten also nicht bloss als Gelegenheitsarbeiten gelten, sie machten Anspruch auf volles künstlerisches Anerkenntniss. Aber die Kunstfreunde standen vor diesen Blättern und wussten nicht, was sie dazu sagen sollten. War hier irgendwo von Cornelius'scher Compositionsweise eine Spur? nur hin und wieder erinnerten einzelne Gestalten, einzelne Bewegungen an die Art seines Vortrages; im Ganzen mochte man diese Blätter, wenigstens dem Princip nach, etwa mit Retzsch vergleichen, an den ein Paar Compositionen auch auffallend erinnerten. Doch hatte man auch bei Retzsch keineswegs diese gänzliche Gleichgültigkeit gegen die Bedingnisse der natürlichen Form gesehen. Allenfalls nur die kleinen Füsschen der Kämpfer des heiligen Grabes mochten sich ähnlich bei ihm vorfinden; so verzwickte Hände, so formlose Gewandungen, wie hier, sind in seinen Compositionen schwerlich enthalten; noch weniger 9½ Kopflängen hohe Gestalten, wie sie hier mehrfach vorkommen, oder gar ein Tancred, wie der auf dem fünften Blatt, der die Clorinde tauft, mit einer Hüftenbildung, welche allen Gesetzen des menschlichen Körpers, zumal des männlichen, Hohn spricht. — Sie zürnen mir vielleicht, mein Freund, dass ich über einen so vielfach bewunderten Meister mit solchen Worten zu reden wage. Ich bitte, nehmen Sie die Blätter zur Hand und widerlegen Sie mich, wenn Sie es vermögen. Und kehrte uns ein Raphael wieder und wollte uns Arbeiten der Art unter der Autorität seines Namens aufdringen, ich würde sie mit Entrüstung von mir weisen.

Es konnte nicht fehlen, dass man sich Cornelius gegenüber in einer wahrhaft peinlichen Stellung befand. Man athmete wieder auf, als er mit Leistungen hervortrat, die endlich der Würde seines Namens entsprachen und die es bekundeten, dass seine eigenthümliche Schöpferkraft doch noch ungebrochen war. Dies waren die Compositionen zu dem sogenannten „Glaubensschilde", den unser König zum Pathengeschenk für den Prinzen von Wales anfertigen liess. Der Schild ist, nach den Zeichnungen von Cornelius und nach den Entwürfen von Stüler für die Gesammtanordnung und für das Ornamentistische, von A. Fischer modellirt und der Bronzeguss von A. Mertens ciselirt; zwölf geschnittene Steine, die ihn gleichfalls schmücken, rühren von Calandrelli her. Er ist schon vor einiger Zeit an seine Bestimmung abgegangen und war vorher im hiesigen Kupferstichkabinet öffentlich ausgestellt. Die Zeichnungen sind anfänglich im Kupferstich und zwar ebenfalls in Umrissen erschienen[2]). Der Schild hat eine kreisrunde Gestalt. In der Mitte ist ein Medaillon mit dem Brustbilde des Erlösers. Von dem Medaillon gehen vier breite Bänder, ein Kreuz bildend, aus, die mit kleinen arabeskenartigen Compositionen ausgefüllt sind, Darstellungen von vier christlichen Kardinaltugenden (Glaube, Liebe, Hoffnung, denen als vierte etwas willkürlich — denn sie gehört einem andern Ideenkreise an — die Gerechtigkeit zu-

[1]) Sechs Entwürfe zu Darstellungen aus Tasso's befreitem Jerusalem von P. v. Cornelius. Berlin, bei G. Reimer, 1843. Grosse Querfolio. — [2]) Entwürfe zu den Bildern, einzelnen Figuren und Arabesken, welche auf dem von Sr. Majestät dem Könige Friedrich Wilhelm IV. dem Prinzen von Wales als Pathengeschenk übersandten Schilde dargestellt sind, von Dr. Peter v. Cornelius. Gestochen von A. Hoffmann. Die architektonischen Verzierungen gestochen von L. A. Schubert. Berlin Verlag von Dietrich Reimer, 1847. Ein Textblatt und 6 Kupferblätter im grössten Querfolio.

gesellt ist) und von den vier Evangelisten enthaltend. In den vier Dreieckfeldern zwischen diesen Bändern sind die beiden Sakramente der protestantischen Kirche und zwei alttestamentliche Scenen aus dem Kreise derer, welche die mittelalterliche Symbolik als Vorbilder zu jenen auffasst, enthalten. Dies sind schon ziemlich figurenreiche Compositionen, der Mehrzahl nach indess nicht eben sehr bedeutend und im Ganzen nicht ohne eine gewisse Flauheit der Linienführung behandelt. Am charakteristischsten an ihnen erscheint mir ein gewisses ekstatisches Element, das hier und dort hervortritt und namentlich in der Darstellung des Abendmahls zu einer allerdings grossartigen und effektvoll bewegten Composition geführt hat. Indess will die Gewaltsamkeit, mit der das Mysterium uns hier dargelegt wird — Christus, hocherhoben hinter dem Tische stehend und Brod und Wein mit ausgebreiteten Händen emporhaltend, während die Jünger von schauernder Begeisterung erfüllt sind — unserer heutigen Schriftauffassung etwas fremd bedünken und dürfte namentlich dem Wesen der protestantischen Lehre nicht ganz entsprechen. Die sämmtlichen bisher genannten Darstellungen werden von einem Ringe umfasst, in welchem ornamentistische, durch Trauben und Aehren bezeichnete Felder mit zwölf andern abwechseln, die die einzelnen Gestalten der zwölf Apostel enthalten. (Die letzteren bestehen in dem Schilde selbst in geschnittenen Onyxen.) Das Ganze endlich wird von einem breiten Rundfries umschlossen, der rücksichtlich der künstlerischen Ausführung die gediegenste, die eigentlich bedeutende Composition des Werkes enthält. Es ist eine geistreiche und sich vortrefflich entwickelnde Folge von Scenen, welche die Besiegelung des Christenthums, die Gründung der Kirche und das besondere Ereigniss, dessen Erinnerung der Schild gewidmet ist, zum Inhalt haben. So sehen wir zunächst den Einzug Christi im festlichen volkreichen Zuge; Engel tragen ihm die Passionsinstrumente vor, dem jubelnden Volke entgegen; Jerusalem, als allegorische Gestalt, sitzt in gedankenvoller Trauer am Thore der Stadt. Dann folgt der Verrath des Judas; unmittelbar darauf die Grablegung, die Auferstehung Christi, das Pfingstfest, die Taufe der Völker. Ein anglikanischer Bischof wendet sich von hier zur Taufe nach dem Gemach der Königin Victoria. Wir sehen das Innere desselben (die Personen, wie auch im Folgenden, nach antiker Art idealisirt). Wellington und Prinz Albert sitzen harrend am Ufer; vor ihnen steht der heil. Georg, der Schutzpatron Englands, die Hand grüssend dem Preussenkönige entgegengestreckt, der zu Schiffe naht. Ein Engel führt das Steuer des Schiffes; Flussgötter sind an der diesseitigen und jenseitigen Küste bemerklich. Die Scenen, zunächst die der biblischen Geschichte, sind hier mit ungemein glücklichem, ächt künstlerischem Sinne behandelt; es ist eine edle Grazie, eine Milde und Würde darin, die wir in der That nur in Cornelius reinsten Arbeiten wiederfinden. Die Gruppenanordnung, die bei der Friescomposition freilich einfach war, doch darin auch wieder eigenthümliche Schwierigkeit haben mochte, ist überall klar und harmonisch, die Gestaltung im Einzelnen voll schönen Lebensgefühles, in der Gewandung nur noch wenig von dem lässigen Wesen, das sich Cornelius bei seinen späteren Arbeiten in München nicht allzu übel genommen hatte, und im Ausdruck (wie es z. B. in der Scene des Judas der Fall ist, nur wenig Forcirtes und Uebertriebenes. Sehr eigenthümlich machen sich die Schlussscenen des Frieses. St. Georg steht als prächtiger jugendlicher Held auf dem Ungethüm da, dem er den Tod gegeben hat.

Das Schiff des Preussenkönigs, in antiken Formen phantastisch geschmückt und verziert, giebt zugleich den treibenden Kräften des Dampfschiffes eine wundersam mährchenhafte Existenz. Ein Feuerdämon ist an seinen Bord gefesselt und theilt mit gewaltigem Arm die Wogen; ein Candelaber ist mit dem grotesken Kopfe eines Winddämons, der mit Macht den Dampf ausstösst, gekrönt. Der König sitzt inmitten des Schiffes in weitem, muschelgeschmücktem Pilgermantel, mit Pilgerstab und Pilgerhut, welcher letztere oberwärts als Krönchen ausgezackt ist. Drei andre Personen auf dem Schiffe tragen, wie der König, Portraitzüge; der Text nennt sie uns als Alexander v. Humboldt, General v. Natzmer und Graf v. Stolberg.

Was haben Sie, mein Freund? was legen Sie mir die Hand auf das Papier? Bezweifeln Sie es, dass ich, der ich überall in der Kunstwelt zu kritteln und zu mäkeln finde, von den Schönheiten dieses Werkes mit Ueberzeugung gesprochen habe? — Freilich! es ist noch ein Punkt, über den Sie Auskunft verlangen. Sie meinen, jene biblischen Darstellungen hätten doch die grössten Momente der Geschichte des menschlichen Geschlechtes, deren die Vorwelt sehnsuchtsvoll geharrt hatte und auf denen der Bau der Nachwelt errichtet ist, zum Gegenstande. Sie fragen, welch ein neues weithistorisches Ereigniss es sei, das hier jenen Scenen in gleichberechtigter künstlerischer Ausdehnung gegenübergeführt wird, welche Bedeutung für die Völker der Erde jener wundersame Wasserzug des pilgernden Königes habe, der hier geradehin wie ein Gegenbild des Zuges des Weltenerlösers, mit dem die Darstellungen beginnen, erscheint? — Ich bin nicht berufen, Ihnen hierauf Antwort zu geben; fragen Sie den Künstler! Ich habe schliesslich nur noch hinzuzufügen, dass die technische Ausführung des Schildes von Seiten der verschiedenen Künstler, welche man dazu in Anspruch genommen, vorzüglich gelungen war.

Der eigentliche Zweck, der sich an Cornelius' Anwesenheit in Berlin knüpft, bezieht sich, wie Sie wissen, auf die bildlichen Ausschmückungen, mit denen der Campo santo, die fürstliche Begräbnisshalle neben dem künftigen neuen Reichsdome, versehen werden soll. Cornelius hat sämmtliche Compositionen dazu bereits entworfen und es sind auch sie kürzlich in Umrissstichen (dem Vernehmen nach von Thäter) erschienen.*) Cornelius hat hierin ein ungemein reiches Werk geliefert; der den Stichen beigegebene erläuternde Text bezeichnet es geradehin als das umfassendste Werk seiner schöpferischen Thätigkeit. Mit vollster Hingebung spreche ich es aus, wie es auch schon von so mancher andern Seite geschehen, dass der Meister in diesen Entwürfen wieder ganz auf der Höhe seiner Kunst steht, wenigstens was die Composition an sich und diejenigen Elemente derselben, die in der kleinen Umrisszeichnung ersichtlich werden, betrifft. Es ist eine Grösse und Energie in diesen Darstellungen, die der Grundrichtung entspricht, welche ihm von früh an eigen war, die aber hier das Gewaltsame und Uebertriebene, was in seinen früheren Werken oft störend entgegentritt, zumeist sehr glücklich überwunden hat. Es ist eine Sicherheit und charaktervolle Bestimmtheit darin, die jeder Scene eine Wirkung von schlagend dramatischer Kraft giebt. Es verbindet sich damit, trotz des Skizzenhaften der Behandlung, ein sehr edles stylisti-

*) Entwürfe zu den Fresken der Friedhofshalle zu Berlin, von Dr. Peter v. Cornelius. Leipzig, 1848, Georg Wigands Verlag. Ein Bogen Text und 31 Kupferblätter in grösstem Querfolio.

sches Gesetz, das in dem Rhythmus der Gruppen und Gestalten sowohl als in der Behandlung der Gewandung, welch letztere, wie bemerkt, in Cornelius späteren Werken bis dahin nicht gar selten einen etwas schlaffen Charakter angenommen hatte, überall vorherrscht. Es sind endlich, neben der freien und selbständigen Auffassung bekannter Scenen auch deren, und zwar vorzüglich bedeutende, vorhanden, die dem Kunstgebiet ganz neue Anschauungen zuführen. Nur in Betreff des tiefen geistigen, gewissermaassen dogmatischen Zusammenhanges, den diese Arbeiten haben sollen, der bei ihnen ebenfalls mit nicht geringerem Ruhme hervorgehoben ist und auf den Cornelius selbst ein erhebliches Gewicht zu legen scheint,[1]) muss ich mir erlauben, wieder einige ketzerische Bedenken auszusprechen.

Die vier Wände der Halle, die, wie ich in meinem früheren Briefe bereits bemerkte, den Klosterhöfen oder Kreuzgängen ähnlich angeordnet werden soll, sind eine jede auf eine Ausdehnung von 180 Fuss bestimmt. Sie sollen sämmtlich ganz mit Malereien bedeckt werden. Cornelius hat die Einrichtung getroffen, dass die vorzüglichst wichtigen Scenen seiner Darstellung jedesmal als Hauptbilder in der Mitte stehen, denen sich unterwärts ein längliches Predellenbild, oberwärts ein Lünettenbild im flachen Bogen anreihen. In den Ecken bei diesen Bögen erscheinen kleine, zumeist ornamentistische Darstellungen. Unterbrochen wird diese ganze Anordnung in wechselnder Folge durch (gleichfalls gemalte) Nischen, die auf verschiedenartig dekorirtem Untersatz sehr kolossale Gruppen, je eine männliche oder weibliche Gestalt und je zwei Kinderfiguren enthalten. Es erscheinen demnach 17 Hauptbilder, 15 Predellen- und ebensoviel Lünettenbilder und 8 Gruppen der eben angedeuteten Art. Als Grundthema der Darstellungen wurde schon vor einiger Zeit in einem gewissermaassen offiziellen Bericht, den die frühere hiesige Staatszeitung über ihren Inhalt gab, der Ausspruch des Paulus (Römerbrief 6. 23) angeführt: „Denn der Sold der Sünde ist der Tod, die Gnade Gottes aber ist das ewige Leben in Christo Jesu unserm Herrn." Dies entwickelt sich in mannigfachen Darstellungen aus dem Leben des Erlösers, mit gelegentlicher Bezugnahme auf Momente des alten Testaments, aus der Geschichte der Apostel und der Offenbarung Johannis, durchflochten mit der steten Hindeutung auf die Seligkeit in der Vereinigung in Gott, nach den acht Seligkeiten der Bergpredigt, welche in symbolischer Darstellung in jenen acht Nischengruppen enthalten sind.

Folgendes ist die Uebersicht des Inhalts:

A. Erste Hauptwand. Ostseite. Durch den in der Mitte befindlichen Eingang in die Königsgruft in zwei gleiche Theile getheilt. Hauptinhalt: Die Erlösung von der Sünde.

Rechts von der Gruft:

1. Lünettenbild. Der segnende Jehovah.
Hauptbild. Christi Geburt, Anbetung der Könige und Hirten.
Predellenbild. Sündenfall und Strafe der ersten Menschen.
Gruppe. „Selig sind die Armen im Geist."

[1]) Er hat dies Werk in seinem Denkschreiben an die philosophische Fakultät zu Münster, nachdem dieselbe ihn zum Doctor ernannt, geradezu als seine Doctor-Dissertation bezeichnet und dies ausführlich motivirt. Vergl. das Kunstblatt vom Jahr 1841, No. 7, S. 28.

II. Lünettenbild. Klagende Engel.
Hauptbild. Klage über dem Leichnam Christi.
Predellenbild. Arbeit der ersten Menschen und Brudermord.
Links von der Gruft:
III. Lünettenbild. Christus nimmt die Sünder — Adam, Eva, David, Salomo, Magdalena, den Schächer und Petrus — zu seiner Herrlichkeit auf.
Hauptbild. Christus heilt den Gichtbrüchigen.
Predellenbild. Christus warnt vor der Heuchelei der Pharisäer.
Gruppe. „Selig sind die Traurigen."
IV. Lünettenbild. Wieder die Aufnahme des Sünders (einzeln personificirt) in die Herrlichkeit Christi.
Hauptbild. Christus vergiebt der Ehebrecherin.
Predellenbild. Noahs Dankopfer und Bund mit Jehovah. —
B. Zweite Hauptwand. Westseite. Hauptinhalt: Die Göttlichkeit des Erlösers. (Bezug der Seitenbilder I. und III. auf das Mittelbild.)
I. Lünettenbild. Der barmherzige Samariter.
Hauptbild. Auferweckung des Jünglings zu Nain.
Predellenbild. Davids Tanz vor der Bundeslade.
Gruppe. „Selig sind die Barmherzigen."
II. Lünettenbild. Auferstehung Christi.
Hauptbild. Der auferstandene Christus bei den Jüngern. Thomas.
Predellenbild. Geschichte des Jonas.
Gruppe. „Selig sind die Friedfertigen."
III. Lünettenbild. Die Fusswaschung.
Hauptbild. Auferweckung des Lazarus.
Predellenbild. Davids Sieg über Goliath. —
C. Erste Seitenwand. Südseite. Hauptinhalt: Fortsetzung des Werkes Christi durch die Kirche. (Das Mittelbild III. als Ausgangspunkt für die Seitenbilder?)
I. Lünettenbild. Paulus im Predigtamt.
Hauptbild. Bekehrung Pauli.
Predellenbild. Paulus noch als Verfolger der Christen.
Gruppe. „Selig sind die Sanftmüthigen."
II. Lünettenbild. Auferweckung der Tobitha durch Petrus.
Hauptbild. Petrus, die Kranken durch seinen Schatten heilend.
Predellenbild. Petrus in früheren kleingläubigen Zuständen.
III. Nur ein grosses Bild (unterwärts die in den Dom führende Thür.) Pfingstfest.
IV. Lünettenbild. Gemeinschaft der Märtyrer, welche Palmen und Kronen zu den Füssen des Lammes niederlegen.
Hauptbild. Martyrthum des Stephanus.
Predellenbild. Untergang von Sodom und Gomorrha.
Gruppe. „Selig sind, die reines Herzens sind."
V. Lünettenbild. Der Engel, der dem Heiden Cornelius erscheint und ihn zu Petrus sendet.
Hauptbild. Philippus auf dem Wagen des äthiopischen Kämmerers und diesen unterweisend.
Predellenbild. Die aufrührerischen Goldschmiede in Ephesus. —

D. Zweite Seitenwand. Nordseite. Hauptinhalt: Ende des Irdischen und Uebergang zum Ewigen. (Bezug der Seitenbilder in beiderseits fortschreitender Folge auf das Mittelbild III. Die Predellen ohne Bezug auf das jedesmalige Hauptbild, doch unter sich im Zusammenhange.)

I. Lünettenbild. Christus auf den vier symbolischen Gestalten, Engel mit Posaunen.
Hauptbild. Auferstehung des Fleisches.
Predellenbild. Pflege der Kranken und Bestattung der Todten.
Gruppe. „Selig sind die hungert und dürstet nach Gerechtigkeit.

II. Lünettenbild. Engel. Johannes auf die neue Jerusalem niederschauend.
Hauptbild. Die neue Jerusalem (allegorische Gestalt), von den zwölf Engeln vom Himmel herabgebracht. Gruppe von Gerechten. Herannahende Völker.
Predellenbild. Erquickung der Hungrigen und Durstigen.

III. Nur ein grosses Bild (unterwärts wiederum eine Thür). Wiederkunft des Heilandes, mit lobsingenden und richtenden Engeln. Die klugen und die thörichten Jungfrauen, als Symbole der Menschheit.

IV. Lünettenbild. Christus mit einer Sichel, Racheengel mit Sicheln, Flammen etc.
Hauptbild. Die gestürzte Babel, auf dem siebenköpfigen Thier.
Predellenbild. Bekleidung der Nackten und Aufnahme der Pilger.
Gruppe. „Selig sind, die um der Gerechtigkeit willen verfolgt werden."

V. Lünettenbild. Die sieben Engel mit den Schalen des Zorns.
Hauptbild. Die vier Reiter der Offenbarung, welche alles Leben vernichten.
Predellenbild. Besuch der Gefangenen, Tröstung der Betrübten, Führung der Verirrten.

Dieser Uebersicht ist zunächst noch anzureihen, dass, wie schon bemerkt, die oberen Ecken zu den Seiten der Flachbögen, welche die Lünetten bilden, mit kleinen ornamentistischen Darstellungen versehen sind. Gelegentlich haben diese eine Bezugnahme auf christliche Symbolik. An der zweiten Hauptwand aber treten hier, mit einem eigenthümlichen Gedankenspiel, plötzlich mythologische Bezüge hinein. So sehen wir auf dem Bilde, welches als Hauptgegenstand die Auferweckung des Jünglings von Nain enthält, an diesen Stellen einerseits Orpheus, dem der Schatten der Eurydice entschwebt, andererseits Semele, die vor der Majestät Jupiters niedersinkt, dargestellt. (Wenigstens glaube ich diese Darstellungen, über die der erläuternde Text keinen Bericht giebt, so verstehen zu müssen.) Auf dem Bilde der Auferweckung des Lazarus aber scheint einerseits der Engel Michael, der den Satan stürzt, dargestellt zu sein, andererseits sehen wir Jupiter, der die Giganten niederschmettert. Die Nischen, darin sich die Gruppen der Seligkeiten befinden, sind an dieser Wand in breiterer Anordnung mit Säulchen geschmückt, und über den letzteren sieht man Gruppen von Flügelknaben mit Greifen und Sphinxen. Der Künstler hat, wie es scheint, auch die griechische Mythe, ähnlich wie es in der mittelalterlichen Symbolik für die Beziehungen der Ereignisse des alten

Testaments zu denen des neuen festgestellt war, als vorbildliche Gegenstände für die Momente des letzteren einführen wollen, muss es aber im Verlauf der Arbeit doch nicht für passlich erachtet haben, in solcher Gegenüberstellung fortzufahren.

Es ist, wie gesagt, zunächst auf die Durchführung und Entwickelung des Gedankens in diesem grossen Cyklus von Darstellungen besonderes Gewicht gelegt worden, und ich habe bemerkt, dass ich in dieser Rücksicht nicht ganz damit einverstanden sein könne. Ich muss mir erlauben, meine Behauptung etwas näher zu begründen.

Schon das scheint mir bedenklich, dass in dem Uebergange von den Darstellungen der einen Wand zu denen der andern nicht die naturgemässe Folge beobachtet ist, sondern dass man springen muss. Sodann ist in der Folge der Darstellungen auf den einzelnen Wänden nicht dasselbe Gesetz festgehalten; einmal wird eine Hälfte der andern entgegengesetzt, ein andermal hat man von der Betrachtung der Mitte nach den Seiten, in wieder andern Fällen von den Enden nach der Mitte zu auszugehen. Jedes Hauptbbild steht natürlich mit der dazu gehörigen Lünette und Predella in Verbindung; bei der zweiten Seitenwand ist dies aber nicht der Fall, indem hier die Folge der Predellen unter sich ein besonderes zusammenhängendes Ganze ausmacht. Ich fürchte, dass schon die allgemeine Orientirung allzu schwierig sein würde, falls man den Besuchern nicht jedesmal ein förmliches Textbuch in die Hand geben will.

Die erste Hauptwand (A) zerfällt in zwei etwas willkürliche Gegensätze: einerseits die äusserlichen Endziele des irdischen Daseins des Erlösers, Geburt und Tod, andrerseits Hauptmomente seines irdischen Wirkens, die Hinwegnahme von Krankheit und Sünde. Es wäre leicht gewesen, hier ein innig verbundenes Ganze herzustellen, wenn der Künstler nämlich einfach das Bild des Todes Christi an das Ende der Wand gesetzt hätte; die Anordnung hätte dann auch der der übrigen Wände mehr entsprochen, die Gesammtbedeutung der ersten Wand hätte sich eindringlicher ergeben und die zweite Hauptwand (B), die den Erlöser als den Besieger des Todes darstellt, hätte einen gewichtigeren Gegensatz gegen jene gebildet. Uebrigens ist es auffallend, dass Cornelius hier (an der ersten Wand) die unmittelbare Darstellung des Todes Christi, worauf doch im dogmatischen Sinn ein so wesentliches Gewicht zu legen war, vermieden und statt ihrer die elegisch weichere, aber weniger bezeichnende der Grablegung und der Klage über dem Leichnam vorgezogen hat; auch dies trägt dazu bei, die Begriffe minder scharf heraustreten zu lassen. Die Wiederkunft des Erlösers und die vorbereitenden Momente, wie diese die Vision des altchristlichen Dichters erzählt (zweite Seitenwand D), bildet ferner den angemessenen Gegensatz gegen den Inhalt der beiden Hauptwände; die Scenen der Apostelgeschichte aber (erste Seitenwand C) erscheinen als eingeschoben. Sie haben einen beiläufigen Charakter für den Inhalt des Ganzen. Die grosse historische That, die grosse geistige Bedeutung der Erscheinung des Christenthums ist mit dem irdischen Dasein des Erlösers und dessen Ende vollständig abgeschlossen; wie wundervoll auch die erste Gründung der Kirche in jenem eposähnlichen Berichte erscheinen mag, es beginnt mit ihr doch die Einzelgeschichte und wo es sich, wie hier, um eine welthistorische Anschauung im höchsten Sinne des Wortes handelt, da würde neben ihren Einzelfakten auch noch gar manch ein hohes Ereigniss aus dem Lauf der folgenden Jahrhunderte seine Stelle finden müssen

Soviel über das Allgemeine. Betrachten wir nun die Gliederung der Gedanken in dem Einzelzusammenhange der Darstellungen. Bei den Bildern I und II der ersten Hauptwand (A) wird diese Gliederung und der gleichartige Rhythmus derselben keinen Widerspruch erleiden. Anders ist es bei den Bildern III und IV derselben Wand. In III stehen die Darstellungen nur in ziemlich losem geistigem Zusammenhang zu einander und die Lünetten in beiden Bildern sagen zweimal dasselbe. — An der zweiten Hauptwand (B) hat das Mittelbild (III) seinen klaren Zusammenhang in sich, da bekanntlich auch der Inhalt der Predella, die Geschichte des Jonas, sinnbildlich auf Christi Auferstehung gedeutet werden muss. Bei Bild I können wir die Lünette, Darstellung des barmherzigen Samariters, wenigstens einigermaassen mit dem Gedanken des Hauptbildes, Auferweckung des Jünglings zu Nain, in Verbindung bringen, während uns jedoch die Bedeutung der Predella, Davids Tanz vor der Bundeslade, dunkel bleiben muss. Bei Bild III, das in der Hauptdarstellung die Auferweckung des Lazarus enthält, können wir in der Predella, Davids Sieg über Goliath, wieder eine sinnbildliche Beziehung vermuthen; aber die Bedeutung der Lünette, mit der Darstellung der Fusswaschung, muss uns hier dunkel bleiben. Der erläuternde Text giebt uns den allerdings ziemlich unerwarteten Aufschluss, dass hier zugleich einerseits die Liebe, andrerseits die Demuth Christi dargestellt sein soll. Vermuthlich soll dies zugleich die Doppeldarstellung der Todtenerweckung rechtfertigen; den Zusammenhang der beiden Begriffe mit den beiden Thaten des Heilands aber vermag ich nicht einzusehen. Dass im Uebrigen die Fusswaschung als Symbol der Demuth Christi erscheint, ergiebt sich deutlich genug; dass aber Davids Tanz, weil er aus Liebe zu Gott getanzt habe, nun ein Symbol für die Liebe sei, dünkt mich doch etwas weit hergeholt, selbst wenn es auch schon in mittelalterlicher Symbolik gelegentlich so vorkommen sollte.[1]) — In der ersten Seitenwand (C) herrscht der historische Charakter, auch in Lünetten und Predellen, vor; namentlich die Bilder I und II erscheinen hier in vortrefflichem Gleichmaass der Anordnung, besonders was die Verhältnisse der Predellen trifft. In dem Bilde IV aber ist bei der Lünette und Predella ein ganz abweichendes Verfahren, die Gedankenrhythmik des Ganzen wiederum störend, eingeschlagen. Die Lünette enthält eine symbolisch-legendarische Weiterführung von dem Gedanken des Hauptbildes, des Martyrthums des Stephanus, und die Predella, mit der Darstellung des Endes von Sodom und Gomorrha, den symbolischen Gegensatz, sofern es nämlich des Künstlers Absicht gewesen ist, hier einerseits das Ende des Gerechten, andrerseits das Ende des Sünders darzustellen. Die ganz andre Auffassung in diesem Bilde IV erklärt sich übrigens dadurch, dass dasselbe Bild ursprünglich, wie es auch gestochen ist, für die Folge der Bilder der ersten Hauptwand (A, an die Stelle von

[1]) Beiläufig kann ich zugleich nicht umhin, die Art und Weise dieser Darstellung, die sich freilich ähnlich auch schon bei früheren Künstlern findet, zu rügen. Wenn wir einen König an der Spitze eines feierlichen religiösen Zuges mit der Harfe im Arm auf einem Beine hüpfend finden, so werden wir ihm schwerlich ein tieferes geistiges Vermögen zuzuschreiben und ihn eher unter Kuratel zu setzen geneigt sein. Es ist in diesem Fall wahrhaftig an eine ganz andre, an eine feierlich erhabene Tanzbewegung, die von allem Hüpfen und Springen durchaus fern bleibt, zu denken.

Bild III) bestimmt war, wobei es nur ein wenig bequem erscheint und für die philosophische Consequenz der Arbeit kein zu günstiges Vorurtheil erweckt, wenn dergleichen Umstellungen so ganz ohne weitere Aenderung vorgenommen wurden. — Auf der zweiten Seitenwand (D) endlich stehen die Lünetten mit den Hauptdarstellungen überall im unmittelbaren Zusammenhang, das Dichterische der Gegenstände hier durchweg weiter ausführend. Die Predellen dagegen sind hier, wie schon bemerkt, ganz selbständig aufzufassen. Sie sind der Darstellung der Werke der christlichen Liebe gewidmet, und es bedarf vielleicht wiederum einiger Erklärung, um hierin die Idee zu finden, dass sie demnach dasjenige vergegenwärtigen sollen, was beim Ende der Dinge bestehend sein wird. — Gegen die Darstellung des Mittelbildes dieser letzten Wand, Christus als Weltenrichter über den klugen und thörichten Jungfrauen, muss ich aber aufs Entschiedenste protestiren, so oft sie auch von den Künstlern in ähnlicher Weise behandelt sein mag. Es ist hier eine Vermischung von Symbolischem (der Parabel) und Historischem, dessen beide Theile sich gegenseitig vollständig aufheben. Wenn man die, in altorientalische Sitte verwachsene und sogar auf der Vielweiberei fussende schlichte Parabel malen will, so gebe man naiv, was sie wahrscheinlich und lebendig macht; und wenn man das Gericht am Ende der Tage malen will, so gebe man dieses mit all seinen Schauern und Schrecknissen. Arme Mädchen aber, die vor lauter unschuldiger Müdigkeit ihre Thonlampen haben ausgehen lassen, während ihre Schwestern auf ihre wohlerhaltenen Flämmchen stolz genug sind, und darüber der ganze Apparat furchtbar glänzender himmlischer Erscheinungen — wer möchte sich dabei eines Lächelns erwehren können. Und was nützt es, wenn man mir sagt: Sie sollen sich ja bei dem, was Sie vor sich sehen, etwas ganz Andres denken! — Dazu brauche ich eben keinen Maler und keine Kunst.

Die Einführung der symbolischen Gruppen der acht Seligkeiten nach den Worten der Bergpredigt, zwischen den übrigen Compositionen, ist ein schöner Gedanke und um so mehr gerechtfertigt, als der Gesammtinhalt der Darstellungen eben zu der Seligkeit überhaupt, die den Getreuen des Herrn vorbehalten ist, hinführt. Rücksichtlich der Art und Weise ihrer Einschaltung aber habe ich leider wieder meine unartigen Bemerkungen anzuhängen. Der erläuternde Text bezeichnet das Ganze als christliches Epos und das Verhältniss der Gruppen zu den übrigen Darstellungen wie das des Chores zur Tragödie, in den altgriechischen Dramen. Der Vergleich passt nicht ganz; zum guten Theil ist in den Darstellungen, ihrer eigentlichen Absicht nach, nicht das Historische, sondern das Dogmatisch-didaktische überwiegend; schon die gar nicht durchgehend historische Folge spricht dafür. Das Epische oder Dramatische ist mithin in den Darstellungen nicht rein zur Erscheinung gekommen; wir werden vielmehr schon bei vielen von ihnen selbst zum einseitigen Nachdenken, zur Abstraction veranlasst, während es angeblich die Absicht bei Einführung jener Gruppen hätte sein sollen, gerade sie zu Ruhepunkten für den Gedanken (und für das aus dem Gedanken hervorquellende Gefühl) hinzustellen. Wäre dies Letztere mit Entschiedenheit beobachtet und durchgeführt, so wäre in dem grossen Ganzen, auch schon in ausschliesslich geistiger Beziehung, ohne Zweifel eine ungleich mächtigere und nachhaltigere Totalwirkung erreicht worden. Es kommt hinzu, dass der erläuternde Text zwar versichert, zwischen der einzelnen Gruppe und den

zunächst daran angrenzenden Darstellungen sei jedesmal der innigste geistige Zusammenhang da, dass wir denselben aber keineswegs so klar vor uns sehen und ihn gelegentlich nur in fast zufälligen Anspielungen finden, gelegentlich aber auch sehr entschieden vermissen. Sie haben eben für den Gedankengang des Ganzen, wie so vieles Andre dieser reichen bildlichen Cyklen, etwas Zufälliges, Unbestimmtes.

Ich würde Ihnen nicht diese lange Auseinandersetzung des Inhaltes der Darstellungen vorgetragen haben, wäre nicht, wie bemerkt, von andern Seiten und namentlich auch von dem Meister selbst, schon in diesem Bereiche der Ideen, die sie entwickeln sollen, ein eigenthümlicher Vorzug gesucht worden. Ich muss sogar gestehen, ich halte das ganze Princip für misslich und bedenklich. Die Kunst kann am Ende doch nur Thatsächliches darstellen, und es wird einzig darauf ankommen, ob das einzelne Thatsächliche so gross gefasst und die Folgereihe desselben so folgerichtig ist, dass sich uns darin unwillkürlich das Gesetz einer höheren Weltordnung darlegt. Ich kann, wenn ich nach alledem doch mein Haupt vor der Meisterschaft dieser Compositionen beuge, auf sie auch nur das beliebte Parceque und Quoique anwenden; sie haben ihre künstlerische Bedeutung, nicht weil sie, sondern obgleich sie als eine philosophische Doctor-Dissertation gelten sollen.

Blicken wir nun näher auf das eigentlich Künstlerische dieser Entwürfe, so ist es wahrhaft wunderwürdig, wie dieselbe Hand, die in den vorhin besprochenen Entwürfen zum Tasso sich in willkürlichem Widerspruch gegen alle natürlichen Gesetze und Bedingungen bewegte, hier durchgängig von derjenigen Ehrfurcht für Natur und Leben und den weiten Umkreis ihrer Erscheinungen beseelt erscheint, ohne die alles künstlerische Wollen nichtig ist, und wie hier (z. B. gerade in den Gewandungen) diejenige Höhe eines reinen und freien Styles erreicht ist, durch die Natur und Leben, gleich fern von willkürlicher Zerfahrenheit und von willkürlicher Strenge, in maassvoll harmonischer Weise gehoben und geläutert erscheinen, — soweit dies eben bei solchen, verhältnissmässig kleinen Umrissdarstellungen anzudeuten ist. Nur zufällige Einzelheiten lassen ein augenblickliches Vergessen der natürlichen Bedingnisse erkennen, wie z. B. in der allzu langen Figur der heil. Jungfrau auf der Darstellung der Anbetung der Könige, die überhaupt wohl die am wenigsten gelungene Composition ist; oder wie in der ganz unmöglichen Lage des jungen Hirten auf dem Pfingstbilde, unterwärts in der Mitte der Stufen, oder in der Lage einer der „thörichten Jungfrauen", die wie auf elastischen Polstern schwebend gestreckt ist und in der That doch auf der sehr harten Kante einer Steinstufe liegt. Je mehr man sich in den plastischen Rhythmus der Composition, in die energische und ausdrucksvolle Lösung der jedesmaligen Aufgabe hineinsieht, um so mehr lernt man dergleichen übersehen, um so vertrauter wird man mit der allerdings eigenthümlichen Formensprache, die Cornelius ebenso wie jeder andre selbstschaffende Künstler besitzt. Es ist schwer, über diese Vorzüge der Entwürfe, eben weil sie dem Eigensten der Kunst (im Gegensatz gegen etwaige poetische oder philosophische Liebhabereien der Kunst) angehören, anschaulich mit Worten zu sprechen. So sind zunächst die Scenen der biblischen Geschichte durchweg von derjenigen vollen und grossen Realität getragen, die allein das Ideelle zum Ausdruck bringen kann. Die wirksamste Frische, Bedeutung und Originalität scheint mir besonders in den Bildern der ersten

Seitenwand, denen der Apostelgeschichte, enthalten. Die Darstellung des Pfingstfestes baut sich hier in prächtiger Majestät, wie ein voller Oratorienhymnus, empor; das Martyrthum des Stephanus, die Bekehrung Pauli (leider nur mit Ausnahme des sehr verzeichneten Pferdes), die Erweckung der Tobitha durch Petrus, die Bekehrung des äthiopischen Kämmerers durch Philippus — das Letztere originell, aber ungesucht wie ein Triumphzug componirt, mit dem die neue Lehre des Heils zu den Völkern der Erde hinauszieht — alles dies und Andres sind Erfindungen von höchster Bedeutung. Noch entschiednere Originalität, weil seltner gesuchte Gegenstände behandelnd und zugleich gewissen Eigenthümlichkeiten in dem Charakter des Meisters so ganz entsprechend, zeigen die apokalyptischen Darstellungen auf der zweiten Seitenwand. Ist hier das Bild der Auferstehung des Fleisches vielleicht nicht ganz befriedigend, weil der ungeheure Vorgang durch das absichtliche Hervorheben persönlicher Beziehungen zu sehr in den Kreis der privaten Einzelinteressen gezogen erscheint, so zeigt sich das Bild der neuen Jerusalem von eigenthümlich festlicher Pracht erfüllt, erscheint das der gestürzten Babel voll schmetternd grossartigen Ernstes und entwickelt sich in dem der vier Todesreiter ein dämonisch machtvolles Entsetzen, wie ich Aehnliches der Art in der Kunst bisher nirgend gesehen zu haben meine. Es ist hier in Wahrheit eine Vision des Furchtbarsten, die dennoch das Maass nicht überschreitet, auf das Papier gebannt. Den höchsten Preis aber möchte ich den Gruppen der acht Seligkeiten, wenigstens der Mehrzahl von ihnen, geben. Mit lebhaftester, ächtest künstlerischer Empfindung ist hier für den jedesmaligen Begriff die völlig zusagende Form, der völlig treffende Ausdruck gefunden. Wie wunderesam rührend sitzt in der ersten dieser Gruppen, den „Armen im Geist", das Weib da, das nach der Art solcher, die Almosen zu empfangen gewohnt sind, die Hände im Schooss gegen einander legt, aber das Haupt nach oben wendet, von wo ihr das Almosen kommen wird! Wie ist jene, die „hungert und dürstet nach Gerechtigkeit," mit ihren beiden Kindern ähnlich gewandt, aber soviel inniger, bewegter, hingebender, zuversichtlicher! Wie ist die Seligkeit der Barmherzigen, die der Friedfertigen, die derjenigen, welche um Gerechtigkeit willen verfolgt werden, ebenfalls so schön und gross und würdig verkörpert! Gewiss, diese Darstellungen werden für ihren Zweck feststehende Typen werden, ebenso wie die Schöpfungen andrer grosser Meister in die künstlerische Formensprache als gesetzlich feste Normen eingetragen sind.

Aber noch eins muss ich hinzufügen, — ich habe Ihnen schon zu Vieles, was ich lange still mit mir herumgetragen, offenherzig vorgelegt, als dass ich mein Glaubensbekenntniss über den merkwürdigen Meister, soweit es sich um seine neuesten Leistungen handelt, nicht völlig abschliessen sollte. Die Entwürfe bestehen aus Umrisszeichnungen, mit vollständiger Angabe der Motive in der Umrisslinie, ohne irgend welche Schattenandeutung. Cornelius hat offenbar, für den ersten Moment wenigstens, keine Nothwendigkeit gefühlt, weiter zu gehen, er hat die Darstellungen nach diesen linearen Gesetzen concipirt, ja, sehen wir näher zu, so überzeugen wir uns, dass überhaupt kein weiteres Bedürfniss vorliegt, dass nichts unverständlich bleibt und vielmehr die architektonische Rhythmik des Baues der Compositionen in diesen linearen Umzeichnungen durchaus vollendet ist. Es sind nicht Skizzen, es sind in ihrer Art abgeschlossene Kunstwerke. Zu einem Kunstwerk lässt sich aber

so wenig hinzuthun, wie davon hinwegnehmen. Ich habe also die begründete Ueberzeugung, dass die weitere Ausführung dieser Entwürfe im grossen Massstabe ihnen nicht zum Vortheil gereichen wird. Weiter ausbilden lässt sich dieses oder jenes Motiv natürlich, sofern dabei nur das Gesetz der natürlichen Organisation gleichmässig festgehalten wird; wo aber ein bestimmtes rhythmisches Gesetz, wie hier das lineare, abgeschlossen und also ausschliesslich vorliegt, da können andre rhythmische Gesetze, wie das der Modellirung in Schatten und Licht und das der Farbengebung, nur zur Störung der Gesammtharmonie hereingeführt werden, es müsste denn, was mir aber ziemlich bedenklich erscheint, der eigentliche Compositionsprocess noch einmal begonnen werden. Auch hat der Erfolg diese meine Ansicht bereits bestätigt. Sie wissen, ich habe zwar eine alte Antipathie gegen den Besuch der Künstlerateliers; man ist da niemals frei und unbefangen im Urtheil, man fühlt, dass man einer noch privaten Thätigkeit gegenübersteht, bei der es sich überhaupt nicht ziemt, zu urtheilen, und ist man dazu dennoch getrieben und behält man, wie billig, das Urtheil bei sich, so ist das ein unbehagliches Gefühl, dem ich mich am liebsten eben gar nicht aussetze. Ich vermeide dergleichen also soviel ich kann; dennoch konnte ich nicht umhin, meinem enthusiastischen Freunde zu folgen, der mich in Cornelius' Atelier mitzog, als dieser den ersten grossen Carton zu diesen Compositionen, und zwar den zu der Darstellung der vier Reiter der Offenbarung, vollendet hatte. Gewiss war in dieser grossen Arbeit Vieles mehr spezialisirt, Vieles energischer durchgeführt als in dem kleinen Entwurf, doch war der Eindruck für mich keineswegs so erfreulich. Das in dem letzteren Enthaltene hatte vollständig hingereicht, meine Phantasie mächtig anzuregen, die derbere Gegenständlichkeit der grossen Gestalten erreichte diese Wirkung nicht. Die Gesammtharmonie war beeinträchtigt, manches verändert, wohl der volleren Realität zu Liebe, ohne doch die schlagende Kraft des wahrhaft Realen zu erreichen, ja, bei längerem Hinsehen traten mir aufs Neue so manche Widersprüche gegen das organische Gesetz der Natur und der Erscheinung entgegen, dass mir die Erinnerung an die Tasso-Compositionen einigermaassen lebendig ward und ich froh war, als mein Enthusiast mich entliess.

III.

Wir haben noch einen Punkt in Berlin zu besuchen, der uns mancherlei Einblicke in hiesiges und beiläufig auch in auswärtiges künstlerisches Treiben, in Wollen, Streben, Stimmung eines guten Theiles der heutigen Kunst zu geben vermag. Wir werden dort eine Menge künstlerischer Kräfte versammelt finden und uns im weiteren Umfange klar machen können, ob und was darunter eine wirklich verlässliche Kraft ist. Aber eilen Sie, mein Freund, eilen Sie: der Schluss der grossen akademischen Kunstausstellung — denn dahin will ich Sie führen — ist vor der Thür, und es giebt dort Vieles zu sehen. Es ist die gewöhnliche Ausstellung, nur diesmal, statt die sonst übliche Herbstzeit zu beobachten, in den Frühling verlegt. Ich weiss nicht, ob man, vorfühlenden Sinnes, die Ausstellung absichtlich zur Begrüssung all der Dinge angeordnet haben mag, die

uns der Frühling dieses Jahres bringen sollte. Wünschen wir nur, dass mit dem Schluss der Ausstellung und des Frühlings auch diese Bescheerung beendet wäre! und stünde uns nicht vielleicht noch ein heisser Sommer und ein kalter Winter bevor!

Lassen Sie uns die Linden entlang gehen. Die Bäume, unter denen Sie hier und dort bewegte Volkshaufen gewahr werden, blühen ruhig fort, wie sie es schon seit langen Jahren gethan. Auch dies alte Akademiegebäude befindet sich noch in derselben etwas ruinenhaften Verfassung, wie schon damals, als wir es dilettantistischen Muthes wagten, uns unter die Kunstschüler zu mischen. Es liegt aber doch eine historische Bedeutung in diesem ruinenhaften Zustande. Sie wissen: König Friedrich II. hatte hier seine Maulesclställe, über denen zuerst der Akademie einige Lokalitäten eingeräumt wurden. Als man hernach an derselben Stelle ein eignes Gebäude für die letztere, ohne weitere Berücksichtigung der Maulesel, baute, versäumte man es, den Grund für die Fundamente völlig zu reinigen; die neuen Fundamente wurden von den Residuen der Feuchtigkeit, welche die früheren Inhaber zurückgelassen hatten, ergriffen und solchergestalt der Keim des Verderbens in das Gebäude gelegt, dem kein Kalkanwurf abzuhelfen vermag. Doch aber müssen wir es einstweilen gelten lassen, dass diese wüste Beschaffenheit des Mauerwerks an die grosse Zeit Friedrichs II. erinnert, obschon es allerdings im sehr dringenden Interesse der heutigen Zeit — ich meine die künstlerischen Interessen derselben — sein mag, ein neues Gebäude über neuen und gereinigten Fundamenten zu errichten.

Die jungen Männer mit schwarzem Federhut, leichtem Bart und blanker Muskete, welche den Eingang bewachen und in der dorischen Halle des Flurs gelagert sind, gehören unserm fliegenden Künstlercorps an, das, wie andre fliegende Corps, neben der Bürgerwehr den Zweck hat, für die Sicherheit unsrer Residenz zu sorgen. Schreiten wir muthig hindurch, die breite Steintreppe empor, deren Nischen oben in eigenthümlicher Auswahl mit der mediceischen Venus, König Friedrich I. in sonderbar idealer Erscheinung (z. B. mit Hosen, die bis an die Waden reichen) und König Friedrich Wilhelm II. in historischer Tracht, — die letztere Statue bronzirt und in kolossaler Grösse, geschmückt sind. Es dürfte sich schon der Mühe verlohnen, das bei dieser Zusammenstellung befolgte Princip zu enträthseln; für heut haben wir aber keine Zeit dazu. Noch wenig Schritte, und die Säle, die sich in schier unermesslicher Ausdehnung hinziehen, nehmen uns auf, uns auf allen Seiten den Glanz ihrer frischen Farben, den funkelnden Schimmer ihrer Goldrahmen darbietend. Es ist, als ob einem ganzen Volke ein glänzendes Fest bereitet sei. Aber das Volk ist aussen geblieben. Wir haben bei Betrachtung dieser Schätze wenig Störung zu befürchten. Die armen Künstler, denen solche Aufstellung ihrer Werke zugleich als Markt dienen soll, werden von den leeren Räumen so wenig erbaut sein, wie Kaufmannsstand und Gewerbe von der diesjährigen Leipziger Messe.

Unser Besuch mag vor der Hand nur dem Allgemeinen gelten. Es ist wohlgethan, zu Anfang scheinbar zwecklos durch die Säle zu schweifen und, ohne auf Einzelnes näher einzugehen, nur denjenigen Eindruck festzuhalten, den das Auge unwillkürlich empfängt und festhält. Gegen den Prunk der Goldrahmen, mit dem die neuere Kunst einen oft sehr

überflüssigen und für das einzelne Bild zuweilen verderblichen Luxus treibt, werden wir bald gleichgültig; das Auge gewöhnt sich leicht, auf die Wirkung, die die Farben an sich hervorbringen, zu achten. Mir ist es immer, und gerade wenn ich mich scheinbar passiv gegen die Bilder der Ausstellung verhalte, als ob die Farben der wahren, meisterhaften Malerei, auch wenn von leuchtenden, glänzenden Tönen durchaus nicht die Rede ist, in meinem Auge mit der Kraft ächter Edelsteine widerglänzen, während mich die übrigen gemeinhin wie böhmische Steine oder gefärbtes Glas bedünken wollen. Es ist in der Technik des Meisters, und schon in der nur erst äusserlichen Wirkung derselben, eine positive Gewalt, die uns von selbst zu dem Gehaltreichen hinzieht. Geben Sie Acht auf diesen ersten, noch rein sinnlichen Eindruck: Sie werden schon dadurch wahrnehmen, dass es an solchen Meisterwerken keineswegs fehlt, wenn dergleichen, wie natürlich, auch stets nur in verhältnissmässig geringer Zahl vorhanden ist. Abgesehen aber von dieser, allerdings schon ziemlich strengen Probe werden Sie bei der allgemeinen Uebersicht bemerken, dass überhaupt viel gesunder Sinn, viel frische Natürlichkeit vorhanden ist, was die erste Grundlage zu allem wahren künstlerischen Schaffen ist und woraus sich wenigstens künstlerische Meisterschaft entwickeln kann. Besonders werden Sie dies im Fache der Landschaft bemerken. Dass uns gleichzeitig auch eine Masse von Halbem, Mattem, Verkehrtem, selbst Frechem entgegentritt, darf Sie nicht befremden. Mit der Censur- und Redefreiheit scheint diesmal bei uns auch absolute Ausstellungsfreiheit eingekehrt und die sogenannte Todtenkammer, wo die Ausstellungscommission diesen Trödel sonst zusammensperrte, gänzlich aufgehoben zu sein. Und am Ende ist es auch so das Beste; wir wollen doch eben wissen, wie es mit unsrer Gesammtkunst beschaffen ist.

Wenn Sie von dem ersten Besuch der Ausstellung erschöpft sind, will ich Sie in das der Akademie gegenüber gelegene Kranzler'sche Lokal führen, wo Sie sich an vortrefflichem Eise erfrischen mögen. Sie erlauben mir, dass ich Ihnen dort, als zweckmässiges Zubrod, einige statistische Notizen vortrage, die ich mir aus dem Ausstellungskatalog ausgezogen habe und deren möglichst baldige Mittheilung mir auf der Seele brennt. Sie wissen: ich bin in solchen Dingen ein alter Pedant; ich präparire mich vor jedem Reiseantritt sorgfältigst aus den geographischen Handbüchern über Terrainbeschaffenheit und Ausdehnung des Landes, über Zahl, Beschäftigung, Sitte der Einwohner, über Eisenbahnen und Dampfschiffe, Sehenswürdigkeiten, Gasthäuser u. s. w. Ich vermeine dann am besten zu wissen, an welcher Stelle und nach welchen Beziehungen ich jedesmal meine Bemerkungen und Ansichten einzuschieben habe. Lassen Sie den Katalog uns diesmal statt Reisehandbuches dienen; so zuverlässig wie jene wird er ohne Zweifel schon sein, wenn auch manch ein Bild, das er aufführt, nicht erschienen ist und manch eins auf der Ausstellung sich findet, das der Katalog nicht enthält. Sind die aus ihm zu entnehmenden Zahlenverhältnisse auch nicht ganz genau die der Ausstellung, so werden sie im Allgemeinen doch gewiss nur wenig davon abweichen.

Der Katalog enthält im Ganzen 1733 Nummern, wobei aber nicht gar selten mehrere Kunstgegenstände unter einer Nummer aufgeführt sind. An Gemälden und Zeichnungen sind 1370 Nummern vorhanden; in ihnen also besteht die bei weitem überwiegende Masse des Ausgestellten. Nehmen wir davon gegen 100 Stücke, als den weniger cultivirten Gattungen der

Malerei gehörig, ab, so scheidet sich die übrige Masse in drei nicht bedeutend verschiedene Drittheile, je nach den drei grossen Gattungen der Bildnissmalerei (420 Nummern), der figürlichen Composition (409 Nummern) und der Landschaftsmalerei, mit Einschluss der Marine- und Architekturmalerei (443 Nummern). An Thierstücken sind 22 vorhanden; an Stillleben, besonders Frucht- und Blumenstücken, 46; an Ambesken-Compositionen 30. — Nach Abzug der Bildnisse, welche natürlich durchweg auf Bestellung gemalt sind, bleiben 950 Gemälde, die mehr oder weniger als der freien Entwickelung der Phantasie angehörig zu bezeichnen sind. Von diesen sind 547 ausdrücklich als verkäufliche Bilder bezeichnet; es sind ihrer aber ohne Zweifel beträchtlich mehr, — die heutige Nothzeit wird ihre Zahl leider nicht in umfassender Weise verringert haben. Bei vielen Bildern sind die Besitzer angegeben. Als im Besitze des Königs befindlich ist nur die Zahl von 22 Gemälden bezeichnet; 23 sind als Vereinen oder städtischen Gallerien zugehörig benannt; für den preussischen Kunstverein sind die diesjährigen Ankäufe im Laufe der Ausstellung nachträglich gemacht. — Die 1370 Gemälde und Zeichnungen sind von 459 Künstlern geliefert. 296 davon haben ihren Wohnsitz in Berlin und Potsdam, 93 in andern Städten des preussischen Staates, wobei Düsseldorf mit 71 und Königsberg mit 6 Malern betheiligt ist. 20 Maler gehören dem übrigen Deutschland an. 49 Maler endlich haben ihre Sachen aus dem Auslande eingesandt und zwar 16 (zumeist Deutsche) aus Rom, 12 (unter denen ebenfalls Deutsche) aus Paris und Versailles, 2 aus London, 13 aus Belgien, 5 aus Holland, 1 aus Polen. — Das Fach der Kupferstiche, Holzschnitte, Lithographieen und für den Stich bestimmten Zeichnungen zählt 157 Nummern von 50 Künstlern, fast ohne Ausnahme Berlinern, herrührend. — An Bildwerken ist die geringe Zahl von nur 148 Nummern vorhanden. 19 Nummern hievon sind Medaillen und Siegelabdrücke (zum Theil in nicht unbedeutender Folge unter einer Nummer), 6 sind Erzgüsse nach anderweitigen Originalen. So bleiben 123 Nummern für Büsten, Statuen, Gruppen, Reliefs, Thierstücke, Ornamentistisches — in Gyps, Marmor oder Erz (originale Composition), zugleich mit Einschluss noch einiger Arbeiten, welche schon der eigentlichen Kunstindustrie angehören. 42 Künstler, fast sämmtlich wiederum Berliner und 5 Kunstanstalten haben diese Arbeiten geliefert. — Die ausschliesslich sogenannte Kunstindustrie, Schnitzwerke in Kork, Mosaiken, Glaspasten, Galvanoplastisches, nachgeahmte antike Gefässe etc. zählt 30 Nummern, die von 7 Künstlern eingeliefert sind. — Das stets sehr gering vertretene Fach der architektonischen Compositionen endlich besteht nur aus 28 Nummern, von 5 Künstlern herrührend. — Ich hoffe, Sie werden die Sorgfalt anzuerkennen wissen, die ich für diese Berechnung aufgewandt habe, und mir nach der erforderlichen kalkulatorischen Prüfung freundlichst Décharge ertheilen.

Wir wenden uns nunmehr wieder zur Ausstellung selbst, und zwar zunächst zur Betrachtung der Gemälde und Zeichnungen. Wir haben es hiebei, wie sich aus dem Vorstehenden ergiebt, vorzugsweise mit figürlichen Compositionen, d. h. mit sogenannter Historien- und Genremalerei, und mit landschaftlichen Stücken zu thun, welche letzteren, was schon auf den früheren Ausstellungen der Fall war und was nicht ohne charakteristische Bedeutung für die gesammte Kunstrichtung unserer Zeit, wenigstens der norddeutschen Kunst sein wird, die grössere Mehrzahl ausmachen. Die Bildnisse werden wir, bis auf wenige vorzüglich ausgezeichnete Lei-

stungen, ganz unbeachtet lassen können, da sie, wie es in der Natur der Sache liegt, im Ganzen weniger der Kunst als dem künstlerischen Gewerbe angehören. Doch will ich wenigstens beiläufig bemerken, dass sich in diesem Fache, neben vielem Mittelmässigen, doch auch viel gutes Handwerk zeigt. — Es sind fast ausschliesslich Arbeiten von Malern, die in den verschiedenen Gegenden des preussischen Staates ansässig sind, vorzugsweise von Berlinern und Düsseldorfern, indem auch die übrigen sich den Richtungen dieser beiden Hauptpunkte anschliessen. Die Differenz zwischen den Berlinern und Düsseldorfern ist nicht so bedeutend, wie es die Zahlen (296 und 71) vermuthen lassen möchten, da begreiflicherweise das Mittelmässige und Schlechte am Ort selbst viel leichter Zugang finden musste, als bei 70 bis 80 Meilen Entfernung; das Werthlose, das wir gern übergehen, ist also bei der grossen Zahl der ersteren in Abzug zu bringen. Leider fehlen dabei manche ausgezeichnete Namen. Rosenfelder, der vor einigen Jahren von Berlin nach Königsberg ging, als Director der dortigen neuen Kunstakademie, hat nichts eingesandt; Sohn in Düsseldorf desgleichen, und ebensowenig J. Hübner und Bendemann, die sich seit einigen Jahren von Düsseldorf nach Dresden übergesiedelt haben. Die ausserpreussischen Künstler Deutschlands kommen wenig in Betracht; besonders sind nur einige Münchner Maler zu nennen, doch findet sich unter ihnen kein Name, der den grösseren Meistern der Schule von München angehörte (auch nicht Kaulbach's, der doch seit dem vorigen Jahre wenigstens für die Sommerzeiten unser Mitbürger geworden ist). Um so wichtiger dagegen sind die, wenn der Zahl nach auch nur geringen Beispiele französischer und niederländischer Kunst, welche die Ausstellung enthält; selbst zum Theil sehr schätzbar, können sie zugleich dazu dienen, uns durch den Gegensatz die Bedeutung des Heimischen klarer zu machen.

Einstweilen indess wollen wir die von Ausländern eingesandten Malereien unberücksichtigt lassen und uns zu den Arbeiten deutscher Maler und zwar zunächst zu denen der figürlichen Darstellung wenden.

Die Berliner Malerei zeigt in den hieher gehörigen Fächern sehr verschiedenartige und ziemlich unvermittelt nebeneinander hinlaufende Richtungen. Dies darf uns nicht befremden, da eine höhere Gemeinsamkeit der Richtungen nur entstehen kann, wenn die Kunst wirklich für das Gemeinsame, d. h. für volksthümliche Zwecke, thätig gewesen ist. Hieran aber hat es in Berlin, zumal in Betreff der Malerei, seither gefehlt; die Schuld liegt also nicht auf Seiten der Kunst. Wir können nur das wichtigere Einzelne in seiner einzelnen Besonderheit betrachten. So bemerken wir zunächst, als ein gewiss merkwürdiges Phänomen, einige Arbeiten von einem, fast möchte ich sagen: urweltlichen Charakter, Werke altakademischen Styles und Gefüges, an denen alle Wandlungen dieses Jahrhunderts wirkungslos vorübergegangen sind, Petrefakten, die immerhin als naturhistorische Seltenheiten gelten können. Ein etwas jüngeres Datum, ihrem geistigen Ursprunge nach, haben die Arbeiten von Kolbe. Gewiss entsinnen Sie sich noch der schönen alten Zeit, da Kolbe in der Kunst der Romantiker des Nordens war, wie Fouqué in der Poesie; ja, er muss seinen Ruhm schon vor dem Dichter erworben haben, denn ich weiss, dass Fouqué hoch erfreut gewesen ist, als sein Sigurd mit einem Holzschnitt nach einer Zeichnung des berühmten Kolbe versehen ward. Und welche Jahre liegen dazwischen und zwischen der späteren Zeit, da Hoffmann seine Novellen zu Kolbe'schen Bildern schrieb! Kolbe hatte in seiner Art

zu malen fortgefahren und die Bilder anderer Richtung waren statt der seinigen in den Vorgrund getreten. Da erweckte es plötzlich, vor ein Paar Jahren, das höchste Aufsehen unter den hiesigen Kunstfreunden, als er unerwartet in erneuter Jugend auftrat und seine Bilder, ohne seine eigenthümliche Richtung zu verlassen, doch zugleich — um das Stichwort der Zeit zu gebrauchen — an allen „Errungenschaften" der neueren Behandlungsweise Theil nahmen. Es hat aber nicht angedauert; wenigstens bewegen sich seine diesmaligen Leistungen, kleinere Skizzen und ein grösseres Bild für das Jagdschloss zu Putbus auf der Insel Rügen, eine Scene aus der Einführung des Christenthums in Rügen darstellend, im Wesentlichen wieder auf der alten, etwas ausgetretenen Fouqué'schen Bahn. Doch zeigt eine Anzahl von Cartons, die der Katalog nicht mit anführt, Pilasterdekorationen mit Darstellungen aus den Nibelungen, die immer noch höchst lebendige Rüstigkeit des Künstlers. — An Kolbe schliesse ich A. Eybel an, der, wenn ich nicht irre, sein ehemaliger Schüler ist. Eybel hatte auf der vorigen Ausstellung grosse Erwartungen hervorgerufen, als er ganz aus freiem Antriebe ein grosses historisches Bild, eine Scene der Schlacht von Fehrbellin, gemalt hatte. Vielleicht hätte er, in dieser Richtung fortfahrend, noch Bedeutenderes leisten können; vielleicht enthielt das Bild, mit dem er diesmal aufgetreten ist, nur wenig, was seinem eigenthümlichen Streben zusagte. Genug, das Seitenstück, das er zu dem grössern Kolbe'schen Bilde, ebenfalls für Putbus, geliefert hat, erscheint im Ganzen ziemlich trocken und unlebendig. Nur einzelne Köpfe lassen es erkennen, dass wir es dabei mit einem höheren Talente zu thun haben. Hoffen wir, dass ihm bald Gelegenheit gegeben werde, sich wieder in seiner vollen Kraft zu bethätigen!

Der anerkannteste Meister unter den hiesigen Historienmalern ist Begas. Von ihm gilt es am wenigsten, was mich zu den eben gemachten Bemerkungen veranlasste, das hartnäckige Festhalten an einer bestimmten Richtung oder Theorie. Begas ist fortwährend strebsam, fortwährend nach erneuter Entwickelung begierig, von dichterischen Anklängen bewegt und zugleich mit gespanntem Gefühle das malerischen Wirkungen belauschend. Aus seinen Werken spricht ein Künstler zu uns, dessen Inneres fein organisirt, mit eigenthümlicher Sensibilität versehen sein muss. Ich hätte es wohl gewünscht, dass ihm zugleich von aussen her ein voller Beruf, eine Bahn des künstlerischen Wirkens, die gerade ihn in bestimmter Richtung festgehalten hätte, zu Theil geworden wäre. Ich habe seine Leistungen stets mit lebhafter Theilnahme verfolgt und daher darf ich es aussprechen: ich fürchte, er sucht zu viel; er sucht das Geheimniss der Kunst hüben und drüben und rechts und links, und sieht es nicht, dass er den Arm nur dreist auszustrecken braucht, die volle Frucht vom Zweige zu pflücken. Er würde die Stetigkeit (im höchsten Sinne des Worts) besitzen, die ihm immer noch fehlt; er würde der Gefahr, das Feinste seiner Kunst in conventionellen Stylgesetzen zu finden, ganz aus dem Wege gehen, wenn er sich entschliessen könnte, die Natur in der freien Naivetät ihrer Erscheinung zu erfassen. Das ist es vielleicht, was auch bei seinem diesmaligen grossen Bilde, Adam und Eva, die den erschlagenen Abel erblicken, keine recht freudige Anerkennung zu Tage kommen lassen will. Das Bild ist mit grösster Sorgfalt durchgearbeitet, es hat allen Schimmer eines malerischen Helldunkels, die geistige Bedeutung des Momentes — die Erscheinung des ersten Todten vor dem Auge der ersten

Lebenden — hat dem Künstler ohne Zweifel klar vorgeschwebt, und dennoch dringt die Wirkung des Bildes, auch in offner Hingebung an dasselbe, nicht in unser Inneres. Es fehlt eben an höherer Natureinfalt, auch wohl an Naturkraft. Adam und Eva, so sehr die Intentionen des Malers unverkennbar sind, erscheinen unentschieden in dem innern organischen Zusammenhang ihrer Bewegungen; die Scala des malerischen Tons für das Ganze erscheint berechnet. Bei weitem die befriedigendste Wirkung bringt die Gestalt des erschlagen daliegenden Abel hervor.

Wieder einen ganz entgegengesetzten Eindruck macht die Arbeit eines jungen Künstlers, Pfannschmidt, der noch vor Kurzem als Stipendiat der hiesigen Akademie in Italien weilte und sich, wie es scheint, besonders der Richtung der Münchner Schule, eines Cornelius, Kaulbach u. s. w. anschliessen will. Er hat einen grossen Carton, „Noah zieht in die Arche", zur Ausstellung gegeben. Noah und hinter ihm seine Familie, Paar für Paar, wandeln eine Felsschlucht hinab; er hat die Hände emporgehoben, den Zug der Thiere gewissermaassen segnend und leitend, die, ebenfalls Paar für Paar, vor ihm hinschreiten und von denen die vordersten bereits die Fallbrücke der Arche ersteigen. Oben auf dem Rande der Schlucht sehen wir das Geschlecht der Menschen, dem das Verderben bestimmt ist, Tanzende, Essende (auch Fressende) und Andre, welche die Patriarchenfamilie bei ihrem Zuge zur Arche verspotten. Das Ganze ist mit Sinn für edle Form und mit feinem Stylgefühle durchgeführt; aber es macht auf uns, wenn wir es ehrlich heraussagen, doch nur einen komischen Eindruck, und wir werden sehr geneigt, den Spöttern Recht zu geben. Wir glauben es nicht, dass die Leute oben so arge weltvernichtende Sünden begangen haben; wir glauben es nicht, dass die Pietistenfamilie im Vorgrund ein neues Menschengeschlecht zu erzeugen berufen ist; wir glauben nicht an dieses polizeilich bescheidene Schreiten der Thiere, die uns allzu lebhaft an die Thiere der Noahkasten, mit denen wir als Kinder spielten, erinnern; wir glauben nicht, dass diese nach gänzlich antinautischen Gesetzen construirte Arche Sturm und Wellen nur auf fünf Minuten aushalten wird. Wir verlangen überall in der Kunst, und um so ernstlicher und entschiedener, auf eine je höhere Stufe des Styles der Künstler sich stellt, volle Realität, d. h. Wahrheit; ohne das wird er uns nimmer überzeugen.

Ein andrer Stipendiat der Akademie war Julius Schrader. Er war zu uns mit dem grossen historischen Gemälde, eine Scene der Eroberung von Calais durch Eduard III., zurückgekehrt, welches er in Rom gemalt hatte und welches denselben ungetheilten Beifall, den es dort fand und von dem auch die Spalten Ihres Blattes widerhallten, bei uns empfing. Wie wir uns schon früher gefreut hatten, dass ihm von der hiesigen Akademie, ohne vorgängige Concurrenz und bloss auf ein vortreffliches Bild der hiesigen Ausstellung, der grosse Preis ertheilt war, so glaubten wir uns nach dem neueren Bilde den glänzendsten Hoffnungen für dies edle Talent hingeben zu dürfen. Leider jedoch scheint es, dass wir uns getäuscht haben. Seine diesmal ausgestellten Bilder — italienische Frauen und Kinder in einer Vigne, und eine Bacchantin, die mit jungen Panthern spielt, — haben nur noch die Vorzüge virtuosenmässiger Bravour, die die Pforte zur Manier ist; ein weibliches Brustbild hat auch diese Vorzüge nicht mehr. Möge der junge Künstler die abschüssige Klippe erkennen, auf der er steht! und möge er sich gürten, mit Ernst die grosse Bahn einzuhalten und das erhabene Ziel zu erreichen, dazu ihm, wie wenig An-

dern, ein gütiges Schicksal Beruf und Kraft gegeben hat! — Ein dritter ehemaliger Stipendiat der Akademie, C. Becker, der gleichfalls aus Italien wieder heimgekehrt ist, hat uns verschiedene idyllische Bilder, theils volksthümlichen, theils mythologisch-idealen Inhaltes gebracht und mit ihnen den erfreulichen Beweis geliefert, dass auch ein mässiges Talent bei redlichem Streben Wohlgefälliges zu leisten vermag.

Es ist ein eigen Ding mit den künstlerischen Talenten, zumal in neuerer Zeit. Es ist etwas unsäglich Schwankendes in ihrer Entwickelung. Mit einem Sprung erreichen sie oft das Ausgezeichnete; wir staunen dieser neuen Offenbarung, und während wir noch darüber nachsinnen, welche Folgerungen daraus für die Kunst zu entwickeln sind, verschwinden sie ebenso schnell dem höheren Gesichtskreise, und andre sind an ihre Stelle getreten, die uns auch nicht allemal eine mehr gesicherte Bürgschaft geben. E. Ratti war ein Künstler, der allerdings zwar nicht mit blendenden, aber doch mit solchen Leistungen auftrat, die immerhin bedeutende Erfolge erwarten liessen. Ich entsinne mich namentlich aus ziemlich früher Zeit des Bildes eines alten Dorfmusikanten, das er in ganz allerliebster Weise aufgefasst und behandelt hatte. Er hat diese Hoffnungen aber systematisch beseitigt. So befindet sich auf der gegenwärtigen Ausstellung von ihm ein grosses Bild, Maria Magdalena am Grabe des Herrn, das alle Symptome künstlerischer Nullität an sich trägt, obgleich selbst über diese anspruchvolle Fadheit der wehmüthige Hauch eines zwar untergegangenen, einst aber wirklich schönen Talentes noch immer hinspielt. Ein Witzling in einer hiesigen Zeitung bemerkte, das Bild habe wenigstens den Vorzug, sofort in angemessenster Weise betrachtet zu werden; denn da Jedermann sich nur nach dem gegenüberhängenden grossen Bilde von Steffeck wende, so werde es stets nur mit dem Rücken angesehen. Dies Bild von Steffeck ist in der That höchst erfreulich. Steffeck war uns schon seit einigen Jahren durch seine derben kräftigen Genre- und namentlich durch seine Thierbilder werth geworden; jetzt hat er, wie Eybel auf der vorigen Ausstellung, einen höheren Anlauf genommen und ein grosses historisches Bild mit fröhlicher Meisterschaft zu Stande gebracht. Es stellt den brandenburgischen Markgrafen Albrecht Achilles dar, der kühnen Muthes in eine feindliche Reiterschaar hineingesprengt ist und ihnen, mit seiner Streitaxt gewaltige Streiche austheilend, die Fahne entreisst. Es ist eben kein welthistorischer Moment, wohl aber ein solcher, der zu einer individuell dramatischen Durchbildung alle Gelegenheit gab. Dies hat der Künstler vortrefflich empfunden und wiederzugeben gewusst. Wir fühlen uns mitten in dem lebhaften Getümmel, wir werden von der übermüthigen Kriegslust des ritterlichen Fürsten mit hingerissen, wir theilen die Gefahr des Augenblicks, aber wir sehen zugleich, wie das Ding gekommen ist und wie es sich ohne Zweifel wenden wird. Alles ist voll frischen, unmittelbar geschauten Lebens, so dass von schwierigen Stellungen und Verkürzungen (denn die sind es nur für die halbe Kraft) überhaupt nicht die Rede sein kann; besonders in den Pferden zeigt sich eine verwegene Meisterschaft. Alles Einzelne ist so greiflich hingestellt, wie das Ganze in malerischer Harmonie. Nur ist, wie es mir scheint, ein Etwas noch im Ton, das der Künstler zu überwinden hat: es fehlt in der Gesammtwirkung (wenn ich mich richtig ausdrücke) noch jene tiefere Pastosität, die die Existenz der Dinge wie im lufterfüllten Raume doch eigentlich erst vollendet; die Malerei scheint mir hier

halbwege doch noch wie auf der Fläche aufzuliegen. Wer aber so viel erreicht hat, wird, wenn er will, auch noch mehr zu erreichen wissen.

Ich habe Ihnen schon gesagt, dass die Berliner Historienmalerei nur ein Bild der Gegensätze ist; schütteln Sie also nicht den Kopf, wenn ich Ihnen schon wieder einen neuen Gegensatz vorführe. Es sind die Arbeiten von A. Menzel. Sie kennen das merkwürdige und in seiner Art einzige Talent dieses Künstlers aus den Illustrationen, die er zu Kugler's Geschichte Friedrichs des Grossen und andern Werken geliefert hat, auch vielleicht aus seinen Radirungen. Sie wissen, es ist eine daguerreotypartige Realität in seinen Anschauungen, eine historische Tüchtigkeit in seinen Compositionen (wenigstens so weit sich diese in der Geschichte des vorigen Jahrhunderts bewegen), die in solcher Art fast nicht ihres Gleichen findet. Man war höchst gespannt, wie er sich, nach so viel Arbeiten kleinen Maassstabes, in selbständigen, durchgeführten Bildern zeigen würde. Die vorige Ausstellung hatte ein einfaches Genrebild in Oel von seiner Hand gebracht, wodurch die Frage eigentlich noch ungelöst geblieben war. Die diesjährige bringt ein Paar Oelskizzen, wovon besonders die eine, die das Innere einer alten Kirche mit zur Predigt versammelter Gemeinde darstellt, zwar wieder seine unläugbare Genialität, auch für eigentliche malerische Haltung und Stimmung, bestätigt, aber doch zu flüchtig hingeworfen ist, um Näheres über die Art und Weise der Durchbildung dieser Genialität daraus entnehmen zu können. Ausserdem aber sehen wir von ihm einen sehr grossen Carton, der eine grosse historische Composition, und zwar eine mittelalterliche Scene, enthält. Es ist der festliche Einzug der Herzogin Sophia von Brabant mit ihrem Sohne Heinrich, dem Erben der hessischen Herrschaft, in Marburg, im Jahr 1248. Die Arbeit ist, auf Anlass des 600jährigen Regierungsjubiläums des hessischen Hauses, im Auftrage des Kasseler Kunstvereins gefertigt. Die Herzogin, im Wittwenschleier, steht auf dem Wagen und hält den fürstlichen Knaben vor sich, auf der Lehne des Wagens, dem Volk entgegen; sie fährt durch ein Spalier von Berittenen und Fussgängern; der Bürgermeister der Stadt oder sonst irgend ein Würdenträger, vornehme Herren und Landleute mit Geschenken treten ihr entgegen, ritterliche Reiter folgen ihrem Zuge; im Hintergrunde sieht man die im Bau begriffene Marburger Elisabethkirche. Die Handlung erscheint, wenn man sich in den Carton hineinsieht, der eine etwas mehr energische Haltung haben könnte, vollkommen lebendig und dem gewählten Momente entsprechend; alles Einzelne ist wahr und empfunden. Und doch macht das Ganze keinen recht befriedigenden Eindruck. Der Grund liegt zunächst wohl in der verwunderlichen Wahl des Standpunktes, den der Zuschauer einzunehmen genöthigt ist. Er steht nämlich hinter dem einen Spalier und hat somit im breiten Vorgrunde verschiedene Rückenansichten, von Pferden und Personen, die für das Ganze und dessen Bedeutung doch allzuwenig Interesse gewähren. Vielleicht werden Sie hier, lieber Freund, mit ihrem zweideutigen Lächeln bemerken, das sei ja eben im höchsten Maasse die Naivetät und Realität, nach der ich fort und fort verlange. Ich bitte um Entschuldigung: sie ist es nicht gänzlich; ich bin vor das Bild hingetreten, um den Einzug der Herzogin zu sehen, den mir die Rücken eben verdecken. Dann ist hier und da, wiederum vielleicht durch ein Uebermaass von Naivetät, eine gewisse Seltsamkeit in Geberden und Bewegungen sichtbar, die ebenfalls störend wirkt. Auch glaube ich bemerken zu müssen, dass die Physio-

gnomie des Ganzen nicht recht dem Charakter des dreizehnten Jahrhunderts entspricht, wie uns die Personen desselben in ihrem äusseren Gebahren, in ihrem Fühlen und Denken aus den Bildnissen auf den Grabsteinen jener Zeit und aus den Dichtungen (namentlich den Minneliedern, auch den derben eines Nithart) hinlänglich bekannt sind. Die hier Dargestellten reichen höchstens bis in den Anfang des sechzehnten Jahrhunderts zurück; sie sind fast sämmtlich für das Jünglingshafte des dreizehnten Jahrhunderts etwas zu poesielos; nur ein paar weibliche Köpfe im Hintergrunde und der eines ritterlichen Jünglings zur Rechten entsprechen bestimmter jener früheren Zeit. Ich bitte Sie, mich mit dieser Bemerkung nicht misszuverstehen: ich verlange keine Frauentaschenbuch-Ritter, wohl aber, wenn es einmal streng historische Auffassung gilt, den specifischen Charakter der ausgewählten Zeit. — Und was also sagt uns der Carton über dies Talent, auf dem so grosse Hoffnungen ruhen sollen? — Ich weiss es nicht und will einstweilen mich mit dem Gedanken zu befreunden suchen, dass der Künstler selbst seine Fehlgriffe eingesehen haben wird.

Zu den aus Italien neuerlich heimgekehrten Pensionirten der Akademie gehört ferner O. Meyer. Er hat mehrere italienische Genrebilder ausgestellt, Scenen einfachen römischen Volkslebens, die durch die Frische der Auffassung, welche sich von aller sentimentalen Koketterie durchaus fern hält, die kräftige, volle Malerei und die energische Gesammthaltung vortheilhaft auszeichnen. Er hat sich hierin, wie schon in früheren Bildern, die wir von ihm sahen, ein Feld bereitet, auf dem er sich mit erfreulicher Thätigkeit bewegt. Andre unsrer Genremaler halten an andern Darstellungskreisen fest. So hat uns z. B. Edm. Rabe in seiner gewohnten ansprechenden Weise wiederum verschiedene, sorgfältig gemalte Scenen aus der Zeit des deutsch-französischen Krieges von 1813 bis 15 gebracht, Pietrowski wiederum die Scene eines übermüthigen studentischen Trinkgelages, die im Einzelnen vortrefflich behandelt und im Ganzen nur etwas zu bunt ausgefallen ist, Kretzschmer wiederum Darstellungen des orientalischen Volkslebens, die durch die Frische der Anschauung ansprechen und noch höheren Werth haben würden, wenn sie mit mehr künstlerischem Ernst behandelt wären. So fahren v. Rentzell, W. Meyerheim (der jüngere der beiden Brüder), Hosemann, der gewandte Illustrator, u. A. m. fort, uns Bilder zu liefern, die immer einen angenehmen Zimmerschmuck abgeben werden, während wieder Andere, deren Name uns bisher nicht eben aufgefallen, wie z. B. Radike, Heidenreich, Friedenreich u. A. m. für die Zukunft zu merken sein werden.

In höherer Eigenthümlichkeit steht diesen Genremalern Eduard Meyerheim, von dem die Ausstellung sechs Bilder bringt, gegenüber. Dies ist einer derjenigen Künstler, auf die Berlin stolz zu sein alle Ursache hat. Sie haben, lieber Freund, schon vor Jahren die Schritte Meyerheim's, als er noch erst das Feld suchte, auf dem er gross sein sollte, mit lebhafter Theilnahme verfolgt; Sie würden sich freuen, ihn jetzt auf derjenigen meisterlichen Höhe zu erblicken, die die Tendenzen und Stimmungen, die künstlerischen Neigungen und Abneigungen der Zeit hinter sich lässt und Werke schafft, welche gleich denen der älteren Meister jeder Zeit gerecht sein werden. Der Kreis, in dem er sich bewegt, ist scheinbar klein, die Gegenstände, welche er darstellt, sind scheinbar geringfügig; aber er würde es uns lehren — falls wir es nicht eben schon anderweitig gelernt hätten — dass es in der Kunst keine

wirklich kleinen oder grossen Aufgaben giebt, dass Kleinheit und Grösse vielmehr nur in dem Künstler liegen. Es sind die schlichtesten Zustände norddeutschen, zumeist bäuerlichen Volkslebens, die er uns in seinen Bildern vorführt — heitres Familiendasein, wo das Spiel der Kinder den Mittelpunkt ausmacht, Kätzchen, Hunde oder Ziegen, die sich demselben traulich zugesellen, die kleinen Freuden, Sorgen und Kümmernisse, die diesen einfach gezogenen Gesichtskreis bewegen — und doch weiss er uns die innigste, herzlichste Theilnahme dafür abzugewinnen. Es ist nichts, durchaus nichts in diesen Zuständen idealisirt; aber Meyerheim hat den Blick für das innerste Herz des Volkslebens, für die Sittlichkeit und Unschuld, die dasselbe gesund und schön machen. Er verschönert nichts, aber er ist überall schön; er opfert keinen Hauch der volksthümlichen Naivetät, aber er ist durch und durch von Grazie und Anmuth erfüllt. Und wie die Körperbildung seiner Gestalten, so ist — was hier zwar beiläufig erscheint, worauf ich aber doch ein grosses Gewicht legen möchte — auch seine Gewandung überall in edelster Form entwickelt; er hat eben den Blick für den eigenthümlichen Adel der Natur und er schwingt sich daher aus den scheinbar unbedeutendsten Motiven zu einer Höhe des Styles auf, die ihr mit all euren Stylprincipien, mit all eurem gelehrten und wohl ausgeklügelten Schematismus von Faltenwurf u. dergl. nimmer zu erreichen im Stande seid. Er bildet seine Aufgaben mit der hingebendsten, nimmer rastenden Liebe durch, die auch den geringsten Nebendingen einen vollkommenen Antheil gewährt, und er erreicht es damit, dass auch uns aus seinen Bildern dieselbe Liebe entgegentritt und wir uns von ihnen mit allem Zauber heimatlicher Innigkeit gefesselt fühlen. Er versteht sich meisterhaft, und ganz besonders, wenn er das Innere der ländlichen Wohnungen malt, auf jenen Reiz malerischer Harmonie, dem dies kleine Dasein seine volle Befriedigung und Geschlossenheit verdankt. Soll ich endlich bei einem Künstler, den ich so sehr bewundere, auch noch einen Tadel aussprechen, so möchte ich nur bemerken, dass der Ton seiner Farbe mir zumeist um ein Weniges zu kühl erscheint, aber gerade auch nur um soviel, dass mit Zuversicht zu erwarten ist, dieser Mangel werde in dreissig Jahren, wenn der Firniss der Bilder sein Recht ausgeübt hat, von selbst völlig verschwunden sein. — Meyerheim verdankt seine Entwickelung keiner Förderung von ausserhalb, keiner höheren Protection. Er besitzt nichts von dem Apparat ausserkünstlerischer poetischer Interessen und philosophischer Ideen, mit dem sich sonst Mancher nach Möglichkeit ausrüstet. Er selbst hat mit treuem Ernst die Gottesgabe, die ihm verliehen ward, ausgebildet, und er wird bleiben, wenn Vieles verschollen und vergessen ist, was heut zu Tage noch als Zeichen einer neuen, ausbündigen Offenbarung verehrt wird.

Von der Bildnissmalerei, der „milchenden Kuh" für die Künstler, habe ich, wie schon bemerkt, trotz der grossen Menge ihrer Leistungen, nicht viel zu sprechen. Doch ist es nöthig, einige Bildnisse, die dem höheren, selbständig künstlerischen Streben der hiesigen Meister angehören, namhaft zu machen. So hat die Ausstellung, wie es seit Jahren der Fall zu sein pflegte, verschiedene Portraits von Personen der höheren Gesellschaft, von Fr. Krüger's Hand, in der vornehm bequemen, fasslichen, sprechenden Weise, die seinen Leistungen überall eigen ist. Begas hat ein Bildniss des würdigen alten Akademiedirektors Schadow geliefert, das durch den geistvollen, fein belebten Kopf ebenso wie durch die sorg-

fältig berechnete malerische Haltung von bedeutender Wirkung ist. Sodann befindet sich von Magnus eine Reihe von Bildnissen auf der Ausstellung, die die vollkommene Schlichtheit der Naturauffassung mit gemessenster, ächt künstlerischer Haltung verbinden. Magnus malt fast nur Portraits, aber ich habe selten eins von seiner Hand gesehen, das nicht den Namen eines wahren Kunstwerkes verdiente; er entwickelt dabei in Linien, Formen und Tönen den schönsten Rhythmus und er erreicht, ohne scheinbar auf irgend einen besondern malerischen Effekt hinzustreben, doch stets die klarste malerische Harmonie. Wäre er in den Gründen noch ein wenig durchsichtiger, wäre das Incarnat auf den Wangen seiner Gestalten und der in der Regel etwas kühle Schattenton des Fleisches noch inniger verbunden, so würde ich keine Scheu tragen, diese Bilder den vollendetsten Meisterwerken zur Seite zu stellen. Vorzüglich gediegen war diesmal das Kniestück einer schönen Dame (der Frau eines hiesigen Künstlers) mit ihrem Töchterchen, und das Bild eines jungen Blumenmädchens, dies letztere voll kräftigen strotzenden Lebens.

Ein Bild der Ausstellung hatte mich im Vorübergehen durch seine sprechende, ob auch herzzerschneidende Wahrheit und durch seine malerische Kraft lebhaft frappirt. Es stellt eine Bettlerin mit zwei Kindern dar, von denen das eine ihr schon wie sterbend im Arme liegt, während sie die Hand mit leidenschaftlicher Angst dem Beschauer bettelnd entgegenstreckt. Ich war jedesmal zu sehr erschüttert, als dass ich mich länger davor aufhalten mochte; ich glaubte, es sei von irgend einem gewiegten belgischen Meister eingesandt worden. Zufällig schlug ich einmal im Katalog nach und fand nun, dass es von einem Schüler der hiesigen Akademie, J. Röder, gemalt sei; auch hörte ich, der Künstler sei noch ein ganz junger Mann. Ich will die Wahl des peinigenden Gegenstandes nicht gerade als mustergültig preisen; aber es spricht sich in der Ausführung eine künstlerische Kraft aus, die zu den grössten Hoffnungen berechtigt. Möge der junge Künstler mit Ernst und Treue an seinem Berufe festhalten und möge ihm auch diejenige äussere Gunst des Geschickes zu Theil werden, die erforderlich ist, damit er seine grosse Aufgabe unverkürzt zu Ende führen könne!

Lassen Sie uns nunmehr die bedeutenden Stücke ägurlicher Malerei, die uns von unsern Düsseldorfer Freunden zugesandt sind, betrachten. Voran steht der Direktor der Akademie, W. v. Schadow, mit einem sehr grossen Gemälde symbolischen Inhalts. Es stellt den Brunnen des Lebens dar: eine Tabernakel-Architektur im mittelalterlich-italienischen Style, oben eine Nische mit einer Relief-Sculptur, Maria mit dem Leichnam Christi im Schoosse (ohne Zweifel als Symbol der Kirche), darunter der Brunnen, der zweimal in Schaalen niederfällt und nach vorn zu in das Gras abfliesst. Von beiden Seiten sind Personen genaht, zu schöpfen und zu trinken. Ein neben dem Bilde befindlicher schriftlicher Anschlag bezeichnet die Hauptpersonen, auf der rechten Seite als Kaiser Otto der Grosse, St. Hieronymus und St. Augustinus, die auf der linken als Dante, Michel Angelo, Fiesole und Wilhelm von Aquitanien, während der Bauer im Vorgrund, der mit seiner Familie das Wasser unmittelbar von der Erde schöpft, etwa den Nicolaus von der Flue vorstellen soll, wobei zugleich bemerkt wird, dass selbst der Säugling (der nemlich an der Brust der Mutter trinkt) „schon indirekt von der göttlichen Nahrung erhalte." Zwischen einer Reihe von Palmen, hinter dem Bau des Brunnens, blicken

wir in die Landschaft hinaus. Das Bild ist offenbar mit Liebe erfunden und durchgeführt, es hat aber keinen Eindruck auf das hiesige Publikum gemacht; es sei eben kein Gegenstand für die Malerei, so sagt man. Dies muss ich vorweg ganz entschieden bestreiten; ich halte im Gegentheil den Gegenstand für so völlig künstlerisch, wie es nur einen geben kann. Es ist ein wundersamer Mythus. Irgendwo fliesst der Brunnen, dessen Trank die Menschen von den Gebrechen, mit denen sie Jahre lang behaftet gewesen, befreit. Sie wissen nicht, wo er fliesst, aber es ist eine Stimme in ihrem Innern, die sie auf den Weg treibt, Hohe und Geringe, Herrscher und Bettler, Männer der That und Männer des Gedankens, jedes Geschlecht, jedes Alter. Und nach langer mühevoller Pilgerschaft erblicken sie das segenvolle Wasser, und sie eilen darauf zu und schöpfen und trinken und reichen den Ihrigen dar, und wer sich gesättigt, fühlt alsbald die wundervolle Heilung, die ihm zu Theil geworden. Warum sollte das nicht darzustellen sein, nicht in der Darstellung die schönste Wirkung hervorbringen? aber es musste eben dargestellt werden, wahr und lebendig, wie es der Mythus sagt, nicht als zufälliges Symbol mit hin- und herspringendem Gedanken, der stets doch etwas Anderes will, als was die Darstellung uns vor Augen bringt. Wir mussten es fühlen, wie es diese Personen ein Leben hindurch getrieben hat, bis sie die Quelle des Heils gefunden; wir mussten statt des conventionellen sakramentlichen Anstandes, den wir in solcher Situation nimmer zu begreifen vermögen, beredte sinnliche Begeisterung vor uns sehen; wir mussten nicht Einen und noch Einen und wieder Einen in dieser und jener Geberde als Repräsentanten des so und so modificirten (und am Ende doch nur ziemlich willkürlich modificirten) Gedankens zusammengestellt erblicken, sondern eben ein Ganzes, ein künstlerisch bewegtes Ganzes. Es sind, wie der Name v. Schadow's nicht anders erwarten lässt, ganz gute Einzelheiten in dem Bilde, aber sie kommen nicht zur Geltung, eben weil es an der künstlerischen Gesammtwirkung, an der wahren Intuition von Seiten des Künstlers fehlt; ja, ich bin sogar überzeugt, dass eine gewisse Trockenheit in Ton und Vortrag einer ungleich belebteren Behandlung gewichen wäre, hätte der Künstler auf dem Grunde solcher unmittelbaren gegenständlichen Anschauung gearbeitet. Das Bild ist wieder ein Beweis, und leider wieder ein negativer, dass in der Kunst nur Realität, nur Gegenständlichkeit, nur wirkliche Wahrheit zum Heile führen kann.

Von Th. Hildebrandt ist ein Gemälde ausgestellt, das sich auf den Shakespeare'schen Othello bezieht. Es ist ein Bild in länglichem Format, die Gestalten bis zum Knie sichtbar. Brabantio, der venetianische Senator, sitzt mit seiner Tochter Desdemona auf einem Divan; ihnen gegenüber Othello, der kriegerische Mohr, der mit lebhafter Geberde erzählt und dem sie zuhören. Ein Knabe mit Gläsern und Erfrischungen steht hinter ihnen und horcht mit offnem Munde. Sie befinden sich in einer offnen Halle, die hinterwärts durch eine Gardine halb geschlossen ist, so dass ein leichtes Helldunkel sich um die Gestalten breitet. Hildebrandt hat augenscheinlich das Aufgehen der Liebe zwischen Desdemona und Othello darstellen wollen und scheint dazu besonders durch die Schilderung, die der letztere in dem Shakespeare'schen Stücke hievon vor dem Herzoge ablegt, veranlasst worden zu sein. Othello erzählt, wie Brabantio ihn oft eingeladen und sich über all die merkwürdigen Abenteuer seines Lebens habe berichten lassen:

Das zu hören.
War Desdemona eifrig stets geneigt;
Oft aber rief ein Hausgeschäft sie ab;
Und immer, wenn sie eilligst dies vollbracht,
Gleich kam sie wieder, und mit dürst'gem Ohr
Verschlang sie meine Rede. Dies bemerkend,
Ersah ich einst die günst'ge Stund' und gab
Ihr Anlass, dass sie mich recht herzlich bat,
Die ganze Pilgerschaft ihr zu erzählen,
Von der sie stückweis Einzelnes gehört,
Doch nicht mit rechter Folge. Ich begann;
Und oftmals hatt' ich Thränen ihr entlockt,
Wenn ich ein leidvoll Abenteu'r berichtet
Aus meiner Jugend. Als ich nun geendigt,
Gab sie zum Lohn mir eine Welt von Seufzern....
Sie liebte mich, weil ich Gefahr bestand;
Ich liebte sie um ihres Mitleids willen etc.

Othello, wie bemerkt, erscheint in lebhafter Bewegung, doch spricht er nicht besonders an, wenigstens hat seine Geberde etwas von theatralischer Leidenschaft, die gerade hier nicht hergehört. Brabantio ist ein feiner, aristokratisch-vornehmer Kopf. Bei weitem das Wesentlichste im Bilde ist der Kopf der Desdemona. Zur vollen Schönheit entfaltet, zeigt er die wechselnden Gefühle, die ihr Inneres durchwogen; das Blut ist ihr im Schauer der Theilnahme zum Herzen zurückgetreten, ihr Athem scheint zu stocken; aber das Auge, in dem eine Thräne vordringen möchte, ist mit innigster Theilnahme auf den Erzähler geheftet. Es ist der Augenblick, wo aus dem Kampf der Gefühle das Bewusstsein der Liebe hervorspringen wird. Hildebrandt hat mit diesem Kopfe in der That ein psychologisches Meisterwerk geliefert, eins der ergreifendsten Beispiele von dem Ausdruck tiefer innerer Seelenzustände, dazu die moderne Kunst sich überhaupt nur emporgeschwungen. Aber sein Bild zeigt zugleich die gefahrvolle Klippe, welche der Kunst drohen muss, sobald alles Gewicht absichtlich nur auf die eine Seite gelegt wird. Er hat sein künstlerisches Interesse in so überwiegendem Maasse der Lösung dieses, ob an sich auch höchst reizvollen Räthsels zugewandt, dass sein Auge für die weiteren Bedingnisse seiner Aufgabe abgestumpft sein musste. Das Bild ist (bis auf die Stellung des Mohren) vortrefflich und bequem componirt, der Charakter des Stofflichen ist in den besonderen Motiven gut wiedergegeben, das Helldunkel ist mit Zartheit und feinem Verständniss durchgeführt, und doch fehlt dem Ganzen überall volles markiges Leben, doch sind es eigentlich nur mehr Symbole von Gestalten als die Gestalten selbst. Es hat auch hier die Idee des Bildes, obschon sie nicht mehr in zufälliger und willkürlicher Symbolik besteht, noch nicht den dauerbaren Körper gewonnen, der uns auf die Dauer festzuhalten vermag. Das Bild scheint mir für die Vorzüge und für die Mängel der Düsseldorfer Schule — wenigstens in denjenigen Beziehungen, die derselben eine so charakteristische Eigenthümlichkeit gegeben hatten — ein vorzüglich bezeichnendes Beispiel zu sein. Mir ist, als sei es zugleich ein Scheidegruss der alten Richtung dieser Schule, und so will ich, in dankbarer Erinnerung an so viel Schö-

nes, wenn auch nicht für alle Zeit Dauerndes, was aus dieser Richtung hervorgegangen war, dem Bilde aus vollem Herzen mein Fahrwohl zurufen.

Sonst ist nichts vorzüglich Namhaftes von Düsseldorfer Historienmalerei eingegangen. Lorenz Clasen hat ein Bild ausgestellt — „die Bischöfe von Mainz und Köln dringen bei der Krönung Konrads II. auf Ehescheidung des Letztern von seiner Gemahlin Gisela" — das den allgemeinen Schulcharakter in ansprechend milder Weise wiederholt, ohne sich doch durch sonderliche Originalität auszuzeichnen. Das Bild giebt wieder zu einigen Bemerkungen über jenes Allgemeine der Schule Anlass. Die Gestalten tragen ein Gepräge von Anstand, von Gesittigung, das wohl liebenswürdig erscheint; aber es fehlt ihnen eben jenes vollere Lebensmark, das allein zum entschiedenen historischen Handeln befähigen kann; käme ein Sturm, wie der der heutigen Zeit, über sie, sie wären gar bald von der Bühne verschwunden. Dann ist die Wahl so künstlich gesuchter Gegenstände, wie eben hier, mehr als bedenklich. Clasen hat die Aufgabe gewiss mit sinnigem Verständniss behandelt; ohne den Katalog würden wir aber doch schwerlich wissen, was die Personen von einander wollen. — J. Fay hat Romeo und Julie gemalt, mit diesem grossen Bilde aber nicht den Erwartungen genügt, die an sein früheres Auftreten, soweit davon wenigstens die Kunde bis zu uns gelangt war, sich knüpfen durften. Romeo und Julie haben in seinem Bilde den Schmelz der Jugend bereits eingebüsst: man sieht nicht wohl ein, wie so gesetzte Personen ihre Angelegenheit nicht in einer besonneneren Weise durchzuführen im Stande waren. Dass trotzdem Fay's schönes Talent noch das alte ist, bezeugt ein kleines Bild von ihm, welches eine italienische Fontainegrotte und Mädchen, die sich zum Bade anschicken, darstellt.

Gar anmuthig ist ein Elfenbild von Frau M. Wiegmann, im Charakter der früheren Steinbrück'schen Bilder ähnlichen Inhalts, und wenn demnach auch nicht durch persönliche Originalität, so doch durch liebliche Wiederaufnahme zarter Motive und sorgfältige Durchbildung ausgezeichnet. Freilich ist dabei das Naturdämonische des Elfencharakters nicht zum vollen Bewusstsein und mithin auch nicht zur vollen Erscheinung gekommen.

Ich reihe hier ein Bild ein, welches zwar nicht der Düsseldorfer Schule angehört, doch aber mittelbar mit derselben in Verbindung steht. Es ist von G. Metz aus Brandenburg gemalt, der sich früher und schon mit bestem Erfolge als Bildhauer ausgebildet hatte, hernach Maler wurde und zu diesem Behufe zu Bendemann nach Dresden ging; gegenwärtig hält er sich, wie der Katalog besagt, in Rom auf. Das Bild hat bedeutende Dimensionen; der Gegenstand ist der Tod Rahels, auf dem Zuge Jakobs von Bethel nach Ephrat, nachdem sie dem Gatten den letzten Sohn, Benjamin, geboren hatte. Die ziemlich figurenreiche Composition ist klar und verständlich geordnet. Wir sehen die eben Verblichene auf einen Teppich hingestreckt; eine der Frauen stützt ihr das Haupt; Jakob, der im tiefsten Schmerz ihre Hand ergriffen hat, kniet vor ihr; Weiber und Mädchen stehen umher, theils beschäftigt, theils in stillem Schmerz; eine hält den Neugebornen in den Armen, eine andere hat den kleinen Joseph, den älteren Bruder, an der Hand. Hinterwärts rastet der reisige Zug des Patriarchen am Wege, der rechts tiefer in die Landschaft hinaus führt. Das Bild hat sehr bedeutende, meisterliche Vorzüge; ich glaube es als ein Haupttheispiel der Richtung, die es vertritt, betrachten zu dürfen. Es ist

voll des tiefsten, innigsten Gefühles, voll zarter, liebenswürdigster Anmuth. Es giebt nichts Rührenderes als diese schöne Leiche, nichts wärmer Gefühltes als diesen Ausdruck innersten Seelenschmerzes in dem Gesichte des Gatten. Dabei ist alle Form aufs Feinste empfunden und durchgebildet und von dem edelsten melodischen Rhythmus in Linien und zart abgestuften Farbentönen erfüllt. Man erkennt hierin jene Richtung malerischer Behandlungsweise, die Metz von Bendemann überkommen hat (und dies ist es, worin ich jene mittelbare Verbindung mit den Eigenthümlichkeiten der Düsseldorfer Schule finde); aber der Künstler bewegt sich dennoch in vollkommener Selbständigkeit, vollkommen frei nach seinen individuellen künstlerischen Absichten, wobei zugleich, wie mich dünkt, der ehemalige Bildhauer in seiner feineren Stylistik sich geltend macht. Und doch kann ich mich nicht enthalten, auch dieser so gediegenen Arbeit gegenüber meine Bedenken auszusprechen. Metz steht mit der zarten Melodik in Formen und Tönen, die er hier darlegt, an einem Punkte, den er ohne Gefahr nicht überschreiten darf; ja, ich glaube, er ist für die wahrhafte Erfüllung seiner Aufgabe schon zu weit gegangen. Das Geschlecht der Menschen, das er uns hier vorführt, entspricht nicht ganz den Zuständen, in denen es sich doch bewegen soll. Ich will von den zum Theil sehr derben Zügen, die uns der altbiblische Bericht von jenem Patriarchenthum giebt und die auch in der Geschichte des Jakob keineswegs fehlen, ganz absehen; ich will nur auf diejenigen Beziehungen hindeuten, die dem Bilde an sich zu Grunde liegen. Dies Alles, ohne Ausnahme, sind nicht Personen, die sich noch in der schlichtesten natürlichen Existenz bewegen, die es gewohnt sind, die weiten Strecken der Erde in nomadischen Zügen zu durchschweifen. Der Sturm der Wüste hätte auch sie längst hingeweht.

Ich komme nunmehr zu den Düsseldorfern Genremalern, bei denen, im Gegensatz gegen die dortigen Historienmaler, im Allgemeinen eine grössere reale Kraft vorherrscht. Voran steht, wie billig, der geniale Humorist A. Schrödter. Der Meister hat diesmal ein grosses dekoratives Werk eingesandt, eine Friesmalerei auf einer ansehnlichen Folge vergoldeter Zinkplatten, Bauerntanz und Gelage darstellend. Ein ornamentistisches Rankenwerk zieht sich über die Platten hin, in welches, der Aufgabe gemäss, die mannigfachsten Gruppen und Personen verflochten sind, in Zuständen, Begegnissen und Beziehungen, wie sie dem Künstler eben seine stets sprudelnde Laune eingab. Wir geben uns der letzteren gern ohne Rückhalt hin, doch können bei einer Arbeit, die nur auf leichten raschen Vortrag und derbe Gesammtwirkung berechnet war, feinere, mehr fesselnde künstlerische Elemente natürlich nicht zur Sprache kommen. — Dann ist von Jordan eine Anzahl Bilder ausgestellt, die uns in seiner gewohnten tüchtigen Weise Scenen des Schifferlebens an der Nordseeküste bringen. Der rüstige Künstler, dem nichts ferner liegt als moderne Sentimentalität, wirkt stets erfreulich. Besonders anziehend waren mir diesmal ein paar kleinere Bilder. Das eine von diesen, „stumme Liebe," stellt ein junges Paar vor, das in der Küche oder beim Kamin einander gegenüber sitzt und vor lauter nachdrücklicher Verlegenheit das Wort zur gegenseitigen Erklärung gar nicht finden kann. Das andere, „Vaterfreuden," führt uns in die Wochenstube eines Schifferhauses. Bei beiden Bildern ist, was ich ihnen nicht zum kleinsten Verdienst anrechne, das gemüthlich Beschränkte der Wohnungen sammt all ihrem Zubehör vortrefflich durch-

geführt und in gediegener malerischer Haltung zu einer ächt künstlerischen Wirkung gesteigert. — Ebers, in Breslau wohnend, aber in Düsseldorf gebildet, giebt uns ebenfalls Bilder des Seelebens, die durch ihre gehaltene Energie ihren Eindruck nicht verfehlen. Ein grösseres Bild stellt eine Emeute auf einer Brigg dar. Es ist eine Darstellung voll rüstigen, sprechenden Lebens, den trefflichsten Kapiteln in den Erzählungen eines Cooper vergleichbar. Fehlt es dem Bilde in Etwas an künstlerischer Totalität, so entschädigt es uns dafür doch durch die anschauliche Bestimmtheit, mit der der Gegenstand vorgetragen ist, und durch die glückliche Wahl des Momentes, der, als Gipfelpunkt des bedrohlichen Ereignisses, zugleich das Vorher und Nachher klar überschauen lässt. Zwei andere Bilder, „hohe See" und „stille See," sind Gegenstücke. In dem einen sehen wir den alten Schiffer mit seinem Sohn in der Barke, die Sturzwellen mit sichrer Kraft durchschneidend, in dem andern die Schifferin mit den spielenden Kindern am Ufer.

Auch andere, bisher noch minder bekannte Talente, wie z. B. J. G. Meyer und Fr. Richter, haben Ansprechendes im einfachen Genre geliefert. Eins von diesen Talenten aber erhebt sich in dem einen seiner Bilder plötzlich wiederum zu einer ungewöhnlichen, glänzenden Höhe. Dies ist A. Tidemand, ein Norweger von Geburt. Das Bild, von dem ich sprechen will, heisst im Katalog: „die Zangianer, norwegische Sektirer." Es hat ziemlich anschnliche Dimensionen. Wir sehen das Innere eines norwegischen Blockhauses vor uns, das statt Fensters nur eine Oeffnung im Dache hat, durch welche zugleich der Rauch des Heerdes abzieht. Eine Anzahl von Landleuten ist versammelt, Männer verschiedenen Alters, Frauen und Kinder, sitzend und stehend; in ihrer Mitte steht einer auf einem Stuhle, ein Buch in der Hand, der, wie es scheint, das Amt des Predigers übernommen hat; seitwärts liegt ein Kranker im Bett. Andere treten im Hintergrunde ein. Wir fühlen uns hier zunächst in durchaus abgeschlossene volksthümliche Verhältnisse versetzt. Die dargestellte Lokalität, die innere Einrichtung und Ausstattung des Raumes mit ihrem naiven Comfort spricht dies entschieden aus, noch mehr die Tracht, die Körperbildung, die Physiognomie dieser Personen. Wir sehen es ihnen an, dass sie ihr Leben im Kampf mit einer eisernen Natur zubringen und sich selbst dadurch gestählt haben. Es sind Gestalten, wie die des grossen nordischen Meisters, der unsrer Erinnerung unvergesslich vorschweben wird, — ich meine Thorwaldsen. Hier aber vereint sie ein tiefes geistiges Bedürfniss; sie haben sich in gemeinsamer ernster Sammlung die Geheimnisse des Daseins, soweit die Tragkraft ihrer Gedanken reicht, klar zu machen. Der Ernst ist all diesen Gesichtern aufgedrückt; seine schönste Läuterung aber findet er in dem Gesichte des jungen bäuerlichen Mannes, der den Stuhl bestiegen hat. Ein Anflug von Schwärmerei giebt diesem Kopfe das Gepräge einer höheren Erweckung; wir glauben an den Beruf, der ihm hier unter den Genossen zu Theil geworden. Die Composition des Bildes ordnet sich schlicht, in verständlichster Weise. Für die malerische Gesammthaltung wirkt das von oben voll hereinfallende Licht, das sich zunächst dem emporziehenden Rauche mittheilt und durch ihn eine eigene silberne Färbung annimmt, in ungemein glücklicher Weise. Die Köpfe erscheinen in dieser Beleuchtung doppelt prägnant und ausdrucksvoll, das Ganze gewinnt dadurch ungesucht die entschiedenste Wirkung. Nur der Tiefe des Bildes fehlt es noch etwas an Luft; die hier, im Hell-

dunkel, befindlichen Gestalten erscheinen noch etwas flach. Der Künstler, dessen Name uns seither unbekannt war, ist mit diesem Bilde, das zu den Glanzpunkten unsrer Ausstellung gehört und sich eines nicht ermüdenden Beifalls erfreut, plötzlich in die Reihe der Meister unsrer Zeit eingetreten: — möge er die Kraft besitzen, diese Stelle zu behaupten und seine Meisterschaft immer fester und sicherer zu gründen! Denn auch so vielen schmerzlichen Erscheinungen schnell verwelkten Ruhmes mag auch auf dies schöne Bild noch keine unbedingt gesicherte Zukunft gegründet werden. Auch erweisen sich ein Paar andre kleinere Genrebilder von der Hand des jungen Norwegers zwar als erfreuliche, aber doch bei weitem nicht so bedeutende Leistungen. Möge er sich nach jenem glänzenden Wurfe nicht zu schnell sicher dünken!

Noch von ein Paar andern Genremalern Düsseldorfs habe ich zu sprechen. Der eine ist Hasenclever, der uns wieder einige von seinen absonderlichen Charakterbildern gesandt hat. Das bedeutendere von diesen stellt das Innere eines Weinkellers dar. Eine reiche Gesellschaft von älteren und jüngeren Männern, sehr würdige Herren, ehrbare Geschäftsmänner und lockere Bonvivants durcheinander, hat zwischen den Stückfässern Platz genommen und ist, ein Jeder auf seine Manier, beschäftigt, irgend ein besonderes Gewächs zu proben. Das Licht des Küfners erhellt diese trauliche Runde, während einerseits die Treppe herab, auf der Einer mit sehr unsichern Schritten emporwankt, andrerseits durch das Kellerfenster, unter dem ein Paar, unbekümmert um das ernste Studium der Uebrigen, Brüderschaft trinken, ein Schimmer des Tageslichtes einfällt. Das Bild hat durchweg eine frappante Lebendigkeit und zugleich, bei jenen verschiedenartigen Lichteffekten, eine interessante und vortrefflich durchgeführte malerische Haltung. Wir sehen dem Geschäft der Versammelten mit stiller Freude zu, aber — wir halten es bei allen Vorzügen des Bildes doch nicht lange aus. All dies Gesichterschneiden, rechts und links und vorn und hinten, will gar nicht aufhören; wir fühlen uns unheimlich; wir meinen zuletzt, wir befänden uns gar in einem Irrenhause. Es ist ein eigen Ding mit dem Humor in der Kunst; ich glaube, er bedarf einer sehr gehaltvollen Unterlage. — Auf eine andre Weise unheimlich wirkt auf mich C. Hübner mit seinen Tendenzbildern. Diesmal haben wir von ihm ein grosses Gemälde, „die Auspfändung." Es ist das Innere des Hauses einer armen Familie, deren Physiognomie es aufs deutlichste erkennen lässt, dass sie ohne Verschulden in die bitterste Dürftigkeit versunken ist. Schergen der Gerechtigkeit wühlen die Winkel des Hauses durch, den Armen die letzten Habseligkeiten abzupfänden; ihr Chef ist ein meisterhaftes Musterbild eiskalten mephistophelischen Hohnes. Das Bild ist durchweg gediegen und mit schlagender Lebendigkeit gemalt; aber gerade darum ist es doppelt entsetzlich und es kostet mich starke Ueberwindung, hier nicht schneller darüber hinzugehen, als ich es thue. Ist das, trotz dieses meisterlichen Pinsels, noch Kunst? kann ein Werk, das die jammervollste Zerrissenheit menschlichen Daseins mit geflissentlicher Vermeidung alles irgendwie tragischen Conflikts zum Gegenstande hat, noch den Anspruch machen, uns zu kräftigen, zu erbauen, uns über das Gemeine zu erheben? Das war freilich auch wohl nicht die Absicht des Künstlers; er wollte uns vielleicht unmittelbar die geheimen Abgründe des Elends darlegen und zur Abhülfe auffordern. Dazu aber genügt ein

einfaches, aus dem Herzen gesprochenes Wort, dazu gehen wir in die Hütten der Armen, dazu verbinden wir uns in Vereinen, die kleinen Mittel des Einzelnen zur grösseren Gesammtwirkung zusammenzutragen: dazu brauchen wir keine Bilder, und thöricht wäre es, unser Geld, das für die Armen bestimmt ist, für solche Darstellungen hinzuwerfen. Wir sind hier übrigens bei dem äussersten Extrem des Realismus in der Kunst angelangt, und wir finden, dass er in solcher Anwendung wieder auf dem schönsten Wege ist, ausserkünstlerischen Zwecken ebenso gehorsam zu dienen, wie es jene conventionelle Symbolik in ihrer Weise thut. — Ein nicht geringes, obgleich minder entwickeltes Talent unter den Berlinern, das ich im Vorigen anzuführen vergessen, L. Bendix, liebt auch diese Sorte von Tendenzmalerei und hat zu der diesjährigen Ausstellung ebenfalls eine Ausgeburt geliefert.

Hieran reiht sich ein Bild von G. Flüggen in München, das jedoch den tendenziösen Charakter zu einer höheren, poetisch-dramatischen Entwickelung zu steigern sucht. Es ist die Darstellung der Jesuiten als Erbschleicher, die Ihnen aus einem ausführlichen Berichte des Kunstblattes [1]) schon bekannt sein wird. Dieser Bericht macht eine nähere Schilderung meinerseits überflüssig. Doch bin ich leider genöthigt, die am Schlusse desselben enthaltene Prophezeihung, dass das Bild auf der hiesigen Ausstellung zuverlässig eine grosse Bewegung verursachen werde, als nicht eingetroffen zu bezeichnen. Man hat hier wohl das Geistreiche der Composition anerkannt, wäre indess durch eine andre Durchführung mehr befriedigt gewesen. Schon das wollte nicht ganz gefallen, dass, während Eugen Sue in seinem ewigen Juden doch nur einen Pater Rodin gezeichnet und neben demselben zugleich sehr abweichende Ideale jesuitischer Meisterschaft aufgestellt hat, hier nebeneinander und nur durch geringe Modificationen verschieden, drei Rodins erscheinen. Dann vermisste man die eigentliche malerische Durchbildung, die man allenfalls in den Nebendingen gelten liess, während man in den Hauptsachen, in den Personen und zumal in der Carnation, mehr das trockene Farbenmaterial als lebende Erscheinungen in Luft und Licht vor sich sah.

Ich erwähne dabei zugleich noch ein Paar andrer Bilder, die aus München zu uns gekommen sind und die ich nicht füglich übergehen darf: ein sauber gemaltes Bild von Lotze, ein Tyroler Hirtenmädchen mit ihrer Heerde; ein Bild von A. Adam, Pferde und getödtetes Wild vor einem Jagdschlosse, das, wie der Name des Künstlers nicht anders erwarten liess, in den Thieren vortrefflich, aber von etwas nüchterner Gesammtwirkung ist; und ein Paar Bilder aus dem italienischen Volksleben von J. A. Klein, der uns indess in seinen bekannten Radirungen ungleich lieber ist, als in seinen, alles malerischen Tones entbehrenden Gemälden.

Schliesslich habe ich Ihnen hier, für diese Uebersicht der deutschen Leistungen in figürlicher Darstellung, noch einige Gemälde zu nennen, die uns aus dem Auslande, aber ebenfalls von deutschen Künstlern, zugesandt sind. Dahin gehören zunächst zwei merkwürdige Gemälde von in Rom lebenden Künstlerinnen. Das eine, „eine unbekleidete weibliche Figur in Weinreben", wie der Katalog sagt, rührt von Frau Steinhäuser (ich glaube, der Frau des Bildhauers) her. Der leicht dekorirte

[1]) 1848. No. 17.

Rahmen giebt eine nähere Andeutung über das Wesen dieser Gestalt, indem wir oberwärts und unterwärts die Inschriften lesen:

Sonnenstrahlengetaufte.
Rebengeländerentsprossene.

Es ist ohne Zweifel der Genius des Rebenstockes, der sich hier, man sieht nicht recht wie, aus den Aesten und Blättern erhebt. Es ist ein weibliches Wesen von zartem Schmelz in der Carnation, das Haupt mit Trauben gekrönt; sie neigt das Haupt auf die Hände, die sie, wie in sich zurückgezogen, zusammengelegt hat, und blickt in phantastischem Reize zum Beschauer heraus. Es ist ein unverkennbares poetisches Element darin, das zugleich seinen künstlerischen Ausdruck gefunden hat, und doch — — Wozu indess diese fortgesetzten Bedenklichkeiten und Grämeleien! Würde uns eine ganze Gallerie solcher „fleurs animées" in Lebensgrösse geboten, dann möchte man allenfalls ein Recht haben, mit dem Kopfe zu schütteln. Freuen wir uns bei dem einen Bilde immerhin des schönen poetischen Reizes. — Das andre Bild, „Campagnuola mit ihrem Kinde", ist von Elisa Baumann-Jerichow eingesandt. Der Name dieser Künstlerin ist uns von früheren Leistungen her im guten Gedächtnisse; wir hatten damals die männliche Kühnheit und Derbheit der Hand fast angestaunt: jetzt sehen wir dies Streben zur schönsten, sichersten Meisterschaft ausgebildet. Es ist eine sehr einfache Composition. Auf einem dürftigen Strohlager liegt ein nacktes Kind, und die Mutter, ein Weib aus der Umgegend Roms, sitzt davor und neigt sich zu dem Kinde, es auf die Arme zu nehmen. Die Verhältnisse sind die der Lebensgrösse. Aber welch ein tiefer Gehalt ist in dieser Aufgabe zur Erscheinung gekommen, und mit wie gediegener Kraft ist dies geschehen! Der Knabe, der sich von dem mütterlichen Blicke getroffen fühlt, jauchzt ihr, ob auch noch unfähig zu jeder selbständigen Bewegung, in heller Lust entgegen, während sie, mit inniger stiller Liebe auf diesem Ausdrucke jubelnden Lebens weilt. Es ist ein Weib von hoher Schönheit der Züge, die auch das mühsame Ringen um die kleinen Lebensbedürfnisse, der Einfluss von Sonne und Wetter, die die Haut tief gebräunt haben, nicht zu verwischen vermochte. Das stille Wonnegefühl der mütterlichen Pflicht, trotz aller Noth und Sorge, der Wechselaustausch der Liebe zwischen Mutter und Kind, ist in diesem Bilde in überaus anziehender Weise zur Darstellung gebracht. Dabei ist Alles in freier, breiter, pastoser Weise, aufs Sicherste und Greifbarste, belebt und zugleich zu einer so energischen und tiefen malerischen Gesammtwirkung verschmolzen, dass wir das Bild nur einem Spagnoletto, einem Murillo zur Seite stellen möchten. Es giebt beiläufig bemerkt, in der Behandlung kaum etwas Verschiedneres als dies Bild und die kleinen Cabinetstücke von Meyerheim, und doch stimmt es mit ihnen in dem eigentlichen Gehalte und in der Wirkung, die sie hervorbringen, wundersam überein.

Aus Paris hat unser Landsmann Bouterweck uns ein Bild mittlerer Grösse zugeschickt, die „Taufe des Kämmerers der Mohrenkönigin." Das Bild zeigt eine Hinneigung zu dem Style von Ingres, vor dem die Franzosen, wie Sie wissen, wegen seiner Stylstrenge eine grosse Ehrfurcht haben, ohne sich doch eben sonderlich durch sein Beispiel von allen möglichen Stylloseigkeiten abhalten zu lassen. Es ist aber eben franzöi-

scher Styl, den wir bei Ingres finden, d. h. ein gewisses kühl rationalistisches Princip, von dem man wohl sagen kann, dass es schon bei Poussin sehr lebhaft zur Geltung gekommen war. Diese Kühlheit sehen wir denn auch in der Bouterweck'schen Arbeit vor uns, zumal in der Hauptgruppe, welche uns deshalb trotz der sorgfältigen Durchbildung nicht völlig anmuthen will, während sie in den Nebenfiguren, dem Gefolge des Kämmerers, zu einer eigenthümlichen Frische und Helligkeit des Charakters (ich meine besonders des sittlichen Charakters, in dem wir selbst eine Annäherung an griechische Naivetät und Bestimmtheit finden,) sich steigert. — Wesentlich verschieden hievon sind zwei Bilder von Marterstei g aus Weimar, der, früher in Düsseldorf gebildet, seine späteren Studien, soviel ich weiss, unter Delaroche in Paris gemacht und sich dort bis jetzt aufgehalten hat. Marterstei ist aber nicht bei der Richtung Delaroche's stehen geblieben und überhaupt nicht als ein irgend einseitiger Anhänger der Franzosen zu betrachten; er hat sich vielmehr — wenigstens sagen das seine neusten Bilder, die sich auf der Ausstellung befinden — die tüchtigen Coloristen unter den Franzosen den Weg zu den Venetianern weisen lassen und sucht von dem Grunde aus, auf welchem die letzteren stehen, das Leben zu erfassen. Es sind zwei Bilder von ziemlich bedeutendem länglichem Format, beide sehr figurenreich. Das eine (mit dem Datum 1847) hat den Reichstag zu Worms und zwar die Rede Luthers vor dem Kaiser und den versammelten Reichsfürsten, das andre (1848 bezeichnet) das Concil zu Constanz, und zwar den Moment, wo der Geleitbrief, den Huss erhalten hatte, von der empörten Priesterschaft zerrissen wird, zum Gegenstande. Beides sind Darstellungen von Versammlungen bedeutender Persönlichkeiten, die erste ruhiger, mit sicherm Einhalten des Ceremoniels und der Etikette, die zweite unruhiger und leidenschaftlicher bewegt. Bei beiden Bildern kam es darauf an, theils die einzelnen Persönlichkeiten scharf und charakteristisch zu bezeichnen, theils ihre Vereinigung durch malerische Totalwirkung, je nach den Gesetzen beider Compositionen (der ruhigen und der bewegten Versammlung) auch im künstlerischen Sinne hervortreten zu lassen. Der Künstler hat das Wesentliche dieser Erfordernisse im Allgemeinen vortrefflich erreicht. Ueberall ist das Individuelle bis in seine einzelnen Besonderheiten empfunden und auf markige Weise ausgeprägt, überall erscheint es zugleich als Theil eines grösseren Ganzen, je nachdem dasselbe einerseits in fester Gebundenheit, andrerseits in der Zerstreuung in einer Reihe von Gruppen seine Geltung hat. Die ganze malerische Behandlung bewegt sich, wie schon angedeutet, in derjenigen Richtung, welche in der Blüthezeit der venetianischen Schule ihren Ausdruck gefunden hat; es sind dieselben vollen, tiefen, aushaltenden Töne, derselbe Schimmer eines lichten Helldunkels, dasselbe stylistische Bewusstsein, das die Freiheit des Individuellen in dem Rhythmus des Ganzen so glücklich zu wahren weiss und daher das sicherste Fundament zu einer eigentlichen Geschichtsmalerei bildet. Ich musste nur bedauern, dass der Luther auf dem einen Bilde körperlich nicht sicher genug und geistig nicht bedeutend genug erscheint, und dass das Streben nach prägnanter Individualisirung auf dem Bilde des Huss zu einer Anzahl verwunderlicher Physiognomieen geführt hat, die ein wenig nach künstlerischem Eigenwillen schmecken; hier mag eine wirkliche Klippe für den Künstler liegen; wenigstens entsinne ich mich eines grossen Bildes aus der Geschichte des Herzogs Bernhard von Weimar, das er vor mehreren Jahren

ausgestellt hatte und auf dem in ähnlicher Richtung und bei noch mangelhafter Kraft, ein manieristisch barockes Wesen zu Tage gekommen war. Indess wird Martersteig dergleichen bei irgend nachhaltigem Willen, zu dem er nach dem Zeugniss seiner neueren und neusten Werke alle Befähigung hat, leicht vermeiden können. Möge ihm die Gegenwart nur mit grossen Aufgaben zur Darstellung vaterländischer Geschichte entgegenkommen! Wenn Einer, so wird er hierin das, was die Zeit verlangt, in meisterlicher Weise durchzuführen wissen.

Wir wenden uns nunmehr zu den Richtungen und den hervorstechendsten Leistungen deutscher Landschaftsmalerei, soweit uns die diesmalige Ausstellung davon eine Anschauung gewährt. Wir haben es hier wieder mit den beiden Hauptpunkten Berlin und Düsseldorf zu thun, denen sich das Uebrige, was Aufmerksamkeit verdient, ungesucht anreiht. Die Schulen beider Orte entsprechen zugleich den beiden Hauptrichtungen der landschaftlichen Kunst, die man wohl als die classische und die romantische bezeichnet und von denen die erstere, bei welcher die Form und die Farbe die Hauptsache ist, unmittelbar, die zweite, bei welcher es im Wesentlichen auf Ton und Stimmung ankommt, mittelbar, durch das Heranziehen dichterischer Elemente, auf das Gefühl wirkt. Ich will hiemit aber nur gesagt haben, dass die Hauptvertreter der einen und der andern Richtung an dem einen und dem andern Orte zu Hause sind oder dort ihre Bildung empfangen haben, während natürlich der heutige Wechselaustausch der künstlerischen Richtung bei der individuellen Freiheit des Schaffens mancherlei Ausnahmen zur Folge haben musste.

In Berlin also, wie ich die Sache auffasse, herrscht die classische Richtung der Landschaft vor. Zur Bezeichnung derselben mögen unter den Bildern der Ausstellung zunächst ein Paar italienische Landschaften von E. Agricola, einem in Rom lebenden Berliner, genannt werden, die sich, ohne besonders hervorragende Eigenthümlichkeit, der Art und Weise, wie besonders Catel aus Berlin diese Richtung aus- und den jüngeren Künstlern vorgebildet hatte, anschliessen. — Hauptvertreter derselben in Berlin war bisher W. Schirmer. Der Katalog führt auch diesmal verschiedene Bilder italienischen Lokals von ihm auf; doch habe ich davon nur eins aufgefunden, eine Ansicht der Fontana di Trevi zu Rom, die einen etwas äusserlich conventionellen Eindruck macht. — Schirmer's Stelle wird für die gegenwärtige Ausstellung durch seinen ehemaligen Schüler Behrendsen, der als Lehrer an die neuerrichtete Königsberger Akademie gegangen ist, eingenommen. Ein kleineres Bild von Behrendsen, eine Partie am Hallstädter See, zeichnet sich durch eigenthümlich feine, vornehme Behandlung aus. Ein grösseres Bild, „Gegend bei Conegliano am südlichen Abhange der venetianischen Alpen", eröffnet uns einen Blick über ein grossartig bewegtes Terrain, bis zum Busen des Meeres und fernen Gebirgszügen, Alles übergossen und durchleuchtet von dem Glanz der Frühsonne, und von wundersamem Farbenschimmer in den Gründen erfüllt. Es ist ein Bild höchster landschaftlicher Pracht, die mit sicherer Herrschaft über die Darstellungsmittel uns vorgelegt wird. Doch dünkt es mich, dass der Künstler in dem Zusammenstellen brillanter und effektvoller Gegensätze schon um einen Schritt zu weit gegangen ist; ich meine, ein mehr abgewogenes Mass hierin würde der harmonischen Gesammtwirkung nur förderlich gewesen sein. Jedenfalls steht er hier schon an der äussersten Grenze der eingeschlagenen Richtung. Uebrigens aber mag

die etwas disharmonische Wirkung auch durch einen äusserlichen Umstand verstärkt worden sein, nemlich durch den glänzenden Goldrahmen, der nicht dazu dient, den Farbenglanz des Bildes abzuschliessen und dadurch zu sänftigen. Ich finde, dass überhaupt heutiges Tages mit Goldrahmen viel überflüssiger Gebrauch, auch viel Missbrauch getrieben wird. Möchten es doch endlich die Künstler einsehen, dass nur gewisse Farbenstimmungen durch diese Goldumfassung wesentlich gehoben werden, dass andre sich dagegen völlig neutral verhalten, wieder andre aber dadurch, wie durch irgend eine giftige Säure, geradehin zersetzt werden! Ein schwärzlich-brauner, angemessen gebildeter Rahmen würde das Bild von Behrendsen unendlich heben.

Bei Biermann hat die classische Richtung insgemein ein mehr dekorationsmässiges Gepräge. Eine winterliche Ansicht der Maximuskapelle in Salzburg, die er uns diesmal vorgeführt, will nicht sonderlich befriedigen; das Bild hat fast den Anschein eines nur angetuschten Kartons. — Graeb weiss das Element der Dekoration zur glänzenden dioramenartigen Pracht zu steigern. Eine grosse Ansicht von Palermo, die er ausgestellt, giebt einen Ueberblick über die Stadt, die zur Hälfte in glühender Abendsonne liegt, während die vordere Hälfte schon mit nächtlichem Schatten bedeckt ist. Die Schattenlinie geht horizontal durch das Bild; wir meinen, wenn wir länger darauf hinblicken, sie sich leise mehr und mehr erheben zu sehen. Vielleicht lag ein solcher Effekt, den die wirklichen Dioramen freilich wohlfeiler und schlagender zu erreichen wissen, in der Absicht des Künstlers. Trotzdem aber ist das Bild mit Meisterschaft und besonders in den Fernen mit feinem Gefühl gemalt. — Andre versuchen Aehnliches, aber mit schwächeren Kräften.

Eichhorn malt in der Regel griechische Gegenden und hat uns deren auch diesmal vorgeführt. Er liebt kühle, um nicht zu sagen: kalte Töne, hat aber Sinn für das plastische Gefüge einer grossartigen Terrainbildung und weiss uns die mächtigen Formen der griechischen Natur gelegentlich in ansprechenden, ernst gehaltenen Bildern vorzuführen. Ausser den Gemälden solcher Art hat er auch ein Paar römische Stadtprospekte, Ansichten von S. Maria maggiore und des Pantheons, ausgestellt, die in dem fast strengen Ernste des Vortrages ebenfalls nicht ohne Wirkung sind. — Gurlitt (den wir seit einiger Zeit den Unsern zuzählen) hat diesmal ein landschaftliches Bild von bedeutender Dimension gebracht, eine Ansicht des Comersees, bei Fiume-di-late. Man blickt von einem dunkeln, felsigen Vorgrunde, und zur Seite einer Eichenwaldung hin, auf den See hinab, der, sowie die ihn umgebenden Gebirgszüge, in heller Sonnenbeleuchtung daliegt. Gurlitt's plastisch-landschaftliches Talent bewährt sich auch hier in seiner Meisterschaft, zugleich ist die Lichtwirkung mit grosser Schönheit und Energie durchgeführt. Ueberhaupt müssen wir das Ganze als eine grossartig bedeutende Conception anerkennen. Der Vorgrund aber hat, solcher Wirkung gegenüber, nicht Interesse genug (ich meine in der Art und Weise der Behandlung), auch dünkt mich hier die Perspektive, das Hineinrücken der Felspartieen in das Bild, nicht hinlänglich klar. — Max Schmidt hat eine Reihe theils italienischer, theils kleinasiatischer Landschaften ausgestellt. Dies ist ein heiteres, glückliches Talent. Ohne im Allgemeinen auf bedeutende Compositionen auszugehen, sich vielmehr oft mit sehr bescheidenen Motiven begnügend, weiss er ihnen doch dasjenige Behagen aufzudrücken, welches wir an diesem oder jenem

zufälligen Rastorte in südlichen Gegenden mitempfunden haben. M. Schmidt hat etwas von Biermann's dekorativenartiger Weise, er hält sich in der Regel nicht mit sonderlich feiner Durchbildung auf, er strebt noch weniger nach besonders auffälligen Effekten, aber die offne Naivetät seiner Darstellungen spricht stets an. — Noch giebt es allerlei Bilder italienischer, somit classischer Richtung, zum Theil von ansehnlichen Massen, die ich aber glaube übergehen zu dürfen.

E. Pape führt uns aus der italienischen in die nordische Natur hinüber. Ein Bild von ihm, eine Partie aus dem botanischen Garten in Palermo, möchte etwa mit denen von M. Schmidt zu vergleichen sein, ist aber feiner durchgeführt und fordert schon etwas bestimmter zur Schau auf. Die Darstellung eines schweizerischen Wasserfalls (wie er deren schon auf der vorigen Ausstellung hatte) giebt nicht minder ein, mit meisterlicher Präcision auf die Schau berechnetes Bild, was, wie Sie sich aus unsrer jungen Zeit erinnern werden, bei den vormals vielgemalten Wasserfällen in der Regel die künstlerische Absicht zu sein pflegt. Eine Ansicht des Grindelwald-Gletschers, ebenfalls von Pape, enthält die ebenso meisterlich und überzeugend vorgetragene und zugleich künstlerisch zusammengehaltene Darstellung der merkwürdigsten Naturbildung. Ich entsinne mich nicht, je einen Gletscher mit solcher innerlichen Wahrheit gemalt gesehen zu haben. — Triebel hat einige süddeutsche Ansichten geliefert, die in der etwas vornehmen Behandlungsart auch noch die Verwandtschaft mit jener classischen Richtung bezeugen. Andre seiner Bilder aber, und namentlich eine vortreffliche grosse Eichenlandschaft, führen schon ganz in den Charakter und das Wesen der Heimat ein, bei der die classischen Elemente dem Eindrucke der Stimmung zumeist weichen müssen. — Heinrich Krüger (in Salzwedel) ist in seinen Landschaften völlig norddeutsch, aber doch möchte ich sagen, dass auch in diesen, im Allgemeinen trefflichen Bildern, und besonders in ihrer Farbenwirkung, ein Element von Schaustellung sich geltend macht, welche die heimische Gefühlsweise wieder nicht ganz zur vollen Geltung kommen lässt. — Hilgers, aus Düsseldorf nach Berlin übergesiedelt, hat seine romantische Landschaftstöne von dort mitgebracht, trägt sie indess in einer Weise vor, dass das alte Band doch schon in etwas gelöst erscheint. In seinen Bildern geht übrigens ein eigenthümlich liebenswürdiger Charakter hindurch. Das bedeutendste und von aller künstlerischen Absichtlichkeit freiste ist diesmal ein grösseres Bild von ihm, eine Ansicht des Ilsethals im Regenwetter.

Einige unsrer Landschaftsmaler haben sich vorzugsweise und mit Geschick der Darstellung der tropischen Natur zugewandt. Ed. Hildebrandt steht unter diesen voran. Ein von ihm gemaltes brasilianisches Bild, „A Gloria (Rio de Janeiro)", wo man von einer Höhe mit Palmen auf Stadt und Küsten, Meer und Inseln hinabblickt, ist eine höchst meisterhafte Darstellung der reichen, von der Glanzsonne des Südens überstrahlten Gegend. Die Glanztöne des Bildes sind zugleich in gediegenster Harmonie zusammengehalten. E. Hildebrandt verschmäht aber auch das direkt Entgegengesetzte nicht. Ein nordischer Schneewald mit armen Holzsammlern, den er ebenfalls ausgestellt, hat die Verdienste einer nicht minder sichern Palette; der Künstler ist aber doch nicht mit demselben lebendigen Gefühle, wie bei jenem Bilde bei der Arbeit gewesen. — Bellermann bringt uns, wie schon früher, interessante Tagebuchblätter aus seinen südamerikanischen Reisen. Es sind Bilder, die in eigentlich

künstlerischer Beziehung nicht eben ausserordentliche Vorzüge besitzen, die wir aber ebenso gern betrachten, wie wir guten Reiseschilderungen aus jenen Gegenden mit Vergnügen folgen. — Andre, auch ausserhalb Berlins, haben es diesmal besonders auf Aegypten abgesehen. Es ist aber nicht nöthig von diesen Leistungen im Einzelnen zu sprechen.

Unter den hiesigen Seestücken begnüge ich mich die von Brendel und E. Schmidt hervorzuheben. — Unter den Architekturmalern nenne ich Gärtner in seiner so bescheidenen, wie sorgfältigen, ob auch nüchternen Weise (Rathhaus zu Breslau), P. Gropius mit mehr dekorationsmässig aufgefassten italienischen Architekturen, Hasenpflug (in Halberstadt) mit einem zierlich winterlichen Kreuzgangsbilde in seiner beliebten und liebenswürdigen Art, und Gemmel (in Königsberg) mit Architekturen eigner Composition, bei denen eine höhere malerische Wirkung mit Glück angestrebt ist und auch wohl erreicht wäre, fände sich der Künstler nicht durch ein gewisses wolliges Wesen im Vortrage in etwas behindert.

Unter den Landschaftsmalern von Düsseldorf steht Lessing (der diesmal nichts von Arbeiten im Fache der Historienmalerei eingesandt hat) voran. Wir haben von ihm auf der Ausstellung eine ungemein schöne, meisterlich bedeutende Landschaft. Es ist ein ernster Herbstabend; der Himmel ist kühl, die Sonne schon hinter eine, in fester Form lagernde Wolkenschicht hinabgesunken. Wir sehen ein stilles Thal mit Hügelreihen auf den Seiten empor; ein Bach fliesst mitten hindurch; einzelne Eichen stehen zu den Seiten, von den letzten abendlichen Lichtern angeglüht. Es ist ein Ernst, eine Stille in dem Bilde, die unser Gemüth unwillkürlich nach sich zieht. Wie mit schwermüthigen Dichterworten, die doch aus dem Grunde in sich beruhigter Weisheit emportauchen, spricht das Bild zu uns. Aber wenn ich dasselbe als dichterisch bezeichne, so soll damit doch keineswegs gesagt sein, dass es zugleich (wie oft sonst genug das Dichterische in der Kunst) einen Mangel an künstlerischer Kraft in sich schliesse; vielmehr steht Alles in fester Realität vor uns, in einer Energie der Farbe und des Tons, die schon sinnlich die entschiedenste Wirkung ausübt. Das Bild ist diesmal das Meisterwerk unter denen, welche vorzugsweise dem Gebiete der Stimmung, der romantischen Richtung (falls ich dies gegenwärtig etwas verpönte Wort noch einmal gebrauchen darf) angehören.

Zwei in sich ziemlich verschiedene Bilder schliessen sich zunächst an. Das eine ist eine Abendlandschaft von W. Klein, ein Hügelterrain, über welches man hinabblickt, im Mittelgrunde ein Schloss auf der Höhe; die Luft von heftigem Regen durchsaust, welcher von der sinkenden Sonne, die ein Gewölk gegenüber verdeckt, wie mit goldigem Schimmer erfüllt wird; im Vorgrund ein einsamer Reiter, der gegen Wind und Regen ankämpft. Auch dies Bild, bei schönem Gesammtvortrage, ist ächt poetisch; es gemahnt uns wie das Terrain irgend einer anziehenden Erzählung, etwa einer von Eichendorffs reizenden Novellen. — Das zweite Bild ist von A. Weber, eine Landschaft nach dem Regen, buschige Eichen im Vorgrund, rechts, neben niedrigen Hügeln hin, ein Weg nach einem schlichten Dörfchen. Das Bild übt durch die kühle Frische, die darin weht, und durch die ungemein harmonische Gesammtwirkung einen sehr wohlthuenden Eindruck aus. Ich möchte es in gewisser Beziehung einem Hobbema vergleichen. — Andre der zur Ausstellung gekommenen Landschaftsbilder haben, ohne tiefere poetische Absicht, die einfachen Formen der heimi-

schen Natur zum Motiv der Darstellung genommen, die dann ebenso von selbst zu dem Vorherrschen der Stimmung führen, wie die Formen der südlichen Natur zur classischen Behandlungsweise. Dahin gehören Schulten, Portmann, Fr. und W. Hülser, de Leuw u. A. m., während bei Heunert sich gleichzeitig ein etwas abweichendes, fein conventionelles Element in der Behandlung geltend macht, Schouren sein schönes Talent etwas manieristische Wege gehen lässt, ähnlich auch Scheins, und Hengsbach sich schon den grossartigeren Formen der Alpennatur zuwendet. — Adloff, Mevius, Pulian haben Hafensprospekte und andre Architekturansichten, ebenfalls wiederum in schlichter nordischer Vortragsweise, geliefert.

Die Düsseldorfer Landschaftsmalerei steht in alledem der alten holländischen Landschaftsschule parallel. Und wie die letztere ihre merkwürdige, zu sehr eigenthümlichen Resultaten führende Abzweigung zu den Formen der norwegischen Natur hat, so ist es, wenigstens für diesmal, auch bei jener der Fall. So hat uns zunächst A. Leu eine interessante norwegische Landschaft geliefert, den Einblick in irgend einen der Fiorde, der von mächtigen Felshöhen umkränzt wird. Es ist ein kaltes Wetter, noch vor der Mitte des Jahres, Sommer und Winter liegen noch im Streit, unten ist es grün, aber die Berge sind, ziemlich tief hinab, noch mit frischgefallenem Schnee bedeckt. Das Bild zeigt eine sehr feine Plastik in der Durchbildung des gebirgigen Terrains, kühlglänzende Farben an Höhen und Lüften und in dem umschlossenen Wasser, überhaupt eine feine Berechnung in der Farbenwirkung, die allerdings wohl (wie bei jenem Bilde von Behrendsen) um einen Schritt zu weit geht, die aber gewiss auch hier viel weniger auffällig sein würde, brächte nicht der Goldrahmen wieder die störendste Disharmonie hinein. Es ist natürlich ein Bild, das wesentlich der classischen Richtung zugezählt werden muss. — Dieselbe landschaftliche Ansicht, wie es scheint, enthält ein Bild von G. Saal, in dem wir aber den entgegengesetzten Farbeneffekt, eine Beleuchtung durch die untergehende Gluthsonne, die die Felsen und Berge roth färbt, finden. Das Bild hat nicht die feineren Vorzüge des von Leu, ist aber doch nicht ohne eigenthümliches Interesse. Weniger bedeutend in künstlerischer Beziehung ist ein Schnee- und Eisbild, eine Ansicht des Snehättans, des höchsten Berges in Norwegen. — Bei weitem aber das gediegenste Bild dieser Art, wiederum eine der Zierden der Ausstellung, ist ein Gemälde von H. Gude, einem gebornen Norweger, der in Düsseldorf lebt. Es ist ein norwegisches Hochgebirge; eine öde Klippe in der Mitte, in deren Mitte sich ein kleiner See gebildet hat, links jäh abschiessend, rechts in Felsblöcken, gegen die sich braune Haide hinzieht, fortgesetzt. Ein Rudel von Rennthieren erscheint am Rande der Klippe. In der Ferne lagert eine lange Kette von Schneebergen. Gegen die helle durchsichtige Luft ziehen von der rechten Seite Regenwolken heran, zwischen denen die Strahlen der Sonne vorbrechen. Es ist ein Bild der hohen Einsamkeit der Natur, die auf den Klippenhöhen der Berge wie am Strande der See zu uns spricht; aber es ist kühl und hell und frisch dort oben, und wie wir das Bild länger betrachten, wird auch uns weit und kühn zu Muthe. Es ist eine meisterliche Kraft der Darstellung in dem Bilde, eine feste besonnene Harmonie in diesen Tönen; es steht uns als ein schlichtes, anspruchloses Werk gegenüber, und wenn wir uns einmal seiner Stimme hingegeben haben, zieht es uns an sich, wie der Hauch

der Berge des Hochlandes selbst, und bei jedem Besuch der Ausstellung ist es uns mehr werth geworden.

Noch sind unter den Düsseldorfer Landschaftsbildern zwei grosse Gemälde des dortigen J. W. Schirmer anzuführen. Schirmer's Verhältniss zu der Düsseldorfer Schule ist meines Erachtens ein sehr merkwürdiges und eigenthümliches Phänomen und giebt recht deutlich zu erkennen, wie dasjenige, was in den allgemeinen Stimmungen und Bedürfnissen der Zeit liegt, zum Durchbruch und zur Entfaltung kommen muss und auch durch die einflussreichste Persönlichkeit nicht zurückgehalten wird. Schirmer ist der Lehrer der Landschaftsmalerei an der Düsseldorfer Akademie und hat demnach den sämmtlichen jungen Kräften der Schule, die sich diesem Fache widmen, die Bahnen zu weisen, auf denen sie sich bewegen sollen; aber sie folgen, wenigstens der bei weitem überwiegenden Mehrzahl nach, nicht derjenigen Richtung, die sich, wenigstens schon seit längeren Jahren, in seinen Bildern ausspricht, sondern vielmehr derjenigen, als deren Haupt wir Lessing bezeichnen müssen, obgleich Lessing nichts mit der Akademie zu thun hat und überhaupt nicht Lehrer ist. Schirmer hat sich mit vollster Entschiedenheit der classischen Richtung der Landschaftsmalerei hingegeben, ja seine Bilder sind es, die vor allen auf der gegenwärtigen Ausstellung diese Bezeichnung in Anspruch nehmen. Es sind fein componirte Landschaften im Charakter der italienischen Natur, die eine, breitere, mit einem Wasser in der Mitte, das seitwärts von niedrigem Felsufer und einer Gruppe von Korkeichen, durch welche die Sonnenstrahlen hindurchbrechen, beschattet wird, rechts mit dem Blick ins Freie, — die andre, von höherem Format, mit einem Wassersturz zwischen Felsen und Bäumen und Büschen, die zu beiden Seiten in strotzender südlicher Kraft aufstreben. Beide Bilder folgen ganz dem Style der altitalienischen Landschaftsschule, die man wegen ihres Ernstes wohl als die historische bezeichnet hat; besonders das zweite Bild darf in seinem strengen, markigen Ernst wohl einem Poussin verglichen werden. Doch ist dabei von Nachahmung keine Rede; vielmehr bezeugen beide Bilder durchweg die selbstständige meisterliche Schöpferkraft. — Andreas Achenbach würde hier vielleicht noch anzuschliessen sein; doch sind die von ihm im Katalog angekündigten Bilder auf der Ausstellung nicht erschienen. Dagegen ist ein Bild von Oswald Achenbach (ich glaube, einem Bruder des eben genannten berühmteren) zur Ausstellung gekommen, das ebenfalls ein erfreuliches Beispiel dieser classischen Richtung ist. Es ist eine Landschaft aus dem „Brianese" in Oberitalien, die sich sowohl durch grosse Linienführung und tüchtiges Machwerk, wie besonders durch den schönen weichen Duft im Mittelgrund und in der Ferne auszeichnet.

Als Repräsentanten der Stilllebens- und der Arabeskenmalerei erlaube ich mir, Ihnen einige Damenarbeiten vorzuführen. Ein Blumen- und Fruchtstück, wo den Blumen und Früchten noch ein Pulverhorn und eine geschossene Ente zugesellt sind, und unterwärts eine kleine Reliefdarstellung angebracht ist, rührt von Frl. Louise Schott in Düsseldorf her. Das Bild ist so fein und lebensvoll in seinen Einzelheiten wie in gediegener Gesammtharmonie durchgeführt und macht es vergessen, dass von dem Hauptmeister dieses Faches, Freyer in Düsseldorf, diesmal trotz des Kataloges kein Gemälde erschienen war; wenigstens vermochten meine spürenden Augen nichts weiter von ihm zu entdecken, als sein eigenes sprechendes Portrait, von Hasenclever in ganzer (bekanntlich höchstens 2 Fuss

hoher) Figur gemalt. — Ein Blatt von Frl. Emmeline Humblot in Dresden enthält eine Gruppe von Früchten, in Aquarell auf farbigem Papier gemalt. Die Farbe des Papiers macht den Grund des Bildes aus, welches somit von vornherein der vollen malerischen Selbständigkeit entsagt und mehr nur als Naturstudie gelten will. Aber es ist wenigstens eine so unbedingte, so bis in die letzten Punkte durchgeführte Naturwahrheit darin, dass ich mich kaum entsinne, je etwas Aehnliches der Art gesehen zu haben. — Funfzehn grosse Arabeskenblätter endlich, in Aquarell auf weissem Karton gemalt, bezeichnet der Katalog in Composition und Ausführung als gemeinschaftliche Arbeit von Frl. Louise Kugler und Frl. Albertine v. Hochstetter. Es sind Randverzierungen zu dem Gedicht „Morgenländischer Mythus" von Emanuel Geibel. Das Gedicht ist auf die funfzehn Blätter vertheilt und in seinen einzelnen Abschnitten mit den Randverzierungen umgeben, die aus ornamentistischem Blumen- und Rankenwerk und aus figürlichen Darstellungen bestehen; die letzteren sind theils in das Ornamentwerk verflochten, theils bilden sie selbständige Darstellungen mit landschaftlichem Grunde. Es ist wohl noch etwas Dilettantisches in diesen Arbeiten; doch sind sie mit lebendig poetischem Sinne aufgefasst und zugleich mit einem eigenthümlich feinen Stylgefühle in Formen und Farben durchgeführt.

Von dem Fache der Glasmalerei und dem Zustande, in welchem sich dasselbe bei uns befindet, giebt die Ausstellung nur ein Paar vereinzelte Proben, die aber für das Ganze doch charakteristisch genug sind. Ausser einigen nichtssagenden Stücken kommen hiebei zunächst zwei für den Magdeburger Dom bestimmte figürliche Gemälde, eine bischöfliche und eine kaiserliche Gestalt etwa in Lebensgrösse enthaltend, in Betracht. Einer Beischrift zufolge sind sie, nach Cartons von Teschner, das eine von W. Martin, das andre von F. Ulrich gemalt, während Farben und Brand von Zehger (dem technischen Vorsteher der hiesigen Glasmalereianstalt) herrühren. Die Zeichnung bewegt sich in den conventionellen Formen, die den Styl ersetzen sollen und die man herkömmlichermaassen als Erforderniss der Kirchenmalerei betrachtet; die Malerei besteht aus dem Zusammenstellen glänzend bunter Farben und in der Carnation aus höchst allgemein gehaltener, dürftig glatter Colorirung. Die Arbeiten, die höchstens in das Fach des Kunsthandwerkes einzureihen wären, bestätigen, was ich Ihnen am Schluss meines ersten Briefes über den Betrieb unsrer hiesigen Glasmalerei gesagt habe. — Und doch zeigt ein Christuskopf, den v. Kloeber gemalt und Lüdersdorf gebrannt hat, was auch in diesem Fache zu leisten wäre, wenn die Arbeit eigentlich künstlerischen Händen übertragen würde. Es ist eine Fülle, ein Mark, eine Tiefe, mit einem Wort: eine wahrhaft malerische Behandlung in diesem Bilde, wie ich dergleichen bis jetzt an Glasmalereien nur selten gesehen habe.

Hiemit habe ich Ihnen dargelegt, was mir unter den deutschen Malereien unsrer diesmaligen Ausstellung als besonders beachtenswerth erschienen ist und was sich mir bei Gelegenheit des Einzelnen an besonderen Betrachtungen ergeben hat. Ich habe nun noch von unsern Gästen, den Werken französischer und niederländischer Maler, zu sprechen. Da es mir aber diesmal vornehmlich daran liegt, mich mit Ihnen über das Heimische zu verständigen, so werden Sie mir hoffentlich nicht zürnen, wenn ich über jene etwas schneller hinweggehe.

Doch muss ich zunächst, unter den französischen Arbeiten, bei einem grösseren Bilde von Horace Vernet einige Augenblicke verweilen. Es stellt eine Judith dar, wesentlich verschieden von jenem Bilde der Heldin des alten Testaments, das Vernet vor Jahren gemalt hat und das Ihnen, wenn nicht im Original, so doch aus dem Kupferstich bekannt sein wird. Erschien in letzterem die Vorbereitung zur That, so sehen wir auf dem neueren Bilde die Judith (wie sie auch schon in dem berühmten Gemälde von Cr. Allori dargestellt war) nach vollbrachter That. Sie schreitet eben aus dem Zelte in die Nacht hinaus und lässt mit der Linken das Haupt des erschlagenen Verführers in den Sack der Dienerin fallen, während das Schwert ihrer Rechten entgleitet. Das Bild wirkt mit ausserordentlicher Gewalt, was, wie ich glaube, im Wesentlichen durch die meisterhafte, völlig individualisirende Charakteristik hervorgebracht wird. Die ganze Erscheinung des Weibes vergegenwärtigt uns die nationellen und die Culturverhältnisse, aus denen eine solche That, und unter solchen Umständen, hervorging. Wir sehen es an dieser Tracht, an diesen Schmuckgeräthen, dass wir uns auf altorientalischem Boden befinden; wir erkennen in dieser Gesichtsbildung ebenso den eigenthümlichen Typus des alten Orients. Aber diese Züge haben in ihrer grossartigen Schönheit zugleich den Ausdruck der gewaltigen Energie, die zu der That befähigte, und zugleich sehen wir, wie in ihnen nunmehr, da die letztere vollbracht ist, Siegesstolz und Blässe des Entschlusses auf eine dämonische Weise sich mischen; wir verstehen das mächtige gottbegeisterte Schweigen, in dem sie ihren Weg wandelt und weiter wandeln wird, bis sie die Thore von Bethulien erreicht hat. Gemalt ist das Bild in seinen Einzelheiten mit grosser Meisterschaft, wie wir es nicht anders erwarten konnten. Alles Stoffliche, besonders das durchschimmernde Gewand der Judith ist ebenso trefflich behandelt, wie das Nackte, namentlich der nach vorn ausgestreckte rechte Arm der Heldin. Und doch ist bei alledem der Eindruck nicht recht befriedigend. Ich will dies weniger aus der geringeren Schüchternheit der Franzosen gegen das Grässliche herleiten, das unsrer Phantasie in diesem Bilde zur Linken, beim Einblick in das Zelt, durch den grossen Blutfleck auf dem Lager und das Stück der herabhängenden Beine des Holofernes vergegenwärtigt wird. Es fehlt aber zugleich in etwas an malerischer Gesammthaltung, indem die Wirkung des Helldunkels, auch in der Carnation, durch hindurchrieselnde schwärzliche Töne beeinträchtigt wird (ein Uebelstand, der mir schon früher an einzelnen Bildern Vernet's, obgleich nicht an seinen grossen algierischen Gemälden in Versailles, bemerklich geworden ist), und es fehlt sogar auch an hinreichender plastischer Haltung. Suchen wir die Gründe für diesen Letzteren, so wird es uns schliesslich klar, dass die Gestalt der Judith nicht den rechten organischen Zusammenhang hat, ja, dass die verschiedenen Theile ihres Körpers einander nicht folgerichtig entsprechen. So sehen wir denn selbst noch bei einem Vernet die Idee des Bildes einseitig überwiegen und die Wirkung desselben beeinträchtigt, womit die Darstellung trotz aller meisterlichen Praktik dennoch nicht zur vollkommenen Wahrheit gediehen ist.

Leichter machen es sich freilich manche andre Franzosen mit der Idee. So R. Fleury, von dem unsre Ausstellung ein Bild mit einem mittelalterlichen Juden-Massacre enthält. Was in diesem Bilde eigentlich vorgeht, Grund und Ursach dieser entsetzlichen Noth und Verwirrung, wird uns

nicht recht klar. Wohl aber sehen wir darin einen Virtuosen vor uns, der seine Gestalten energisch auf die Beine zu stellen versteht und eine vortreffliche Palette führt. Ein andres, kleineres Bild von Fleury, Tasso im Irrenhause, ist ansprechender in der Idee und in meisterhaft schöner malerischer Wirkung durchgeführt. Von Lepoittevin und Biard haben wir vortreffliche, durch die Feinheit des malerischen Tones ausgezeichnete Genrebilder, während ein Paar andre, von Ch. Bennert (aus Köln) und E. Beranger, minder bedeutend sind.

Unter den belgischen Bildern nenne ich zunächst eins von Wappers. Es ist die derb gemalte Halbfigur eines gefesselten Mannes mit hoher Stirn, der mit düsterem Racheblicke den Beschauer fixirt. Der Katalog sagt uns, dass dieser Mann Christoph Columbus heisst. — Von de Keyser, der sich früher, z. B. in seiner grossen Schlacht von Worringen zu Brüssel, als leidenschaftlicher, etwas manieristischer Naturalist bethätigt hatte, sahen wir schon vor nicht langer Zeit ein höchst elegantes, fein geleckte Boudoirbild, Rubens' Atelier vorstellend. Jetzt haben wir von ihm ein ähnliches Bild auf der Ausstellung: einen Besuch, den Maximilian, der deutsche Kaisersohn, und seine junge Gemahlin Maria von Burgund nebst Gefolge bei dem kranken Meister Hemling (alias Memling) im Johannishospital zu Brügge abstatten. Das Bild ist ebenso fein und glatt und sauber und berechnet und wunderwürdig in Allem, was spitzer Pinsel und künstlerischer Calcul hervorbringen können; schade nur, dass Geist und Leben ebenso fehlen! Mich hat es am meisten verdrossen, dass dieser milchbärtige, langröckige Gesell mit seiner äusserst herablassenden Handbewegung unsern ehrlichen deutschen Max, unsern „letzten Ritter", vorstellen soll. — Auch mit Feinheit und Glätte durchgeführt, aber zugleich viel mehr Geist und Naivetät bezeugend, erscheint ein Bild von L. Sommers in Antwerpen: es ist eine alterthümliche Musikaufführung in einem Chore junger Mädchen. Der Katalog verfehlt nicht, uns den alten Musikdirector als den berühmten Meister Adrian Villaert von Brügge zu bezeichnen. — Andre Belgier finden es am bequemsten, sich diesen oder jenen alten Niederländer ohne Weiteres zum Muster zu nehmen, wie Bouvy, der uns einen hübschen Palamedes, und Venneman, der uns einen Ostade geschickt hat. Ruyten und Carpentero bewegen sich in ihren hierher gesandten Genrescenen ebenfalls ganz in der Richtung ihrer Altvordern, während wir in einer schlichten häuslichen Scene von de Bruycker doch ein wirklich naives Eingehen auf die Motive der Gegenwart, zugleich mit schönem malerischem Sinne, und in einem Bilde von v. Hagn in Antwerpen (wohl einem Deutschen), das einen lauschenden Spion darstellt, ein nicht minder frisches und kräftiges Talent erkennen. — J. Jacobs in Antwerpen hat ein energisch gemaltes landschaftliches Bild, eine Ansicht der Ruinen von Karnak in Aegypten gebracht, dessen Wirkung leider nur wieder durch den Goldrahmen, der hier sogar in flachen ägyptischen Formen gebildet ist, beeinträchtigt wird. Von F. Vanseverdonck in Brüssel hat die Ausstellung ein Paar mit feiner Eleganz behandelte Landschaften mit Thieren, der Richtung seines Landsmannes Verboeckhoven entsprechend.

Endlich sind noch einige unbedeutende holländische Landschaften zu nennen. Ein Paar von B. van Straaten, der mit mässigem Talent den älteren Holländern nachzugehen scheint, und ein Paar von W. de Klerck, der im Style jener eleganten Malereien, welche wir in unsrer Jugend auf

den blechernen Präsentirtellern zu bewundern allen Grund hatten, arbeitet. Mehrere Marinen von Schotel zeichnen sich, wie stets seine Bilder, durch grosse Wahrheit und Treue und prosaische Auffassung aus.

An die Malerei schliesse ich die vervielfältigenden Künste des Kupferstiches, der Lithographie und des Holzschnittes an. Für Hebung und Entfaltung des Kupferstiches von Seiten der Regierung, wie wohl in andern Ländern, ist seither bei uns kaum etwas geschehen. Wir dürfen uns daher nicht wundern, wenn wir im Fache des eigentlichen höheren Stiches, in Linienmanier, nur Weniges und darunter wenig Bedeutendes finden. Das schönste der ausgestellten Blätter dieser Art ist ein weibliches Brustbild, von Mandel gestochen, das, bei leichter Ausführung, in der ausserordentlichen Reinheit und Zartheit der Taillen sich dem Besten seines Faches anreiht. Andre gute Linienstiche bemerkte ich von A. Hoffmann und von Troosin. Ein grosses landschaftliches Blatt, „die Blüthe Griechenlands," nach einer Schinkel'schen Composition von W. Witthöft gestochen, ist jedenfalls eine sehr achtbare Arbeit in ihrer Art, wenn auch ein wenig trocken. — Mehr Beifall scheint jetzt die durch Lüderitz wieder eingeführte geschabte Manier zu finden, die gewissermassen zwischen dem strengeren Kupferstich und der Lithographie (auch im Preise) in der Mitte steht. Ph. H. Eichens, H. Sagert u. A. m. haben Gutes der Art geliefert. — Die Lithographie steht bei uns in erfreulicher Blüthe, und auch der Ausstellung fehlt es nicht an Beispielen. Den schon bekannteren Namen von Jentzen, C. Wildt, C. Fischer, reiht sich hier u. A. Feckert mit ebenfalls trefflichen Leistungen an. — Unser Holzschnitt hat sich seit einigen Jahren zu einer glänzenden Entwickelung aufgeschwungen; unsre neueren Meister wissen sich in dieser Technik mit einer Leichtigkeit, Freiheit und Grazie zu bewegen, dass ihre Arbeiten, ohne doch das Eigenthümliche des Schnittes aufzugeben, fast der Radirung zur Seite stehen. Unzelmann mit seinen Schülern, darunter Albert und Otto Vogel, haben die trefflichsten Sachen der Art ausgestellt, die zumeist für die Prachtausgabe der Werke Friedrichs des Grossen bestimmt und nach A. Menzel's geistreichen (gelegentlich etwas barocken) Zeichnungen gefertigt sind. — Noch habe ich einiger grossen Originalradirungen, Ansichten von Lokalitäten Danzigs, zu gedenken, die J. C. Schultz in Danzig gearbeitet hat. Es scheint, dass Schultz in diesen Blättern (wie Klein in München in den seinigen) ungleich Erfreulicheres leistet, als in seinen Gemälden, deren höhere Wirkung durch Härte und Kälte der Farben stets beeinträchtigt bleibt.

Die eigentliche Blüthe der hiesigen Kunst gehört unbedenklich dem Fache der Bildhauerei an; in ihren Schöpfungen sehen wir die feinste organische Durchbildung, die Entfaltung des edelsten, überall von der natürlichen Grundlage getragenen Styles. Auf der gegenwärtigen Ausstellung ist dies Fach aber nur sehr ungenügend vertreten; die vorzüglichsten Meister sind, wie ich Ihnen schon in meinem ersten Briefe schrieb, augenblicklich mit umfassenden monumentalen Arbeiten beschäftigt, so dass sie theils nur minder Bedeutendes zur Ausstellung geben konnten, theils ganz fehlen. So sehen wir zunächst von Rauch diesmal nur Weniges, in diesem Wenigen aber freilich wieder die Belege seiner höchst gediegenen Meisterschaft. Die Marmorbüste eines älteren Mannes ist, bei vortrefflicher Gesammthaltung, in merkwürdigster Naturlebendigkeit durchgeführt. Aehnliches Verdienst hat eine zweite Büste in Gyps, die die

Züge unseres verehrten Gartenkünstlers Lenné trägt. Dann hat Rauch das Modell eines lebensgrossen, bittenden Mädchens im Kindesalter ausgestellt, das nackt, dem Katalog zufolge nur als Studium behandelt ist, dabei aber wieder die durch und durch gefühlte Naturlebendigkeit mit edelster, reinster Haltung in einer Weise verschmilzt, welche der Arbeit gleichwohl das Gepräge des abgeschlossenen Kunstwerkes giebt. Zu den Studien für junge Künstler dürfte freilich nicht leicht ein besseres Modell zu finden sein. — F. Tieck hat uns, ausser einer Büste, das halblebensgrosse Modell der Statue einer sitzenden Muse, eine Arbeit im wohl entwickelten, mehr dekorativen Style, gebracht. — Wichmann, ausser einigen Büsten, die überlebensgrosse Statue Winckelmann's, im Kostüm seiner Zeit. Die Arbeit ist mit aller erforderlichen meisterlichen Praktik durchgeführt, will auf mich aber nicht recht erfreulich wirken. Der Kopf wird ähnlich sein; es fehlt mir in Stellung und Haltung jedoch der begeisterungsvolle Ernst, den wir bei der Erscheinung des grossen Propheten der Schönheit, auch wenn er nicht auf griechische Weise idealisirt ist, nothwendig fordern müssen. Es kommt hinzu, dass der Künstler ihm, wohl um die Erscheinung voller zu machen, einen Mantel gegeben, es aber doch nicht gewagt hat, ihn den Mantel fest und sicher tragen zu lassen. Aeusserlichen Stylprincipien zu Liebe sinkt der Mantel (was freilich gar manchem Bildhauer heutiges Tages ganz unbedenklich scheint) zur Hälfte herab und wir haben nun fortwährend die Sorge, dass der Mann im nächsten Augenblick, um den Mantel zu retten, seine monumentale Stellung verlassen muss, so wohl diese überlegt sein mag. Wichmann's Talent scheint mir nach einer andern Richtung als der der historisch-monumentalen Sculptur hin zu liegen.

Andree, wie eine grosse Marmorgruppe, Amor und Psyche, von Berges, wie ein Amor in Marmor von E. Hopfgarten, wie ein Gypsmodell des eisengepanzerten Kurfürsten Friedrich II. von Brandenburg, etwa im Schwanthaler'schen Style, von W. Stürmer, und wie eine Anzahl von Schülerarbeiten hat auf nähere Betrachtung nur mässigen Anspruch. Das lebensgrosse Modell eines Jünglings, der in ziemlich lebhafter Bewegung eine Gans trägt, von Piehl, ist wohl gearbeitet, wenn man auch die dargestellte Situation nicht recht versteht, ebenso der Marmorkopf eines Knaben, von A. Fischer. — Eigenthümliches Interesse gewähren ein Paar Arbeiten von B. Afinger, eine Statuette der Maria mit dem Kinde, und ein kleines Bronzerelief mit der Darstellung der Auferweckung des Lazarus, das für einen Grabstein des Johanniskirchhofes zu Nürnberg bestimmt ist. Afinger hat in diesen Arbeiten mit feinem Sinn, wenn auch nicht eben mit reiner Naivetät, die mittelalterliche Behandlungsweise, besonders wie sie bei Peter Vischer erscheint, nachgeahmt. — Vorzügliche Bedeutung hat eine Anzahl von Thiersculpturen von Wilh. Wolff, die theils für den Bronzeguss bestimmt, theils schon als Bronzen ausgestellt sind. Bereits auf der vorigen Ausstellung hatte dieser Künstler mit ähnlichen Arbeiten allgemeine Bewunderung hervorgerufen; auch diesmal zeigt er sich der ganzen Organisation des thierischen Lebens und aller leidenschaftlichen Erregung desselben, in Hunden, Panthern, Löwen, Ebern, Schlangen, mit Meisterschaft mächtig. Ein Rehbock und ein Elennhirsch von Bürde, ein Neufoundländer Hund in Lebensgrösse von Möller haben ebenfalls, wenigstens als gründliche Portraitarbeiten, ihren Werth. — Einige, mit freier, bildnerischer Zierde versehene Decorationsarbeiten der

hiesigen Königl. Eisengiesserei haben nicht ganz so angesprochen, wie frühere Arbeiten dieser Anstalt. Man vermisste in etwas den edleren Styl in der Gesammtanordnung und die mehr classische Durchbildung in den Sculpturen, die ihre grösseren Leistungen sonst auszuzeichnen pflegte.

Von unserm Landsmann Emil Wolff in Rom hat die Ausstellung eine mit feinem Geschmack durchgearbeitete Marmorbüste unseres Akademiedirektors, G. Schadow. — Ausserdem sind aus Rom zwei grössere Marmorsculpturen von Steinhäuser eingesandt. Die eine ist die Statue eines nackten Jünglings, im Charakter eines Apollino, der die Geige spielt und über dessen Rücken die Chlamys niederhängt. Die Einführung der modernen Geige in die Zustände griechischer Nacktheit macht sich ein wenig seltsam (seltsamer als auf Raphael's Parnass); abgesehen aber davon zeichnet sich die Arbeit durch einen sehr zarten, fast musikalischen Fluss der Formen aus. Es ist jedenfalls eine der schönsten Stücke der Ausstellung. Noch ungleich bedeutender indess ist Steinhäuser's zweite Arbeit, eine Gruppe lebensgrosser Gestalten, Hero und Leander. Hero, nur halb mit einem Gewande bedeckt, sitzt am Ufer, aus dessen Wellen der Geliebte so eben emporgetaucht ist; er liegt ihr zur Seite, sie umschlingend, sich halb an ihr emporrichtend. Sie hat sein Haupt gefasst und blickt ihm in das schöne, halb erschöpfte und doch liebeselige Antlitz. Die Composition der Gruppe, bei dem wechselseitigen Umschlingen der Gestalten, war gewiss keine ganz leichte Aufgabe; auch scheint es mir, dass hier und dort der Rhythmus der Linien noch harmonischer lauten könnte. Gleichwohl aber ist das Wesentliche der Aufgabe so glücklich gelöst, ist der Ausdruck des Gefühles nach den verschiedenen Bedingnissen der Situation so lebendig gegeben und durch die Gestalten selbst durchgeführt, ist in diesen eine so feine Beobachtung edel schöner jugendlicher Formen entwickelt, dass wir der Arbeit unbedingt einen sehr bedeutenden Rang unter den Leistungen der Gegenwart zuerkennen müssen, wie wir überhaupt Steinhäuser zu den schönsten Talenten seines Faches zählen.

Zur Sculptur gehört noch, als ein interessantes und in seiner monumentalen Bedeutung eigenthümlich wichtiges Nebenfach, die Kunst der Medaillenarbeit. Es fehlt der Ausstellung nicht an mancherlei Beispielen, die den gegenwärtigen Zustand desselben in Berlin dokumentiren. Die Summe dieser Dokumente giebt aber ein betrübtes Resultat: es ist keine wahrhafte Kunstarbeit darunter, vielmehr, wenigstens in bei weitem überwiegendem Maasse, nur eine mehr oder weniger entwickelte, gelegentlich auch nur sehr leere handwerkliche Thätigkeit vorherrschend. Von einer Medaille zwar hätte ich dies, nach dem Namen und den früheren Leistungen des Medailleurs und nach den vorangegangenen öffentlichen Lobpreisungen der Medaille, nicht erwartet. Dies ist die auf Alexander v. Humboldt geprägte, von K. Fischer gearbeitete grosse sogenannte „Kosmos-Medaille." Die Vorderseite enthält das Profilbild des Gefeierten, von Fischer nach dem Leben modellirt, allerdings ähnlich und nicht ohne Lebendigkeit, aber sowohl überhaupt ohne höheren plastischen als ohne den speziellen Medaillenstyl, den Fischer in den Arbeiten früherer Jahre so meisterlich zu erreichen gewusst hat. Auf der Rückseite ist eine reiche und sehr complicirte Darstellung, und zwar nach Cornelius' Composition, enthalten. Zu äusserst ein breiter Rand mit den sämmtlichen Gestalten des Thierkreises. Innerhalb desselben ein starker Kranz von allerhand

Blumen und Früchten. Innerhalb des Kranzes ein geflügelter Genius, sitzend, ein nach oben gerichtetes Fernrohr, um welches ein nach unten hinab fallendes Senkblei gewickelt ist, in der Linken, während er mit der Rechten eine ephesische Diana entschleiert; zwischen der Diana und dem Genius sitzt eine Sphinx, die zu ihm emporschaut. Die Gruppe sitzt über einem Abschnitt, der durch Wellenverzierung und Delphine als das Meer bezeichnet wird und in den jenes Senkblei hineinreicht. Ueber dem Genius steht mit griechischen Buchstaben der Titel von Humboldt's berühmtem neustem Werke: Kosmos. Dass die Rückseite keinen plastischen Eindruck macht, ist allerdings nicht Schuld des Medailleurs; im Gegentheil hat er im Einzelnen das Mögliche gethan und namentlich die Gestalt des Genius anmuthig durchgebildet. Durch seine Mühe war aber überhaupt einer Composition, die in eine solche Masse von zerstreuenden Einzelheiten und Einzelgedanken zerfällt, nicht aufzuhelfen, weder um für die Form, noch um für den Gedanken irgend eine Art der Antike verwandter Simplicität zu erreichen [1].

Ich habe schliesslich noch über die architektonischen Entwürfe zu berichten, welche die Ausstellung, ob auch in sehr beschränkter Zahl, enthält. Zumeist haben mir unter diesen die von F. Hitzig zugesagt. Sie haben durch das klar abgewogene Masse der Verhältnisse, durch eine künstlerische Ausgestaltung des Einzelnen, welche sich ungesucht aus der Gesammtanlage ergiebt, und durch den geschmackvoll reinen Styl, der auf der Grundlage der Schinkel'schen Schule beruht, etwas sehr Ansprechendes. Mehrere dieser Entwürfe enthalten die Zeichnungen hier ausgeführter Gebäude; ich habe mich gefreut, aus ihnen den Baumeister eines Theiles der vorzüglichst geschmackvollen Privatwohnungen, die sich westwärts vor unserm Thoren befinden, kennen zu lernen. Ein Paar andre Entwürfe sind, nach Angabe des Katalogs, ausserhalb ausgeführt worden. Der eine enthält die Darstellung einer Begräbnisskapelle in ruhig ernsten rundbogigen Formen, ohne die Sonderbarkeiten, zu denen die Verehrer des romanischen oder byzantinischen Styles sich so oft veranlasst sehen; der andre ein zierliches Schweizerhäuschen, bei dessen Dekorationen das

[1] Ein Freund stellt mir nachträglich noch eine gedruckte Erklärung der Medaille zu. Hieraus ergiebt sich, dass die fünfzehn Pflanzen des Kranzes (deren botanische Namen genau angegeben sind) sämmtlich auf Humboldt's Reisen Bezug haben und dass die Fische im Abschnitt unter der Gruppe zugleich auf die Erforschung der elektrischen Erscheinungen in der Thierwelt hindeuten sollen. Es ist gut, dass wir dies gedruckt haben, sonst möchten wir aus näher liegenden Gründen noch Andres aus den Fischen herauszudeuten geneigt sein. Sie könnten z. B., wie schon Peter Vischer einen Fisch als Künstlerzeichen führte, den Namen des Medailleurs vertreten; oder sie könnten auch, da der Fisch bekanntlich eins der wichtigsten altchristlichen Symbole ist, dazu dienen, das Geheimniss des Christenthums als den Mittelpunkt der Dinge der Welt zu bezeichnen. — Ich muss dabei doch noch einer andern grossen Medaille der Ausstellung gedenken. Diese ist auf den Geh. Rath Reuth geprägt und von Lorenz gearbeitet. Hier sieht man auf der Rückseite eine Anzahl Maschinen dargestellt und davor einen grossen Victorienartigen Genius, der beschäftigt ist, Würfel auszusäen. Eine Erläuterung dieser eigenthümlichen Vorstellung wird uns nicht gegeben, und auch ich habe meinen Scharfsinn, der sich bei den Fischen der Kosmos-Medaille doch einigermassen zu bewähren vermochte, zur Lösung des Räthsels vergebens angestrengt.

moderne Element sich wiederum in völlig ungesuchter Weise bethätigt hat. — Andre Entwürfe zu ausgeführten Bauten rühren von Knoblauch her. Unter diesen sind besonders die Zeichnungen zu verschiedenen Schlössern anzuführen, die in einer Art normannischen Styles, aber zugleich in einer etwas trocken-dekorativen Weise durchgebildet sind. Dann ist von Knoblauch der Entwurf zu einer protestantischen Kirche (in Rissen und mit einer kolorirten Perspektive des Innern) vorhanden. Es ist ein länglich rechteckiges Gebäude, bedeckt mit einem flachen Spiegelgewölbe, von dem sich eine starkgebogene Voute zu den Seitenwänden hinüberschwingt. Die Fenster und die tiefen Fensternischen sind schlank spitzbogig; die spitzbogige Gewölbkappe der Nischen greift in die Voute hinein, was sich nicht sehr stylmässig ausnimmt. Das Ganze hat eben auch nur einen sauber dekorativen Charakter.

Eine Anzahl architektonischer Entwürfe rührt von Gemmel in Königsberg her, den wir schon als tüchtigen Architekturmaler kennen gelernt haben. Es sind fast durchgängig Entwürfe und Risse zu Umbauten oder zu Neubauten für Königsberg, auf besondre vorhandene Gebäude oder doch auf, zum Theil (wie es scheint) eigenthümliche Lokalbedingungen bezüglich. Sie haben mehr oder weniger etwas Grandioses in der Hauptcomposition und zeigen, vornehmlich wo die Formenbehandlung sich der der mittelalterlichen Style annähert, einen geschmackvoll dekorativen Sinn, während sie sich allerdings in den gewöhnlichen, italienisch-modernen Formen nicht mit gleichem Glücke bewegen. Doch zeigt der Entwurf zum Umbau eines Portales vom Königsberger Schlosse eine schöne Behandlung der Formen des Renaissancestyles. Der Entwurf zu Bauerhäusern, wiederum nach Massgabe der Bedürfnisse des preussischen Landes und des zu Gebote stehenden Materials, wendet für diese Zwecke mit Glück die bei den schweizerischen und den Tyroler Häusern befolgten Grundsätze an. — Die Entwürfe Gemmel's zu einem Ständehause in Pesth, die im Katalog mit verzeichnet sind, habe ich auf der Ausstellung nicht wahrgenommen.

Den Beschluss mache ich mit den Entwürfen zu einer grossen Kirche von Martius, die sich als Nachläufer der verschiedenartigen Reichsdombau-Entwürfe, welche uns die letzten Jahre von verschiedenen Seiten her gebracht hatten, kund geben. Es ist ein quadratisches Gebäude, in der Mitte vier mächtige Pfeiler mit Rundbögen, über denen sich eine Kuppel erhebt. Vier Treppenthürme stehen auf den Ecken des Gebäudes, vorn tritt ein Portikus vor, hinterwärts die Abside des Altars, zu den Seiten lehnen sich achteckige Kapellen an. Die Bauformen sind vorherrschend die des Rundbogens, Durchbildung und Behandlung der Formen zeigen ein Gemisch von gothischem Wesen und dem der Renaissance. Der grosse Kuppelthurm in der Mitte und die vier Eckthürme sind mit durchbrochenen (und, wie es scheint, aus Eisen construirten) Helmen in spitzbogiger Form bedeckt. Es lässt sich nicht läugnen, dass das Alles einen ziemlich Rococo-artigen Eindruck macht. Die eine Eckkapelle bildet das Baptisterium, die andre, in zwei heizbare Geschosse zerfallend, ist unten zum Confirmandenunterricht, oben zur Abhaltung von Synodal- und Presbyterialversammlungen bestimmt. — Der Verfertiger ist mit seiner Arbeit post festum gekommen. Der Strom der Zeit wird diese papiernen Entwürfe, wie so manche andre, an denen die Welt in diesem Augenblick arbeitet, mit sich hinabführen.

Ich habe in meinem Schreibeifer über den Schluss der Kunstausstellung hinausgeschrieben. Schon vorgestern, am Sonntag Nachmittag, haben ihre Pforten sich geschlossen; ein prächtiges Gewitter, das über Berlin hinzog und die schwüle Sommerluft in unsern Gassen ein wenig milderte, anderwärts aber mit seinen Hagelkugeln die Saaten zerfetzte und Thiere erschlug, spielte ihr das Finale. Die Vertreter unsrer dermaligen Kunst, die in den Räumen der Akademie versammelt waren, zerstreuen sich nun nach den vier Winden und gehen an die Orte ihrer eigentlichen Lebensbestimmung über oder kehren in die einsamen Werkstätten ihrer Urheber zurück.

Es war das letzte Kunstparlament alten Styles, das wir gehabt haben. Jedermann fühlt, dass vieles anders werden muss, wie im Leben, so in der Kunst. Innerlich meint Jeder seiner Sache sicher zu sein: so fängt man es denn billiger Weise mit den äusseren Formen und Gesetzen an. Hier und dort tagen die Künstler über ihre Bedürfnisse und über die ihrer Kunst, über das, was derselben behufs tieferer Einwirkung auf das Volk Noth thut und über die Stellung, die sie für das Bereich und den Stand ihrer Thätigkeit im öffentlichen Leben in Anspruch nehmen wollen. Hier und dort werden Petitionen in diesem Sinne an die eigenen Landesregierungen und an die allgemeine deutsche Nationalversammlung in Frankfurt berathen, beschlossen, vorgelegt.

Mich aber will es bedünken, als ob es noch ein wenig früh am Tage sei. Ich glaube, die Sonne steckt noch hinter den Bergen, und was ihr dafür haltet, möchte noch erst irgend ein dunstiges Scheinbild sein. Die Zeit und das Vaterland wollen sich erneuen; aber ihr wisst es, der alte Wundervogel des Orients bedarf, ehe er sich verjüngt, einer Läuterung in Flammen. Grosse Geschicke schreiten zunächst heran, bitter ernste, den Boden, auf dem wir augenblicklich noch stehen, bis in seine Grundvesten erschütternde. Da wird manch ein Kartenhaus, das ihr jetzt mit alter deutscher Gemüthlichkeit aufbaut, zusammenbrechen, und manchem schönen Talente wird, ehe es zur neuen künstlerischen That kommt, Kraft und Hoffnung entschwunden sein.

Einst aber wird der Tag eines neuen Vaterlandes, eines neuen Volksthums erscheinen. Dann wird man auch einer neuen Kunst bedürfen, und die Formen ihrer Bethätigung, ihrer Stellung im Leben werden sich von selber machen. Dann wird man sich umschauen nach den Kräften der alten Zeit, welche die Stürme überdauert haben, nach den neuen Kräften, welche die Zeit gereift hat.

Und ob es mir beschieden sein wird, die Feder dann wieder aufzunehmen und die neue Epoche der vaterländischen Kunst zu begrüssen?

Berlin, den 20. Juni 1848 [1])

[1]) „Sed quaedam sacra quam dicta sint cadere."

Tacitus.

Randzeichnung.

(Kunstblatt 1848, No. 48.)

Dem deutschen Volke, seinen Fürsten und Regierungen.

dass, wer geknechtet, werde frei,
im alten Recht das neue sei.

Otto Speckter gez. und lith. Mai 1848. Gedruckt von Speckter & Comp. Hamburg. Fol.

Das Blatt, das die vorstehende Unterschrift führt, enthält ein kräftiges Gedicht, welches das neue Recht im alten, die neue Freiheit und Einigkeit Deutschlands in der alten singt und kündet. Das Gedicht befindet sich auf einer Fahne, die von einem Eichbaum niederhängt; die Zweige des letzteren umschliessen einzelne Bilder, in denen die Tüchtigkeit des ächt deutschen Wesens, wie es der Zeichner eben aufgefasst hat, in den verschiedenen Momenten seiner öffentlichen Bethätigung dargestellt und der wüsten Völkerbeglückung à la française (auch nach der Auffassung des Zeichners) gegenübergestellt ist. Es sind eine Menge kleiner Einzelbezüge neben den Hauptsachen wahrzunehmen; auch flattern allerlei Fähnlein und Bänder mit erklärenden Inschriften hinein. Das Hauptbild, oberwärts, stellt eine deutsche Kaiserwahl dar, der Kaiser mit modern individuellen Zügen, die Darstellung im Uebrigen im mittelalterlichen Kostüm, wie wir dasselbe aus Bildern romantischer Schulen oder von der Bühne her kennen. Für die künstlerische Behandlung genügt es, den Namen des Zeichners zu nennen; er bürgt dafür, dass wir es hier nicht mit einer Spekulation auf die Leidenschaften des Augenblicks, sondern mit einer Kunstarbeit zu thun haben.

Freilich aber ist das ganze Blatt doch eben ein Tendenzblatt und daher die Frage, wie es sich zu den Tendenzen der Gegenwart verhalte, nicht wohl zu umgehen. Es ist viel darin enthalten und es liesse sich viel darüber sagen. Es könnte z. B. in Frage kommen, ob die Gegensätze der Zeit sich so einfach auseinanderlegen, wie es hier dargestellt ist, und ob Einem die Wahl so leicht gemacht wird, wie hier durch die Bilder von Volksglück und Zerrüttung. Es könnte auch zweifelhaft erscheinen, ob die heutige Zeit sich wirklich frei und ungezwungen in den mittelalterlichen Kostümen bewegen und ob sie in dieser Bewegung die wohl stylisirten Falten ihrer weiten Gewandung bewahren möchte. Ich benutze indess sehr gern das Recht des Kunstblattes, über dergleichen Dinge keinen Aufschluss zu geben und dies lieber den publicistischen Colleginnen zu überlassen. Dem wackern Künstler aber wollen wir, trotz unsrer stillen Bedenken und ohne ihm unser wehmüthiges Lächeln allzu deutlich zu offenbaren, doch herzlich die Hand drücken.

Auswahl landschaftlicher Radirungen von C. W. Kolbe. Erstes und zweites Heft. Berlin, 1848. Verlag von Dietrich Reimer. Quer-Fol.

(Kunstblatt 1848, No. 56.)

Der Dampfwagen führt uns heutiges Tages im Fluge durch das Dessauer Ländchen hindurch, und sein Ungestüm lässt uns kaum Zeit, auf die anmuthigen Waldpartieen, die wir durchschneiden oder die sich unfern von der Eisenbahn hinziehen, auch nur einen flüchtigen Blick zu werfen. Die Umgegend von Dessau hat aber ihre grossen und eigenthümlichen Reize. Die lange Regierung des früheren Fürsten, nachmaligen Herzogs Leopold Friedrich Franz, in der zweiten Hälfte des vorigen und in den ersten Decennien dieses Jahrhunderts, die dem Lande so viele Wohlthaten gab und sicherte, hat auch seiner äusseren Gestalt das anmuthigste Gepräge aufgedrückt. Der Fürst war bemüht, seiner poetischen Lebensanschauung eine auf das Volk wirkende, feste, dauerbare Gestalt zu geben. Vieles davon, was mit den sentimental-poetischen Neigungen der Zeit unmittelbar zusammenhing — seine Tempel, Nymphäen, künstlichen Felsgrotten, Denkmäler, Einsiedeleien u. dergl., in den Parks von Wörlitz und Dessau — will uns heute zwar nicht mehr sonderlich anmuthen; aber glücklicherweise hat er sich hierauf keineswegs beschränkt. Der frische Laubwuchs der grossen Gartenanlagen, mit feinem Sinne künstlerisch angeordnet, bringt noch heute die edelsten und wohlgefälligsten Bilder hervor, in deren Einschluss selbst jene Aeusserungen eines künstlich spielenden Geschmackes nicht ganz unberechtigt erscheinen. Und, was nur noch ungleich bemerkenswerther erscheint, mit demselben Sinne ist grossentheils auch die freie Landschaft behandelt. Die Oekonomie, zumal im fruchtbaren Lande, ist mit ihren scharf und geradlinig abschliessenden Grenzen nur zu häufig die Feindin der edleren Form. Hier sehen wir auch die Gesetze der letzteren gern festgehalten. Besonders bei den Uebergängen der Eichenwälder in die freien Wiesenflächen ist dies der Fall; die Conture der Wälder sind bewegt und nicht selten springen einzelne Bäume oder Gruppen oder Baumreihen in die Wiese hinein, dem Auge das volle Bild des landschaftlichen Wechsels gewährend. Es ist etwas von der Disposition Claude Lorrain'scher Landschaften darin, und ich glaube auch, dass die Anlagen in mehr als einem Falle nach den Compositionsprinzipien des grossen Landschafters gemacht sind; es ist möglich, dass dergleichen zu Anfang sich mehr oder weniger steif ausgenommen hat; jetzt, nachdem so viele Jahrzehnte darüber hingegangen sind, erscheint Alles der Art in die freie, selbständige Oekonomie der Natur und des Bedürfnisses aufgelöst.

Ein so schön gestaltetes Naturleben, wenn die Gegend an sich auch flach und durch irgend bedeutendere Formationen des Terrains nicht begünstigt war, musste dem nachbildenden Künstler unbedenklich den mannigfachsten Stoff und die schätzbarsten Motive geben. C. W. Kolbe, ein Berliner von Geburt (er starb 1835, über 70 Jahre alt), ist es, der hier das Feld für seine künstlerische Thätigkeit gefunden hat. Gemalt hat er, soviel ich weiss, nicht; aber in einer höchst bedeutenden Anzahl von Radirungen, zumeist in sehr grossem Format, hat er seinen künstlerischen

Bedürfnissen, jener Natur gegenüber, Genüge zu leisten gewusst. Der volle kräftige Baumwuchs, wie er sich dort zeigt, oft in einer Anordnung, die jenen geschmackvollen Uebergängen vom Wald zur Wiese entspricht, bildet den Hauptinhalt fast aller seiner Blätter; am liebsten stellt er die Eichen dar, die im Dessauischen so vortrefflich gedeihen; nur in untergeordnetem Maasse, je nach dem Erforderniss der Composition, und besonders wenn etwa Bauerhütten den Mittelpunkt ausmachen und es somit auf das nähere Einleben des Menschen in die Natur ankommt, reihen sich ihnen Weiden, Erlen, Buchen u. dergl. an. Ueberall sehen wir eine freie Naturauffassung und einen energisch unbefangenen Vortrag in diesen Arbeiten, die ihnen zugleich die Eigenschaft schätzbarer Belegstücke für den allgemeinen Aufschwung der vaterländischen Kunst zu jener Zeit geben und sie den Blättern eines Ferdinand Kobell und Anderer anreihen. Macht sich hie und da in Composition, Ausführung oder Behandlung jene mehr auf sentimentaler Grundlage beruhende (und daher etwas conventionelle) Naturauffassung geltend, so darf dies nicht befremden; doch ist es in der That nur in sehr wenig auffälliger Weise der Fall. Einzelne Blätter sind als reiche Kräuterstudien ausgezeichnet und bekunden auch in dieser Weise das naive Eingehen auf das Vorbild der Natur. Es ist indess kaum nöthig, alles dies hier näher zu berühren, da die Blätter den Liebhabern ohne Zweifel wohlbekannt sind.

Das in der Ueberschrift genannte Unternehmen scheint dazu bestimmt, dem Publikum eine grössere Folge von Kolbe's Radirungen in neuen Abdrücken vorzuführen. Gewiss ist dasselbe sehr anerkennungswerth, und wird das mehrfache Interesse, das diese Blätter — im selbständig künstlerischen Belang, für das Studium und als Dokument der Geschmacksrichtung ihrer Entstehungszeit — gewähren, ihnen ohne Zweifel die Gunst auch der Gegenwart sichern. Ueber den Inhalt des Einzelnen lässt sich wenig sagen; es sind eben die einfachsten landschaftlichen Motive, in der vorhin geschilderten Art, die aber, wie die Natur stets neu ist, so auch in ihrer Darstellung einen stets neuen künstlerischen Eindruck hervorbringen. Eins der Blätter ist ein prachtvolles Kräuterstudium, doch mit seltsam sentimentaler Beigabe; die Pflanzen und Stauden wölben sich nämlich über einem Sarkophage mit dem bekannten „Et in Arcadia ego," und davor stehen ein paar Arkadier in sinnlich nüchtern akademischer Stellung, deren kleine Körperdimension den Kräutern die Kolossalität einer tropischen Vegetation gibt. Doch nimmt der scurrile Einfall dem Blatte von seinem sonstigen Werthe nichts. Einige Blätter sind leider von Platten genommen, die wohl schon ziemlich angegriffen sind; sie gewähren im Abdruck (wenigstens nach den mir vorliegenden Exemplaren zu urtheilen) nicht mehr ein recht markiges Bild. Jedes Heft hat acht Blätter; ausserdem sind auf den Umschlägen, als Vignetten zum Titel, kleine Platten von besonders geistreicher Behandlung mit abgedruckt.

Der fünfte December MDCCCXLVIII. Herausg. von Friedrich Unzelmann. Berlin. Verlag der Decker'schen Geh. Ober-Hofbuchdruckerei. 1849. Fol.

(Kunstblatt 1849, No. 19.)

Unter diesem Titel und in besonderem Umschlage ist so eben ein Holzschnittdruck erschienen, der dem Gedächtniss der preussischen Verfassung vom 5. December 1848 gewidmet ist. Die Gestalt einer Borussia tritt zur Seite eines Vorhanges hervor, mit erhobener Rechten die Urkunde und ein Schwert emporhaltend, mit der Linken den Vorhang von einem Medaillon mit dem Bilde des Königs weghebend. Die Composition des Bildes ist von Burger, der Holzschnitt von F. Unzelmann. Ein vorgeheftetes Gedicht, von dem letzteren, spricht sich patriotisch über den Gewinn der Verfassung aus. — Im Interesse des Kunstblattes ist besonders die hier dargelegte Technik des Holzschnittes, der an sich etwa 7½ Zoll Höhe bei 5⅛ Zoll Breite hat, zu besprechen. Unzelmann hat alle Kräfte und Mittel seines Kunstfaches aufgeboten, um die That des 5. December durch ein gediegenes Meisterwerk zu feiern. Es ist eine Feinheit und Leichtigkeit in den Strichlagen des Blattes, die schwerlich durch andre Leistungen überboten wird. Zugleich ist, durch Anwendung von drei Platten, ein höherer malerischer Effect erreicht. Eine helle Platte mit ausgestochenen Lichtern, zum Theil von sehr glänzender Wirkung, gibt den allgemeinen Ton des Blattes. Eine Platte von mittlerem und eine von dunklerem Ton geben sodann, bei vortrefflicher Disposition der Töne, die Modellirung und die weitere malerische Haltung, beide in eigenthümlichen Linien und Schraffirungen, die erste für einzelne Partien auch den allgemeinen tieferen Grundton. Wir können solche Leistungen der vaterländischen Kunsttechnik nur mit gerechtem Stolz begrüssen und haben nur zu wünschen, dass sie immer durch Aufgaben von würdiger künstlerischer Bedeutung getragen werden möge.

Die Heirathsvermittelung. Gemalt von Karl Hübner. Gestochen von Fr. Oldermann. Der schlesische Kunstverein seinen Mitgliedern, 1848.

(Kunstblatt 1849, No. 22.)

Ein grosses Blatt von 17½ Zoll Höhe und 22 Zoll Breite. Eine Composition des Meisters, der durch seine grossen tendenziösen Bilder einen sehr bekannten Namen erworben hat, diesmal scheinbar eine einfache Genrescene. Es ist das Innere eines Försterhauses. Der alte bärtige Förster sitzt verdriesslich am Tisch, gegen das Fenster; der junge Schulmeister hat um seine Tochter angehalten; er möchte gern Nein sagen und ballt die Faust vor sich hin, aber die Mutter, die den künftigen Schwiegersohn an der Hand hält, wird die Sache mit ihrem klugen Zureden schon ins

rechte Gleis bringen; die Tochter lauscht besorglich im Hintergrunde. Die Gestalten stehen etwas vereinzelt neben einander, doch sind sie voll ausgeprägten Characters, der unser Interesse lebhaft fesselt. Wir kennen diese Naturen, es sind Verwandte von denen, die uns aus Berthold Auerbach's Dorfgeschichten in der Erinnerung leben; und wie in Auerbach's Geschichten, so gewinnt ihr Beisammensein auch hier Bezüge, die wieder über die schlichte Situation des Genrebildes hinausgehen. Der alte Förster ist der Repräsentant derber selbständiger Volksnatur. Der Eidam ist ihm nicht recht, weil er Kniehosen und schwarze Strümpfe und Schnallenschuhe und keine Büchse trägt. Aber die Sache wird sich finden, sie werden doch zusammen ihre Wege gehen. Der Bursch steht trotz seines pastoralmässigen Unterkostüms sehr fest auf seinen Beinen; sein Gesicht, augenblicklich zweifelhaft, trägt im Uebrigen ein sehr entschiedenes Gepräge, das sich, einmal aufgeregt, zu starrer Leidenschaft entwickeln dürfte. Er wird ein starker Fürsprecher für die Angelegenheiten der Landgemeinde werden. Aber, wie in dem Kopfe des Alten keine sonderliche geistige Tiefe, so ist auch in seinem etwas Befangenes, Beschränktes. Er wird in den Kämpfen der Zukunft nicht siegen, und das Stück wird muthmaasslich, gerade wie es Auerbach liebt, mit einer Auswanderung nach Amerika schliessen. — Sollte ich hiemit etwas zu weit interpretirt haben, so spricht es doch immer für den geistigen Gehalt eines Kunstwerkes, wenn man sich zu solchen Erklärungen angeregt findet. Schade nur, dass das Mädchen dem Beschauer nicht auch ein namhaftes Interesse einflösst! man vermuthet ein lebhafteres Band von dem jungen Schulmeister zu dem alten Förster hin, als rückwärts zu dessen Tochter. — Der Stich, wie es scheint, ist in Aquatinta ausgeführt, im Einzelnen der geschabten Manier sehr ähnlich. Er ist mit Sorgfalt und mit lebendigem Eingehen in das Charakteristische durchgearbeitet. Dass die Lichter hie und da etwas flüchtig Springendes haben, übersieht man gern; in der Totalwirkung wäre etwas mehr Luft zu wünschen. Jedenfalls wird das Blatt den Freunden solcher Darstellungen eine willkommene Gabe sein.

Das Denkmal König Friedrich Wilhelms III. im Thiergarten zu Berlin.

(Geschichte seiner Entstehung und Ausführung, in den Grundstein eingelegt.)

Am 7. Juni 1840, kurz vor Vollendung seines siebzigsten Lebensjahres, war König Friedrich Wilhelm III. gestorben. Nachdem er mit seinem Volke das Joch der Fremdherrschaft siegreich abgeworfen, hatte er ein Vierteljahrhundert in ungestörtem Frieden geherrscht und vielfältige Wohlthaten über seinen Staat und über sein Volk ausgebreitet. Seine Residenzstadt Berlin hatte sich deren vorzugsweise zu erfreuen gehabt. Daher sprach sich in ihr unverholen, durch alle Stufen der Gesellschaft, die tiefste Trauer über seinen Hintritt aus; daher ward in ihr sofort der Wunsch rege, dem hohen Verewigten, als bleibendes Zeichen treuer Liebe

und Verehrung, ein Denkmal zu errichten. Ein Verein von patriotisch-gesinnten Männern trat zusammen, um diesen Gedanken ins Leben zu führen. Ein aus seiner Mitte gewählter Ausschuss übernahm die zu diesem Zwecke erforderlichen Geschäfte. Jeder unter den Bewohnern Berlins ward zur Theilnahme aufgefordert; jede Beisteuer wurde dankbar entgegengenommen.

Eins der letzten Geschenke, welche Berlin der Huld des hingeschiedenen Königs verdankt, war die Umschaffung des Thiergartens in einen weiten, reizvollen Park, der die Bewohner der Stadt von den Mühen der Tagesarbeit und dem Staube der Strassen fort und fort in seine grünen Schatten hinauslockt, ihnen Erheiterung, Erfrischung, Kräftigung gewährend. Der Thiergarten ward zur Stätte des Denkmales ausersehen; auf seine Neugestaltung sollte dasselbe zunächst Bezug haben; ihm sollte es, wie es den bleibenden Dank für die königliche Gnade aussprach, selber zur bleibenden Zierde gereichen. Der Bildhauer Friedrich Drake, zur Ausführung der künstlerischen Arbeit ausersehen, fertigte den Entwurf des Denkmales. Der Nachfolger des verewigten Monarchen, König Friedrich Wilhelm IV., gab dem Plane, in warmer Anerkennung des zu Grunde liegenden Gedankens, seine hohe Zustimmung.

Eine kleine Insel des Thiergartens ist dem Gedächtniss der hochseligen Königin Louise gewidmet. Alljährlich, wenn der Schnee schmilzt, bedeckt sie sich in Fülle mit den ersten Blumen des Frühlings. Auf ihr steht ein kleines Marmordenkmal, welches, ohne weitere bildliche Darstellung, die daran enthaltene Inschrift nur mit einer einfach künstlerischen Schmuckform umgiebt. Das Denkmal für König Friedrich Wilhelm III. war ähnlich entworfen, aber umfassender, reicher, mit belebteren künstlerischen Zierden ausgestattet. Man hatte geglaubt, sich in solcher Art auf ein sinnbildliches Schmuckwerk beschränken zu müssen, da es den Bewohnern der einzelnen Stadt, Berlins, nicht zukam, ein Denkmal aufzuführen, welches die eigentliche geschichtliche und königliche Bedeutung des Verewigten, sein grosses Wirken für den gesammten Staat zum Ausdrucke brächte. Doch aber wurde der Wunsch mehr und mehr laut, dass das Denkmal nicht ausschliesslich in seiner sinnbildlichen Form erscheinen, dass es auch ein Bild der körperlichen Erscheinung des theuren Dahingeschiedenen enthalten möge. Der Wunsch war völlig gerechtfertigt. Auch liess er sich in einer Weise zur Ausführung bringen, die, ohne den ursprünglichen Gedanken zu verläugnen, denselben nur noch inniger und ausdrucksvoller wiedergab. Der Künstler lieferte, nach mancher Umgestaltung des früheren, einen Entwurf, in welchem das Sinnbildliche auf das Piedestal beschränkt ward; die Cylinderfläche desselben wurde mit einer reichen Folge bewegter halberhabener Bilder bedeckt, welche ein heiteres, glückliches Leben im Genusse der freien Natur entfalteten, während sich über dem Piedestal das Standbild des Königs erhob, in aller Haltung innerer königlicher Würde, aber nicht mit der äusseren Pracht der Herrscher-Majestät, schlicht und inniges Vertrauen erweckend, ein Vater der Seinen. Nach diesem Entwurfe schritt der Künstler zur Ausführung.

Der erwünschten möglichst raschen Vollendung des Denkmales stellten sich aber auch von da ab manche unvorhergesehene Hemmnisse, theils technischer Art, theils in Betreff der Beschaffung der dazu erforderlichen Geldmittel, entgegen. Es dauerte geraume Zeit, ehe aus den Brüchen

von Carrara Marmorblöcke von der Grösse und Güte, wie sie zu diesem Zwecke nöthig waren, gewonnen und hiehergeschafft werden konnten. In den ersten Jahren des Unternehmens ward der Wohlthätigkeitssinn Berlins zur Aufhülfe der von einem verderblichen Brande heimgesuchten Stadt Hamburg aufs Höchste in Anspruch genommen, so dass die entbehrlichen Mittel der Bewohner Berlins sich vorzugsweise dorthin wandten. Schwere, drückende Nothjahre für den preussischen Staat selbst folgten; dann eine Zeit, in welcher das innere Leben des Staates einem völligen Umsturze Preis gegeben und die Noth des Augenblickes die Pflichten der Dankbarkeit gegen eine grosse Vergangenheit fast vergessen zu machen schien. Aber alle diese Zeit hindurch arbeitete der Künstler, ob auch kaum eines persönlichen Lohnes gewärtig, mit unermüdeter Beharrlichkeit, mit unverringerter Begeisterung an seinem Werke fort. Er legte den Meissel nicht eher zur Seite, als bis das Beste geleistet war, was er vermochte, und bis — wie wir glauben — die Summe der künstlerischen Kraft unsrer Zeit in dieser Arbeit ihren Ausdruck gefunden hatte.

Das Werk ist vollendet und die schweren Wetterwolken, die über unserm Vaterlande hingen, sind zerrissen. Ein neuer Tag der Geschichte Preussens ist angebrochen, und mit Muth, Hoffnung und Vertrauen blicken wir dem, was er uns bringen wird, entgegen. Darum ist es jetzt an der Zeit, das Denkmal aufzustellen. Es soll nunmehr aus der Werkstätte des Künstlers hinaustreten, es soll dem Leben der Gegenwart und der Nachwelt angehören und dazu beitragen, dass beide sich ihrer Verbindung mit der grossen Vergangenheit bewusst bleiben. Am heutigen Tage, dem Geburtstage des verewigten Königes, wird der Grundstein des Denkmales gelegt. Der Platz ist unfern der Louisen-Insel, nach deren Denkmal das Standbild des Königes hinüberblicken wird. Die Aufstellung selbst wird, wie wir hoffen, in kürzester Frist nachfolgen.

Möge das Denkmal lange Jahrhunderte hindurch ungestört und unentweiht an seiner Stelle stehen! Und möge es, wie es aus der Liebe zwischen Volk und König hervorgegangen ist, die Liebe zwischen Volk und König stets lebendig erhalten!

Berlin, am 3. August 1849.

Meisterwerke deutscher Holzschneidekunst. Erstes Heft, enthaltend 4 Blätter mit 5 Bildern. In Holz ausgeführt von E. Graeff in Frankfurt. Leipzig 1849, Georg Wigand's Verlag. Fol. 1 Thlr.

(Deutsches Kunstblatt 1850, No. 5.)

Unter diesem Titel kündigt sich ein neues Unternehmen an, das für die Tüchtigkeit und Solidität, mit welcher der Holzschnitt heutiges Tages bei uns behandelt wird, neue Belege giebt. Die Zeichnungen rühren von Zeitgenossen her, und es scheint somit beabsichtigt zu sein, auch in Bezug auf Inhalt und Composition Belege für die heutige Kunstrichtung vorzuführen. Ich kann mich indess, um dies vorweg auszusprechen, mit der

Wahl der Compositionen des vorliegenden Heftes nicht überall einverstanden erklären. Das erste Blatt enthält zwei kleine Darstellungen nach Steinle, Knaben in allegorisch gemeinten Vorgängen, mit erläuternden Spruchbändern: — ein Knabe auf einem Apfelbaum mit brechendem Aste, mit der Inschrift „Ex malo malum“ (doppelsinnig: von dem Apfelbaum, oder: vom Uebel das Uebel), — und ein Knabe, der eine Geige mit gesprungenen Saiten zürnend zu zertreten im Begriff scheint, mit der Inschrift „Nulla fides“ (ebenfalls doppelsinnig: keine Saite, oder: kein Glaube). Man wird mir vermuthlich zugestehen, dass diese lateinischen Wortspiele ziemlich frostig sind; wenigstens hat nur das erste einen etwas tieferen Inhalt — auf den unheilvollen Apfel des Paradieses bezüglich, — während ein solcher bei dem zweiten ganz fehlt. Denn wenn die Geige auch etwa die Weltlust bedeuten soll, so bleibt es doch unklar, warum ihre Saiten gesprungen sind und warum der Knabe so thöricht ist, das unschuldige Instrument zu zertreten, statt es mit neuen Saiten zu beziehen. Die Darstellung des ersten Bildchens ist daher, bei dem verständlichen Vorgange desselben, auch naiver, die des zweiten aber ziemlich gesucht und pretiös herausgekommen. — Das zweite und das dritte Blatt, beide ebenfalls von Steinle, bilden Gegenstücke. Das zweite enthält eine Eva, die, mit Fellen bekleidet und einen Spinnrocken in der Hand haltend, unter einem Baume sitzt, während ein Knabe ihr von einem niedrigen Aste einen Apfel herabreicht und Adam im Hintergrunde mit Feldarbeit beschäftigt erscheint. Eva hat starke mächtige Formen, wie sie der Urmutter eines Geschlechtes zukommen; auch die Linien der Gestalt und ihrer Bewegung sind in zugleich schönen und derben Zügen geführt. Der Knabe ist schlank und leicht. Nur bei Adam wäre, zumal im Verhältniss zu dieser Eva, etwas grössere Energie zu wünschen gewesen; auch ist sein geschäftliches Thun nicht sonderlich verständlich. Das dritte Blatt ist eine sitzende Madonna mit dem Kinde in einer Glorie, — also die andre Eva, wie sie die spielende Symbolik des Mittelalters, indem sie zugleich den „Ave“-Gruss rückwärts liest, bezeichnet, durch die gesühnt wurde, was jene verbrochen hatte. Die weite Gewandung der Madonna bewegt sich in einem so majestätischen wie harmonischen Linienflusse; aber die Geberde ihres Kopfes und der Ausdruck ihrer Züge verrathen — zumal im Gegensatz gegen die Eva des vorigen Blattes — eine gewisse pietistische Befangenheit, und das Christkind in seinem langärmligen Röckchen, das sie halb in ihren Mantel eingehüllt hat und das mit seinen beiden Händchen das Kinn der Mutter fasst, ist nicht der Knabe, den weiland Christophorus wie die Last der Welt auf seinen Schultern fühlte. Diese Bemerkung ist nicht kleinlich und nicht eigenwillig gesucht: — mit dem Heiligen soll man einmal nicht spielen, und wenn es auch in noch so frommer Sentimentalität geschähe. — Der vierte Holzschnitt, in bedeutend grossem Maassstabe, enthält eine Genrescene nach Ph. Veit: das Gerüst eines Actsaales, auf dem das Modell sitzt, ein Knabe in der bekannten Stellung des Dornausziehers; zur Seite, im Winkel stehend, ein aufgerichtetes Skelett, das auf den Knaben niederzublicken scheint. Neben dem Skelett finden sich allerlei lateinische Inschriften, auf die Vergänglichkeit des Irdischen bezüglich. Die Darstellung hat also wiederum symbolischen Inhalt. Einem solchen wäre aber ohne Zweifel mehr Genüge geschehen, wenn statt der sinnlich dürftigen Knabengestalt ein mächtig gebildeter männlicher oder ein üppiger weiblicher Körper den Gegensatz

zu dem Skelett bildete. So muthet das Blatt weder den mit Symbolen spielenden Gedanken völlig an, noch auch den naiven künstlerischen Sinn, da zur Befriedigung des letzteren jedenfalls die Andeutung einer stärkeren malerischen Wirkung nöthig gewesen wäre, als hier erstrebt ist. Das Blatt ist eben etwas leer.

Die technische Behandlung der vier Blätter ist, wie schon angedeutet, nur erfreulich. Sie tragen durchweg den Charakter derber, skizzirender Federzeichnung, die bei Steinle, zumal in den beiden grösseren Blättern, neben aller Freiheit des Striches ein schönes stylistisches Gefühl erkennen lässt, bei Ph. Veit leichter und rascher hingeworfen erscheint. Der Holzschneider hat augenscheinlich das in den Originalzeichnungen Gegebene mit lebendigstem Eingehen auf deren Intentionen nachzubilden gewusst. Die klare Haltung der beiden grösseren Blätter nach Steinle wirkt besonders erfreulich. In dem Blatte nach Veit ist ein stellenweises Ueberziehen mit einer hellgelblichen und einer etwas dunkleren Tusche (durch zwei Tonplatten, die erste mit ausgesparten Lichtern), sehr glücklich und ungezwungen nachgebildet. Die Andeutung einer eigentlich malerischen Wirkung wird aber auch dadurch nicht erreicht: es ist nur ein äusseres Mittel zu einer solchen.

Jedenfalls indess führt uns das Unternehmen eine rüstige Praxis vor, und wenn dasselbe, wie doch wohl zu hoffen, auf die Composition und Handhabung noch anderer und möglichst verschiedenartiger Künstler unsrer Zeit weiter hinausgeht, so wird es sich gewiss einer lebhaften und nachhaltigen Theilnahme zu erfreuen haben.

Bildnisse berühmter Deutschen. Erste Lieferung mit 3 Blättern in kl. Fol. Leipzig, Verlag von Breitkopf und Härtel. 1850.[1]

(D. Kunstblatt 1850, No. 14.)

Der über dies Unternehmen ausgegebene Prospectus bezeichnet dasselbe als eine Sammlung von Bildnissen der grossen Männer, welche seit dem Aufschwung des deutschen Geistes im vorigen Jahrhundert die Vorbilder der Nation gewesen sind, auf ihre Bildung bestimmend eingewirkt, ihr vornämlich in Kunst und Wissenschaft vorangeleuchtet haben, die Bildnisse der Männer, welche als die geistigen Häupter des Volkes anerkannt sind. Für jedes Bildniss soll das beste erreichbare Original benutzt und dasselbe von ächter Künstlerhand durch den Grabstichel wiedergegeben werden. Der Umfang des Ganzen ist auf 9 bis 10 Lieferungen berechnet. Gewiss können wir das Unternehmen, wenn es ausführt, was es verspricht, nur mit herzlicher Freude begrüssen.

Das erste Blatt der ersten Lieferung ist ein Bildniss **Lessing's**, nach einem Gemälde **Graff's** von **L. Sichling** gestochen (von dem auch die

[1] Die Lieferung zu 1½ Thlr. oder 2 fl. 40 kr. Rhl., bei Abdrücken vor der Schrift und auf grösserem Format das Doppelte.

beiden folgenden Blätter herrühren), ein in jeder Beziehung meisterliches und erfreuliches Blatt. Lessing's Erscheinung ist hier ohne Zweifel in der glücklichsten Epoche seines bewegten Lebens festgehalten worden; die sprechende geistvolle Lebendigkeit dieses edlen Kopfes verräth Graff's ganze Meisterhand. Der Stich ist in schönster Gediegenheit durchgeführt, voll Saft und Kraft, Festigkeit und Schmelz und mit der Nadel dem Wechsel der Farbentöne glücklich nachgehend. — Das zweite Blatt ist Göthe, nach einem Porzellangemälde von Sebbers. Das Bild ist vom Jahre 1826, Göthe also 77jährig dargestellt. Das ist schon eine bedenkliche Wahl, da wir in dem Dichter des zweiten Theiles des Faust — trotz aller gründlichen Achtung auch vor diesem Werk — doch nicht mehr den glorreichen Titanen unsrer Literatur finden. Sebbers aber hat (nach dem vorliegenden Blatt zu urtheilen) in diesem Bilde auch nicht einmal den Dichter des zweiten Faust, sondern, bei aller materiellen Aehnlichkeit der Züge, nur einen müden alten Mann gemalt. Wir mussten in der Sammlung statt dessen den Dichter des ersten Faust, der Iphigenie u. s. w. finden. Ueberdies mag das Original von Sebbers etwas trocken in der Behandlung sein; wenigstens kommt der Stich, bei allem sorglichen Fleiss, auch darüber nicht hinaus. — Das dritte Blatt ist Winckelmann, nach einem in Weimar befindlichen Gemälde von Maron. Auch dies will den Beschauer nicht recht anmuthen. Abgesehen davon, dass die Stellung der Augen (vielleicht im Verhältniss zum Knochenbau) schwerlich richtig sein dürfte, so ist etwas Flaues, Insipides darin; wir können uns den grossen Propheten der Schönheit nicht so unmännlich vorstellen. Der, ebenfalls sorgliche Stich scheint auch hier mit der Unbehaglichkeit des Originals im Kampfe gelegen zu haben.

Es thut mir leid, bei einem, offenbar so mit Liebe unternommenen und im ersten Blatte so ungemein schön documentirten Unternehmen diese Ausstellungen machen zu müssen. Es mag sehr schwer sein, überall die entsprechenden Originale aufzutreiben, aber doch wird darauf zunächst der Werth des Ganzen beruhen. Bei dem rüstigen Betriebe des Werkes dürfen wir indess für die Folge ein möglichstes Vermeiden solcher Uebelstände gewiss erwarten.

Die Albanerin. Der Albrecht-Dürer-Verein seinen Mitgliedern für das Jahr 1849. N. de Keyser p. Fr. Wagner sc.

(D. Kunstblatt 1850, No. 19.)

Nicaise de Keyser ist Virtuos par excellence. Er weiss, worauf die Wirkung des Virtuosen beruht, und er hat alles Vermögen, diese Wirkung zu erreichen. Er hat sich, seitdem er sein früheres Streben nach gewaltsamer Kühnheit (wie in dem grossen Bilde der Schlacht von Worringen) bei Seite gelegt, der Elemente der Grazie bemächtigt und erscheint in der Feinheit der Linienführung, in dem weichen Schmelz der Farbe, in den kosenden Spielen des Halbdunkels so vollendet, dass es nichts Liebenswürdigeres geben kann. Sein Ruhm steht auf festen Säulen, so weit nur

dem Virtuosenthum gehuldigt wird, und ich weiss nicht, wo dies in heutiger Zeit nicht der Fall wäre. Was kümmert ihn die kleine versprengte Schaar derer, die in ihrer Unersättlichkeit noch mehr verlangt, z. B. Darstellung des Lebens in einfach natürlicher Naivetät! Was hat eine solche Forderung mit der Machtvollkommenheit des Virtuosen zu schaffen!

Das Bild der Albauerin, das der Dürer-Verein hat stechen lassen, ist auch ein Glanzstück künstlerischer Virtuosität. Die Dame, in ganzer Figur, sitzt zur Seite eines Brunnens, der mit römischer Sculptur geschmückt ist. Dichtes Gebüsch umschattet den Brunnen; abendliches Licht fällt herein und streift die reizvolle Gestalt. Sie hat aus dem Grase, seitwärts, einige Sternblumen gepflückt; mit dem rechten Arm auf die steinerne Brüstung gestützt, entblättert sie eine von den Blumen, indem sie dazu das bekannte: „Er liebt mich, liebt mich nicht" etc. zu sprechen scheint. Hemd und Achselband sind von der linken Schulter niedergefallen. Wir wissen zwar nicht, wie dies gekommen, da die Haltung und Bewegung von aller Nachlässigkeit eines unbewussten Selbstvergessens frei ist; aber wir haben dabei den Vortheil, mehr von diesen interessanten, junonisch schwellenden Formen zu sehen, als uns ohne dies vergönnt gewesen wäre. Das feine Gesicht, dessen hochgewölbte Augen auf das Spiel mit der Blume gerichtet sind, die ganze Gestalt hat einen ebenso wohl erwogenen malerischen Reiz wie das gewählte Kostüm, das man sich immer aufs Neue gern vorführen lässt und das selbst in der hervorstehenden Haarnadel, welche die Form eines kleinen Brillantdegens hat, den Augen des Beschauers verstohlen zuwinkt. Es ist von A bis Z ein ungemein glücklich berechnetes lebendes Bild, und wir lassen unser Auge um so ungestörter darüber hinschweifen, als wir sehen, dass die Dame ohne Beschwerde in ihrer Stellung verharrt, dass sie gern sitzt und den Vorhang gar nicht herbeisehnt, der das Bild unsern Blicken wieder entziehen wird. Nur das könnte uns beunruhigen, dass der grosse Krug, den der Künstler als ein der Dame zugehöriges Requisit unter den Quell des Brunnens gesetzt hat, schon bis zum Ueberlaufen voll ist. Und nur das Eine möchte ich wissen: — was nemlich unser alter ehrenwerther Meister, was Albrecht Dürer sagen würde, wenn er seinen Namen mit unter das Blatt geschrieben sähe!

Doch wir haben es ja nicht mit dem Bilde, sondern mit dem Kupferstich zu thun. Das Bild war da und seine Existenz unbestreitbar; der Kupferstecher hatte die Aufgabe, es, wie es da war, mit der Nadel zu reproduciren. Mich dünkt, er hat seine Aufgabe mit voller Meisterschaft gelöst. Wir fragen hier nicht nach der Sache, nicht nach der künstlerischen Absicht des ursprünglichen Meisters, sondern danach, wie der Kupferstecher die Behandlungsweise des letzteren in seine Technik übersetzt hat. Er hat sich der Grazie, dem malerischen Reiz des Urbildes mit grossem Glück angeschlossen und besonders in der Figur sowohl das verschieden Stoffliche der Gewandung, als die zarten Töne und Farbenspiele des Fleisches aufs Beste wiedergegeben. Es ist das ächte alte Gesetz des Kupferstiches, dem er hiebei durchaus gefolgt ist, ohne alles Streben nach dieser oder jener Art von Glanzeffect, was wir im fremdländischen Kupferstich nicht allzu selten wahrnehmen und wozu gerade bei diesem Sujet Gelegenheit gegeben sein mochte. Vielleicht ist der Kupferstecher hiebei noch um einen Grad unter dem Erlaubten zurückgeblieben; wenigstens könnte die Umgebung und namentlich der landschaftliche Hintergrund

wohl etwas saftiger behandelt sein. Aber ein Grad zu wenig ist besser als zwölf Grade zu viel. Jedenfalls ist es ein Blatt, das — in seiner Technik nemlich — dem Vaterlande Ehre bringt.

Eine Reliquie von Erwin Speckter.

(D. Kunstblatt 1850, No. 24.)

Uns liegt ein kleiner Kupferstich nach einer Jugendarbeit dieses allen Freunden deutscher Kunst allzufrüh geschiedenen Künstlers vor. Der Stich hat etwas über 3½ Zoll Höhe und gegen 5 Zoll Breite und stellt die drei Marien am Grabe Christi dar. Es ist das Innere der Grabeshöhle; der Engel sitzt auf dem Rande des offenen Grabes, mit der einen Hand in dasselbe, mit der andern nach oben deutend; Maria Magdalena ist näher herangetreten und schaut in das Grab; die beiden andern Frauen stehen am Eingang der Höhle. Composition, Auffassung und Durchführung lassen ganz jene alterthümlich stylmässige Richtung erkennen, die in Overbeck ihren Hauptvertreter findet. Das Original ist, in der Grösse des Stiches, sorgfältigst in Wasserfarbe ausgeführt; der Stich, von F. Schröder herrührend, zeichnet sich durch eine zarte, sinnig eingehende Behandlung aus, der Weise der kleinen Kupferstiche von ähnlicher Dimension nahe verwandt, welche von dem „Verein zur Verbreitung religiöser Bilder in Düsseldorf" ausgehen.

Das Blatt gehört einer Richtung an, die wir als antiquirt betrachten, die wir mit Entschiedenheit von uns weisen müssen, wenn sie sich uns als eine dauernd gültige aufdrängen will. Ihre conventionellen Formen sind nicht geeignet, den Vollgehalt des Lebens, auf den gerade unser heutiges künstlerisches, wie sittliches Leben uns hinführt, zur Erscheinung zu bringen. Auch E. Speckter hatte dies später, bei der Erstarkung seines künstlerischen Willens, bei der Erweiterung seines künstlerischen Gesichtskreises, sehr wohl erkannt. Wohl aber hatte diese Richtung zu ihrer Zeit, als Durchgangs- und Entwickelungs-Moment, ihre Nothwendigkeit, ihr Recht für sich. Sie war der bestimmte Ausdruck eines eben erwachenden, tiefsinnig jugendlichen Gemüthes, — einer zarten religiösen Sentimentalität, die dem jugendlichen Auge oft eine so eigenthümliche Schönheit giebt. Und wo künstlerische Werke aus solcher ächten Jugendlichkeit geboren sind und ihren Stempel tragen, da allerdings werden wir mit herzlicher Theilnahme immer auch bei ihnen gern verweilen. Da sind ihre conventionellen Formen nur das äussere Gewand liebenswürdiger Subjectivität; da ist es die Wahrheit der letzteren, die uns fesselt und den Anspruch auf den thatsächlichen Ernst dessen, was vorgeführt werden sollte, fern hält. So in den Repräsentanten ganzer jugendlicher Epochen, wie in Fiesole oder den Meistern der altkölnischen Malerschule, — so in den Jugendarbeiten einzelner grosser Künstler, die sich zur Vollendung emporgerungen, z. B. Raphaels. Und eben dies ächt Jugendliche, fast Kindliche in dem nach E. Speckter gestochenen Blättchen, die keusche, zarte Sentimentalität,

die sich hier nur als junge Blüthe giebt und die künftige Frucht ahnen lässt, schafft demselben den eigenthümlichen Reiz und macht es zu einem ächten Repräsentanten eines Strebens, das zu seiner Zeit die Geister der edelsten Jünger der Kunst erfüllte und das wir heutiges Tages nur — aber freilich mit allem Ernst — zu bekämpfen haben, wenn es in greisenhafter Erstarrung dem stets neu quellenden Leben seinen Raum nimmt.

In der Herausgabe von E. Speckter's Briefen aus Italien (die jedem Künstler und Kunstfreunde bekannt sein werden), und zwar am Schlusse der Einleitung, ist bemerkt, dass es die Absicht gewesen sei, seinen künstlerischen Nachlass herauszugeben, dass man dies aber aus mehreren Gründen habe unterlassen müssen. Die Veröffentlichung des eben besprochenen Blättchens lässt uns dies aufs Neue schmerzlich bedauern. Es gehört mit zum Erfreulichsten, die Gesammt-Wirksamkeit eines Künstlers in einer Nachbildung seiner Werke, wenn auch leicht, doch nur mit künstlerischem Verständniss gearbeitet, überschauen zu können und ihr Bild in solcher Weise der Nachwelt erhalten zu wissen, und doppelt wichtig ist dies, wenn der Künstler, wie E. Speckter, dem Kreise seiner Thätigkeit zu früh entrissen wurde. Möchten seine Freunde doch noch die Gelegenheit finden, das, was schon beschlossen war, in irgend einer passlichen Weise zur Ausführung zu bringen!

Eine neue Medaille von Karl Fischer in Berlin.

(D. Kunstblatt 1850. No. 44.)

Von Karl Fischer ist kürzlich eine neue Medaille geschnitten worden, die uns einmal wieder den erfreulichen Beweis giebt, dass unsre Medaillenarbeit noch immer nicht ganz vergessen hat, dass sie ein Fach der Kunst bildet. Es ist die kleinere der beiden Medaillen, welche von höchster Instanz zur Anerkennung für ausgezeichnete gewerbliche Leistungen verliehen werden sollen. Sie hat etwas über 1½ Zoll im Durchmesser. Auf dem Avers sehen wir, von einem zierlich leichten Blätterkranze umfasst, das Profilbild des Königs. Das letztere ist offenbar (ebenso wie das Bild des Königs auf der Medaille, die Fischer unlängst auf die silberne Hochzeit unseres Herrscherpaares gearbeitet hatte), obgleich die Beischrift fehlt, von Fischer selbst nach dem Leben modellirt. Fischer hat überall eine charakteristisch eigenthümliche Auffassung des Kopfes des Königes; er scheint nicht sowohl darauf auszugehen, das Besonderste der Individualität, als vielmehr die allgemeineren Grundzüge der Form wiederzugeben. Diese Bildnisse sind daher nicht von sogenannt frappanter Aehnlichkeit, wohl aber von einer gewissen Classicität des Styles, die, was mir zumeist beachtenswerth erscheint, den Geschlechtstypus unsres Herrscherhauses, die Grundbildung des Hohenzollernkopfes, hervorhebt. Dies ist ein Lob, das den etwanigen Tadel keineswegs unterdrücken soll; denn das ausschliesslich Individuelle könnte und sollte auch bei dieser

stylistischen Auffassung, doch vielleicht noch mehr beachtet sein. Sehen wir aber hievon ab, so finden wir in der Behandlung des Kopfes überall, neben jener massvoll gehaltenen Anlage, eine weiche, lebenvoll flüssige Behandlung, die der Arbeit zugleich einen grossen Reiz giebt. Auch das Haar ist leicht, frei und in durchaus edler Weise behandelt. — Der Revers ist, wie ich höre (denn auch hier fehlt die Beischrift), nach einer Composition von P. von Cornelius gearbeitet. Ich habe mich mit den Entwürfen, die Cornelius neuerlich zu unsern Medaillen geliefert hat, nicht überall einverstanden erklären können: die Bewegung seiner Gestalten ist darin gelegentlich etwas zu sehr auf herkömmliche Schaustellung berechnet, die Composition ab und zu eine der plastischen Ausführung nicht günstige, der Gedanke nicht immer schlicht und concentrirt genug. Für diese neuste Fischer'sche Medaille aber hat er einen höchst glücklichen Entwurf geliefert, der ebenso, wie er im Gedanken eine einfache epigrammatische Grösse hat, den gegebenen Raum in schönster Weise füllt und der plastischen Behandlung (ohne zugleich an das entgegengesetzte Extrem einer einseitig plastischen Schule irgend anzustreifen) völlig entspricht. Es ist ein auffliegender Adler, auf dem eine weibliche gekrönte Gestalt sitzt, die in der Linken ein Scepter trägt und mit der Rechten einen Kranz emporhebt, — also eine Borussia, oder vielleicht noch richtiger: die Majestas Prussens, welche einen Sieger zu krönen im Begriff ist. Es dürfte schwer sein, eine schönere Composition für ähnliche Zwecke nachzuweisen; es dürfte aber auch einer solchen Composition nur selten eine Ausführung von ähnlicher Gediegenheit entsprochen haben. Dahin gehört fürs Erste die Zartheit des Reliefs im Allgemeinen. Bei unseren neueren Medaillen (die meisten Fischer'schen ausgenommen) ist ein dickes, schwerfälliges Relief vorherrschend geworden, welches das Auge des Betrachters in unerquicklichster Weise berührt, — ein Uebelstand, oder eine künstlerische Trägheit, die doppelt auffällig ist, da gerade die Technik der Medaillenarbeit die, auch von früheren grossen Meistern sehr wohl benutzten Mittel bietet, in der leichten Schwingung des Reliefs das Anmuthvollste zu leisten. In der vorliegenden Medaille ist diesem Bedingniss wiederum aufs Vollständigste entsprochen. Die weibliche Gestalt ist zur Hälfte nackt. Um ihren Unterkörper liegt ein stärkeres Gewand, während der Oberkörper grössten Theils entblösst ist und, bei dem leisesten Relief, die zarteste Entwickelung grossartig edler Formen zeigt. Sie trägt zugleich eine Art Chlamys von leichtem Stoffe, die über der rechten Schulter zusammengeheftet ist, über einen Theil des Körpers weggeht und flatternd in der Luft schwebt. Dies Gewandstück, wo es die Körperformen durchschimmern lässt und wo es frei spielt, ist an sich ein kleines Meisterstück zartester Behandlung, die sich, obwohl durchaus auf der Grundlage des plastischen Elements, zu einer Freiheit entwickelt, welche der malerischen Wirkung nahe steht. Während wir statt der letzteren an ähnlichen Stellen unsrer modernen Medaillen gelegentlich eine Art wüsten Bindfadengerieme-sels sehen, steht Fischer hier — ich wage das Wort: — einem Hedlinger zur Seite. Dass durchweg die ganze Darstellung des Reverses mit dem lebendigsten Naturgefühl durchgeführt ist, bedarf nach dem Vorstehenden keines weiteren Nachweises. — Ich kann nach Betrachtung der Medaille nur die unverholene Freude darüber aussprechen, dass Fischer, der schon im Jahre 1833, in seiner Medaille auf den Ober-Landes-Gerichts-Präsidenten

Oelrichs, ein, vielleicht nicht genügend bekannt gewordenes Meisterwerk ersten Ranges geliefert hatte, — ein Portraitbild, welches nur mit den deutschen Portraitmedaillen aus den zwanziger und dreissiger Jahren des sechzehnten Jahrhunderts, dem Besten, was Deutschland in der damaligen Blüthezeit seiner Kunst in dieser Richtung zu liefern vermochte, verglichen werden kann, — auch in seiner neusten Arbeit noch das Zeugniss seines vollen künstlerischen Vermögens abgelegt hat [1].

Christian Rauch.

(Für Weigel's „Zeitgenossen" im Frühjahr 1851 geschrieben.)

Christian Rauch, der grosse Meister unter den Bildhauern der Gegenwart, wurde am 2. Januar 1777 zu Arolsen geboren. Sein erster Lehrer war der Hofbildhauer Valentin zu Arolsen; später arbeitete er bei Chr. Ruhl in Kassel. In seinem zwanzigsten Jahre kam er nach Berlin, wo sich ihm zur gründlicheren Ausbildung in seinem Kunstfache willkommene Gelegenheit ergab. Im siebenundzwanzigsten Jahre ging er nach Italien; in Rom blieb er längere Zeit. Nach dem Tode der Königin Louise von Preussen erhielt er, im J. 1811, vom Könige den Auftrag zur Ausführung ihres Grabdenkmales. Das Werk steht im Mausoleum zu Charlottenburg, ein Heiligthum des preussischen Volkes. Rauch hatte dasselbe mit aller Hingebung seines künstlerischen Vermögens gearbeitet, doch seinem Willen noch nicht genügt; er arbeitete es noch einmal, dem Marmor das flüssigste Leben, dem Leben den Hauch des verklärten Geistes aufprägend. Nach der Befreiung des Vaterlandes von der Fremdherrschaft wurden ihm die Aufträge zu Denkmälern, welche diese grosse Zeit zu feiern bestimmt waren. Er schuf die Marmordenkmäler Scharnhorst's und Bülow's zu Berlin, die ehernen Denkmäler Blücher's, zu Berlin und zu Breslau. An dem Grabdenkmale Scharnhorst's, an dem grossen, in Eisen gegossenen Siegesdenkmale, welches sich auf dem Kreuzberge bei Berlin erhebt, hatte er wesentlichen Antheil. Das Grabdenkmal des Königes Friedrich Wilhelm III., welches neben dem der Königin im Charlottenburger Mausoleum aufgestellt ward, kann als Beschluss dieser hehren Folge bezeichnet werden. Andre Werke, — die Denkmäler mit den ehernen Standbildern des Königes Maximilian zu München, Franck's zu Halle, Dürer's zu Nürnberg,

[1] Die grössere der für gewerbliche Leistungen zu ertheilenden Medaillen ist von C. Pfeuffer gearbeitet. Ich finde in derselben kein künstlerisches Vermögen, im höheren Sinne des Wortes, und fühle mich daher nicht veranlasst, sie in diesem, der Kunst gewidmeten Blatte näher zu besprechen. Ich bemerke nur, dass in dem Profilbilde des Königs, welches auf dem Averse im Einschluss andrer Darstellungen enthalten ist, jenes ausschliesslich Individuelle vielleicht charakteristischer hervortritt und dass die von Cornelius für den Revers gelieferte Composition, auch abgesehen von der Ausführung und Behandlung, wiederum eine minder günstige ist.

der beiden Polenkönige Miecislaw und Boleslaw Chrobri zu Posen, das Grabdenkmal der Königin von Hannover in Marmor, die Marmorstatuen der sechs Viktorien für die Walhalla bei Regensburg, reihten sich den ebengenannten an. Einzelarbeiten verschiedenster Art, namentlich eine überaus grosse Anzahl von Portraitbüsten, entstanden neben den grösseren Werken. Gegenwärtig sehen wir, in Berlin, der Aufstellung des mächtigen ehernen Denkmales Friedrich's des Grossen, das in der Figurenfülle seiner Träger zugleich das Denkmal der Zeit des grossen Königes ist, entgegen. Rauch hat dasselbe im Verlauf der letzten zehn Jahre, mit unversieglicher Jünglingsfrische, gearbeitet.

Das Geheimniss von Rauch's künstlerischer Grösse ist einfach und liegt offen vor unserm Auge. Er hat den künstlerischen Blick für die Natur und ihre Gesetze; er hat die Demuth, die Treue, die nimmer endende Hingebung, sein Ich vor dem Bilde der Natur zu vergessen, ihren Geboten, wie sie in der einzelnen Erscheinung sich geltend machen, zu lauschen, diese in ihrer vollen und höchsten Wesenheit zur dauernden Darstellung zu bringen. Er hebt mit dem Gegebenen, dem Seienden an und steht, dasselbe mit aller Kraft seines Geistes und Willens durchdringend, auf demjenigen festen Grunde, auf dem allein die höchste Kunstvollendung erwächst und zu aller Zeit erwachsen ist. Er ist, von solchem Grunde aus, unablässig zu immer mehr geläuterter Vollendung emporgestiegen, gleich als ob jedes Jahr seines Lebens seiner Hand nur neue Frische, neue Kraft gebracht hätte.

Rauch hatte für solche Richtung des künstlerischen Sinnes bei seinem Eintritt in Berlin den entsprechenden Boden gefunden. In Berlin hatte sich in der späteren Zeit des vorigen Jahrhunderts eine gewisse realistische Kunstweise ausgebildet, die einer der damals gewichtigsten Vertreter idealistischen Strebens, Goethe, fast streng zu rügen sich gedrungen fand. Die Standbilder von Seidlitz, Keith, Zieten und dem Fürsten von Dessau, durch den Flamänder J. P. A. Tassaert und durch Gottfried Schadow gefertigt, entstanden als die kräftigsten Zeugnisse dieser Kunstweise, die eben doch den Vorzug gesunder, fortwirkender Kraft hat. Rauch setzte in seinen Werken fort, was er in jenen begonnen sah; er schloss sich ebenso treu, noch treuer als die genannten Meister, der körperlichen Erscheinung der zu Feiernden an; aber er hat die Darstellung zugleich auf eine wesentlich höhere Stufe geführt. Er weiss die feinsten Eigenthümlichkeiten des individuellen Charakters künstlerisch wiederzugeben, die bis ins Einzelste belebte körperliche Hülle zum Ausdruck des lebendigen Geistes zu machen. Er weiss das gesammte Dasein in jenem erhöhten Momente festzuhalten, in welchem dasselbe von Maass und Harmonie durchdrungen erscheint. Er zeigt dieselbe klare und starke Meisterschaft in der Büste, die dem Privatleben, wie in dem Standbilde, welches dem öffentlichen Leben gewidmet ist. Er ist vor Allem der Meister der geschichtlichen Denkmale.

Aber wer mit Ernst und Treue den Gesetzen des Lebens lauscht, dem bleibt auch die reine, unabhängige Schönheit nimmer fremd. Aus dem sichern Grunde des Lebens erwächst als ein wesenhaft Wahres das Ideal, das ohne solchen Grund nur ein Traum ist. Rauch hatte schon an dem Denkmal der Königin Louise gezeigt, wie mächtig er auch auf diesem Gebiete war. Die andern historischen Standbilder, die dann seine Thätigkeit vorzugsweise in Anspruch nahmen, schienen dieser Richtung minder

günstig zu sein; dennoch fand er auch an ihnen, vornehmlich an dem Schmuck ihrer Piedestale; volle Gelegenheit, freie Schönheit in poesievoller Gestaltung zur Erscheinung zu bringen. Die Reliefbilder an dem Piedestal von Scharnhorst's Denkmal, fast noch mehr die an dem Denkmal Bülow's, mit ihren kühnen Viktoriengestalten, gehören namentlich hieher. Auch in manchem Einzelwerk, z. B. in seiner Danaidenstatue, wusste er solchem Drange in reizvollster Weise zu genügen. Zur erhabensten Schönheit gestaltet, überall in eigenthümlichster Weise belebt und überall von läuternder Harmonie umspielt, wie unter Griechenlands sonnigem Himmel geboren, erscheinen jene sechs kolossalen Marmorbilder der Siegesgöttinnen, welche das Innere der Walhalla schmücken.

Wer endlich selbst mit Ernst und Treue strebt und schafft, pflanzt solches Streben auch auf Andre über. Rauch hat zahlreiche Schüler gebildet und seinen Sinn auch bei ihnen fest gemacht; Manche sind unter diesen, auf welche die Gegenwart ebenfalls schon mit gerechtem Stolze schaut. Rauch wird in seinen Werken fortleben und, wenn die eigene kräftige Meisterhand dereinst den Meissel von sich legen muss, noch in seinen Schülern fortschaffen.

Von der Erfindung neuer Baustyle.

Bei Gelegenheit eines Concurrenz-Ausschreibens der Kunst-Akademie zu München.

(D. Kunstblatt 1851, No. 14.)

Drei Punkte stellen sich, nach unserer Ansicht, als die Ausgangspunkte für die künstlerische Fortbildung der Architektur dar. Ihre gegenwärtige Bedeutung in Betracht zu nehmen, ist gewiss nicht ohne Interesse. Diese Punkte sind:

die heilige Tradition,
das Material und die technische Construction;
das ästhetische Vermächtniss.

Die heilige Tradition, mehr oder weniger symbolischen Inhalts, ist für frühere, naive Kunstepochen von wesentlichster Bedeutung gewesen. Auch in neuerer Zeit hat man an dieselbe wieder anzuknüpfen versucht. Man hat die altchristliche Basilika, als die primitive Grundlage der christlichen Architektur, man hat die höchste Entfaltung der letztern in der Epoche des sogenannt gothischen Baustyles (und zwar in dessen französischer primitiver Ausbildung der Zeit um das Jahr 1200) als die festen Grundpfeiler für die künstlerische Bethätigung unsrer Tage hingestellt. Es bedarf indess des Nachweises darüber nicht, dass die neueren Jahrhunderte einen grossen Bruch mit der Tradition herbeigeführt haben, und es steht in Frage, wie weit jenes erneute Anknüpfen sich als lebensfähig erweisen wird. Jedenfalls ist dies Verhältniss ein wesentlich verschiedenes von dem der alten Zeiten (der christlichen wie der vorchristlichen),

in denen die Tradition ungebrochen gültig war; ihre Bedeutung liegt dem Bewusstsein des Volkes nicht mehr vor und müsste daher ebenso erst zurückerobert werden, wie für neue heilige Zwecke (z. B. für die mannigfach versuchte Gestaltung der protestantischen Kirche) die traditionell gültige Grundform noch erst festzustellen wäre. Wir sind, selbst heute, nicht gewillt, die Tradition zu verläugnen; aber sie kann, wie die Dinge stehen, höchstens nur einen vereinzelten, bedingten Einfluss auf die mögliche Fortbildung der architektonischen Kunst haben.

Der Einfluss des Materials und der technischen Construction auf die künstlerische Gestaltung der Architektur ist auch nur ein bedingter, aber er muss sich, in dieser seiner Bedingtheit, zu allen Zeiten und unter allen Umständen auf gleiche Weise geltend machen. In dem Material und in der Weise seiner Verwendung liegt die Realisirung des künstlerischen Gedankens, in seinem Gesetz die Vernunft des architektonischen Werkes eingeschlossen. Es giebt zwar Kunststücke, die auch das Constructionswidrige möglich machen; aber der natürliche Sinn fühlt sich unwillkürlich von ihnen zurückgestossen. Der künstlerische Gedanke kann mit diesem Bedingniss seiner Erscheinung überall nur Hand in Hand gehen, ja, er ist eigentlich nur ein idealer, ein freier Ausdruck dessen, was in dem Naturgesetz noch geistig gebunden erscheint. Das letztere ist daher geeignet, ihm die wesentlichste Anregung zu geben, der materielle Ausgangspunkt daher der entschiedensten Berücksichtigung werth. In diesem Betracht aber liegt in unsrer Zeit, in den mannigfachen Nützlichkeitsbauten, die stets neue und neue materielle Combinationen hervorgerufen haben, wahrhaft Staunenswerthes vor. Das Eisengerippe des ungeheuren Industrie-Ausstellungs-Gebäudes in London steht wie ein Naturwunder vor unsern Augen, und es geht wie eine mächtige Ahnung künftiger künstlerischer Erscheinungen durch unsre Brust, wenn wir die starren Formen, die hier der trockne, aber freilich riesige Calcül verbunden hat, geistig belebt, das heisst: wenn wir die Naturkraft, die in ihnen waltet, in ihrer Erscheinung ebenso lebendig dargestellt und gegliedert denken, wie der Steinbalkenbau in der griechischen, der Kreuzgewölbebau in der germanischen Architektur (in beiden freilich den sonstigen Zeitbedingnissen entsprechend) künstlerische Belebung gefunden hat.

Es kommt schliesslich eben auf den künstlerischen Geist an, der die Gabe des Himmels ist. Aber Gott sendet den Künstler nicht wie einen gewappneten Erzengel auf die Erde; es ist nur der Keim, den er in die Brust des Menschen gelegt hat und der genährt und gepflegt, mit Weisheit auferzogen und mit sinnvollem Verständniss ausgebildet sein will. Diese Ausbildung empfängt er, zumal was die ideale Kunst der Architektur anbetrifft, durch die Anschauung und künstlerische Durchforschung der Werke, die im Laufe der vergangenen Jahrhunderte entstanden sind. Dies ist jenes ästhetische Vermächtniss, dessen Besitzergreifung erst ihn in Wahrheit befähigt, sich auf die Höhe seiner Zeit zu stellen. Er hat die Stylgesetze der verschiedenen Epochen der Kunst sich klar zu machen, um zu lernen, wie die materielle Aufgabe aus ihrer dumpfen Starrheit zu lösen, geistig zu beleben und in dieser Belebung zu gliedern, wie dem geistigen Bedürfen der Zeit durch solche Belebung des materiellen Problems der volle wahrhafte Ausdruck zu geben ist, — um die künstlerische Formensprache zu lernen, aber nicht als ein zufälliges Conglomerat zufälliger Regeln, sondern als ein von geistigem Athem Durchdrungenes und

daher, je nach der Aufgabe, sich immer und immer wieder neu Erzeugendes. Das ist der Sinn der ästhetischen oder kunstgeschichtlichen Schule des Architekten, die ihn nicht dahin führen soll, Dagewesenes in seiner mehr oder weniger bedingten und zugleich mehr oder weniger ausschliesslichen Gültigkeit noch einmal zu machen oder dasselbe so oder so durcheinander zu mengen, — die ihm vielmehr überhaupt das Verständniss der architektonisch künstlerischen Form geben und ihn befähigen soll, Herr dieser Form zu werden. Zu solcher Schule und zu solchem Studium gehört freilich mehr, als in der Regel vorausgesetzt wird.

Es wird hienach — da wir das Gewicht des ersten der drei von uns aufgestellten Ausgangspunkte selbst erheblich in Frage stellen mussten, — einfach auf diejenigen Bedingungen ankommen, die eben von selbst jedem Auge entgegentreten: auf ein gründliches technisches Wissen und auf eine gründliche ästhetische Durchbildung, und zwar auf eine solche, die eine wirklich absolvirte Schule hinter sich hat. Beides werden die betreffenden Unterrichtsanstalten gewähren und damit ihre Aufgabe als erfüllt betrachten können. Dann wird es sich, nicht minder einfach, darum handeln, dass die Architekten mit unbefangener Naivetät und ohne etwa ein Wettjagen nach dem Unerhörten anzustellen, die jedesmalige Aufgabe ihren besonderen Bedingnissen gemäss durchzubilden suchen; das Angemessene und auch dem Geiste der Zeit nicht Widersprechende wird dann von selbst entstehen. Fügt es aber die Gunst des Himmels, — was freilich kein Concurrenz-Ausschreiben und keine höchste Erden-Instanz schaffen kann, — dass auch ein Genie unter ihnen ist, so wird dieses alsdann, aus eigner noch höherer Machtvollkommenheit, die von der Zeit gegebenen Bedingnisse in derjenigen künstlerisch lebensvollen Form zu gestalten wissen, welche dem ersehnten Neuen sein Dasein giebt, Mitlebenden und Nachfolgern zur Marke, danach sie ihr Steuer zu richten haben.

Sculpturen von Steinhäuser in Bremen.

Reisenotiz.

Das dem berühmten Astronomen und Arzte Olbers, dem Entdecker der Pallas und Vesta, gewidmete Marmordenkmal auf der Wall-Promenade. Die Statue des Gefeierten im gewöhnlichen Oberrock, offnen Hemdkragen, hohen Stiefeln und einem klassisch ideal drappirten Mantel, — was meines Erachtens einen Widerspruch des in der Figur repräsentirten Culturmomentes in sich schliesst. Die Durchführung mit feinem künstlerischem Sinne; geschmackvolle Gewandbehandlung, welche die römisch-classische Durchbildung auf den Grundelementen der Rauch'schen Schule erkennen lässt. Die Haltung einfach tüchtig. Die rechte Hand, frei über der Gewandung niederhängend, mit einer Schriftrolle; die linke unter dem Mantel in die Hüfte gestützt, wodurch sich, zumal schräg von dieser Seite gesehen, ein schönes Linienspiel entwickelt. Das Gesammtgefühl für die Körperlichkeit vortrefflich — ein etwas gedrungenes Verhältniss, das

aber harmonisch in sich durchgeführt ist und namentlich auch dem Charakter des Kopfes entspricht. Dieser, sehr individuell und anziehend durchgebildet, in einfach schöner Haltung emporschauend.

Piedestal mit Reliefs. Vorn: Olbers am Telescop sitzend, dem ein Genius die Richtung giebt. Der schöne künstlerische Gedanke in einfacher Composition durchgeführt. In dem Genius eine gewisse moderne römische Manier. — Neigung zu einer gewissen körperlichen Trockenheit und etwas starker Kopfbildung (was mich u. A. an Rudolph Schadow erinnerte). — An der linken Seite Vesta, an der rechten Pallas, beide in ihrer antik mythologischen Personification, am Thierkreis vorüber schwebend, in den flatternden Gewändern mit guten Motiven; doch auch hier, besonders in der Figur der Vesta, mit Andeutungen derselben Manier. — An der Rückseite: Olbers als Arzt am Bette eines Kranken. Die Figur des Olbers hier wieder vortrefflich; aber der Kranke, der sich aufzurichten im Begriff ist, — zugleich in ideal nackter Erscheinung, während auf dem Tischchen vor dem Lager moderne Arzneifläschchen stehen, — in wirklich beschränkter Körperbildung und mangelhafter Haltung. —

Auf dem Kirchhofe das Denkmal einer jungen Frau, ebenfalls in Marmor. Eine einfach gothisch gehaltene Stele mit flacher spitzbogiger Nische. In dieser die Reliefgruppe eines Engels, der eine verhüllte weibliche Gestalt empfängt, welche sich ihm, Trost und Rettung suchend, in den Schooss neigt. Würdig und edel im Ganzen; die weibliche Gestalt besonders schön.

Eine Anzahl von Marmor-Arbeiten in der Kunsthalle. Die schönen Statuen der gebundenen Psyche und des Geigenspielers, die uns schon von früher wohl bekannt waren, eine lebensvolle Büste Rückerts u. s. w. Besonders anziehend zwei Reliefs, sinnig im Gedanken, von sehr geschmackvoll dekorativer Gestaltung desselben (im höheren Sinne des Dekorativen) und von reizvoll feiner und lebendiger Durchbildung. Das eine, oben flachrund, stellt Armin und Thusnelda vor, beide zu Pferde wie im Wettlauf hinbrausend. Armin, mit dem über den Kopf gezogenen Ochsenfell, voranjagend, fasst Thusnelda's Pferd in die Mähne und drückt dessen Kopf nieder. — Das andre Relief, kreisrund, enthält das Bild der Psyche, welche den, mit beiden Händchen aufwärts langenden Eros vor sich emporhebt. Dabei die Inschrift: *ΕΡΩΣ ΥΜΑΣ ΑΙΣΣΕΤΑΙ*. Umher der Thierkreis.

De la Fondation-Goethe à Weimar par Franz Liszt. Leipzig, 1851. (162 S. in 8.)

(D. Kunstblatt 1851. No. 28.)

Ein von Berlin im J. 1849, bei der hundertjährigen Jubelfeier von Goethe's Geburtstag, ausgegangener Aufruf hat die Gründung einer Goethe-Stiftung in Anregung gebracht, „die in seinem Geiste deutsches Kunstleben und den Einfluss desselben auf die Versittlichung des Volkes stärke und mehre." Es sind verschiedene Vorschläge gemacht worden, worin

eine solche Stiftung bestehen könne und wie dieselbe auszuführen sei. Der berühmte Klavier-Virtuose, von dem die oben genannte Schrift herrührt und der gegenwärtig in Weimar ansässig ist, hat den Gedanken mit Begeisterung für die Manen Göethe's aufgenommen und die Vorschläge zu einer scharf bestimmten Form auszuprägen versucht. Bei der näheren Aufmerksamkeit, welche seine Schrift bereits gefunden zu haben scheint, wird es nicht überflüssig sein, das Resultat derselben in seinen wesentlichen Punkten und in übersichtlicher Ordnung darzulegen und einiger Prüfung zu unterziehen.

Die Goethe-Stiftung soll hienach ihren Sitz zu Weimar haben und in jährlichem Wechsel, am Geburtstage Goethe's, dem 28. August, öffentliche Concurrenzen veranlassen und einrichten:

in der Literatur,
der Malerei,
der Sculptur,
der Musik.

Jedesmal soll Ein Werk den Preis erhalten, der, je nach der Beschaffenheit des Werkes, aus 500, 1000, 2000 oder 3000 Thalern bestehen soll. Es ist in Aussicht genommen, dass jedes Preis-Werk Eigenthum der Goethe-Stiftung werde und bleibe, auch jedes derartige literarische und musikalische Manuscript, für dessen Herausgabe zu ihrem Vortheil die Stiftung zu sorgen hat. Bei Sculpturarbeiten wird nur die Einsendung von Gypsmodellen oder Zeichnungen vorausgesetzt, und soll dem Autor einer prämiirten Arbeit der Art freigestellt bleiben, dieselbe später für seine Zwecke auszuführen. Für den Fall, dass diejenige der genannten Preis-Summen, welche dem zu prämiirenden Werke zuerkannt worden, dem Autor nicht genügt, sind besondre Bestimmungen vorgeschlagen.

Es wird die Hoffnung ausgesprochen, dass im Laufe der Zeit besondre Stiftungen zur Ertheilung von Nebenpreisen für sogenannt untergeordnete Fächer, — z. B. in der Architektur, — ins Leben treten werden. Ebenso, dass es möglich zu machen sein werde, Medaillen, sowohl an die Haupt-Prämiaten, als zum Zwecke der Accessits, zu vertheilen.

Die Angelegenheiten der Goethe-Stiftung sollen durch ein Directions-Comité, unter dem Vorsitz des Erbgrossherzogs von Sachsen-Weimar, vertreten werden. Dasselbe soll aus 25 Mitgliedern, von denen fünf in Weimar ansässig sind, bestehen. Es versammelt sich jährlich zur Zeit von Goethe's Geburtstage. Fünf Auswärtige werden hiezu jedesmal ausdrücklich, gegen eine Reise-Entschädigung von 100 Thalern und die Gewährung kostenfreien Aufenthalts in Weimar, eingeladen.

Das Comité hat jedesmal den Preis in der ausgeschriebenen Concurrenz zuzuerkennen. Zu diesem Behufe gesellt dasselbe sich eine Jury von drei Technikern des betreffenden Faches zu, welche unter denselben Bedingungen, wie jene fünf Mitglieder, nach Weimar eingeladen werden. Diese drei Techniker erstatten dem Comité vor der Entscheidung ihr Gutachten. Literarische und musikalische Concurrenz-Arbeiten sind zu diesem Behuf schon acht Wochen vorher, d. h. bis zum 15. Juni, einzusenden. Vor der Entscheidung nehmen die Comité-Mitglieder von den eingegangenen Arbeiten Kenntniss. Die Entscheidung erfolgt nach Stimmenmehrheit, wobei die drei Mitglieder der Jury, und zwar jeder mit dreifacher Stimme, mitstimmen.

Ausserdem hat das Comité das Programm für die nächstjährige Con-

currenz festzustellen und darin namentlich auch in demjenigen Kunstfache, welches der Turnus trifft, die Untergattung, in der concurrirt werden soll, zu bestimmen, im Fall man sich nicht etwa veranlasst sieht, eine specielle Aufgabe zu stellen.

Mit jeder musikalischen Concurrenz soll ein grosses Musikfest verbunden werden. Der Director, dem die Leitung desselben übertragen wird, soll 100 Thaler erhalten. In Betreff der auswärtigen Executanten ist die Hoffnung ausgesprochen, dass die Bewohner Weimar's für ihre Beherbergung bereitwillig Sorge tragen würden.

Die Stiftung verlangt als Minimum ein Kapital von 60,000 Thalern, als Maximum ein solches von 100,000 Thalern. Dasselbe soll durch eine allgemeine Subscription beschafft werden. Die jährliche Ausgabe wird mindestens 3000 Thaler, d. h. die Zinsen von 60,000 Thalern betragen. Hiebei ist ein zu ertheilender Preis von 1000 Thalern in Anrechnung gebracht. Es wird bemerkt, dass, im Fall Preise zu 2000 oder 3000 Thalern zu ertheilen wären, bevor man auf die Kapitalsumme von 100,000 Thalern gekommen, S. k. H. der Grossherzog von Sachsen-Weimar geneigt sei, das Fehlende zu diesem Zwecke zuzuschiessen. —

Diese Vorschläge, so schön die Absicht im Wesentlichen ist, erwecken doch in einigen Punkten Bedenken. Befremdlich ist es von vornherein, dass die Architektur von den eigentlichen Concurrenzen ausgeschlossen sein soll, während der Verfasser (S. 143) doch in der Literatur nicht etwa nur die höchsten Gattungen der Poesie, sondern jede namhafte literarische Thätigkeit, mit Ausnahme der streng wissenschaftlichen, berücksichtigt wissen will. Aus den beiläufigen Aeusserungen über die Architektur (S. 153) geht freilich hervor, wie wenig er sein Augenmerk auf das Künstlerische derselben zu richten geneigt war[1]). Es bedarf, wie es scheint, des ästhetischen Nachweises nicht, dass die Architektur, der ganzen Tendenz dieser Goethe-Stiftung gemäss, unbedingt mit in den Kreis der concurrirenden Künste gehört, dass somit eine Reihe von fünf Hauptfächern aufzustellen und ein fünfjähriger Turnus festzusetzen sein würde. Dann treten bei der Annahme, dass die prämiirten Werke (mit Ausnahme derer der Sculptur) in das unbedingte Eigenthum der Stiftung übergehen sollen, einige Bedenken entgegen. Schon bei den Werken der Malerei ist wenigstens in Frage zu stellen, ob auch das Recht der ausschliesslichen Vervielfältigung darin mit eingeschlossen sein soll, was unter Umständen von nicht unwesentlicher Bedeutung sein kann; dies wäre indess durch eine näher regelnde Bestimmung zu erledigen. Vorzugsweise aber würden die entsprechenden Verhältnisse der Literatur (unter Umständen auch der Musik) in Betracht kommen müssen. Das prämiirte Manuscript soll ganz in das Eigenthum der Stiftung übergehen und diese soll sich die ausschliessliche Herausgabe (im Fall sie sie nicht für eine erste Auflage einem Buchhändler überträgt) vorbehalten. Dadurch kann aber der Autor, selbst

[1]) Er vergisst dabei zugleich völlig, mit wie tiefem Sinne Goethe — mit dessen eigenthümlichen Richtungen er doch die Elemente der Stiftung in möglichst nahe Beziehung zu bringen sucht — schon seit seinen Jünglingsjahren die künstlerischen Leistungen der Architektur aufzufassen bemüht war, während er (der Verf., S. 101) gleichwohl die, in der That nur ziemlich unbedeutenden Versuche Goethe's, sich auch in das ihm fremde Element der Musik einzubürgern, aufs Höchste anschlägt.

bei scheinbar glänzendem Preise, in ein ungünstiges Verhältniss versetzt werden. Der Autor verkauft gegenwärtig, nach Feststellung des geistigen Eigenthumsrechts, häufig keineswegs sein Manuscript ohne Weiteres an den Verleger, sondern giebt demselben nur das Recht, Vervielfältigungen seines Manuscriptes durch den Druck in einer oder mehr Auflagen zu einer bestimmten Anzahl von Exemplaren abzusetzen. Er kann dadurch, wenn seine Arbeit Erfolge hat, die letztere auf lange Dauer zu einem zinsentragenden Kapitale machen, ungleich vortheilhafter, als wenn er sie um eine beliebige, ein für allemal zu zahlende Summe absetzt. Die Billigkeit dürfte also auch Bestimmungen zu Gunsten des prämiirten Autors, welche einem solchen Verhältniss entsprächen, verlangen. Ohne Zweifel aber gehört, im entschiedenen Interesse des Autors, der ein Lieblingsschriftsteller der Nation sein oder werden kann, sowie nicht minder im Interesse des Publikums die Bestimmung hieher, dass es ihm, falls er eine Sammlung seiner Werke veranstaltet, unbenommen sein muss, auch das prämiirte Werk in dieselbe aufzunehmen.

Ferner würde die Entscheidung über den zu ertheilenden Preis bei den gemachten Vorschlägen theilweise den erheblichsten äusseren Schwierigkeiten begegnen.

Bei der Sculptur und Malerei würde dies weniger der Fall sein; bei der Eigenthümlichkeit ihrer Leistungen, die sich überschauber dem Auge gegenüberstellen, würde sich nach dem angedeuteten Verfahren, wenn in der Kürze der Zeit auch vielleicht nicht ganz leicht, der entsprechende Beschluss fassen lassen.

Bei der Architektur, nachdem dieselbe mit aufgenommen, würden sich schon eigenthümliche Schwierigkeiten geltend machen. Es würden zum Behufe der Concurrenz insgemein architektonische Risse (nur im seltensten Fall Modelle) eingesandt werden; es würde unter den Rissen, zur Feststellung eines begründeten Urtheils mehr auf die geometrischen Zeichnungen, des Ganzen und der Einzelheiten, und auf das Wechselverhältniss beider, ankommen, als etwa auf malerisch ausgeführte Perspektiven: — es gehört aber gerade zur Beurtheilung jener ein schon ziemlich scharfgebildetes Verständniss. Das Comité würde also leicht in die Lage kommen, sich dem Urtheil seiner drei Techniker ohne Weiteres zu fügen.

Noch ganz anders aber verhielte es sich bei der Literatur und bei der Musik. Es ist freilich schon in den Vorschlägen berücksichtigt worden, dass zu deren Beurtheilung, da zunächst jedes Werk für sich durchgelesen sein will, ein grösserer Zeitaufwand nöthig sein würde. Daher jener, um acht Wochen frühere Termin der Einsendung für diese Fächer. Aber die Zahl des Eingehenden kann unter Umständen, zumal bei der Literatur, so bedeutend werden, dass für die drei Personen der Jury auch diese Zeit zu kurz sein möchte, abgesehen davon, dass sie schwerlich überhaupt so viel freie Zeit für ein unter Umständen so zeitraubendes Geschäft haben würden, dass es voraussichtlich kaum ausführbar sein würde, sie so zeitig und für so lange Dauer nach Weimar zu berufen und dass es noch viel schwieriger sein würde, alle die eingesandten Manuscripte zwischen ihnen, eines nach dem andern von Ort zu Ort, circuliren zu lassen. Und doch wäre dies Alles noch die geringere Schwierigkeit. Wie sollte es möglich sein, eine irgend grössere Anzahl von literarischen oder musikalischen Werken — und die ersteren können unter Umständen ein halbes Tausend und mehr ausmachen — in kürzester Frist zur Kenntniss der Comité-

Mitglieder zu bringen und deren Gefühls-Organe, die unter Umständen schon, wenn dies hintereinander geschähe, nach dem Anhören des dritten Stückes abgestumpft sein möchten, lebendig zu erhalten?

Die Sache ist in solcher Art eben unausführbar. Es wird überhaupt ins Auge zu fassen sein, dass bei den verschiedenen Kunstfächern wesentlich verschiedene Verhältnisse obwalten und dass hienach bei einer Aufstellung der Concurrenzen verschiedene Bedingungen und ein verschiedener Modus der Prämiirung geboten sind. Ja, es dürfte in Frage kommen, ob die Anordnung von Concurrenzen für alle Fälle den für die Goethe-Stiftung angenommenen tieferen Grundsätzen entsprechend sein würde. Vieles geht im Bereiche des geistigen Schaffens vor sich, was durch eine derartige Concurrenz nicht zu erreichen sein möchte; vielerlei Umstände, äussere und innere, können eintreten, die den Schaffenden, und oft den besten, von der Theilnahme an solcher Concurrenz abwendig machen. Es scheint unter Umständen noch umfassender zu den in Aussicht genommenen Erfolgen zu führen, wenn jene höchste Anerkennung nicht bloss dem besten der in eine Preisbewerbung eingetretenen Werke, wenn sie überhaupt dem Besten, was in einem bestimmten Fache und innerhalb eines bestimmten Zeitraumes im Vaterlande hervorgetreten ist, zu Theil würde. Dies kann einerseits für die monumentalen Werke der Architektur und der bildenden Kunst, andrerseits für die Musik und die Poesie gelten und dürfte namentlich Gelegenheit geben, über die angeregten Schwierigkeiten bei der Prämiirung der Werke der letzteren Gattungen hinwegzukommen.

Die Vorschläge des Hrn. Liszt dürften hienach, je nach dem zu ergreifenden Standpunkte, manche mehr oder weniger wesentliche Modificationen erfordern und dadurch freilich auf ein zum Theil andres Resultat, — als auf das einer in Weimar, für die Zwecke der Goethe-Stiftung, zu gründenden Sammlung künstlerischer Erzeugnisse, — hinauskommen. Es dürften aber überhaupt, falls eine derartige Stiftung unter der Aegide eines Namens wie Goethe ins Lebens treten soll, die freisinnigsten Principien massgebend sein.

Lindemann-Frommel's Skizzen aus Rom und der Umgebung.

Rom und Karlsruhe bei Lindemann-Frommel etc. Fol.

(D. Kunstblatt 1851, No. 37.)

Ein Unternehmen landschaftlicher und architekturbildlicher Publikation, das in der ersten Lieferung vor uns liegt und, wie in Betreff des Dargestellten, so nicht minder in der Art und Weise der Darstellung und der dazu verwandten Mittel unser lebhaftes Interesse in Anspruch nimmt. Es verspricht ein reiches Album zu werden, den Freunden des classischen Bodens zur werthvollen Erinnerung oder zur lebendigen Vergegenwärtigung dessen, was ihnen zu schauen noch nicht vergönnt war. — Künstlern und Dilettanten zugleich eine Mustersammlung für geistvoll leichte Auffassung und Behandlung von Gegenständen solcher Art. Ein, der ersten Lieferung eingelegtes Blättchen giebt über den zu erwartenden In-

halt eine nähere Andeutung. Hienach soll das Werk in sechs Theile zerfallen und sollen die letzteren enthalten: 1) Zeichnungen aus Alt-Rom, 2) aus Neu-Rom, 3) aus den Gärten und Villen, 4) aus der Campagna, 5) aus dem Albaner-Gebirge und 6) aus dem Sabiner-Gebirge. Wie stark jeder Theil werden wird, ist nicht gesagt; ausgegeben wird das Werk in Lieferungen zu sechs Blättern. Die erste Lieferung enthält ein Blatt aus jeder Abtheilung, nemlich: 1) einen Blick von den Kaiserpalästen des Palatin auf die Stadt der alten Ruinen, namentlich auf die Thermen des Caracalla und den Monte Cavo in der Ferne; 2) eine Ansicht Roms vom Monte Mario aus; 3) ein Bild des Klostergartens von S.S. Giovanni e Paolo; 4) einen Blick in die Wildniss der pontinischen Sümpfe, mit dem Cap Circello in der Ferne; 5) eine Ansicht Frascati's von der Villa Aldobrandini aus; 6) ein Gebirgsbild aus der Gegend von Subiaco.

Das Werk ist die Ausbeute eines mehrjährigen italienischen Aufenthalts, der Hrn. Lindemann-Frommel (einem Neffen des bekannten Galeriedirektors Frommel in Karlsruhe und Schüler Rottmann's) von 1844 bis 1849 vergönnt war. Die Blätter sind durchweg von seiner eignen Hand gefertigt, somit Originalarbeiten, ob auch durch den Druck vervielfältigt. Es sind, wie es der Titel besagt, Skizzen, aber Skizzen, die, mit vollem Verständniss entworfen und in ihrer Weise mehr oder weniger durchgeführt, überall die glücklichste Gesammthaltung erreichen und die entschiedenste künstlerische Wirkung hervorbringen. Es sind lithographische Kreidezeichnungen, verbunden mit zumeist mehreren Ton- und Farbenplatten, in der Zeichnung, sei es in den leichteren Schwingungen der Ferne, sei es in den markigen Strichen der Vorgründe, voll einfach bestimmter Charakteristik, in den Ueberdruckplatten einen eigenthümlichen malerischen Reiz hinzufügend. Eine einfache Tonplatte, mit ausgesparten Lichtern, hat nur das erste Blatt. Die übrigen Blätter haben mehrere, und zwar farbige Ueberdruckplatten, in denen, zumeist mit Hinweglassung oder nur ganz gelegentlicher Andeutung der Lokalfarben, die verschiedenartig warmen Töne des sonnigen Lichtes gegen die kühlen der Luft und des Luftreflexes in einen so einfachen wie wirkungsreichen Gegensatz gestellt sind. Die künstlerische Beschränkung, die sich hierin zeigt, und die gleichzeitige feine Berechnung bei der Wahl der hiezu nöthigen Töne, bei ihrer Abstufung und gelegentlichen Vermischung sind es besonders, was diesen Blättern die grössere bildartige Haltung giebt und zu ihrer Charakteristik, wenigstens in Betreff der für die einzelnen Darstellungen gewählten Momente, so wesentlich beiträgt. Die Glut des Sonnenuntergangs auf der vom Monte Mario aus aufgenommenen Ansicht Roms steht zu der klaren nachmittäglichen Helle auf den Bildern des Gartens von S.S. Giovanni e Paolo und der Ansicht von Frascati in ebenso entschiedenem Contrast, wie zu der trocknen Gebirgsluft des Bildes von Subiaco und zu dem düster trüben und schweren Scirocco-Athem, der das Bild der pontinischen Sümpfe — überhaupt eine landschaftliche Darstellung von imponirender Grossartigkeit — erfüllt.

Das Werk wird, wie in Betreff des Inhaltes, so in Betreff der Darstellungsweisen, seine Freunde finden, die den weiteren Fortsetzungen mit Verlangen entgegensehen dürften.

Das Wesen der Malerei, begründet und erläutert durch die in den Kunstwerken der bedeutendsten Meister enthaltenen Principien. Ein Leitfaden für denkende Künstler und gebildete Kunstfreunde von M. Unger. Leipzig, 1851. (XX und 356 S. in 8.)

(D. Kunstblatt 1851, No. 44.)

Es ist ein unverkennbares Streben unserer Zeit, aus der dilettantischen Auffassung der künstlerischen Dinge hinauszukommen und dieselben gründlich und sicher an ihren Wurzeln — ihrem Inhalte, wie ihrem Ursprunge nach — aufzufassen. Wir haben dafür in den letzten Jahren mehr als einen schätzbaren Beleg erhalten. Das in der Ueberschrift genannte Buch ist ein neuer Beleg; es wird für die Auffassung der Dinge im Bereiche der Malerei eine entscheidende Einwirkung ausüben, wenn es auch zu solcher Einwirkung noch mancher vermittelnden Kanäle bedürfen wird, — wenn auch der Verfasser den Ruhm, der ihm gebührt, vielleicht mit späteren Nacharbeitern wird theilen müssen.

Das Buch bietet sich, was voraus bemerkt werden muss, dem Leser in einer nicht gar ansprechenden Form dar; es gehört Ausdauer und Ueberwindung dazu, bei der Lectüre desselben zu beharren. Dem Style fehlt es fast zu sehr an künstlerischem Vermögen. Die Sprache ist in ungewöhnlicher Weise mit Fremdwörtern beladen; die Sätze sind schwer, oft verwickelt und selbst verworren gebaut. Der Ausdruck bewegt sich fast unausgesetzt in Abstractionen, die nicht selten bis zum Uebermaasse gehäuft sind. Der Verfasser ist mit seinen geistigen Organen auf einem Gebiet zu Hause, dem die Sprache noch nicht überall als schulgerechte Vermittelung gegenüberstehen mochte; seine Sprache ist ein Ringen mit dem Gedanken und das, was von solchem Ringen als Gewöhnung zurückgeblieben. Wer ihm nicht mit angespannter Aufmerksamkeit folgt, verliert den Faden leicht, verliert ihn auch ab und zu wohl bei aller Aufmerksamkeit. Manche Stellen scheinen einen nicht ganz nothwendigen Aufwand an Worten zu enthalten; das Verständniss mancher andern ist man geneigt, von künftiger erneuter Lectüre zu erwarten [1]). Doch aber lebt man sich allmählig in diese eigenthümliche Ausdrucksweise hinein; mehr und mehr reizt das Einzelne, halb Räthselhafte, zum ernstlicheren Nachsinnen; gelegentliche Aussprüche einer fast gnomischen Weisheit geben eine tiefere Anregung, und man fühlt sich überrascht und wie von einer Begeisterung mitfortgezogen, wenn dem Verfasser bei den Erscheinungen der Kunst, die ihm die theuersten sind, doch endlich das Herz überströmt und sein Wort sich aus dem Tappen und Suchen zur blühenden Gestalt aufschwingt.

Der Verfasser hat sich mit vollster Entschiedenheit dem ausschliesslich Künstlerischen, oder vielmehr — nach der engeren Aufgabe seines Buches

[1]) Das oben Gesagte gilt ganz besonders auch von dem einleitenden Kapitel, in welchem der Verfasser seine kunstphilosophischen Grundsätze darlegt. Ich habe es hier nicht für erforderlich gehalten, auf den Inhalt dieses Kapitels näher einzugehen, glaube dies vielmehr den Aesthetikern von Fach überlassen zu dürfen, falls sie dazu geneigt sein sollten.

— dem ausschliesslich Malerischen zugewandt. Er wendet sich ebenso mit vollster Entschiedenheit von Demjenigen ab, was als ein mehr oder weniger Beiläufiges mit der Kunst in Verbindung steht oder sonst als ein mit ihr Verbundenes vorangesetzt wird. Er will in der Kunst der Malerei wirklich nur diese erkennen, nur ihre Gesetze nachweisen, nur die aus ihrem eigenthümlichsten Wesen hervorgegangene Leistung als eine lebensfähige und lebenzeugende betrachtet wissen. Dieser Standpunkt ist in der neueren und in aller Kunstliteratur noch nirgend auf gleich bestimmte Weise ausgesprochen und behauptet worden, und hierin eben sehe ich jene einflussreiche Bedeutung des Buches. Denn wenn ich mit dem *Verfasser darin auch nicht übereinstimmen kann, dass dieser Standpunkt* der einzig gültige sei, so ist er doch, eben weil aus dem eigensten Kern der Sache hervorgegangen, auch nach meiner Auffassung der zunächst wesentliche. Und wenn die Einsichtigen unter den Kunstfreunden unserer Tage solcher Richtung unbedenklich, ob auch mit einem oder dem andern Vorbehalt, ihre Anerkennung zollen werden, so ist sie eben noch durchaus nicht in das allgemeine Bewusstsein übergegangen.

Die Kunst soll die Idee des Göttlichen in der Erscheinung zum Ausdruck bringen; die bildende Kunst hat dies in der Darstellung der sichtbaren Natur zur Aufgabe; der Malerei sind dazu ihre besonderen Arten und Mittel der Darstellung gegeben. Es handelt sich um das Verständniss der Natur einerseits, andrerseits um Dasjenige, worin ihre künstlerische Fassung beruht und was wir unter dem Worte des künstlerischen Styles zu begreifen pflegen. Die Erkenntniss des malerischen Styles, die Darlegung seiner Elemente, die Entwickelung seines Wesens bei den mannigfaltigsten Modificationen je nach Zeit und Gattung der Kunst und nach den künstlerischen Individualitäten bildet den Inhalt des Buches. Auf sehr bedachte Weise, dem Verständniss sichere Stützpunkte darbietend, scheidet und erörtert der Verfasser die Grundelemente, auf denen das Wesen des malerischen Styles und somit der malerischen Kunst (im eigentlichen und engeren Sinne) beruht; ebenso einsichtig geht er die Entwickelungsstadien dieses Styles in den verschiedenen Schulen und Fächern der Kunst durch; über die einzelnen Meister, die sich darin ausgezeichnet, werden die schätzbarsten Abhandlungen beigebracht, die dem kunstverständigen Leser, welcher sich der Leitung des Verfassers hingiebt, aus dem Born einer reichhaltigen technischen Beobachtung und sorglichster Combination mannigfache Aufschlüsse zu geben im Stande sind. Wie hieraus im Allgemeinen einleuchten wird, dass das malerische Verdienst der grossen älteren Meister nicht in diesen oder jenen technischen Geheimnissen, sondern eben in der mit reiner Naturansicht verbundenen stylvollen Behandlung beruht, so ergeben sich die belehrendsten Blicke in das Wesen der nach malerischen Auffassungs- und Vortragsweise der vorraphaelischen Meister, in die geläuterte Fülle der venetianischen Kunst, in die reich gegliederten Kategorieen der niederländischen Schulen. Und wie, der Natur der Sache nach, das ausschliesslich Malerische vor Allem für die landschaftliche Darstellung bedingend und bestimmend ist, so tragen vorzugsweise diejenigen Abschnitte des Buches, welche die Blüthe dieses Kunstfaches im siebzehnten Jahrhundert behandeln, das Gepräge einer meisterlichen Entwickelung und ist aus ihnen vielleicht die zumeist gediegene Belehrung zu schöpfen.

Die künstlerische Fassung, der Styl, ist es, wodurch das Kunstwerk

als solches seine specifische Bedeutung erhält. Den Einzelgegenstand der Darstellung bezeichnet der Verfasser im künstlerischen Belang als gleichgültig; er ist ihm nur die äusserliche Handhabe, an welcher der Künstler seine Einsicht in das Weben des Naturgeistes zum Ausdruck, zur Erscheinung bringen soll. Das ist einerseits völlig richtig und kann, so lange man sich bewusst bleibt, dass es sich um eine Seite der Sache handelt, nicht leicht entschieden genug gefasst werden; andrerseits aber können und müssen sich hieraus doch sehr bedenkliche Consequenzen ergeben. Der Gegenstand an sich hat eine Fülle von Daseinsbedingungen, denen eben auch ihr Recht geschehen muss; verliert man deren Gewicht aus dem Auge, wendet man sich vorzugsweise den Bedingnissen des Styles, der Behandlung, des Vortrages zu, so läuft man allzuleicht Gefahr, der Virtuosität eine selbständige Geltung zuzugestehen. Der Verfasser ist dagegen möglichst auf der Hut; wenigstens räumt er es in keiner Weise ein, dass seine Lehre eine solche Gefahr in sich schliessen könne, und doch ist dies — wenigstens nach meiner Ansicht der künstlerischen Dinge — der Fall. Teniers z. B. ist dem Verfasser eine unbedingte künstlerische Grösse, während ich in den Gestalten seiner Bilder mehr als einmal, statt eine selbständig berechtigte Existenz (ob auch nur nach dem Begriff der Gattung) in ihnen zu finden, in der That nur willkürliche Träger für die Kundgebungen künstlerischer Virtuosität zu sehen vermochte.

Die Divergenz der Ansichten ist hierin indess noch so gar erheblich nicht; man geht noch gemeinschaftlichen Weg und hält sich im einzelnen Fall nur mehr rechts oder mehr links. Aber es sind bei den künstlerischen Angelegenheiten noch andre Dinge zu berühren, bei denen sich die Divergenz als eine sehr starke ergiebt, und ich vermuthe, dass der Weg, den ich gehen muss, noch von vielen Andern, — und nicht bloss von seichten Kunstliebhabern und mangelhaft organisirten Künstlern, eingeschlagen werden wird.

Die bildende Kunst ist eben Kunst, und die Malerei ist Malerei. Das klingt höchlichst trivial, und doch ist dieser einfachste Grundsatz noch so wenig als ein allgemeingültiger angenommen, doch weiss man noch so wenig zu scheiden, was dem einen und was dem andern ästhetischen Schaffen zukommt, doch ist es eben das Verdienst des in Rede stehenden Buches, das Wesen des specifisch Malerischen thunlichst festgestellt zu haben. Aber so sehr man einerseits und vorerst die Weisen des künstlerischen Schaffens auseinanderhalten muss, um den festen Ausgangspunkt einer jeden Weise zu erkennen und sicher zu hüten, ebensosehr muss man die Punkte ins Auge fassen, wo dennoch eine Weise in die andre überspringt, eine aus der andern nährende Quellen in sich aufnimmt. Die Malerei ist Malerei, — aber sie ist noch mehr. Sie hat die Natur und das allgemeine Weben des Geistes in der Natur darzustellen; aber sie führt zugleich und gerade in ihren erhabensten Werken Naturwesen — Menschen — vor, denen nicht bloss der Ausdruck allgemeiner Naturkräfte einwohnt, deren Geist ein individuell freier ist, in deren ganzem Sein die moralischen Mächte zur Erscheinung kommen. Dies bedingt in der künstlerischen Vorführung ein dichterisches Element, und wo die Malerei Individuen in moralischen Conflicten vorführt, — wo sie zur Historienmalerei wird, — da geht sie, mehr oder weniger, über das specifisch Malerische hinaus, da hat sie ihre poetische Seite, die ebenfalls erkannt sein will und der ebenfalls genügt werden muss.

Dies läugnet der Verfasser freilich, oder wo er das Vorhandensein dieser Beziehungen nicht zu läugnen vermag, bekämpft er es als eine Entartung des künstlerischen Princips. Es wird genügen und dem Leser den Sachverhalt sofort klar machen, wenn ich nur zwei Beispiele, ein leichtes und ein gewichtiges, aus seinem Buche anführe. Man hat bekanntlich (und dies ist besonders Schnaase's Verdienst), die hübschen novellistischen Züge in Terburg's Genrebildern nachgewiesen; — der Verfasser sagt, es sei nichts der Art vorhanden, und freilich lässt sich darüber schwer streiten, da Terburg schon zu lange todt ist, um den Streit entscheiden zu können. Das Element geistiger Combination in den Bildern aus Raphael's grosser, vollentwickelter *Zeit* war aber in keiner Weise in Frage zu stellen; der Verfasser läugnet dessen Vorhandensein nicht, findet darin jedoch — er spricht namentlich von Raphael's Transfiguration! — nur „eigne Ueberschätzung" des „spitzfindelnden Verstandes", nur Dienst „im Solde einer ausschliesslichen Menge", nur Entartung im Verhältniss zu der reineren Schönheit Perugino's und der, welche Raphael selbst in der jugendlichen Nachfolge dieses Meisters bewahrt hatte. Das Beispiel überhebt mich weiterer Kritik. Dem Verfasser ist eine ganze grosse Seite der Kunst eben verschlossen oder er *will* sie nicht sehen. Es wird daher auch nicht weiter befremden, wenn er überhaupt über Raphael, Michelangelo, Leonardo kurz und frostig wegeilt, während er von Rubens und von Rembrandt fast nicht scheiden kann und das, was als Tadel bei diesen Meistern zu erinnern sein möchte, doch wieder nur in der Gestalt eines neuen und eigenthümlichen Lobes vorbringt.

Vielfach auch wirft der Verfasser kritische Blicke auf die Leistungen der gegenwärtigen Malerei. Er spricht sich anerkennend aus in den wenigen einzelnen Fällen, wo er Anklängen an die Richtungen der alten Meister des malerischen Styles begegnet; er verwirft nach diesem Massstabe ungleich häufiger, mehr oder weniger streng, das, was unsre Zeit hervorgebracht hat. Wieweit er Recht hat, wieweit vielleicht Unrecht, ist schwer zu sagen. Wir leben, wie es scheint, in der Zeit einer bunten geistigen Gährung, die ohne Zweifel auch in dem künstlerischen Schaffen ihr Spiegelbild hat; da kann es an tausendfältigen, oft gewiss sehr unreifen Versuchen, nach diesem, nach jenem Ziele hin, auch wohl an giftig aufsteigenden Dünsten nicht fehlen. Es gehört viel dazu, aus der Gegenwart heraus unbefangen über die Gegenwart zu urtheilen. Der Geist des Beschauers muss sich aus dem bunten Gewirre erheben, dass es sich in Gruppen unter ihm lagere: er muss divinatorisch in die Zukunft blicken, das Ziel vorauszuahnen, zu welchem hin das junge Leben des heutigen Tages und sein junges Schaffen sich entwickeln wird, — falls ihm zu seiner Entwickelung überhaupt Luft und Thau und Sonne beschieden sind. Er muss die Rechtfertigung des heutigen Strebens in diesem Ziele suchen und darauf hin das Urtheil über die einzelne Leistung begründen. Was das Erzeugniss einer vergangenen Zeit ist, beruht auf *seinen* Factoren; die heutigen Leistungen sind nicht einseitig nach den vergangenen abzumessen.

Wohl aber haben die Leistungen vergangener grosser Kunstepochen für das Studium von Seiten der heutigen Künstler dennoch die höchste Bedeutung. Das Ziel liegt in ihnen klar da, und es lässt sich erforschen und erkennen, welche Mittel angewandt, welche Kräfte in Anspannung gesetzt worden, dasselbe zu erreichen. Hierin liegen für das nachgeborne

Geschlecht wesentliche Schätze vor, und es ist unser Vorrecht, nicht nur, es ist unsre Pflicht, dies Erbe anzutreten. Es ist mit ein Stück des Bodens, aus dem heraus unsre eigenthümliche Lebensaufgabe erwachsen soll. Wir sollen die alten Meister der Malerkunst nicht nachahmen, nicht einmal in ihrem Sinne malen; aber wir sollen sie studiren, gründlichst studiren, um an ihnen zum eigenen Thun zu erstarken. Dahin aber gehört, wie manches Andre und mehr wie Manches, das ganze Gebiet des malerischen Styles, das in seiner Wesenheit neuerlich noch erst wenig erkannt und dessen Verständniss durch das in Rede stehende Buch in so schätzbarer Weise erschlossen ist. Und darum wird und muss das letztere, trotz seiner Vortragweise und seiner einseitigen Tendenz, in dem, was seinen eigentlichen Inhalt ausmacht, belehrend und fruchtbringend auf die werkthätige Kunst, wie auf die kunstgeschichtliche Auffassung einwirken. Denn eine Wahrheit, ob auch eingehüllt in ein beschwerliches Gewand und über das Ziel hinausgeführt, wo sie aufhört volle Wahrheit zu sein, ist doch nimmer umsonst ausgesprochen.

Goethe und Schiller und ihr gemeinsames Denkmal.

(D. Kunstblatt 1851. No 47.)

Wenn wir der grossen Männer im Bereiche des geistigen Schaffens gedenken, die den deutschen Namen schön und licht gemacht haben, wenn wir vor Allen zu Goethe und zu Schiller mit liebevoller Verehrung aufblicken, so ist es insbesondre ein Punkt, eine günstigste Fügung des Geschickes, die immer und immer wieder unser freudiges Nachsinnen in Anspruch nimmt. Es ist die herzliche Freundschaft, das innige Zusammenwirken jener beiden Grössten, daraus die tiefgreifendsten Erfolge hervorgegangen sind. Naturen von fast entgegengesetzter Beschaffenheit, zu Anfange fast feindlich einander gegenüberstehend, trafen sie sich, als jeder von ihnen fähig war, die grosse Aufgabe des andern zu begreifen, jeder bereit, dem andern zuzutragen, was das Leben des Geistes ihm bis dahin an eigenthümlicher Erfahrung gegeben. Schnell schloss sich zwischen ihnen ein Band, wie es bis dahin nicht gekannt war. Gemeinsam gingen sie mit unverdrossener Sorge den Gesetzen des Schaffens nach; gemeinsam, einer durchaus für den andern einstehend, traten sie in den siegreichen Kampf gegen die Uebermacht des Schnöden und Schlechten; gemeinsam trugen sie einander bei Hervorbringung des Schönsten und Edelsten, dessen unsre Nation sich jetzt mit Stolz rühmen darf. Der deutschen Poesie würde der Gipfel fehlen, hätten Goethe und Schiller einander nicht gefunden.

Es ist das Amt der Nachgebornen, den grossen Vorfahren Denkmäler zu widmen: unsre Zeit hat sich in solcher Sorge vielfach bethätigt. Aber noch ist das eine Denkmal, welches dem schönsten, dem glücklichsten und beglückendsten Momente der geistigen Entwickelung unsres Volkes

gewidmet werden muss, das eine Denkmal, welches die beiden Grössten im Verhältniss ihres gemeinsamen Wirkens umfasste, nicht errichtet worden. Rauch hat zu einem solchen Denkmal eine Skizze gearbeitet. Die Bedeutung, einerseits der Aufgabe, andrerseits der Meisterhand, von welcher die Skizze geliefert ist, wird ein ausführlicheres Eingehen darauf in diesen Blättern angemessen erscheinen lassen.

Die Skizze führt uns die Gestalten beider Männer, zur Gruppe vereinigt, gegenüber. Sie sind in antiker Gewandung dargestellt. Antikes Kostüm bei Gestalten des modernen Lebens ist ein Umstand, den allerdings noch vor funfzig Jahren ein Jeder als völlig in der Ordnung bezeichnet haben würde, der aber, wie es scheint, bei der heutigen Geschmackerichtung vorerst doch eine nähere Erörterung und Verständigung nöthig macht.

Wir sehen in unsern Tagen die Monumental-Statuen grosser Männer vorzugsweise im Kostüm ihrer Zeit gearbeitet, in der ganzen Ausrüstung derjenigen äussern Erscheinung, die den Gefeierten im Leben eigenthümlich war; namentlich hat Rauch selbst durch die glückliche Weise, wie er die hieran sich knüpfenden Bedingungen mit den künstlerischen Anforderungen zu vereinigen wusste, einen wesentlichen Theil seines Ruhmes erworben. Gewiss hat diese Art der monumentalen Darstellung ihr volles Recht. Wie das, was der einzelne, auch der grösste Mann gethan, durch die Verhältnisse seiner Zeit bedingt war, so musste er selbst sich nothwendig in den Formen seiner Zeit bewegen, kann also seine äussere Eigenthümlichkeit zur genügend charaktervollen Erscheinung nur dann gebracht werden, wenn dies innerhalb der Formen seiner Zeit und, wenn möglich, in der Ausprägung, die er persönlich diesen Formen gegeben hatte, geschieht. — Freilich hat diese Aufgabe schon einige äussere Schwierigkeiten. Die Formen des Zeitkostüms scheinen in ihrer Eigenwilligkeit oft derjenigen volleren künstlerischen Würde zu widerstreben, die bei einem, für die Dauer von Geschlechtern und Jahrhunderten bestimmten Denkmale doch nicht minder eingehalten werden soll. Man thut, solcher Schwierigkeit zu begegnen, dem gegebenen Kostüm hinzu, was die grössere Würde besser zu vermitteln scheint: man hüllt die Gestalt oder einen Theil derselben in den freieren Faltenfluss irgend eines Mantelstückes; aber man beeinträchtigt damit nur allzuoft dasjenige, worin die sprechendste Wirkung des gegebenen Kostüms zu beruhen pflegt, — seine frische gesunde Naivetät; man schafft nur allzuoft, wenigstens da, wo die Anwendung des faltigen Gewandstückes nicht durch ein ganz unbedingt natürliches und verständliches Motiv gegeben war, ein unerquickliches Zwitterwesen. Indess weiss die wahrhafte Meisterschaft um dergleichen Nothbehelfe hinwegzukommen; Rietschel's Lessing ist ein Beispiel, wie monumentale Würde auch bei völliger Hingabe an die Erfordernisse des Zeitkostüms zu erreichen ist. — Ungleich grössere Berücksichtigung erfordert ein andrer Umstand.

Die Statue, welche den gefeierten Mann in ganzer Figur darstellt, giebt uns das Bild seiner körperlichen Erscheinung. Diese seine körperliche Erscheinung war die Hülle seines Geistes und das Weben seines Geistes ihr allerdings ebenso aufgeprägt, wie z. B. der Modeschnitt seines Kleides durch sein körperliches Gebahren das eigenthümliche Gepräge empfangen hatte. Aber die körperliche Hülle spiegelt doch keineswegs nur allein dies sein geistiges Thun wider: sie ist vielmehr zunächst und

im Allgemeinen das Symbol seines körperlichen Thuns, während sein geistiges Wirken vorzugsweise nur in Kopf und Antlitz seinen Ausdruck findet. Bei dem Mann der in das äussere Leben hinausgreifenden That, bei dem Helden insbesondre, wird es wesentlich auf das Bild seiner körperlichen Gesammterscheinung ankommen; hiebei wird nichts von dem zu vernachlässigen sein, was — eben im Kostüm und allem dazu Gehörigen — die äusseren Zeitelemente und die äussere Stellung des Mannes in seiner Zeit bezeichnet, was überhaupt durch sein körperliches Gebahren bedingt, die Weise seines Eingreifens in das Leben zu charakterisiren geeignet ist. Anders bei dem Manne der geistigen That. Bei diesem kommt es, wie eben angedeutet, zunächst und vorzugsweise auf den Kopf, auf die Weise an, wie sich in dessen Formen und Lineamenten die Einwirkungen seiner geistigen Thätigkeit ergeben hatten. Für den Mann der geistigen That wird schon die Büste eine vorzüglich charakteristische monumentale Bedeutung haben. Soll aber nicht diese gegeben werden, erfordern grössere monumentale Zwecke eine Darstellung in ganzer Gestalt, so würde bei solcher naturgemäss zunächst jenes körperliche Gewicht überwiegen und das geistige Element Gefahr laufen, gegen das des äusseren Thuns wesentlich zurückzutreten, welches letztere doch bei dem Manne der geistigen That in doppelt untergeordnetem Verhältniss zu stehen pflegt. Das Zeitkostüm und die Ausprägung desselben nach der besondern Persönlichkeit würden hier in aller Breite das Spiegelbild eben dieses Untergeordneten geben, während das Eingehen hierauf doch ganz ausserhalb der eigentlichen Zwecke eines derartigen Denkmales liegt. Es handelt sich hier um Denkmäler idealen Wirkens: — es wird daher eine ideale Behandlung, wie eine solche in der Machtvollkommenheit aller Kunst beruht, hier durchaus am Orte sein.

Als angemessenste ideale Darstellung einer charakteristischen Persönlichkeit, im Gegensatz gegen die zufälligen Besonderheiten dieses oder jenes Zeitkostüms, könnte zunächst diejenige erscheinen, welche der hohen Schönheit des körperlichen Organismus ihr volles Recht giebt, — freie, stolze Nacktheit. Sehen wir von den Banden der Sitte unseres Zeitalters ab, welche uns dergleichen bei einem Bildniswerke freilich überhaupt nicht verstatten würde, so können wir uns doch sehr wohl vorstellen, dass ein derartiges Werk zur hohen künstlerischen Wirkung durchzubilden wäre, wenn auch unter der Voraussetzung, dass der gegebene Portraitkopf nicht minder demjenigen Grade einer freieren Behandlung unterläge, der seinen körperlichen Ausdruck mit dem körperlichen Selbstgefühl der nackten Gesammterscheinung in Einklang zu setzen erforderlich wäre. Aber, wie weit auch eine solche Darstellung unter Umständen zulässig sein mag, für die Gedächtnissstatue des Mannes der geistigen That würde sie wiederum sehr wenig geeignet sein. Die untergeordneten Beziehungen, die das Zeitkostüm hier festgehalten hätte, wären bei nackter Darstellung zwar beseitigt, aber das entscheidende Hervorheben des geistigen Elementes doch noch nicht gewonnen; das Körperhafte, — Alles dasjenige, was zu den Functionen des körperlichen Daseins gehört, würde dabei noch immer in überwiegendem Maasse vorherrschen oder sich als ein solches dem Auge des Beschauers aufdrängen.

Es kommt allerdings darauf an, die freie, durch keine Zufälligkeiten beengte Schönheit des körperlichen Organismus festzuhalten, aber nur als Grundlage, als Reminiscenz, und in einer Weise umkleidet, die seine

vorwiegende Wirkung zu neutralisiren, die an die Stelle der individuellsten Formenbewegung Linien und Massen von mehr allgemeiner, fast möchte ich sagen: mehr architektonischer Bedeutung zu setzen vermag, die somit die körperliche Gesammterscheinung zu demjenigen umwandelt, was sie für den in Rede stehenden Zweck in der That sein soll: — zum Unterbau und Träger des Kopfes, welcher die geistigen Organe zur Anschauung bringt. Es kommt darauf an, den Körper, diesem Princip gemäss, in ein ideales Gewand zu kleiden. Dies aber ist das antike und insbesondre (da das römische Kostüm im Einzelnen doch in modische Verhältnisse übergeht) das griechische Gewand. Das letztere war freilich ein solches, welches für ein bestimmtes Volk und für eine bestimmte Zeit seine Gemeingültigkeit hatte und insofern ein Zeitkostüm war; aber es theilt keineswegs die Exclusivität aller übrigen Zeitkostüme. Es war ein unmittelbares und entschieden bewusstes Product des künstlerischen Geistes der Griechen, die mehr und mehr die conventionellen Elemente alterthümlich barbarisirender Kleidung von sich thaten und nicht rasteten, bis sie auch hierin das einfachst Naive gewonnen hatten. Das griechische Gewand ist, ungleich mehr, als bei irgend einem der Völker primitiver Culturstufe, die völlig naturgemässe, all und jeder Künstlichkeit entfremdete, aber darum zugleich völlig künstlerische Umkleidung des Körpers: ein einfaches Gewandstück, der Chiton, zur engeren, — ein ebenso einfaches, das Himation, zur freieren Bedeckung. Das griechische Gewand, natürlich wie kein andres, folgt daher auch durchaus der natürlichen Form und Bewegung des Körpers; es spricht sich darin, der stofflichen Bedingung gemäss, eben nur der allgemeiner gehaltene Nachklang dieses Körperlichen aus. Seiner Natürlichkeit gemäss modificirt es sich daher nicht minder nach den Eigenthümlichkeiten eines jeden Individuums, der Art jedoch, dass diese Eigenthümlichkeiten sich wiederum in das ihnen entsprechend Generelle auflösen. Das griechische Gewand hat daher keineswegs nur seine Bedeutung für Volk und Zeit der Griechen; es hat eine absolute künstlerische Geltung. Und wenn wir dasselbe für ideale Darstellungen auch unsrer Zeit wiederum in Anspruch nehmen, so geschieht dies in der That aus wesentlich verschiedenen, viel mehr innerlichen Gründen, als die waren, welche in der Rococo-Zeit zu einer eben nur conventionellen Nachahmung antiker Kostüm-Elemente führten.

Ich kehre nunmehr zu der Rauch'schen Skizze zurück. Beide Gestalten, in denen uns die Heroen unsrer Poesie gegenüberstehen, tragen den Chiton und das Himation (Tunika und Mantel); ausserdem sind nur ihre Füsse mit Sandalen bekleidet. Doch ist die Art und Weise, wie Beide die Mäntel umgelegt haben, eine verschiedenartige, die, indem sie die Hauptlinien der Gruppe vortrefflich ausrundet, zugleich schon in den Grundzügen die verschiedene Charakteristik der beiden Persönlichkeiten giebt. Goethe ist als der ältere Mann, der fest im Leben stehende, der vielseitig praktisch thätige gefasst; er hat den Mantel, wie im augenblicklichen Entschluss und ohne weiteren Vorbedacht, leicht und frei umgeworfen, so dass derselbe über seinen beiden Schultern und in der Hauptmasse über der rechten Schulter und dem rechten Arme hängt. Schiller dagegen, der zu seiner Linken steht, als der jüngere in das Leben eintretend, als der Mann, der den hohen Styl in der Poesie mit Entschiedenheit festhielt, hat im Tragen seines Mantels mehr Repräsentation, indem er ihn nach classischer Sitte einerseits unter dem rechten Arm durchge-

schlagen und über den linken Unterarm hängend trägt, andrerseits die Hauptlinien von der linken Schulter nach vorn niederhängen lässt. Beides entspricht der körperlichen Grundgeberde der beiden Männer: Goethe steht vollkommen fest und sicher, fast wie ein wenig hinten übergelehnt, da, während Schiller einen leise ekstatischen Zug in seiner Bewegung, etwas schwärmerisch vorwärts Strebendes verräth. Auf solcher Grundlage des Verschiedenen entwickelt sich ungemein glücklich das gegenseitige Verhältniss. Beide stehen, wie angedeutet, nebeneinander, dem Beschauer entgegengewandt. Es ist, als ob Goethe den jüngeren Freund dem deutschen Volke entgegenführe. Mit dem Oberkörper ein wenig zu ihm gewandt, erhebt er die linke Hand hinter der rechten Schulter des Freundes, fast als leite er ihn, während seine Rechte, wie zu ähnlichem Zweck, das Gelenk an dessen rechter Hand berührt; Schiller hat dabei fast etwas Hingegebenes an ihn, aber doch ohne allen Hauch von Weichlichkeit, ohne sich selbst unmittelbar ihm entgegen zu neigen; vielmehr ist seine freie, begeistert sprechende, aufwärts gewandte Geberde die des Dichters, der doch nur der Leitung des eignen Genius folgt. Es ist in diesem Goethe etwas von der Majestät eines Vaters, der, die Schönheit des Sohnes völlig empfindend, diesen der Welt hingiebt, — in diesem Schiller die ganze schöne Begeisterung der ihrer Aufgabe bewussten Jugend, die, solcher Hut gewiss, ihr Werk mit doppelt freudiger Kraft beginnt. Die Hand, welche Goethe hinter der Schulter des Freundes erhebt, hält einen vollen Lorbeerkranz; man weiss nicht bestimmt, ob es seine Absicht war, das Haupt des Freundes damit zu schmücken, und ob es vielleicht nur die Theilnahme unmittelbar an dem Schaffen des Freundes war, was ihn unbewusst zögern liess; aber man sieht nun den in seiner Linken halberhobenen Kranz rasten zwischen beiden Dichterhäuptern, denen beiden er gebührt.

Soviel mir bekannt, ist über die Ausführung dieser Skizze noch nichts bestimmt. Ich würde es für ein National-Unternehmen, — schön, wie nur eins und schöner als viele, — halten, wenn der Meisterhand, die diesen Entwurf geschaffen, bald die Gelegenheit zur Ausführung bereitet würde. Alle, die den deutschen Namen tragen, drinnen im Vaterlande und draussen in andern Ländern und Welttheilen, sollten dazu beitragen, und ich glaube, dass die Begeisterung für Goethe und Schiller noch frisch genug ist, um auf reichliches Zusammenströmen der erforderlichen Mittel rechnen zu können. Gewöhnlich lässt man Denkmäler der Art in Erz giessen; meines Bedünkens aber handelte es sich hier um ein Werk, wo das Material des Marmors, in seinem idealeren Hauche, in seiner Fähigkeit zur höchstgesteigerten Vollendung, noch ungleich mehr an seinem Platze wäre. Die grössere Kostbarkeit des Marmors und der Marmorarbeit dürfte hiegegen eben auch kein Hinderniss sein; ich würde auch in diesem Bezuge auf die Verehrung gegen Goethe und Schiller, die füglich so weit gehen wird, als Deutsche wohnen, rechnen.

Ueber den Ort der Aufstellung eines solchen Denkmales endlich könnte meines Erachtens kein Zweifel sein. Weimar hat den unvergänglichen Ruhm, dass dort die Pflege der deutschen Dichtkunst die gesegnetste Stätte fand, dort die Grössten lebten und schufen, dort Goethe und Schiller zum gemeinsamen Wirken sich vereinten. In Weimar muss dies schöne Doppelstandbild errichtet werden, und der Platz dazu und die würdige bauliche Ausstattung dieses Nationalheiligthumes — denn als ein solches

müsste das Denkmal von vornherein gefasst und behandelt werden — würde sich dort auch ohne Zweifel finden. Weimars Beruf aber dürfte es darum zugleich sein, mit den, zur Ausführung eines solchen National-Unternehmens erforderlichen Schritten voranzugehen: — möchten diese Zeilen dazu eine Anregung geben!

Versuche auf Stein mit Pinsel und Schabeisen von Adolph Menzel. Heft I. (6 Blätter.) Berlin, 1851.

(D. Kunstblatt 1852, No. 10.)

Arbeiten in geschabter Manier auf Stein, wie wir bisher nur eine geschabte Manier auf der Metallplatte hatten. Der Stein in friedlicher Ruhe schwarz angestrichen und dann die schwarze Hülle dreist hinweggeschabt, mehr oder weniger stark, ohne Weiteres auf den malerischen Effekt hin, den, sammt der Darstellung, welche also in Effekt gesetzt werden soll, der schabende Meister scharf und deutlich vor seiner Phantasie hat. Denn darauf, und ganz besonders auf die Meisterhand, kommt es bei dieser Manier an: Vorbereitungen und leises, allmähliges, anfühlendes Ausarbeiten, Abändern, nachträgliches in Haltung Bringen und dergl. mehr gelten hier nicht; wer seiner Sache und seiner Hand schon von vorn herein nicht ganz und gar sicher ist, muss hier eben die letztere davon lassen. Schliesslich dann etwa noch eine Tonplatte mit entsprechend ausgesparten Lichtern besorgt und über die Abdrücke des Schabwerkes übergedruckt, und die Arbeit ist fertig.

Also eine Manier, die dem Nicht-Meister nichts nützt, die aber dem Meister, besonders dem, dessen Richtung auf das speziell Malerische geht, recht viel nützen kann. Spielend — immer vorausgesetzt, dass es ein Meister ist, der spielt, was denn freilich unser einen ein ziemlich ernsthaftes Spiel bedünkt, — kann er hier seine künstlerischen Gedanken hinwerfen, und ist er in dem Fall, an der Fülle solcher Gedanken zu laboriren, so findet sich in dieser Manier für die letzteren der beste Ableiter, und andre Leute können sich deren dann auch erfreuen. Für Adolph Menzel's stets sichere Hand scheint die Manier wie geschaffen; vielleicht auch ist sie unter seiner Hand erst zu einem so trefflichen Material umgeschaffen, wie sie in diesen Blättern erscheint. Möge er es nicht bei diesem einen Probeheft bewenden lassen!

Ein Probeheft scheint es allerdings zu sein, d. h. ein solches, wo der Künstler nach den verschiedensten Richtungen hin, zu denen die Manier geeignet sein mochte, seine Versuche anstellte. Möge das mit drei Worten die Angabe des Inhalts näher darthun. Zunächst, auf dem Umschlag, unter den Hauptworten, deren Buchstaben fabelhaft aus allem Inhalt des Pinsel- und Schabeapparates zusammengesetzt sind, eine schon etwas wild malerische Vignette: Pinsel und Schabeisen selber, verwunderlich anthropomorphisirt, die auf der Platte des Steins eine Art Walzer oder Galopp tanzen. Dann die eigentlichen Blätter: — 1. das Innere einer Wendeltreppe, spärlich von einer Lampe unter einem Muttergottesbilde beleuchtet,

wo ein Kavalier die Stufen emporkommt und besorgt innehält, weil er vermuthlich das Knacken beim Aufziehen des Gewehrs gehört hat, mit welchem ihn ein andrer, der sich auf den höheren Stufen im Dunkel birgt, empfangen will; Kostüm und Art des siebzehnten Jahrhunderts. Alles durch ein etwas wildes Hineinfegen des Schabemessers in die schwarze Farbe zur Anschauung gebracht. — 2. Raubrittergesindel, die sich des Wagens und der Habe armer Handelsleute und dieser selbst bemächtigt haben und unter peitschend niederstürzendem Märzregen, an noch unbelaubten Eichen vorüber, zu der durch den Regenschleier nur unbestimmt sichtbaren *Burg emporeilen*; eine kleine Meisterarbeit von culturhistorischer und landschaftlicher Charakteristik. — 3. Das Innere des Bärenzwingers, wie derselbe im zoologischen Garten bei Berlin Jung und Alt Ergötzen bereitet, hier, zumal bei den Wasser-tropfenden und sprützenden Bestien, ebenso mit derber Laune wiedergegeben. — 4. Ein Bild zarter Rococo-Sentimentalität: eine junge Dame, am Kamin lesend, voll der Finessen und voll der eleganten Gesammthaltung, welche solcher Darstellung ziemt, überall, auch in dem weichen Gesammtton, den geschabten Blättern ähnlicher Richtung aus dem vorigen Jahrhundert verwandt. — 5. Ebenfalls Rococo: Reifenspiel eleganter Damen und Herren auf der Terrasse eines Schlosses, voll feiner, individuell durchgefühlter Einzelheiten und zugleich von starker gehaltener Totalwirkung, besonders im landschaftlichen Bezuge. — 6. Ein männliches Brustbild, in welchem wir Molière erkennen. Er ist zu schreiben im Begriff und schaut, die Rechte mit der Feder aufgestützt, nachsinnend zum Beschauer heraus, — ein Portrait, das uns nicht bloss die zufällige Physiognomie eines geistig bedeutenden Menschen, sondern diesen selbst im charakteristischen Momente geistiger Thätigkeit giebt; dies Blatt besonders ein Zeugniss, wie diese Schabmanier auch zur vollen künstlerischen Durchbildung, allem leichten Skizzeneffekte fern, vortrefflich geeignet ist.

Das uns vorliegende Heft hat noch keine Angabe des Verlegers. Adolph Menzel aber ist schon der Mann, dessen Compositionen man zu sammeln bemüht ist, und die neue Manier hat eben auch ihr eigenthümliches Interesse, für Sammler wie für andre Leute.

Neue Muster für Schnur-Stickerei, erfunden von A. Schroedter. Carl Jügels Verlag in Frankfurt a. M. (Klein Quer-Fol.)

(D. Kunstblatt 1852. No. 10, Anzeiger.)

Wenn der Name Adolph Schroedter genannt wird, so wissen die Leser des Kunstblattes, dass es sich um den Meister handelt, in dessen Bildern und Radirungen, wie nimmer zuvor, der classische Humor in allen Farben spielt, vom nachdenklichsten Ernste bis zur kühnsten übersprudelnden Lust. Sie wissen auch, dass dieser Schrödter'sche Humor (denn nur nach ihm kann er genannt werden) in derselben classischen Weise das Ornament- und Arabeskenwerk durchwebt, mit welchem seine

Radirungen oft ausgestattet sind, dass er, auch schwermüthig ernst, auch in kecker Verwegenheit, auch übermüthig jauchzend, die Seele ist, die in diesen wundersamen Linien-, Ranken- und Blattwindungen athmet, die in ihnen — ohne etwa träumerisch zu verklingen — eine feste, geregelte, gegliederte Gestalt gewonnen hat.

Schrödter ist bisher in solcher Weise, wie meisterhaft immerhin, doch nur beiläufig als Ornamentist aufgetreten. Mit seinen obengenannten „Mustern für Schnur-Stickerei" tritt er in die Reihe der selbständigen, praktischen, für besondre Lebenszwecke thätigen Ornamentmeister. Schnur-Stickerei ist schon ein Lebenszweck, wenn auch gerade nicht anzunehmen ist, dass sie zur Ausfüllung eines ganzen Lebens werde angewandt werden; sie ist ein treffliches Mittel, unsern Kleidungsstücken, deren wir doch einmal zum Leben nicht entbehren können, eine kräftig wirksame künstlerische Ausstattung zu geben, und verlohnt sich drum schon der Mühe der Erfindung von Seiten des Meisters und der Nachbildung von Seiten der stickenden Hand. Schrödter ist mit seinem ganzen Ernste und mit seinem ganzen Humor an die Sache gegangen; mit Ernst, indem er jeden Einzelzweck, mochte es einem Schuh oder einer Tasche oder einer Manschette oder einem Besatze gelten, scharf und streng in seinen Erfordernissen beobachtete; mit Humor indem er die Linien der Schnüre spielen und tanzen liess, wie es ihm die gute Stunde eingab; und abermals mit Ernst, indem er diese Linien, wie bunt ihr Spiel auch werden mochte, doch stets im klarsten, gehaltensten künstlerischen Rhythmus zu binden wusste. So bewegen sich diese Schnüre, dunkle auf hellem und helle auf dunklem Grunde in den mannigfaltigsten Formen und Verschlingungen, hier in strenger, feierlich gemessener Bewegung, dort im bunt flackernden Sprunge, der aber, stets zum Ganzen zurückkehrend, in diesem Ganzen stets seine künstlerische Beruhigung findet. Am interessantesten sind die mehrfarbigen Muster, wo Schnüre von schwarzer, rother und weisser Farbe, auch von Gold, auf verschieden getönten lichtgrauen Gründen, oder Roth und Gold, auch scharfes Blau, auf schwarzem Grunde erscheinen. Sehr sinnreich sind hiebei die mächtigsten Farben, Schwarz oder Gold, zu den gehaltensten Grundformen des Ornamentes genommen, während die übrigen, je nach ihrem Charakter, bunter um sie umherspielen. Es ist etwas Musikalisches in dieser Wirkung; sie gemahnt an die kunstreiche Verschlingung der Töne in wohlgearbeiteten Trio's oder Quartetten.

Das Heft hat sechs Blätter, denen sich die ebenso wohlausgestattete Vorderseite des Umschlages als siebentes anreiht. Sie sind in lithographischem Farbendruck vortrefflich ausgeführt. Ein gütiges Geschick wolle sie, unsern Augen zum Heil, möglichst vielen Stickerinnen in die Hände führen und dem Meister, dem es nichts verschlagen dürfte, wenn er solcher Arbeit ab und zu noch eine Mussestunde widmet, die Lust dazu rege erhalten! —

Ich muss hiebei noch jener Stickmuster gedenken, die vor etwa zwanzig Jahren ein andrer Meister der Kunst, C. Böttticher, der Architekt, (der Verfasser der Tektonik der Hellenen) gefertigt hat und die in der damaligen Stickwaarenhandlung von Nicolai und Gillet zu Berlin, meist unter dem Titel des „arabischen Styles" (weil sie das dabei erforderliche Mosaikprincip beobachteten) erschienen sind. Im allgemeinen künstlerischen Interesse wie in dem der Kunst-Technik ist auf das Leb-

hafteste zu wünschen, dass von diesen nicht minder meisterhaften Arbeiten Böttcher's eine vollständige Sammlung, die vielleicht noch zu beschaffen ist, veranstaltet werde. Möchten diese Zeilen dazu eine Anregung geben!

Die Armee Friedrich's des Grossen in ihrer Uniformirung gezeichnet und erläutert von Adolph Menzel. Erster Band. Die Cavallerie. Berlin 1851. Fol. Druck und Colorit des lith. Inst. von L. Sachse & Co. Zu beziehen durch den Verfasser und den Drucker.

(D. Kunstblatt 1852. No. 11.)

Es ist bekannt, dass Adolph Menzel, seit er es unternahm, eine volksthümlich geschriebene Geschichte Friedrich's des Grossen mit Zeichnungen zu begleiten, in der Darstellung dieses Königes, seines Lebens und seiner Thaten eine Hauptaufgabe seines künstlerischen Berufes gefunden hat. Mit unermüdlicher Sorgfalt hat er seine Studien auf diesen Zweck gerichtet und den vollkommen zureichenden Apparat zur Erfüllung solcher Aufgabe zu gewinnen gestrebt. Von dem Heldenkönige ist aber das Heer, mit welchem er seine Schlachten focht, unzertrennlich; so musste die Sorge des Künstlers ganz besonders auch dahin gewandt sein, von allen Eigenthümlichkeiten dieses Heeres, je nach den Graden und den Gattungen desselben und nach den verschiedenen Perioden der Regierung des Königes, eine möglichst bestimmte Anschauung zu gewinnen. Ein fertiges Material lag dazu durchaus nicht vor. Vielmehr musste, was sich an Waffen, Montirungen und sonstigen Effekten in alten Magazinen noch mehr oder weniger erhalten hatte, hervorgesucht, der Gebrauch auf dem lebenden Körper genau ermittelt, auch das Trümmerhafte und schon Verrottete überall sorglich beachtet werden. Einzelnes in andern Sammlungen, Bildnisse der Zeit, kleine Wachsmodelle und Handzeichnungen, damals zur Anschauung einzelner Truppengattungen oder ihrer besondern Abzeichen gefertigt, u. dergl. m., wurde, soviel es immer ging, dazu genommen, um jeden Punkt, über den nur eine Belehrung zu gewinnen war, festzustellen und klar zu machen. Die Fülle der Studien, die Menzel in solcher Beschäftigung mit eigner Hand fertigte, gab endlich zu dem in der Ueberschrift genannten Prachtwerke Anlass, in welchem er die Resultate seiner Mühen nicht bloss den Kunstgenossen zur freien Benutzung darbietet, sondern zugleich auch ein Werk liefert, das für die Spezialgeschichte des grossen Königes und seiner Zeit den eigenthümlichsten, völlig urkundlichen Werth hat.

Der vorliegende erste Theil, das Resultat neunjähriger Arbeit, enthält 141 colorirte Blätter, nebst dem dazu gehörigen kurz erläuternden Texte. Es sind militärische Kostümfiguren (die einzelne Figur etwa 8½ Zoll hoch) und Darstellungen verschiedenartigen militärischen Geräthes, Alles, soweit es die Vorlagen nur gestatteten, mit derjenigen Genauigkeit gegeben, die den Gegenstand vollständig erschöpft. Wie der Titel angiebt, behandelt dieser Theil der Cavallerie; zwei andre Theile sollen die übrigen Truppengattungen enthalten. Die verschiedenen Regimenter der Kürassiere, der Dragoner und der Husaren nebst den, den letzteren zugesellten Bosniaken

treten uns in systematischer Folge entgegen, überall mit der genauen Angabe der kleinsten Verschiedenheiten, welche bei diesem und jenem Regiment, bei Officieren und Gemeinen, bei Trompetern und Trommlern, in der Galla- und in der Dienstkleidung zu bemerken waren. Vollständig konnte diese Folge aber nur in Bezug auf die Uniformirung, welche in der späteren Regierungszeit des Königes angeordnet war, durchgeführt werden; für die früheren Epochen derselben war es nur möglich, charakteristische Beispiele zu geben. Einzelne schätzbare Reste, wie Zieten's phantastische Tigerdecke und seine Bärenmütze mit dem Adlerflügel, sind an gehöriger Stelle eingereiht; merkwürdige Bildnisse, genau nach den Originalen wiedergegeben, wie die Jugendportraits von Seydlitz und von Blücher, dienen eben so zur Ausfüllung besonderer Lücken, wie sie, bei der Bedeutung solcher Namen, zugleich das vollste selbständige Interesse gewähren.

Alles ist von Menzel eigenhändig mit der Feder auf Stein gezeichnet und nach seinen Vorbildern und unter seinen Augen colorirt worden. Die Stellung der einzelnen Figuren ist überall so gewählt, dass die Einrichtung der Uniform vollständig ersichtlich wird; wo es nöthig war, sind aus diesem Grunde den von vorn gesehenen Figuren auch Rückenfiguren gegenübergestellt. So weit es die Eigenthümlichkeiten der Uniform, je nach den Truppengattungen gestatteten, sind, wie es scheint, dieselben Steinzeichnungen benutzt und die Abweichungen, für den einen und den andern Fall, durch Veränderung der Zeichnung eingetragen worden. So kehrt also, je nach den dargestellten Charakteren, dieselbe Stellung mehrfach wieder; aber der instruktive Zweck des Werkes tritt dadurch nur um so deutlicher ins Auge.

Es ist ein instructives Werk, ein Kostümwerk, aber ein von einem Künstler gefertigtes und somit auch ganz entschieden, seiner Behandlung wie seinem Zwecke nach, ein künstlerisches Werk. Menzel hat nicht bloss die Uniformen gezeichnet, welche die Armee Friedrichs des Grossen trug, sondern zugleich, in diesen Uniformen, Männer jener unvergesslichen Armee. Wir sehen diese Wackern vor uns, die bei Leuthen vor dem so viel gewaltigeren Feinde nicht bebten und nach der unheilvollen Nacht vor Hochkirch nicht zagten, die unermüdet von einer Grenze des Landes zur andern dem stets neuen Dränger entgegenzogen, deren Ernst eisern und deren gute Laune unverwüstlich war, auf deren Schultern, wie ihr König sagte, der preussische Staat sicher ruhte. Wir sehen der Festigkeit des Eisenreiters, dem Adel des Garde-du-Corps den stürmenden Trotz des Husaren gegenübergestellt, der gemessenen Haltung des Officiers die derbe des Gemeinen, die Keckheit des Trompeters, das eigenthümliche Wesen des kleinen Trommelschlägers. Wir haben in jeder dieser Figuren ein abgeschlossenes Lebensbild vor uns und könnten zu mancher von ihnen wohl eine kleine soldatische Ballade schreiben.

Art lässt eben nicht von Art. Einer, der wirklich ein Künstler ist, muss schon ein Künstler bleiben, auch wenn er ein kritisches Kostümwerk liefert, und hat er sich, wie Adolph Menzel, so ganz in diese Welt eingelebt, so muss auch das scheinbar Trockene unter seiner Hand wieder von charakteristisch individuellstem Leben erfüllt werden. Es möchte aber nicht viele Kostümwerke geben, von denen man Dasselbe sagen kann.[1])

[1]) Zu bemerken ist, dass die Auflage des besprochenen Werkes, aus in der Sache liegenden Gründen, nur sehr klein ist.

Lindemann-Frommel's Skizzen aus Rom und der Umgebung. Rom und Karlsruhe etc. Heft II. Fol.

(D. Kunstblatt 1852, No. 18.)

Das zweite Heft dieses schönen Werkes entspricht den Vorzügen, welche bereits bei Besprechung des ersten [1]) rühmlichst anerkannt werden mussten. Es sind, wie dort, geistvoll leichte Kreidezeichnungen, verbunden mit Ton- oder Farbendruckplatten, in welchen die warmen Töne des Lichtes, besonders im Vorgrunde, den kühleren der Luft und Luftwirkung glücklich entgegengesetzt, auch gelegentlich Andeutungen der Lokalfarben gegeben sind, so dass zuweilen mit einfachsten Mitteln eine sehr lebendig malerische Wirkung erreicht wird. Aus „Alt-Rom" empfangen wir diesmal einen, vermuthlich von der unteren Spitze der Insel S. Bartolommeo aufgenommenen Blick auf das jenseitige Tiberufer, über welches sich vorn der heitere Säulenkreis des Vestatempels, weiter zurück der barocke Façadenbau von S. Maria in Cosmedin erhebt, während hinterwärts die edle altrömische Architektur des Ponte rotto in das Bild hineinspringt, — das Ganze ebenso lebendig, wie in klarer ruhiger Haltung wiedergegeben. — Aus „Neu-Rom" wird uns eine malerische Winkelgasse am Kapitol vorgeführt, durch die man auf das Stück des tarpejischen Felsens, welches aus dem modernen Häusermeer noch zu Tage steht, und drüber auf den Pallast Caffarelli, wo der preussische Gesandte wohnt und wo früher das römische Nationalheiligthum, der Tempel des kapitolinischen Jupiter, stand, hinausblickt, — ein Blatt, dessen Interesse durch eine etwas kräftigere und vollere Haltung vielleicht nicht unwesentlich zu erhöhen gewesen wäre. — Aus den „Gärten und Villen" haben wir einen Punkt auf dem Palatin vor uns, die hintere Terrasse der Villa Spada mit dem Blick auf die Tiberufer, wo uns noch einmal der Vestatempel aus der Ferne begrüsst, auf die Brücken und St. Peters stolze Kuppel. Dies Blatt, wesentlich als ein landschaftliches gefasst und mit entschiedenerer Andeutung der Lokalfarbe, ist von glücklichster, sehr klarer und ruhiger Wirkung. — Aus dem „Sabinergebirg" sehen wir Tivoli mit seinen schäumenden Cascaden, von der Villa des Horaz aus aufgenommen, vor uns, ein in einfachen, doch wohl abgestuften Tönen energisch durchgeführtes Bild. — Aus dem „Albaner-Gebirge" ein Bild des Sees von Nemi, mit der Stadt auf der Höhe, noch einfacher und ernster gehalten, im Vor- und Mittelgrunde sehr glücklich angelegt, in den Hintergründen leider unruhig und diese letztere Wirkung in dem vorliegenden Exemplar durch ungenauen Druck noch etwas verstärkt. — Aus der „Campagna" empfangen wir endlich einen Blick über das schon im tiefen abendlichen Schatten liegende Thal der Egeria und das Albaner Gebirge in der Ferne, eine Darstellung von ebenfalls sehr poesievoller Conception, der aber nicht minder in der Haltung eine etwas grössere Fülle zu wünschen wäre, wie auch hier die Wirkung des vorliegenden Exemplares durch kleine Ungenauigkeiten im Druck ein wenig gestört wird.

[1]) D. Kunstblatt 1851, Nr. 37.

Die Episteln und Evangelien mit Summarien, Gebeten und Sprüchen auf alle Sonn- und Fest-Tage durchs ganze Jahr, nebst einem Anhange und 84 Holzschnitten. Herausgegeben vom Evangelischen Bücher-Verein. Berlin 1852. [1]

(D. Kunstblatt 1852, No. 33.)

Ein Buch, das für die Zwecke christlicher Erbauung, nach dem, von der Kirche vorgeschriebenen Jahresgange, bestimmt ist und zunächst durch schöne und edle Ausstattung sich ebenso empfiehlt, wie es sich durch wohlfeilsten Preis eine möglichst grosse Verbreitung angebahnt hat.

Wir haben es hier mit der künstlerischen Ausstattung des Buches zu thun. Die zahlreichen Holzschnitte, welche dasselbe schmücken, geben Darstellungen der Geschichte Jesu, der Parabeln und symbolischen Bezüge des neuen Testaments und, als Versinnbildlichungen der im Anhange u. a. beigefügten zehn Gebote, einige Darstellungen aus dem alten Testamente. Die Compositionen der Holzschnitte zerfallen in drei, der Masse nach ziemlich gleiche Classen. Ein Drittel ist nach Vorbildern von Dürer gearbeitet und seinen Cyklen des Lebens der Maria und der Passion Christi entnommen, hat also vorzugsweise die Jugend- und die Leidensgeschichte des Erlösers zum Inhalt. Ein zweites Drittel ist den Blättern der kleinen Meister, besonders des Georg Pens, auch in wenigen Ausnahmen den Compositionen ausserdeutscher Künstler des 16. Jahrhunderts nachgebildet. Das letzte Drittel endlich lässt die Compositionsweise moderner Künstlerhände erkennen. Es war ohne Zweifel die Absicht, so viel als thunlich die Darstellungen der gediegenen alten deutschen Meister beizubehalten und nur, wo das vorliegende Material nicht ausreichte, eine anderweitige Aushülfe zu treffen. Die Blätter der alten Meister sind vortrefflich wiedergegeben, wesentlich begünstigt freilich durch den Umstand, dass fast durchweg in ihnen zugleich schon eine völlig stylgemässe Behandlung des Holzschnittes vorlag. Die übrigen reihen sich ihnen in entsprechender Behandlung an.

Die ganze Illustration macht demnach einen so würdigen wie wohlgefälligen Eindruck, vorherrschend in der sicheren Classicität der angedeuteten älteren Richtung. Zu wünschen wäre dabei, dass man, zumal bei dem durchgehenden Weglassen der Künstlerzeichen auf den einzelnen Darstellungen, die Namen der Meister und die Angabe der Werke, aus welchen die Darstellungen im besondern Fall entnommen, etwa auf einem besondern Blatte hinzugefügt hätte. Den erbaulichen Zweck des Buches würde dies so wenig gestört haben, wie die Angabe der Dichter und selbst gelegentlich ihrer Lebensumstände in den kirchlichen Gesangbüchern. Es würde um so zweckmässiger gewesen sein, als für den sinnigen Beschauer dieser Bilder doch, wenn auch im mässigsten Grade, ein Zurückgehen auf die historischen Verhältnisse ihres Ursprunges nöthig sein möchte. Für den eigentlichen Kunstfreund, auf dessen Theilnahme bei Beschaffung des Buches doch auch wohl gerechnet ist und der auch bei dem Zwecke unbefangener Erbauung seine persönliche Eigenschaft nicht wird verläug-

[1] Preis ungeb. 15 Sgr., geb. 17½ Sgr., Halbfranzband 22½ Sgr.

nen können, wäre ein solches Verzeichniss geradehin ein Bedürfniss gewesen, da nicht zu erwarten ist, dass ihm die Autorschaft jedes einzelnen Stückes ohne Weiteres gegenwärtig sei.

Das Zurückgehen auf Dürer bei der Auswahl der Compositionen erscheint in gewissen und allerdings sehr wesentlichen Beziehungen völlig sachgemäss. Abgesehen davon, dass seine, in ihren Grundzügen so ruhige Stylistik dem äusseren Zwecke der Illustration auf das Vortheilhafteste entgegen kam, so erkennt man in ihm geradehin den Zeit- und Geistverwandten der grossen kirchlichen Reformatoren; es ist in seinen Darstellungen dieselbe Festigkeit des Sinnes, dieselbe Unbefangenheit der Ueberzeugung, dieselbe sichre Einfalt des Gefühles, wie z. B. in den kirchlichen Liedern, deren sich die evangelische Kirche aus der Zeit ihres ersten starken Aufschwunges erfreut. Bei den Arbeiten von Dürers Nachfolgern ist das Alles zwar minder stark und fest, es geht schon eine mehr sinnliche Auffassung hindurch; doch bewegen sie sich noch in derselben Grundrichtung und durften sich somit auch seinen Darstellungen ohne sehr erhebliches Bedenken anschliessen. Die moderne Zeit liegt von jener Epoche durch einen bedeutenden Zwischenraum getrennt. Die hier gegebenen modernen Darstellungen haben eine andre Grundlage des Gefühles; doch tritt das Bestreben, sich den alten Meistern thunlichst anzuschliessen, mehr oder weniger ersichtlich hervor. Am Meisten ist dies bei den, von einer bestimmten Hand herrührenden Compositionen zu den zehn Geboten der Fall; in diesen Blättern ist etwas von jener Naivetät L. Richter's, die sich durch einen so gediegen volksthümlichen Charakter auszeichnet. Die übrigen modernen Darstellungen rühren voraussetzlich insgesammt von einer zweiten Hand her. Hier sehen wir eine sehr lebhafte, ohne Zweifel noch jugendliche Begabung, die sich ziemlich entschieden in der Nachfolge von Cornelius (und zwar von dessen Compositionen zum Berliner Campo Santo) bewegt. Die Blätter verrathen Phantasie und Geist; aber es fehlt ihnen zum Theil noch jene ruhige Naivetät, welche, wenigstens in unsern Tagen, erst der Gewinn eines sehr ernstlichen Ringens zu sein pflegt; im Gegensatz gegen Dürer macht sich dieser Mangel hier doppelt bemerklich. Der junge Künstler hat gelegentlich zu viel Einzelbezüge, zu viel Einzelgeberden gegeben, geräth dadurch gelegentlich selbst ins Manieristische. (Möge er zeitig diese bedrohlichste Klippe erkennen!) Wie schön aber bei alledem dies Talent ist, zeigen, Beispiels halber, die geistvolle Darstellung des verklärten Erlösers, der die falschen Propheten von sich weist (S. 199) und das Bild der klugen und thörichten Jungfrauen (S. 277), wenn auch bei letzterem die moderne Un-Naivetät wiederholt ist, die an die Stelle des Bräutigams der zehn Mädchen den strahlenden Erlöser stellt, somit das patriarchalische Bild ältest orientalischer Sitte, welches hier doch nur der Gegenstand einer in sich begreiflichen künstlerischen Darstellung sein kann, zu Nichte macht.

Ich komme noch einmal auf den Kern der Illustrationen, auf die Dürer'schen Blätter, zurück. Ich verglich sie mit den kirchlichen Liedern der Reformationsepoche: — es macht sich indess zugleich ein sehr erheblicher Unterschied zwischen beiden geltend. Die Lieder haben es vorzugsweise mit inneren, die Bilder mit äusseren Anschauungen zu thun. Beide sind aus ihrer Zeit geboren; aber die Lieder sind weniger an ihre Zeit gebunden, als die Bilder. Die Lieder werden sich daher ungleich leichter auf eine andre Zeit übertragen lassen, als jene, und der tausend-

und aber tausendfältige Gebrauch bestätigt es zur Genüge. Wie selten sind in den Liedern (wenn wir von schlechten Auswüchsen absehen) Anschauungen, die unserer Zeit nicht mehr ganz entsprechen dürften, wie z. B. jenes, ohnehin schon etwas spätere Paul Gerhard'sche Wort:

„Herr, ich bin nichts, du aber bist
Der Mann, der Alles hat und ist."

Und wie sind im Gegentheil jene Bilder ganz in die ausschliessende Anschauungsweise der Zeit ihrer Entstehung getaucht! Durchweg ist in ihnen das naivste Hereinziehen der Darstellung in die damalige Gegenwart vorherrschend, theils in dem Kostüm der Nebenpersonen und in Allem, was der Umgebung des Lebens angehört, theils und mehr als in diesem Nebensächlichen: in einer Weise realer Gestaltung, die durchweg das körperliche Gebahren eben jener Zeit zur Schau trägt. So sehr wir diese Weise der Darstellung anerkennen, so grosse Schönheiten wir durch sie veranlasst finden, so tritt sie uns doch als eine zeitlich beschränkte, uns fremdartige entgegen; und wir können den erbaulichen Gewinn, den die Blätter uns darbieten, doch erst aus zweiter Hand, nachdem wir uns in jene, unserer Zeit schon entlegene Anschauungsweise versetzt haben, entgegennehmen. So gewinnt überhaupt die Illustration des Buches, bei aller Gediegenheit einen romantisch alterthümlichen Charakter, wie die neu aufgelegten Volksbücher und Andres, das uns die schönen Vermächtnisse des freilich doch vergangenen Mittelalters erneut.

Indess muss zugestanden werden, dass die Illustration überhaupt wohl kaum in andrer Weise zu beschaffen war. Die Meisterwerke der schon freier entwickelten Italiener konnten jedenfalls wohl nur eine kleine Ausbeute zur Verbildlichung der Geschichte und der Parabeln des neuen Testaments gewähren, und ihre Uebertragung in die Stylistik des Holzschnittes musste vielfache Schwierigkeiten hervorrufen, wie denn auch das eine, hier enthaltene Blatt nach Raphael, die Verklärung Christi (der obere Theil seines grossen Bildes), nicht eben zum Besten wirkt. Das Ganze von einem namhaften Meister der Gegenwart beschaffen zu lassen, mochte anderweitige erhebliche Bedenken haben, schon der voraussetzlich bedeutenden Kosten halber, die den wohlfeilen Preis des Buches wieder unmöglich machen konnten. Auch durfte die durchgeführte moderne Darstellung einer allgemeinen Billigung schwerlich im Voraus gewiss sein, und um so weniger, als das, wonach in solcher Beziehung das tiefere moderne Bewusstsein verlangt, — eine auf gründlicher archäologischer Kenntniss beruhende, vollkommen historische Objectivirung der Darstellungen an Stelle der vorherrschenden Subjectivität der früheren künstlerischen Epochen, — eben noch gar nicht vorliegt. Und in diesem Fall würde, wie es scheint, der berufene Künstler — als Reformator auf seinem Gebiete — eben auch völlig selbständig hereintreten müssen.

Wir können also schliesslich nur sagen, dass Dasjenige, was die im Titel des Werkes genannte Gesellschaft für den Zweck der Illustration nach Lage der Umstände thun konnte, redlich geleistet ist, und wir haben demnach Absicht und Leistung nur mit offnem Danke anzuerkennen.

Die Ruhe auf der Flucht nach Aegypten. Joseph Heinemann inv., V. Schertle lithogr. Verlag und Eigenthum von V. Schertle in Frankfurt a. M.

(D. Kunstblatt 1853, No. 2.)

Eine weibliche Gestalt, zart und edel, langgewandet, barfüssig, das Haar mit einem Schleier bedeckt, liegt schlafend, gegen ein Felsstück gelehnt, das Haupt ein wenig zurückgewandt. In den Armen, mit ineinander gefalteten Händen, hält sie ein schlafendes Kindchen, dessen Unterkörper in ein Zeugstück gewickelt ist. Ihr zur Seite, auf den linken Arm sich aufstützend, sitzt eine gleichfalls langgewandete Flügelgestalt, die liebevoll auf die schlafende Frau blickt und mit der Rechten einen Palmzweig über ihrem Gesichte hält, sie damit gegen die Sonne beschattend. Hinter dem Felsstück, an dessen Seite einiges Reisegeräth liegt und wo es nach einem Gewässer hinabgeht, ist ein bärtiger Mann beschäftigt, einen Esel zur Tränke zu führen. In der Ferne eine Felshügel-Landschaft im Charakter des nicht zu tiefen europäischen Südens. In den Ecken des Vorgrundes Distelstauden, die eine neben dem nackten Fusse der schlafenden Frau.

Wir haben es nicht nöthig, auf die im leisesten Tone gedruckte Unterschrift dieses Blattes zu blicken, um sofort den Inhalt der Darstellung zu erkennen. Es sind die Gestalten der heiligen Tradition, wie sie frommer Sinn früherer und neuerer Kunst ausgeprägt hat; es ist ein Moment der Ruhe auf jener Flucht, die sie zur Rettung des von blutigen Schergen verfolgten Kindchens unternahmen. Wir kennen diese Gestalten aus vielen sinnigen Kunstschöpfungen; der Zeichner des vorliegenden Blattes hat sie mit Liebe wiedergegeben, hat zugleich einen Moment gefunden, dessen glückliche Originalität — innerhalb der vorgezeichneten Richtung — uns anzieht und dessen schön durchgehaltene Stimmung unser Gemüth rührt. Wollten wir freilich einmal die künstlerische Tradition vergessen oder, umgekehrt, nach ihrer Berechtigung zur fortwirkenden Wiederkehr fragen; wollten wir uns den ganzen Charakter jener Zeit, wie wir ihn heute zur Genüge kennen, die Zustände einer flüchtenden Familie jener Zeit im Sande der arabischen Wüste oder an den Ufern des Nils vergegenwärtigen; wollten wir — streng festhaltend an den einfachen Bibelworten oder dasjenige mitberücksichtigend, was ältester Kirchenglaube hinzugefügt, — das geistige neben dem ausschliesslich gemüthlichen Leben dieser Familie mit in Erwägung nehmen, deren heiliges Kindlein eine Welt retten sollte und dessen allmächtiges Wort, nach der Sage, schon auf dieser Flucht die Dattelpalmen beugte, dass sie ihre Früchte den Wandernden hergaben, die Quellen aus den Felsen springen hiess, die Dürstenden zu tränken, die Sykomore öffnete, dass sie sich in der Höhlung des Baumes vor den Verfolgern sicher bergen mochten, — dann würden wir freilich ein andres, fester auf festerem Boden stehendes, zur erhabensten That, wie zum erhabensten Dulden befähigtes Geschlecht vor uns sehen müssen.

Solche Anforderung indess, — der zum Theil zwar schon, und zum Theil schon in machtvollster Weise, die Kunst des Cinquecento genügt hat, — gehört ihrem ganzen Umfange nach erst der Kunst der Zukunft an. Auf das vorliegende Blatt, wie dasselbe sich einmal giebt, findet sie noch

keine Anwendung. Dies hält sich in jener, allerdings beschränkten gemüthlichen Stimmung, aber es giebt dieselbe völlig rein, anspruchslos und in einem klaren Wohllaut der Linien und Formen. Es ist, eben seiner schönen Naivetät halber, eins der gültigsten Beispiele der Richtung, welche es vertritt; und es wäre bei der Reinheit des Gefühles, welche dasselbe erfüllt, höchst überflüssig, an Kleinigkeiten zu mäkeln, wie z. B. an dem rechten Oberarm des Engels, der sich nicht ganz zur erforderlichen Länge entwickeln will. Dergleichen sieht man kaum, wenn das Gemüth durch die Gesammtwirkung auf so wohlthuende Weise berührt wird.

Das Blatt hat, in entschiedenem Wechselbezuge zu dem, was man seine Seele nennen könnte, den Charakter einer einfachen Zeichnung, bei der der Gewinn einer tieferen und kräftigeren malerischen Wirkung ausserhalb der Absichten des Künstlers lag. Die Composition giebt sich in einfach klaren Linien, mit ebenso einfacher, aber fein durchgefühlter Schattenangabe. Der Arbeit des Lithographen, der dies Alles uns in so klarer, wie schlichter und zugleich bestimmter Weise vorgeführt hat, gebührt entschiedene Anerkennung.

•

Lindemann-Frommel's Skizzen aus Rom und der Umgebung. Heft III—V. Fol.

(D. Kunstblatt 1853, No. 39.)

Das deutsche Kunstblatt hat über die ersten Hefte des römischen Albums, das mit einfachen lithographischen Mitteln die glücklichsten landschaftlichen Wirkungen hervorzubringen weiss, Günstiges berichtet; die drei neueren Hefte haben uns nicht minder werthe Erinnerungen, und diese in nicht minder gelungener Ausführung gebracht. Wir deuten, was das Allgemeine des Unternehmens betrifft, auf das früher Gesagte zurück; hinzuzufügen ist, dass die jedesmal gewählte besondre Weise der Behandlung stets im glücklichsten Einklange mit dem eigenthümlichen Charakter der darzustellenden landschaftlichen Scene steht. Für das Einzelne heben wir aus der Fülle des neuerlich Gegebenen einige besonders charakteristische Beispiele hervor. Das Blatt der Aussicht vom Monte Pincio gehört zu den wirksamsten derer, die durch verschiedenfarbige Platten ausgeführt sind: die halb von Wolken verdeckte Glut der abendlichen Sonne und die tief in den Vorgrund hereinschweifenden Schatten geben diesem Bilde einen eigenthümlich phantastischen Reiz. In ruhiger Klarheit wirkt dagegen die, ebenfalls in farbigem Druck ausgeführte Ansicht der Engelsbrücke, mit der Engelsburg zur Seite und St. Peter im Hintergrunde. So sind ferner in ruhigem Ton und Stimmung, bei schon sehr gemässigter Farbenanwendung, die Ansichten des Monte Aventino, der Aqua Claudia, des Castel Gandolfo ausgezeichnet; während der Hof von St. Maria degli Angeli zu Rom, mit den Cypressen Michelangelo's, den energischen Effekt eines Mondscheinbildes glücklich erreicht. Andre sind völlig einfache Kreidezeichnungen, nur mit einem Tondruck und einzelnen ausgesparten

Lichtern versehen; in diesen macht sich jener strengere Ernst der römisch landschaftlichen Erscheinungen besonders entschieden geltend. Die Ansicht des Colosseums, über einen Gartenvorgrund hinaus; die wie eine Composition Poussins sich hinbreitende Gegend bei Olevano; der dürftige Schimmer an den Ufern des Nemi-Sees; das gewitterliche Düster über der Neptunsgrotte bei Tivoli, — diese und manche andre Blätter sind schätzbare Beispiele der Art.

Derniers Moments du Comte d'Egmont. Peint par Louis Gallait. Tiré de la Galérie du Mr. Wagner à Berlin. Gravé par Achille Martinet. Düsseldorf, Julius Buddeus, Editeur etc.

(D. Kunstblatt 1853. No. 43.)

Wir glauben voraussetzen zu dürfen, dass das Gemälde des belgischen Meisters, welches dieser Kupferstich vergegenwärtigt und welches eine Zierde der Wagener'schen Sammlung zu Berlin ausmacht, unsern Lesern entweder aus eigner Anschauung oder durch Berichte, die früher über dasselbe erschienen, bekannt sein wird. Es gehört zu jenen tragischen Scenen der flandrischen Geschichte, in deren Darstellung Gallait seine Grösse sucht. Es ist Egmonts letzter Morgen. Er hat die Nacht in geistlichen Uebungen mit Martin Rithov, dem Bischofe von Ypern, zugebracht; nun bricht das Tageslicht in das Fenster herein; er ist aufgestanden und blickt durch die Scheiben hinaus. Wobei der Beschauer des Bildes allerdings soviel Historie mitbringen mag, um zu wissen, dass das Fenster des Gemaches, welches Egmont die letzte Herberge gewährt hatte, auf dem grossen Markt von Brüssel hinausging, und dass sich dort über Nacht, — das letzte Zeugniss des unbeugsamen Willens seiner Henker, — das Schaffot erhoben hatte, welches für ihn und für Hoorn bestimmt war.

Diejenigen, die lediglich nur von einem plastischen Aufbau der künstlerischen Composition wissen wollen, werden von der Anordnung dieses Werkes nicht sehr befriedigt sein. Zur Linken steht Egmont, eine einfache Knieligur, die rechte Hand leicht auf den Fenstersims aufgestützt, in der andern ein kleines Gebetbuch; zur Rechten sitzt der Bischof, der ein grösseres Buch auf dem Schooße hat und jenen mit sorglicher Geberde von der Betrachtung dessen, was draussen ist und was seine Gedanken von der Versöhnung mit dem Schöpfer leicht wiederum ablenken könnte, zurückzuführen sucht. Ein sonderlich kunstreiches Studium der Umrisslinien ist somit in dem Bilde nicht vorherrschend, vielmehr das einfachste ruhigste Nebeneinander, wie es sich eben im Leben selbst gefügt haben mochte. Eine charakteristische künstlerische Wirkung hat Gallait hier mit Entschiedenheit in den speziell malerischen Mitteln gesucht. Am rechten Rande des Bildes ist ein Betstuhl (der Brief, den Egmont in jener Nacht an König Philipp geschrieben, liegt darauf), und über demselben ragt ein Crucifix empor, welches die Kerze deckt, die ihnen die nächt-

Räume Strahlen hindurch geleuchtet hat. [illegible] es das Kerzenlicht von der einen, das Tageslicht von der andern Seite und das Durcheinanderweben beider in der Mitte des Bildes, was dem letzteren den künstlerischen Reiz und zugleich die eigenthümliche Stimmung giebt, auf deren Grunde der individuelle Ausdruck dieser beiden Gestalten und ihrer Gesichter, und vornehmlich der des edlen Verurtheilten, sich herausbildet.

Für die Nachbildung im Stich aber musste dies die erdenkbarst schwere Aufgabe gewähren. Es kam nicht auf ein einfaches Verhältniss von Licht und Schatten und ihrer Uebergänge und jener lichten Schattenbetonung, welche wir Helldunkel nennen, an; Alles ist hier doppelt, von den beiden entgegengesetzten Seiten des Bildes verschieden gegeneinanderwirkend, zu einem lebhaften Wechselspiel der Töne und Lichthauche sich durcheinander schlingend. In der Malerei waren die Mittel zu solcher Kunst durch die Nachahmung der verschiedenen Lichtfärbungen gegeben; in der Zeichnung, im Stich musste es darauf ankommen, ob es möglich sein werde, bei Abwesenheit aller wirklichen Farbe durch die verschiedene Weise der Behandlung dennoch einen Eindruck zu erzielen, welcher dem der Färbungen entsprechend, welcher auch jene Wechselwirkungen der Farbentöne in sich aufzunehmen im Stande wäre. Der Stecher des vorliegenden Blattes hat hierin unsres Bedünkens das Erreichbare erreicht, und dabei in einer Weise, der wir, da sie völlig ungesucht und ungekünstelt ist, ganz besonders unsern Beifall schenken müssen. Sein linearer Vortrag ist im Wesentlichen überall gleich und zunächst nur je nach den stofflichen Unterschieden der dargestellten Gegenstände im Einzelnen verschieden. Dabei aber hat er mit glücklichem Scharfblick die verschiedene Intensität des verschiedengefärbten Lichtes, die grösseren oder geringeren Gegensätze zwischen Hell und Dunkel, welche hiebei stattfinden, die grössere oder geringere Weichheit der Uebergänge, welche dadurch veranlasst wird, ins Auge gefasst und hiernach das Gesetz seiner Taillen, für die eine und die andere Weise der Beleuchtung und für das Durcheinanderspielen beider, geregelt. So ist in der That ein guter Theil jener — wenn der Ausdruck erlaubt ist: musikalischen Lichtwirkungen des Gemäldes auf den Stich übergegangen.

Hiemit und mit der energisch vollen Gesammthaltung, in welcher das Blatt gearbeitet, ist denn auch jene Poesie der Stimmung wiedergegeben, die bei der Betrachtung des Gemäldes, noch ehe wir den Inhalt desselben enträthselt haben, unser Gemüth ahnungsvoll erfüllt. Von dieser Gesammthaltung und Stimmung umschlossen, ist endlich allen einzelne Gegenständlichkeit in entschiedener Charakteristik durchgebildet, sowohl die Stoffe der Gewandung, als ganz besonders das Physiognomische in Händen und Köpfen [1]). Egmont, von dem schärferen Tageeschein beleuchtet, tritt als die Hauptfigur dem Auge am Wirksamsten entgegen und der geistige Ausdruck, das Zucken des tiefen Seelenschmerzes unter der Ruhe einer stillen männlichen Fassung, ist in diesem schönen Kopfe sehr glücklich

[1]) Kopf und Hände des Bischofs, auf der schwierigsten Stelle des Bildes befindlich, wo die beiden entgegengesetzten Lichtwirkungen zum spielenden Helldunkel zusammenfliessen, sind vielleicht (ohne indess weder die Totalwirkung noch den Ausdruck zu beeinträchtigen) ein wenig zu hart behandelt. Die Thränen auf der Wange des Bischofs sind wirklichen Thränen nicht ganz ähnlich; sie erscheinen mehr als das, womit die Thränen von den Poeten gern verglichen werden, — als Perlen.

wiedergegeben. Auch wer den Inhalt der Darstellung nicht kennt und vielleicht der Ansicht ist, dass selbst ein Geschichtsbild ohne historische Voraussetzung völlig verständlich sein müsse, wird vor dem Stiche, wie vor dem Bilde, die Ueberzeugung gewinnen, dass hier nach einer, in schmerzvollem Ernste durchwachten Nacht ein tragischer Morgen tagt.

Wir freuen uns des Blattes, da es jene strenge historische Kunst, der Gallait sich gewidmet und die er zu so hoher Vollendung gebracht hat, zunächst an diesem Beispiel weiteren Kreisen zur Anschauung bringt. Dem rechten Werke aber sind weitere Wirkungen beschieden, und so wollen wir hoffen, dass auch dies Blatt seinen Theil künstlerischer Mission erfülle. — Die Grösse desselben, oder vielmehr die des eigentlichen Stiches, ist c. 13¾ Zoll Breite bei 11¼ Zoll Höhe.

Landschaftliche Radirungen von C. Wagner.

(D. Kunstblatt 1854, No. 6.)

Dem Unterzeichneten liegt eine Anzahl von landschaftlichen Radirungen vor, deren künstlerische Bedeutung es rechtfertigt, wenn ihrer schon jetzt, obgleich sie noch nicht in die Oeffentlichkeit getreten sind, im Deutschen Kunstblatt gedacht wird. Es sind 22 Blätter mehr oder weniger grossen Formates (Fol.), — Radirungen auf Stahl, von Hrn. C. Wagner, Hofmaler und Galerie-Inspector zu Meiningen, gefertigt. Mehrfach sind Jahrzahlen auf ihnen enthalten; sie beginnen hienach (mit Ausnahme von einigen Blättern, die ohne Zweifel noch älter sind,) mit dem Jahre 1839 und reichen bis zum vorigen Jahre (1853) herab. Der Inhalt ist das Leben der deutschen Wälder und Berge; tiefe Natureinsamkeit, wo Eichen, Buchen, Rüstern, Tannen das Geflecht ihrer Zweige ineinanderbreiten, — Felslasten oder heimliche Wasser mit ihren quellenden Uferpflanzen dazwischen; zuweilen ein Ausblick in die lichte Ebene und auf die Zeugnisse menschlichen Daseins, die in letzterer befindlich sind. Einige Blätter zeigen die winterliche Ruhe der Natur. Ein Theil gehört dem bairischen und dem tirolischen Hochgebirge an; in diesen machen sich mächtige Formen der landschaftlichen Natur und kühnere Combinationen von ebichen geltend. Die Behandlung ist frei und lebenvoll; es spricht sich darin jene reine, ungebrochene Empfindung für das Weben und Schaffen der Natur und für ihren harmonischen Zusammenklang, die den Freund der Natur so wohlthuend berührt, aus; es ist jenes rasche, fast unwillkürliche Spiel der Linien, das uns, wie alle Zeichnung von der Hand der Meister, so namentlich auch ihre Radirung so werth macht. Näherer Betrachtung geben die Blätter einen besonderen Reiz dadurch, dass jedem einzelnen das Gepräge des persönlichen Momentes aufgedrückt ist: es ist nichts von irgendwelcher Chablone in ihnen bemerkbar, es ist Alles, mehr oder weniger, ein neu Empfundenes, neu Erzeugtes. So enthalten sie in der Folge, in der sie entstanden sein dürften, zugleich die Spiegelbilder der inneren künstlerischen Entwickelung. Ein Paar kleinere Blätter, gewiss die frühesten,

haben noch Etwas von künstlerischer Schule an sich; man hat an ihnen nichts auszusetzen, aber man meint, diese Nadelführung, diese Darstellungsmittel auch wohl schon bei Anderen gesehen zu haben. Sofort aber macht sich die künstlerische Selbständigkeit geltend, die sich zunächst, in einer Reihe von Blättern, dem Vorbilde der Natur, das sie zwar in gemessenen Compositionen erfasst, noch mit liebevoller Innigkeit anschmiegt; in ihnen ist, in stärkerem oder geringerem Grade, eine Neigung zur Einzelausführung, zu einem feinen plastischen Gefüge der Formen wahrzunehmen. Dann folgen Darstellungen einer vollen malerischen Total-Auffassung, die, ebenfalls in verschiedener Abstufung, den Eindruck eines klar erwärmten, seine Mittel in gediegenem Masse beherrschenden Gefühles gewähren. Später tritt eine noch entschiednere Energie, selbst Keckheit des Vortrages, eine Vorliebe für derbe und breite Nadelführung hervor, die das allerdings in vollster Lebendigkeit Erschaute mit rascher Sicherheit hingeworfen zeigt und in diesem kühnen virtuosischen Spiele, welches gleichwohl zu dem inneren Wesen der Blätter im besten Einklange steht, wiederum ein eigenthümliches Interesse erweckt. Mit der mehr und mehr malerischen Auffassung steht die Behandlung auch insofern im Einklange, als hiebei der Platte selbst ein mehr oder weniger bestimmter Grundton gegeben ist, aus welchem die Lichtpartieen mit dem Polirstahl, wie es scheint, weggenommen sind; der Eindruck nähert sich hiedurch zum Theil entschieden dem einer Tuschzeichnung. — Die ganze Folge der Blätter reiht sich den landschaftlichen Radirungen, welche die neuere Zeit hervorgebracht hat, als ein Produkt von sehr beachtenswerther Eigenthümlichkeit an. Den Freunden dieses Kunstfaches werden sie — und hoffentlich wird der Künstler mit ihrer Veröffentlichung nicht länger säumen — eine willkommene Gabe sein.

FRAGMENTE ZUR THEORIE DER KUNST.

(D. Kunstblatt 1869, No. 41, ff.)

I. Zur Behandlung der Bogenlinie.

Die antike Architektur wird, nach demjenigen künstlerischen System, welches für ihre Formenbildung das massgebende ist, als Architravbau, die mittelalterliche ebenso als Bogenbau charakterisirt. Wie scharf bezeichnend diese Unterscheidung ist, beweist die Betrachtung des antiken Bogens, des mittelalterlichen Architravs. Der antike Bogen ist ein krummgebogener Architrav, der mittelalterliche Architrav ein horizontal gedehnter Bogen. Beides führt mit Entschiedenheit auf das Ueberwiegen des entgegengesetzten Elementes.

Beides hat übrigens, wenn auch nur in einer künstlerischen Fiction, seinen Theil von ästhetischer Gültigkeit. Der krummgebogene Architrav ist doch mehr als die müssige Uebertragung des Princips der einen Form auf die andre: der ruhig lastende Architrav erscheint hier, durch die Biegung, in eine starke Spannung versetzt, die als solche eine erhöhte Widerstandskraft (gegen einen darüber befindlichen Massendruck verwendbar) besitzt. Ebenso ist die Gliederung des horizontal gedehnten Bogens keine an sich müssige Dekoration: diese Gliederung drückt das Element der Schwingung aus, die hier — einer Erhebung (wie im Bogen) freilich nicht theilhaft — wenigstens die von Stütze zu Stütze rasch forteilende Bewegung, in ihren Einkehlungen das Sichre, in sich Zusammengezogene dieser Bewegung, zur Erscheinung bringt.

Die mittelalterliche Bogengliederung, und namentlich die in der Blüthe des gothischen Styles ausgebildete Formation, bezeichnet das Gesetz der aufsteigenden Schwingung. Sie ist völlig ideell und steht — noch ungleich mehr als jener, nur die Spannung bezeichnende krummgebogene Architrav der antiken Architektur — im entschiedenen Widerspruch gegen die materielle Construction, die sie geradezu verschwinden

macht. Dies ist die der Zusammenreihung von Keilsteinen, welche, gleichzeitig nach dem Centrum des Bogens strebend, sich gegenseitig in fester Schwebe halten.

Der mittelalterlich gegliederte Bogen wirkt in lebendigem Spiele der Masse entgegen, die sich darüber erhebt, (wobei indess zu bemerken, dass diese Masse im gothischen Baustyl — bei dem leichtest geschwungenen Bogen — durch ihren anderweitig durchgeführten Organismus schon an sich als eine sehr wenig lastende erscheint, dass mithin in der Bogengliederung das Princip des Widerstrebens hier nur in mässiger Weise auf Berücksichtigung Anspruch macht.) Im Keilsteinbogen, — d. h. in derjenigen Behandlung des Bogens, welche diese seine materielle Construction zugleich zur wirksamen Erscheinung bringt, — wird dagegen durchaus das Gewicht der Masse vergegenwärtigt, die, nach einem Punkte abwärts zusammendrängend, in sich selbst ihren entschiedenen Widerstand findet. Der Keilsteinbogen ist also der bestimmteste Gegensatz des gothisch gegliederten Bogens.

Seine Ausbildung hat der Keilsteinbogen zunächst da, wo die Detaillirung der architektonischen Form sich unmittelbar an die materielle Construction anschliesst. So z. B. in dem modernen Bossagenbau. So in jenen frühmittelalterlichen Bauwerken (dergleichen u. A. in der Rheingegend vorkommen), wo man gern ein verschiedenfarbiges Material anwendet; der Wechsel rother und weisser Farbe in den Keilsteinen lässt hier das Princip der Construction und ihrer ästhetischen Wirkung dem Auge mit Entschiedenheit entgegentreten, wenn dasselbe in diesen blos farbigen Unterschieden auch noch kein organisch formales Leben gewonnen hat. Die maurische Architektur (die auch diese Verschiedenfarbigkeit der Keilsteine hat) scheint einen Ansatz zur höheren Durchbildung des Princips genommen zu haben. Dahin deuten zunächst schon, wie an den Pforten der Moschee von Cordova, die reichen Ornamentmuster, welche auf die einzelnen Keilsteine gelegt sind. Dadurch dürften auch jene maurischen Zackenbögen, — von ihrer energischen Formation in altmaurischen Bauten bis zur spielenden Dekoration feiner Rillen in den spätesten Bauten dieses Styles, wie in der Alhambra, — die dem Auge eine Zerlegung des Bogens in seine einzelnen Theile gegenüberführen, zu motiviren sein. Es scheint indess, dass die Form des Keilsteinbogens noch nicht diejenige ästhetische Durchbildung, deren sie fähig ist, erreicht hat[*]).

Ueberall ist der Bogen, je nach dem Zwecke seiner Verwendung, je nach dem Verhältniss zur Gesammtmasse des Baues und dem Charakter derselben, besonders aber nach dem Verhältnisse der Last, welche er zu tragen hat, sehr verschiedenartig durchzubilden.

[*]) Der Zickzackbogen, der in der Periode des romanischen Baustyles und besonders häufig an englischen Bauten vorkommt, würde, falls man ihn ästhetisch analysiren wollte, als auf einer Verbindung des Widersprechenden — des aufsteigend (oder umschwingend) gegliederten mit dem Keilsteinbogen beruhend zu bezeichnen sein. Die Form verräth aber in der That viel weniger ein bestimmtes ästhetisches Bewusstsein, als vielmehr nur ein dunkel ornamentistisches Gefühl, welches, wie es scheint, den Eingang in das Heiligthum mit einer Art von Strahlenglorie umgeben sehen wollte.

Bei Häuserfaçaden der jüngsten Zeit, wo die Fenster in einer Reihe von Stockwerken übereinander angeordnet sind, habe ich einen eigenthümlichen, gewiss principiellen Unterschied wahrgenommen. Es machen sich, in Rücksicht auf die bei den Fenstern angewandte Bogenform, besonders zwei Gattungen von Façaden bemerklich. Die eine ist mit gewölbten Fenstern in der untersten Reihe, im Parterre, die andre mit eben solchen im obersten Stockwerk versehen, während bei beiden die Fenster der übrigen Reihen flachgedeckt sind. Ich glaube nicht zu irren, wenn ich die Architekten der ersten Gattung als Nationalisten, die der zweiten als Idealisten bezeichne. Jene haben bei der Anwendung des Bogens ohne Zweifel seine materielle Construction im Sinne, die (im Verhältnisse zu den flachgedeckten Fenstern) die grössere Widerstandsfähigkeit gegen die darüber befindliche Last besitzt. Diese scheinen beim Bogen vorzugsweise das Element des leichten Emporschwingens zu berücksichtigen, welches naturgemäss da, wo es durch die geringste Last gehemmt wird, seine schicklichste Stelle findet. Beide haben Recht; aber um ihr Recht geltend zu machen, mussten sie auf die sehr verschiedenartige Behandlung des Bogens, je nach diesen verschiedenen Arten seiner Verwendung und der dadurch bedingten Principien, Rücksicht nehmen. Ich habe indess nicht bemerkt, dass dies der Fall gewesen, und ich muss deshalb annehmen, dass die Architekten, von welchen jene Häuserfaçaden entworfen wurden, zum klaren Bewusstsein ihrer künstlerischen Absicht nicht gekommen sind. Vorherrschend zeigt sich der antike krummgebogene Architrav, der (so weit er überhaupt etwas ausdrückt) nur das Gesetz der Spannung zur Erscheinung bringt und also namentlich da, wo die geringste Last über ihm liegt, wo in der Bogenanwendung ein leichtes Emporschwingen ausgedrückt werden soll, — am Obergeschoss — seine mindest passliche Stellung findet. Umgekehrt habe ich bei Bögen des Parterregeschosses, unvermittelt mit der sonst durchgeführten künstlerischen Behandlung der Façade, gelegentlich wohl die Andeutung einer leichteren Gliederung gefunden, die hier eben so wenig angemessen erscheint. Es sind vornehmlich neuere Bauten Berlins, auf die sich Vorstehendes bezieht.

II. Ueber das Relief.

„Ueber das Basrelief und den Unterschied der plastischen und malerischen Composition" — ist der Titel einer im Jahre 1815 herausgegebenen Schrift von E. H. Toelken, die in völlig meisterhafter Weise entwickelt, was über das Wesen des Reliefs vom classischen Standpunkte aus, d. h. nach dem griechischen Kunstgesetz, zu sagen sein dürfte. Es scheint, dass die Schrift in diesem Betracht einzig nur jenes weiteren Ueberblickes über das Material der alten Kunst entbehrt, dessen wir uns gegenwärtig, in Folge so viel neuer Entdeckungen und Forschungen, erfreuen. Aber das Wesen des Reliefs ist durch die Auffassung, welche demselben in der antiken Kunst vorherrschend zu Theil geworden, nicht erschöpft.

Das antike Relief steht in gewissem Betracht der Malerei parallel, d. h. derjenigen Weise primitiv malerischer Darstellung, in welcher die

Handlung wie auf einer Linie vor sich geht, keine Tiefe hat und durch einen ebenen oder conventionellen Grund abgeschlossen wird. Es ist eine derartige malerische Darstellung mit plastischen Mitteln. Die Behandlung ist naturgemäss verschieden je nach der schwächeren oder stärkeren Erhebung des Reliefs; das entschieden flache Relief ist vorzugsweise nach den Gesetzen der Umriss-Composition angeordnet, während bei dem mehr und mehr starken Hervortreten desselben aus dem Grunde die Gesetze der Modellirung und Schattenwirkung in stets ausgedehnterer Weise zur Anwendung kommen. (Das Gesetz der ausschliesslich malerischen Perspektive bleibt ebenso naturgemäss ausgeschlossen.)

Diese Eigenthümlichkeit des antiken Reliefs wird durch die vorherrschende Weise seiner Verwendung, — durch sein Verhältniss zur Architektur, bedingt. Es erscheint bei der Architektur an denjenigen Stellen, welche nicht zur architektonischen Masse oder zum architektonischen Gerüste gehören, sondern den Charakter von Füllungen haben. Es wird namentlich an den Friesen und an den Giebeln angewandt; wobei zu bemerken, dass auch die Statuenreihen in den Giebeln griechischer Tempel in Betreff der Composition ganz nach den gleichzeitigen Reliefgesetzen behandelt sind. Die Friese (im dorischen Friese die Metopen desselben) und die Giebelfelder sollen weder die Schwere der architektonischen Masse zur Erscheinung kommen lassen, noch eine architektonische Function ausdrücken; an der Stelle beider soll in ihnen, wenn nicht etwa eine spielende Dekoration beliebt wird, ein freies, individuell bewegtes Leben sich geltend machen. Der Grund des Reliefs gehört hier — für den beabsichtigten künstlerischen Eindruck — weder zur Architektur noch zu den Gestalten des Reliefs. Er ist ein leer Neutrales, und wir finden ihn daher, so weit nur unsre Kenntniss von der Anwendung von Farbe bei der griechischen Architektur reicht, stets durch einen eigenthümlichen farbigen Anstrich sowohl von den umgebenden Architekturtheilen als von den figürlichen Gestalten unterschieden.

Das antike Relief hat somit im Allgemeinen kein innerliches Verhältniss zu dem Grunde, auf welchem es ruht. Das in ihm sich geltend machende malerische Element sieht von der Eigenschaft des körperlich Festen in diesem Grunde ab und sucht dieselbe zu beseitigen. Das Figürliche und der Grund sind hier wesentlich von einander geschieden.

Eine Behandlung der Art wird überall nöthig sein, wo architektonische Füllungen, wie z. B. die Lünetten der Portale an mittelalterlichen Gebäuden, mit plastischer Darstellung versehen werden sollen, wo es sich überhaupt darum handelt, durch solchen Schmuck die Schwere der architektonischen Masse verschwinden zu machen.

Das entgegengesetzte Verhältniss tritt ein, wo die Masse als solche wirksam erscheinen und dennoch eine bildlich plastische Ausstattung erhalten soll. Gleichwohl kann dieselbe Behandlung des Reliefs auch hier stattfinden und es ist dies in der griechischen Kunst, wie an den Altären und heiligen Brunnen, und noch mehr an den spätrömischen Sarkophagen, oft genug der Fall. Es macht sich hier indess eine noch ungleich stärkere künstlerische Fiction geltend, als bei den Reliefs der architektonischen Füllungen, indem die Masse in ihrer ganzen Starrheit und Gewichtigkeit als gegenwärtig empfunden werden und doch zu den lebendigen Gebilden jenes neutrale Verhältniss, welches den scheinbaren Raum zu

freier Bewegung gewährt, haben soll. Das Relief erscheint hier, sobald das Auge des Beschauers durch jenen Eindruck der Masse in Anspruch genommen wird, als ein auf die letztere aufgelegter und durch die gebundener Zierrat.

Fast durchweg hat das antike Relief, im Verhältniss zu seinem Grunde, diesen Charakter des Aufgelegten. Wie beim Hochrelief, so pflegt dies beim stärksten Hautrelief der Fall zu sein, selbst da, wo — wie bei manchen der späten Sarkophagsculpturen — die Gestalten sich fast ganz vom Grunde lösen. Der Grund ist in dieser Behandlung für das Relief nur der äusserlich materielle Halt. Zwischen dem Hautrelief und den Statuenreihen, welche die dorischen Giebelfelder füllen, ist denn auch kein wesentlicher Unterschied; was bei jenem noch theilweise materiell an dem Grunde haftet, ist bei diesen nur eben ganz abgelöst, und der Grund wirkt wie dort, und wie beim Flachrelief, nur als das den Blick Abschliessende.

Indess finden sich schon in der römischen Kunst Andeutungen von der Möglichkeit — und zwar der ästhetisch sehr wohlbegründeten Möglichkeit einer andern Auffassung und Behandlung des Reliefs. Das Verhältniss zur Architektur giebt auch hier den sichersten Fingerzeig. Die römische Architektur hat ursprünglich ein von der griechischen wesentlich abweichendes Formenprincip. Ihr ist das Streben nach vollerer Massenwirkung eigen und sie verräth, dem entsprechend, in ihren Gliederungen ein quellendes Leben, welches gegen die Strenge in der Bildung der Gliederungen der griechischen Architektur sehr entschieden absticht. Nur ist jenes Grundelement der römischen Architektur nicht zur selbständigen Durchbildung gekommen, nur ist es durch die Aufnahme des griechischen Systems allzusehr verdunkelt, ist das ursprünglich freie Lebensgefühl der römischen Gliederungen durch die nüchtern schulmässige mathematische Construction ihres Profils abgetödtet worden. Ein ähnlich quellendes Lebenselement nun lässt sich auch nicht ganz selten, in der römischen Reliefsculptur wahrnehmen, vorzugsweise da, wo dieselbe sich in ornamentistischer Composition, z. B. in Laubgewinden, welche mit halben oder ganzen menschlichen Gestalten und mit Thierbildungen verbunden und durchflochten sind, bewegt. In solchen Darstellungen giebt sich deshalb am Meisten, weil diese in unmittelbarem Bezuge zur Architektur stehen, während in der selbständig figürlichen Sculptur — etwa abgesehen vom Bildniss — das griechische Muster noch ungleich mehr bedingend war. In Sculpturen der ebengenannten Art macht das Relief zumeist den völlig entgegengesetzten Eindruck des Aufgelegten. Es quillt wie mit selbständigem Vermögen aus dem Grunde hervor, sich je nach den Bedingnissen der Composition hier noch erst leise lösend, dort dem Grunde sich noch weich anschmiegend, dort in entschiedener Kraft und Fülle sich hervorhebend. Es ist, als sei in dem Grunde selbst die Lebenskraft vorhanden, die diese Erscheinungen hinaustreten macht. Es muss hier ein entschiedenes Wechselverhältniss zwischen Grund und Relief anerkannt werden; das indifferente Verhältniss zwischen beiden, wie in der griechischen Kunst, ist hier verschwunden.

Was in der römischen Kunst in solchen Anfängen vorliegt, ist in der modernen Kunst häufiger, mannigfaltiger und umfassender zur Anwendung gekommen, bis es in der neueren Zeit durch die Wiederaufnahme griechischer Sculpturstudien einstweilen beseitigt wurde. Nur ist in der mo-

deren Kunst jene Behandlungsweise des Reliefs durch ein andres Element, welches keineswegs eine ähnliche ästhetische Gültigkeit hat, vielfach getrübt und beeinträchtigt worden. Dies ist die Aufnahme des ausschliesslich Malerischen in das Relief, die Nachbildung der perspektivischen Wirkungen, welche die Ferne mit in den Bereich der bildlichen Darstellung zieht. Es bedarf hier des erneuten Nachweises nicht, wie und aus welchen Gründen ein solches Element in der modernen Sculptur Eingang fand, noch warum dasselbe künstlerisch unzulässig ist. Eine scheinbare Verwandtschaft zwischen beiden Elementen, dem des aus dem Grunde hervorquellenden Reliefs und dem der Andeutung malerischer Perspektive im Relief, mag zu solcher Verbindung des innerlich doch sehr Verschiedenartigen beigetragen haben. Das quellende Relief — um diese Bezeichnung beizubehalten — ist nicht unbedingt auf ein überall gleichmässiges Hervortreten angewiesen; seine verschiedenen Theile werden, je nach ihrer Energie oder Bedeutung, verschiedenartig vorspringen können, und nur das allgemeine rhythmische Gesetz, welches die Dissonanzen verbannt oder auflöst, wird diese Weise des Hervortretens regeln; das Relief ist hierin einer mannigfaltigeren Lebensäusserung fähig, und es ist somit bei alledem auch die perspektivische Verschiebung und Verkürzung des dargestellten Einzelgegenstandes oder von Theilen desselben (dergleichen schon in dem mehr erhabenen, nach griechischem Princip behandelten Relief nicht überall umgangen werden kann) sehr wohl zulässig. Mit dieser verschiedenen Höhe des quellenden Reliefs, mit dieser gelegentlich vorkommenden perspektivischen Behandlung des Einzelgegenstandes stehen nun allerdings die Bedingnisse der Nachbildung malerischer Perspektive im Relief äusserlich parallel, während gleichwohl auch hier eine gegenseitige Beziehung nicht anzuerkennen ist.

Noch ein besondrer Umstand ist hiebei zu berühren. Es liegt in der Weise jener Reliefbehandlung, welche auf eine Aneignung der malerischen Perspektive hinausgeht, dass bei der Darstellung von räumlich getrennten Vorgängen verschiedene Grundlinien für die vorgeführten Gestalten angenommen, dass die ferneren (und kleiner gehaltenen) Gruppen im Flachrelief, die näheren im Hautrelief ausgeführt werden. Es ist eine solche verschiedenartige Reliefhöhe, zur Unterscheidung der Figurengruppen, auch wohl bei andern künstlerischen Arbeiten zur Anwendung gekommen, die im Uebrigen wesentlich nach dem strengeren griechischen Gesetze, von dem speciell Malerischen ganz absehend, behandelt sind (und in diesem letzteren Falle allerdings von noch mehr zweifelhaftem und das künstlerische Gefühl störendem Eindrucke, weil das Auge, — ohne überhaupt weiter von jenen, ob auch conventionell perspektivischen Elementen in Anspruch genommen zu sein, — durch den unvermittelten Gegensatz von stark runden und flach auf die Fläche gehefteten Gestalten doppelt verwirrt wird). Die gelegentlich verschiedenartige Höhe der Einzeltheile des aus dem Grunde hervorquellenden Reliefs, die, wie angedeutet, in dem inneren Lebenselemente desselben beruht, hat mit diesen äusserlichen Conventionen nichts gemein.

Das quellende Relief hat einen gewissen Antheil an malerischer Wirkung, aber an sich keineswegs mehr, als überall — bei dem so häufigen Wechselverhältniss zwischen verschiedenartigen Künsten — die eine Kunst von der andern ohne Gefährdung ihrer charakteristischen Eigenthümlichkeit und Selbständigkeit aufzunehmen befähigt und je nach Umständen

berufen ist. Auch ist dieser malerische Reiz für das Wesen dieses Reliefs fast ein Zufälliges; in näherem Verhältnisse steht dasselbe wiederum zu dem architektonischen Element. Wie das griechische Relief vorzugsweise der architektonischen Füllung, also gehört dieses der architektonischen Masse an. Aber die Masse selbst wird hier als von jener treibenden Lebenskraft erfüllt gedacht, welche Ar das Gebilden des hinausquellenden Reliefs zur Bethätigung und Gestaltung gelangt. Das griechisch behandelte Relief hat also, als Dekoration der architektonischen Masse, ebenso nur den Anschein des Zufälligen und Willkürlichen, wie es dieser Gattung des modernen Reliefs als Dekoration der architektonischen Füllung haben würde.

So lange nun die architektonische Masse an sich mathematisch starr bleibt, so lange sie kein gegliedertes oder bewegtes Leben gewinnt, liegt in ihrer Dekoration mit derartigen Reliefs wiederum allerdings noch etwas Zufälliges, Disharmonisches. Nur für den Gedanken, für den trocknen Begriff, nicht aber in ihrer wirklich künstlerischen Existenz hat sie jene Fülle von Lebenskraft, welche in dem vereinzelten Reliefbilde hervorspringt. Eine höhere Einheit, eine höhere Stufe der künstlerischen Entwickelung stellt sich dar, wenn die Masse unmittelbar sich belebt und das Bild aus eben als das höhere Product solcher Belebung erscheint. Dies kann wiederum in verschiedenen Stufen der Entwickelung vor sich gehen. Auch die architektonische Belebung der Masse kann noch erst eine partielle sein, durch Medaillons, durch Wandstreifen, welche den eigentlichen Grund der Reliefbildungen ausmachen und das in ihnen pulsirende Leben in einem architektonisch gegliedersten Bande ausklingen lassen und durch dasselbe abschliessen. Dann kann die Masse selbst sich architektonisch gliedern, durch ein Pilastersystem u. dgl., und gerade diese Gliederungen werden unter Umständen — wie uns manch ein schätzbares Werk des siebzehnten Jahrhunderts bezeugt — vortrefflich geeignet sein, Gestalten des höher organisirten Lebens mit freier Kraft aus sich hervortreten zu lassen. Oder auch die Gesammtmasse kann eine lebendig geschwungene, ob auch rhythmisch beschlossene Form gewinnen, überall — stärker oder schwächer — die ihr einwohnende Lebenskraft ankündigend und somit völlig geeignet, die letztere im Bildwerk hervorsprudeln zu lassen.

Dies wäre der Gipfelpunkt der künstlerischen Entwickelung, um welche es sich hier handelt. Freilich aber liegt hier zugleich — und es bedarf wohl kaum des näheren Nachweises — die Gefahr der höchsten künstlerischen Ausartung unmittelbar zur Hand. Der Ausdruck der selbständigen Lebenskraft, der hier von der architektonischen Gesammtmasse gefordert ist — somit ihre bewegte Formation — steht im bedenklichsten Widerspruch zu der Ruhe und Stetigkeit, die sonst bei dem architektonischen Werke als unerlässlich erscheint. Wir sind, um es mit einem Worte zu bezeichnen, durch jene Betrachtungen schliesslich in die Mitte des entschiedenen Rococo geführt worden. Indess dürfte es günstiger sein, dem verrufenen Feinde geradaus ins Gesicht zu sehen, als ihm mit Verachtung oder aus Furcht vor Influenzen den Rücken zu wenden.

Man wird sich vielleicht verständigen können. Von eigentlichen baulichen Anlagen wird bei der Forderung einer bewegten Formation der architektonischen Gesammtmasse überhaupt abgesehen werden müssen. Aller sonst nahe liegenden Gründe dagegen zu geschweigen, so würde

dies schon hier, wo es sich nur um das ästhetische Verhältniss zur plastischen Ausstattung handelt, ein phantastisches Missverhältniss zwischen Mittel und Zweck zur Folge haben. Eine Wiederbelebung Borromini's (die von andern Leuten vielleicht nicht ganz ohne Eifer erstrebt wird) ist hier also nicht zu befürchten. Es kann sich füglich nur um die Gestaltung architektonisch *dekorativer* Massen, die zur Aufnahme von Reliefschmuck geeignet sind — wie jener Altäre und Tempelbrunnen des griechischen Alterthums — handeln. Es mag als hieher gehörig etwa die architektonische Basis, die zur Aufnahme eines grossartigen Blumenschmuckes, eines reichen, selbständig sich erhebenden Sculpturwerkes bestimmt ist, genannt werden. Bei solchen Werken hat freilich die Rococozeit ihrer bizarren Laune auch oft genug den Zügel schiessen lassen. Aber selbst bei barocken Arbeiten jener Epoche, auf die hier Bezug zu nehmen ist, müssen wir gar nicht selten, sofern wir überhaupt nur im Stande sind, sie mit vorurtheilslosem Blicke zu betrachten, den rhythmischen Schwung des Ganzen, die Weise, in welcher die Reliefausstattung harmonisch *mit* diesem Ganzen und seiner Lebendigkeit ausgeführt ist, das nicht minder leichte und lebendige Heraustreten der Reliefs *aus* dem Ganzen bewundern. Und wohl finden wir in der Rococozeit auch Einzelnes, das das volle Gepräge massvoller Haltung hat.

Doch sind wir hier, ohne eigentliche Noth, sofort dem Extrem gegenübergetreten, — vielleicht nur, um zu erkennen, dass auch das Extrem mancherlei gültige Belehrung zu geben vermag. Es handelt sich hier in keiner Weise um das Abenteuerliche, das Launenhafte, das oft nur allzu Flaue, welches dem Rococo in andrer Beziehung sein Gepräge aufgedrückt hat. Auch die zunächst vorangehenden Zeiten, wenn wir davon ausscheiden, was der antikisirenden Schultradition, was jener falschen Theorie einer auf die Plastik übertragenen malerischen Perspektive angehört, werden uns — und im Einzelnen in edelster und massgebendster Weise — über jene Behandlung des Reliefs, die eine selbständig quellende Kraft zur Erscheinung bringt und mit einer belebten architektonischen Masse in Wechselbeziehung steht, mancherlei belehrenden Aufschluss zu geben im Stande sein.

Noch mag es verstattet sein, eine Schlussbemerkung anzuknüpfen. Wenn es im antiken Relief, wenigstens soweit dasselbe bei architektonischen Füllungen angewandt wird, darauf ankommt, den Grund (als ein Massenhaftes) vergessen zu machen, so wird es bei dem modernen, dem quellenden Relief *stets* von wesentlicher Bedeutung sein, das Gefühl des Grundes, d. h. der Masse, aus welcher das Relief sich erhebt, für das Auge wirksam zu erhalten. Beides gehört hier eben, sich gegenseitig bedingend, zu einander. Es wird daher eine mit Reliefbildungen versehene architektonische Masse nie in dem Grade durch dieselben zu verdecken sein, dass ihre Eigenschaft als Masse dem Auge verschwindet. Es wird vielmehr das charakteristisch Massenhafte stets festzuhalten sein, wozu sich, je nach der besondern künstlerischen Aufgabe, durch ein Ueberwiegenlassen des Körpers der Masse, durch architektonisch gegliederte Vorsprünge, welche sich aus der Masse entwickeln, überhaupt durch die architektonische Gesammtfassung derselben, die auch bei ganz oder theilweis bewegter Formation sehr wohl ausführbar ist, die mannigfaltigste Gelegenheit darbieten dürfte.

III. Ueber das Malerische in der Architektur.

Das Malerische beruht vor Allem darin, wie Luft- und Lichtwirkungen an einem Gegenstande zur Erscheinung kommen. Die Werke der Architektur, in dem Wechsel der Massen, der massenhaft starren und bewegt gegliederten Theile, des räumlichen Vorsprunges und der räumlichen Tiefe, werden zur Entwickelung malerischer Momente vielfache Gelegenheit bieten. Aber ihr Verhalten in malerischer Beziehung — abgesehen natürlich von den Spielen des Zufalls bei dem zufällig Zusammengebauten — wird bei den verschiedenen architektonischen Systemen sehr verschiedenartig sein.

Gewöhnlich gilt das gothische Bausystem als das vorzüglichst malerische, und in der That hat sowohl das Ganze des Bauwerks in dieser Beziehung oft eine bedeutende Wirkung, als sich dabei nicht minder, gelegentlich wenigstens, sehr frappante Einzelmomente bemerklich machen. Gleichwohl lässt sich behaupten, dass das Malerische auch hier nicht zur charakteristisch entscheidenden Erscheinung kommt. Das gothische System ist zu ausschliesslich, zu sehr bis in den letzten Cubikfuß, auf eine organische Gliederung aller Einzeltheile des Gebäudes berechnet, als dass die für das Malerische nothwendigen Gegensätze hier ihre Stelle finden. Dies wenigstens bei der vollkommenen Durchbildung des Systems, während bei den Gebäuden, die einer minder vollkommenen Richtung angehören, eine gewisse Starrheit und Kälte der Formesbildung vorherrscht, welche der Entfaltung malerischen Reizes wiederum in andrer Weise hemmend entgegensteht.

Die höchstentwickelte organische Durchbildung in der gothischen Architektur hat, für das Auge des Beschauers, eine Entwickelung der Linearperspective zur Folge, wie solche uns in ähnlicher Reichhaltigkeit bei keinem andern architektonischen Systeme entgegentritt. Auf diesen vibrirenden Linien nun, — wie auf den Saiten eines musikalischen Instrumentes, — laufen allerdings mannigfache Spiele von Licht und Luft hin, dem Auge eigenthümliche Elemente malerischer Wirkung entfaltend. Aber das Auge verliert sich in diesem fort und fort zitternden Spiele; das malerische Element, welches hier vorhanden ist, kommt nicht zur Sammlung, zur Haltung. Das gothische Bauwerk soll eben vor Allem als ein durch und durch organisch gegliedertes empfunden werden; der betrachtende Geist soll sich gewissermaassen identificiren mit dem diese Gliederungen durchhauchenden Leben, mit ihnen sich erheben, mit aufstrahlen in den Pfeilern, sich mit schwingen in den Wölbungen, mit hinaufranken in den Thürmchen, mit ausblühen in den Blumen der Gipfel. Das gothische Architekturwerk begreifen wir vollständig nur, wenn wir uns durchaus in dasselbe versenken: seine Gegenständlichkeit, — uns gegenüberstehend, unserer Schau ein Bild gewährend, ist doch nur von bedingter Schönheit [1]).

[1]) An der durchbrochenen gothischen Thurmspitze decken sich die Verzierungen und Durchbrechungen nur für einen einzigen Standpunkt in harmonischer Weise, — für hundert und aber hundert Standpunkte nicht. Das reiche System der Strebepfeiler und Strebebögen um den Chor — einer der höchsten Triumphe organischer Durchbildung in der Architektur — giebt für keinen Standpunkt ein reines Bild.

Das architektonische System, in welchem das malerische Element zur vollen und entschiedenen Erscheinung kommt, ist das des sogenannten Rococo. Der Rococostyl hat von der Behandlung der Architektur im Sinne der Antike (auf welcher überhaupt der Kreis der modernen Bauweisen fusst) die Massenwirkung beibehalten, die für das Malerische die zunächst erforderliche Grundlage ist. Er hat indess die strenge, herbe Festigkeit, die für die Anordnung der architektonischen Massen in der antiken Kunst so wesentlich bezeichnend, dabei aber der Entfaltung malerischen Reizes noch minder günstig ist, als das vibrirende Leben des gothischen Baustyles, verlassen; er hat die Masse mannigfacher gegliedert, ihr gelegentlich einen weicheren Schwung gegeben, sie in einer Weise dekorirt, dass die bedeutsamen Stellen dem Auge in strahlender Lebhaftigkeit entgegenspringen. Es bildet sich in solcher Art ein Wechselverhältniss zwischen den verschiedenen Theilen des Gebäudes, welches, je nach dem Charakter der Beleuchtung, das Auge mit eigenthümlichstem Rhythmus berührt, welches den vorragenden Lichtstellen, in ihrer oft sehr raffinirten bildnerischen Behandlung, eine, ich möchte sagen: edelsteinartige Wirkung giebt, diese von dem ruhigeren Schattentone der Tiefen frappant abstechen lässt und sie doch wieder durch bewegte Uebergänge mit denselben verbunden erhält. Ist die Luft der Art beschaffen, dass ihr Fluidum dem das Gebäude betrachtenden Auge mit Entschiedenheit sichtbar wird, so erhöht sie jene Licht- und Schattenspiele um ein Wesentliches, indem durch die grössere oder geringere Stärke ihrer Schleier jene Gegensätze nothwendig einen doppelten Reiz gewinnen, und sie, als selbständige Trägerin des Lichtes, die Reflexe desselben in die Tiefen hineintragend, das harmonische Gesammtverhältniss wesentlich erhöht. Es giebt unter den Werken des Rococostyles Treppenhallen, die mit ihren einfallend geschlossenen und in die verschiedenen Tiefen hineinspielenden Lichtern, — es giebt Verbindungen von Pavillons, Gallerieen u. dergl., die im Schimmer einer verschieden abgestuften Morgenbeleuchtung unbedenklich zu dem Vollendetsten an malerischer Wirkung gehören, was das gesammte Material der Geschichte der Baukunst aufzuweisen hat. Diese Verdienste der Gesammt-Composition dürften sich nicht selten auch in der Behandlung der architektonischen Details nachweisen lassen.

Ueberhaupt möchte es für die Ausrundung der ästhetischen Würdigung der Architektur nicht unwichtig sein, diesen Beobachtungen an den einzelnen Denkmälern näher nachzugehen und dadurch die Gesetze des Malerischen in der Architektur umfassender und bestimmter darzulegen, als bisher geschehen zu sein scheint. Es ist vielleicht der, durch so viel andre und oft so sehr gültige Umstände veranlasste Widerwille gegen den Rococostyl, was der Durchführung derartiger Beobachtungen bisher hemmend im Wege gestanden hat; — die neuste, flach dilettantistische Wiederaufnahme von Rococodekorationen hat dafür noch keinen Ersatz geben können.

Jedenfalls aber wird das Eine dabei festzuhalten sein: dass, wie zum vollen Verständniss des gothischen Baustyles ein volles Versenken in den Lebenspuls seiner Formen nöthig ist, so der Rococostyl, als der ausschliesslich malerische, ein entschiedenes Freihalten des betrachtenden Individuums von seiner Erscheinung, ein unbedingtes Gegenüber erfordert. Das Gebäude des Rococostyles wirkt vor Allem als Bild, als ein mannigfach wechselndes je nach dem Wechsel des Lichtes und der Luft-

beschaffenheit, aber immer als Bild. Hierin möchte denn auch, mehr als in sonst welchen Willkürlichkeiten und Bizarrerieen seiner Formenbildung im Einzelnen, das Zweifelhafte seiner künstlerischen Existenz begründet sein: — es ist vielleicht nicht das richtige Verhältniss von Mittel und Zweck, ist auch wohl geradehin eine Verschiebung des Zweckes. Gleichwohl wird aber auch hier, selbst durch die Betrachtung des Extrems, die ästhetische Einsicht wesentlich gefördert, werden für neues Schaffen wesentliche Resultate gewonnen werden können.

IV. Ueber die Rahmenform.

Höchst charakteristisch ist die Ausbildung und Durchbildung eines bestimmten Details in der Rococo-Architektur, — die der Einrahmung. Dies hängt, wie es mir scheint, mit dem inneren Wesen des Rococostyles zusammen. Die architektonische Masse, im grösseren Ganzen wie in den Theilen, hat hier etwas quellend Bewegtes, was jenen lebendigeren Wechsel der Erscheinung, an dem sich die malerische Wirkung entfaltet, hervorbringt und gleichzeitig jene innige Verbindung der freien Reliefsculptur mit der Masse so wesentlich begünstigt. Es ist überall — principiell wenigstens — eine weiche Lebensfülle, der aber doch das erste bedingende Gesetz der architektonischen Organisirung (wie im gothischen Baustyle) fehlt. Es ist daher ein Element nöthig, welches dieser inneren Beweglichkeit wiederum Grenzen setzt. Als solches möchte ich die Einrahmungen betrachten, denen wir an Gebäuden dieses Styles überall, wo es etwas einzuschliessen giebt, an Façaden, Wänden, Decken u. s. w. begegnen. In ihrer Bildung stehen sie aber naturgemäss nicht im Widerspruch gegen das Princip, das im Uebrigen die Formen des Rococostyles erfüllt; vielmehr ist es eben dasselbe Princip, was der Einrahmung hier zugleich ihre selbstständige ästhetische Bedeutung giebt. Es ist in ihrer Bildung etwas kreisend Umschwingendes, das den Begriff des Umgrenzens in lebendig bewegter Gestalt zur Erscheinung kommen lässt. Dies empfinden wir schon in der Profilirung solcher Einrahmungen, welche zumeist, durchaus abweichend von der Strenge antiker Gliederprofile, einen wellenartigen Charakter haben, gesenkt und straffer gehalten nach dem inneren Rande, erhaben und weicher hinausströmend nach der äusseren Seite. Doch nicht hierin allein ist die kreisende Bewegung ausgedrückt. Im Umschwunge der Ecken, wo sie natürlich bei Weitem am stärksten gedacht werden muss, löst sie sich, wendet nach der einen Seite zurück, hebt für die fortzusetzende Bewegung mit correspondirendem Schwunge an und bildet der Art ein Spiel von volutenförmigen Schnörkeln, deren feinen, wahrhaft classischen Schwung wir nicht selten mit Bewunderung beobachten. Dieser Ausdruck des Rollenden wird dann auch in eigentlich ornamentistischer Weise noch fortgesetzt, vornehmlich durch Anbringung jener muschelförmigen Rundschalen, deren Bildung dem Volutenwesen meist so wohl entspricht. Noch andres Ornamentistische zieht sich wohl darüber hin, gelegentlich, wie in feinen Blumengehängen, die einen zier-

lich spielenden Contrast gegen die energische Grundform bilden, von geschmackvoller Eleganz, oft freilich auch in die verwunderlichsten Bizarrerieen ausartend. Was solcher Art an den Eckstellen der Umrahmung seine ästhetische Bedeutung gewonnen hat, wiederholt sich dann wohl auch, mehr oder weniger ausführlich, mitten im Lauf längst gedehnter Linien. Man könnte sagen, es sei ein Ueberschuss an Lebenskraft, der hier zur springenden Erscheinung komme.

In keinem andern architektonischen Style hat die Einrahmung eine ähnlich selbständige Ausbildung erhalten. Ueberall sonst ist sie entweder aus einfachen architektonischen Gliedern zusammengesetzt, deren Bildung unter wesentlich abweichenden architektonischen Verhältnissen erfolgt war und die, als traditionell vorhandene, sich auch diesem Zwecke fügen mussten; oder es sind vollständig kleine Relief-Architekturen, die zum Geschäft des Einrahmens verwandt werden, wie in solcher Weise sehr glänzende Gemälde-Rahmen (gelegentlich auch Rahmen von Basreliefs) u. A. in der toskanischen und der venezianischen Kunst vorkommen. Es steht hier aber doch nur ein künstlerisches Scheinbild an der Stelle eines künstlerischen Organes, welches sich mit Entschiedenheit in sich selbst aussprechen muss. Es ist bemerkenswerth, dass das letzte selbständig künstlerische Product der Architektur in ihrer geschichtlichen Bethätigung — bis auf die etwanigen Resultate der Bestrebungen des neunzehnten Jahrhunderts, über welche wir in solcher Beziehung noch kein Urtheil haben, — der Rahmen, das Einschliessende, ist.

Die allgemein übliche Wiederaufnahme der Rococobildung für die Gemälderahmen hat hienach gewiss einen tieferen Grund, als den der Mode. Aber es wäre zu wünschen, dass die Rahmen, statt des beliebten barbarischen Gemenges von rococoartigen (und oft allerlei andern barocken) Details, auf das Princip dieser Formenbildung zurückgeführt und dass sie zugleich, — was durchaus nicht ausserhalb der Grenzen des zu Erstrebenden liegt, — diesem Princip gemäss in einer classisch gereinigten Weise durchgebildet würden.

NACHTRAG.

Ueber den Dom von Augsburg.

(Juli, 1854.)

Im ersten Theil dieser Sammlung kleiner Schriften, unter den Reisenotizen vom Jahr 1832, hatte ich (S. 149. ff.) Einiges über den Dom von Augsburg und vornehmlich über seine merkwürdige hochalterthümliche Bronzethür mitgetheilt. Seitdem ist, mit Berücksichtigung dieser Notizen, eine umfassende Schrift über die letztere erschienen: „Die Bronze-Thüre des Domes zu Augsburg, ihre Deutung und ihre Geschichte. Eine im historischen Vereine des Kreises Schwaben und Neuburg gelesene Abhandlung von Dr. Franz Joseph v. Allioli, Dompropst. Augsburg, 1853." (72 Seiten in 4 und 3 lith. Tafeln in Fol.: Grundriss des Domes, Ansicht desselben von der Südseite und Darstellung der Thür mit ihren Reliefs.) Die Absicht des Verfassers ist sehr schätzbar; seine Ausführung giebt zu manchen Bedenken Anlass. Eine Reise hat mich, während die letzten Bogen meiner Sammlung gedruckt werden, aufs Neue durch Augsburg geführt; ich benutze diese Gelegenheit, meinen früheren Bemerkungen einiges Nachträgliche hinzuzufügen, auch dabei das Wesentliche der Schrift des Hrn. v. Allioli einiger Kritik zu unterziehen.

Der Augsburger Dom ist ein Conglomerat aus verschiedenartigen Bauepochen. Einheit des künstlerischen Planes, selbst ein bestimmt künstlerisches Wechselverhältniss zwischen seinen verschiedenen Theilen fehlen; einen künstlerischen Gesammteindruck gewährt er so wenig im Aeussern wie im Inneren. Um so entschiedener ist, wenn ich es so nennen darf, seine gemüthliche Wirkung, in dem Charakter des historisch Geordenen und Gewachsenen; dem Beschauer treten die Generationen, die im Lauf der Jahrhunderte diesen Bau zusammengeschmiedet, lebendig und fassbar entgegen. Die Wirkung wird wesentlich auch dadurch unterstützt, dass der Dom von der ästhetischen Reinigung und Erneuung nach den Schulregeln unserer Tage glücklich verschont geblieben ist. Er ist durchaus anständig und würdig gehalten; aber er hat zugleich die Ausstattung, z. B. an der Fülle der Altäre mit reichlicher Rococo-Einrahmung, bewahrt, die ihm bis auf die jüngere Zeit gegeben ist. Er hat das Gepräge lebendiger Verbindung mit den Zwecken und Bedürfnissen des

Lebens behalten, jenes Anheimelnde, das unser Gemüth doch so viel inniger berührt als alle regelrechte und kunstgelehrte Säuberung. Wobei freilich zu bemerken ist, dass die gesammte Ausstattung an sich etwas Massvolles hat und die grossen architektonischen Formen würdig vorherrschen lässt.

Herr v. Allioli hat in seiner Schrift u. A. auch die Notizen zur Baugeschichte des Domes, nach den älteren Werken und neueren Forschungen, zusammengestellt. Hienach ergiebt sich für die ältesten Theile des vorhandenen Gebäudes, welche das frühromanische Gepräge tragen, die Epoche von 994, dem Jahre des Unterganges eines älteren Domgebäudes, bis 1085, in welchem Jahre der damalige Neubau geweiht ward. Von baulichen Unternehmungen der gesammten romanischen Epoche liegt eine weitere Kunde nicht vor. Zu diesen ältesten Theilen gehören, wie bereits früher bemerkt, die Arkaden und Oberwände des Mittelschiffes; sie sind, da sie doch nicht unmittelbar aus dem Ende jener Bauführung herrühren können, als ein Werk der ersten Hälfte des elften Jahrhunderts zu betrachten: in der ursprünglichen Anlage einfach viereckige Pfeiler mit ebenso einfachen Halbkreisbögen. Deck- und Fussgesimse nur aus Platte und schräger Schmiege bestehend. Sehr bemerkenswerth ist das weite und leichte Verhältniss: das Mittelschiff selbst ist breit; die Pfeiler sind einigermaassen schlank, die Abstände zwischen ihnen nicht eng, die Bögen somit in einer kräftigeren Wölbung geschwungen. Im Einklange hiemit steht es, dass nicht auf eine gewaltsame Höhenwirkung hingearbeitet wurde, der Raum zwischen den Arkaden und den Oberfenstern des Mittelschiffes nicht sehr beträchtlich ist. Der Eindruck der alten Pfeilerbasilika muss ein freier, würdiger, ruhiger gewesen sein, erheblich unterschieden von jeder massigen Wucht, jener riesenhaften Festigkeit, jenem gewaltigen Emporstreben, das sich z. B. in der ursprünglichen Anlage der Dome von Speyer und Mainz geltend macht. (Vergl. Th. II, S. 724, ff.) — Die Seitenschiffe des Domes sind (wie die des Münsters von Ulm) durch Säulenreihen von spätgothischer Fassung und mit spätgothischen Gewölben in je zwei Schiffe getheilt. Hr. v. Allioli hält auch diese Säulen, sowie die durch sie bewirkte Anlage der gedoppelten Seitenschiffe für Reste des elften Jahrhunderts. Wer indess nur die ersten Elemente der Baugeschichte sich zu eigen gemacht hat, muss einsehen, dass eine derartige Annahme in jeder Beziehung unzulässig ist. Auch wenn der Chronist sagt, dass die gothischen Gewölbe der Kirche „supra vetusta intercolumnia“ ausgeführt seien, wird jeder Einsichtige sofort erkennen, dass hiemit lediglich nur jene alten Arkaden des Mittelschiffes (nebst den Oberwänden) gemeint sind.

Im vierzehnten Jahrhundert und in den ersten Jahrzehnten des funfzehnten wurden sodann umfassende Umbauten und Anbauten im gothischen Style ausgeführt: der ausgedehnte hohe Ostchor, in den Seitenräumen mit schlanken gegliederten Pfeilern, auch zum Theil mit Rundpfeilern, im Einzelnen noch mit früher gothischen Motiven, während das Aeussere des Ostchores reiche Dekorationen aus der Zeit des spätgothischen Styles enthält; der schlicht gothische Westchor nebst dem, vor diesem angelegten Querschiffe; die Ueberwölbung des Mittelschiffes, sammt den schweren Gurtträgermassen, welche hier den alten Pfeilern vorgelegt wurden; der leichte Hallenbau jener gedoppelten Seitenschiffe; der Kreuzgang, u. s. w. Die nähere geschichtliche Sonderung dieser gothischen Theile würde ein anhaltenderes Studium erfordern, als mir verstattet war. Für die Lokal-

geschichte würde dieselbe von Werth sein; für allgemeine baugeschichtliche Ergebnisse hat sie, etwa mit Ausnahme der ziemlich späten Einrichtung der Seitenschiffe, eine minder hervorstechende Bedeutung. —

Ueber die Zeit der Ausführung der Bronzethür liegt keine urkundliche Angabe vor. Die Chronisten deuten, mit verschiedener Jahresangabe, auf das elfte Jahrhundert; Hr. v. Allioli sucht es wahrscheinlich zu machen, dass sie der Zeit der Vollendung des damaligen Baues angehöre, womit ich gern übereinstimme. Vorzugsweise lässt es sich Hr. v. Allioli angelegen sein, den Inhalt der 35 Reliefbilder, welche die Thür enthält, auszudeuten; er verfährt hiebei nicht ohne Scharfsinn, aber leider nur nach durchaus subjectivem Ermessen, ohne alle umfassendere Kenntniss der in der Kirche des früheren Mittelalters üblichen symbolisirenden Bildersprache, somit ohne Bezugnahme darauf, ohne diejenige Bewährung, welche den vorausgesetzlichen Inhalt dieser, zum grossen Theil so wenig bestimmt charakterisirten Bilder durch die Vergleichung mit anderweitig festgestellter Symbolik hätte zu Theil werden müssen. Seine Erklärung bleibt daher bei allen denjenigen Bildern, wo der Inhalt nicht schon auf der Hand liegt, fraglich. Wenn die Scenen der Genesis ziemlich klar zu sein scheinen; wenn Hr. v. Allioli in den Scenen des Simeon der schon von mir (auf den Grund altchristlicher Symbolik) gegebenen Weisung folgt; wenn seine Annahme, dass die Frau, welche den Säugern Futter hinstreut, die Kirche vorstelle, sich ganz wohl empfiehlt, ebenso wie die, dass in den gekrönten Kriegern ein siegreiches Kämpfen vorgestellt sei; so erlauben andre, in ihrer wenig bestimmt ausgeprägten Bedeutung, auch mannigfach andre Erklärungen, die zum Theil selbst gerade in das Gegentheil zu wenden sein möchten. Der Mann mit der Schlange auf der Schulter (Relief No. 2) braucht z. B. nicht den Sieg über die Sünde darzustellen: es kann, um überhaupt in dieser Weise der Ausdeutung zu bleiben, ebensogut die Dienstbarkeit unter der Sünde sein. Der traubenspeisende Bacchant (No. 26 und 30) stellt nicht nothwendig Lauterkeit und Sünde dar: es kann ebensogut die Aufnahme christlicher Lehre und Gnade sein, da Jedermann weiss, dass Wein und Weinlese altest christliches Symbol ist und selbst das einigermassen antike Gebahren des Mannes aus dem classischen Alterthum (wie so häufig in der byzantinischen Kunst) herübergenommene Tradition sein kann. U. A. m. Vor Allem würde es, für eine Erklärung, wie Hr. v. Allioli sie giebt, nöthig sein, die Richtigkeit des Einzelnen durch strengen Bezug zum Ganzen und dessen Entwickelung nachzuweisen. Hr. v. A. lässt sich freilich auch dies angelegen sein. Nach seiner Auffassung ist der Grundgedanke der Bilderfolge der: „den Kreislauf des menschlichen Heiles in den allgemeinsten Grundwahrheiten darzustellen.“ Der Gedanke ordnet sich ihm in fünf Kreise, — aber der Art, dass das Zusammengehörige nirgend aufeinander folgt, sondern hier und dort, von rechts und links, von oben und unten, aus der Fläche der Thür zusammengesucht werden muss. Dabei fehlt eben durchaus der räumliche Zusammenhang, durch welchen die Erklärung des Einzelnen sich hätte rechtfertigen können. Hr. v. A. sieht in diesem bunten Durcheinandermischen, welches das ganze Werk gründlichst verwirrt, eine tiefsinnige Absicht, der Charakter-Eigenthümlichkeit des christlichen Kirchenbaues durchaus entsprechend. Diejenigen indess, welche das Wesen des letzteren mit Ernst durchforscht, dürften auch in seiner geheimnissvollsten Mystik nichts Vernunftwidriges gefunden haben.

So ist durch diese Arbeit die Ausdeutung der Bilder der Bronzethür in der That nur sehr wenig gefördert. In Betreff der häufig vorkommenden Wiederholung von Darstellungen bemerkt Hr. v. A., dass sie etwa den Zweck habe, den Inhalt der betreffenden Bilder besonders eindringlich zu machen; was eben auch dahingestellt bleiben muss. Der Umstand dass der eine Thürflügel breiter als der andre ist, — der eine in jeder Reihe drei Darstellungen, der andre deren nur zwei enthält, — eine Einrichtung, die jedenfalls ihren sehr eigenthümlichen Grund hat, wird gar nicht in Erwägung gezogen, geschweige denn erklärt. Ich hatte im Uebrigen die Vermuthung ausgesprochen, dass das Ganze der Thür früher vielleicht irgend einmal auseinandergenommen und ohne Beobachtung der ursprünglich vorhanden gewesenen Folge der Bilder aufs Neue zusammengesetzt sein mochte. Hr. v. A. führt selbst eine Urkunde vom J. 1503 an, der zufolge damals einige Reliefs abhanden gekommen und durch neue von demselben Gusse (von den nicht mehr vorhandenen Platten??) ersetzt und dass das Ganze durch neu gefertigte kupferne Bänder neu verbunden wurde. Dabei konnte, — in einer Epoche, in welcher ein lebendiges Verständniss des Inhalts schwerlich noch vorhanden war, — eine willkürliche Umstellung sehr leicht stattgefunden haben; auch ist es kaum anders möglich, als dass die fehlenden Platten durch Abgüsse von vorhandenen, also durch Wiederholungen, wie solche vor Augen stehen, ergänzt wurden. Bei diesen thatsächlichen Umständen wird jede gründliche Ausdeutung der Thür, — auch abgesehen von der Misslichkeit des willkürlichen Verfahrens, welches Hr. v. A. beobachtet, — doppelt bedenklich.

Ich habe noch ein Paar Einzelbemerkungen hinzuzufügen. In dem Bilde der Erschaffung der Eva hatte ich die Figur der Gottheit als Jehova bezeichnet und bemerkt, dass ich von der älteren Beobachtung, nach welcher die Jungfrau Maria dabei „gegenwärtig" erscheine, nichts wahrgenommen habe. Aus den Bemerkungen des Hrn. v. A. ersehe ich, dass dieser vorausgesetzliche Jehova selbst, weil er bartlos ist (ebenso wie auf dem darunter befindlichen Bilde, welches ich als Erschaffung des Adam auffasste, während es Hr. v. A. als „Belehrung und Stärkung der Eva" bezeichnet), die Maria darstellen soll. Hr. v. A. erklärt dies, nach der mystischen Doctrin des Mittelalters, als Incarnation der „göttlichen Weisheit" in der Gestalt der Maria. Wäre der Gesammtinhalt der Bilder klar genug und solcher Auffassung entsprechend, so würde ich an sich nichts dagegen haben. Eine bartlose Darstellung des schaffenden Gottes halte ich aber keineswegs für etwas Unerhörtes; Christus namentlich wird in der frühchristlichen Kunst (besonders auf den Sarkophagen) häufiger ohne Bart als mit solchem dargestellt; dies konnte, bei der Gleichartigkeit der Personen der heiligen Trinität, sehr füglich auch auf die beiden andern der letzteren übertragen werden, konnte somit auch in diesem Fall geschehen sein. — Dann bemerkt Hr. v. A., ich hätte, mit Bezug auf den Inhalt der Thür, nur von „dekorirender Spielerei" gesprochen, während dies keineswegs der Fall ist, ich vielmehr sagte: dass, wenn überhaupt ein Gesammt-Inhalt vorhanden, doch zugleich eine, mehr nur dekorirend spielende Sinnbildnerei mitgewirkt haben möge, u. s. w. Zum weiteren Zeugnisse meines angeblichen Unverstandes [1]) legt er mir gleich-

[1]) Dass Hr. v. A. überhaupt nicht weiss, was meinerseits zur Erläuterung altchristlicher Symbolik geschrieben ist (dass ich z. B. der erste gewesen bin,

zeitig (S. 5. Anm.) einige Ausdrücke von Cordero zur Last, aus den Abschnitten von Cordero's Schrift, die ich, freilich zu ganz andern Zwecken, übersetzt und, mit sehr offener Angabe ihrer Eigenschaft als Uebersetzung, meinen kleinen Schriften eingereiht hatte; auch S. 41 führt er mit völligster Unbefangenheit eine Stelle Cordero's als von mir geschrieben an. Ferner sieht Hr. v. A. sich ermüssigt, die falsche Abbildung, welche ich (S. 150 in Thl. I. der kleinen Schriften) von der angeblich auf dem Relief No. 22 enthaltenen weiblichen Gestalt gegeben haben soll, zu tadeln, während ich gar nicht jene, sondern die auf No. 25 enthaltene Gestalt gezeichnet hatte, was sich ihm bei einer nur einigermaassen sorglichen Vergleichung sofort hätte ergeben müssen [1]). Hr. v. A. hat wohl nicht hinreichend erwogen, dass dies Fälschungen sind, wenig geeignet, ihrem Urheber Ehre zu bringen, mag die Veranlassung auch nur in einem leichtsinnigen Verfahren beruhen und mögen ihm immerhin Unberufene oder Böswillige diese Dinge ohne Weiteres nachschreiben.

Ueber die Arbeit der Reliefs der Thür, über ihre sehr urthümlich derbe Beschaffenheit, die gleichwohl etwas ansprechend Naives hat, wüsste ich nur das früher von mir Gesagte zu wiederholen. Auch Hr. v. A. weiss in diesem Betracht nichts Weiteres, als meine Worte anzuführen, sieht sich dabei aber doch veranlasst, das, was ich über den an diesen Werken nur in höchst geringem Maasse hervortretenden Byzantinismus gesagt habe, mit einigen Fragezeichen zu begleiten. Auch dies würde er bei einiger Erwägung dessen, was ihm ziemte, unterlassen haben. Und wenn er selbst, wie er es dargethan, so gar keine Kenntniss von diesen Dingen und kein Auge dafür besass und Niemand in seiner Nähe war, der ihm den einfachen Aufschluss hätte gewähren können, so würde z. B. ich selbst dies Letztere auf eine briefliche Anfrage sehr gern gethan haben. —

Die in dem Dome sonst vorhandenen Bildwerke scheinen einer näheren Betrachtung ebenfalls nicht unwerth zu sein. Namentlich die grosse Anzahl der Grabmonumente dürfte interessante Belege für die Geschichte der augsburgischen Bildhauerei enthalten. Von vorzüglich Bedeutendem ist mir bei meiner flüchtigen Schau allerdings nur wenig entgegengetreten. Ich gebe hier nur die Notiz über zwei im Kreuzgange befindlichen Epitaphien. Eins, vom J. 1442, enthält in starkem Relief die Darstellung der Jungfrau Maria mit dem Kinde, welcher durch die h. Barbara der Verstorbene und dessen Gemahlin vorgeführt werden. Die künstlerische Bedeutung ist hier nicht sehr hervorstechend; das Bemerkenswerthe besteht darin, dass noch ein weich germanischer Styl vorherrscht und sich erst geringe Motive des Ueberganges zur folgenden Entwickelung vorfinden. Ein andres Relief ist das Epitaphium eines „Martin von Waldegk", gest. 1524. Der Verstorbene, gepanzert, ist nebst seiner Frau und den Familienwappen dargestellt, beide knieend, ein vortreffliches Beispiel augsburgisch feiner und edler Lebensdurchbildung; darüber, als besondre

der die Bildersprache in den Darstellungen der altchristlichen Sarkophage entziffert hat), will ich, bei seiner mangelnden Kenntniss der bezüglichen Literatur, völlig unberührt lassen.

[1]) Dass überhaupt die von mir gezeichneten und radirten Abbildungen die stylistische Eigenthümlichkeit jener Reliefs getreu wiedergeben, während dies auf der betreffenden Bildtafel bei Hrn. v. A. wiederum keineswegs der Fall ist, wird natürlich ebenfalls auch nicht entfernt angedeutet.

Darstellung, Christus am Oelberge, der freier stylistischen Auffassung Holbein's entsprechend, aber minder anziehend als jene Bildnissgestalten.

Eigenthümliches Interesse für die Momente kunstgeschichtlicher Entwickelung gewähren die im Dome vorhandenen Glasmalereien. Die in den Oberfenstern des Mittelschiffes erhaltenen gehören zu den ältesten, welche Deutschland besitzt. Es sind ihrer fünf, in den Fenstern der Südseite, — einzelne Heiligengestalten, in einem schweren, starren, handwerklich byzantinischen Style und ohne eigentlichen Kunstverdienst, aus dem Anfange des dreizehnten Jahrhunderts, etwa der Darstellungsweise im Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg entsprechend. — Eine grosse Darstellung füllt das südliche Fenster des Querschiffes (auf der Westseite des Domes) aus. Es ist frühgermanischer Styl der Zeit um 1300: ein gothischer Tabernakelaufbau mit buntgemusterten Teppichgründen und einzelnen biblischen und Heiligen-Gestalten in strenger trecentistischer Weise. Das Ganze macht den Eindruck eines spielend bunten Teppichwerkes, ebenfalls noch ohne tiefere künstlerische Würde. Einzelnes ist Renovation. — Der mittlere Theil des Hauptfensters in der mittleren der östlichen Chorkapellen, hinter dem Hochaltar, ist mit Medaillons von Ornament und Engelreigen, Scenen der Passion Christi enthaltend, versehen. Diese haben den handwerklichen Charakter der ersten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts, mit germanischen Nachklängen. — Ein Fenster des nördlichen Seitenschiffes enthält drei Darstellungen: die Krönung Mariä, die Verkündigung, die Geburt Christi, nebst Engeln u. dergl. Diese sind treffliche Arbeiten vom Ende des funfzehnten Jahrhunderts, dem Charakter der augsburgischen Malerei dieser Zeit im Allgemeinen entsprechend. Sie haben allerdings keine plastische Totalwirkung, auch kein hochentwickeltes Schönheitsgefühl, aber Würde und individuell kräftige Durchbildung. In den Farben herrscht, wie auch sonst in den Glasmalereien dieser Epoche, der weisse Ton vor. — Sehr bemerkenswerth endlich ist ein grosses Glasgemälde im oberen Mittelfenster des Ostchores, über dem Hochaltar. Es ist ein Werk neuster Zeit, ohne Zweifel aus der Schule von München. Die Darstellung ist die Krönung der Maria, mit Engeln und reichen musivischen Ornamenten in den Rosetten des Fensters. Ohne einen völlig durchgeführten malerischen Rhythmus zu besitzen, zeichnet sich dies Werk ebensosehr durch seine höchst prachtvolle Wirkung, wie durch den Adel der einzelnen Gestalten aus und giebt, gleich den sonst bekannten Arbeiten jener Schule, zur Seite der alten Arbeiten einen doppelt erfreulichen Beleg für die Durchbildung der Glasmalerei in unseren Tagen.

Nochmals antike Polychromie.

Ende September 1854.

Eine akademische Gelegenheitsschrift, welche ich erst jetzt kennen lerne, veranlasst mich, auch den im ersten Bande der vorliegenden Sammlung enthaltenen Untersuchungen über antike Polychromie noch einen

kleinen Nachtrag hinzuzufügen. Es ist die „Einladung zu der Feier des fünzigjährigen Doctor-Jubiläums des Herrn D. Eduard von Schrader etc., den 20. Juli 1853, vom Rector und academischen Senat der Königl. Eberhard-Karls-Universität, — begleitet von einer Abhandlung über die Polychromie der antiken Sculptur von Dr. Christian Walz, ordentlichem Professor der Philologie und Archäologie. Tübingen“ etc.

Der Verfasser (Hr. Walz) erwähnt des Wiederabdruckes meiner Schrift vom Jahr 1835 (Kl. Schr. I, S. 265, ff.), scheint aber die Nachträge (von S. 327 ab) noch nicht gekannt zu haben. Er wiederholt zum Theil, was schon in seiner Kritik in den Heidelberger Jahrbüchern vom Jahr 1837 (über die ich I, S. 328 und 344 gesprochen) enthalten war, und bringt überhaupt nicht eben thatsächlich Neues von Bedeutung; doch ist seine Schrift neuerlichst nicht nur zur Verfassung von Feuilletonartikeln, welche abermals das Banner absoluter Buntheit schwingen, benutzt worden: auch an sich verlangt sie um so mehr eine Berücksichtigung, je gelehrter die Gründe sind, auf denen ihr Bekenntniss zu eben demselben Banner beruht. Ich hebe diejenigen Punkte hervor, welche mir besonders bemerkenswerth erscheinen.

Eine ausführliche Untersuchung widmet der Verfasser der Bedeutung des Wortes ἀνδριάς: er weist nach, dass es auf keinen Fall durch „Gemälde“ übersetzt werden könne, vielmehr ausschliesslich nur als „Statue“ zu fassen sei, — wonach denn die bekannte platonische Stelle vom Bemalen der Andrianten bestimmt auf die damalige Sitte des Statuenbemalens hindeute. So hatte auch ich (S. 312), andern Gewährsmännern folgend, die Sache bereits gefasst; aus den Nachweisen des Verfassers geht mir jetzt indess hervor, dass ἀνδριάς durch „Statue“ in zu engem Sinne übersetzt wird; das Wort bildet den Gegensatz gegen „Gemälde“ und ist somit ohne allen Zweifel als „plastisches Bildwerk“ überhaupt zu fassen, — also namentlich auch als Relief. Der Mitbezug auf das Relief modificirt aber den Sinn der platonischen Stelle um ein Weniges, zumal wenn wir dabei an die Verwendung des Reliefs in dem farbenreichen Gebälke des dorischen Tempels denken. Was bei einer derartigen Gattung der Andrianten geschah, brauchte darum überhaupt nicht oder nicht in gleichem Maasse bei allen zu geschehen; die Stelle ist also nicht nothwendig von ganz genereller Bedeutung, auch abgesehen davon, dass Plato zugleich in keiner Weise sagt, wie weit sich jenes Bemalen ausgedehnt habe, und für seinen Zweck nur das Anmalen der Augen näher berührt.

Den bestrittenen „Elfenbeinmalern“ des Plutarch, den ἐλεφαντος ζωγράφοι, sichert der Verfasser, und möglicher Weise mit gutem Grunde, ihr Recht; nur ist mit ihnen noch erst ein sehr schwacher Beleg für eine naturgemässe Bemalung des Nackten an den chryselephantinen Werken gewonnen. Er schliesst jene schon im Jahr 1837 behauptete Conservirung des Colorits des olympischen Zeus durch die Phädrynten an, über deren mehr als bedenklichen Erfolg ich mich I, S. 344 bereits geäussert habe. Er geht jetzt aber noch ungleich weiter, indem er dies vorausgesetzte Phädryntengeschäft mit dem jährlich erneuten Menniganstrich des kapitolinischen Jupiter parallel stellt, wenn auch die Bemalung des Elfenbeins an dem Zeus des Phidias in demselben Verhältniss über diesem Menniganstrich gestanden habe, wie die eine Statue selbst über der andern. Diese schliessliche Clausel nützt meines Bedünkens nicht viel: römische

Barbarei und höchste hellenische Kunstblüthe sind eben in keiner Weise mit einander in Vergleich zu bringen, und wer dies thut, würde dem Gegner, der den Streit aus dem Sachlichen in das Persönliche überzuspielen geneigt wäre, allzu gefährliche Waffen in die Hand gegeben haben.

Die plutarchischen *βαφεῖς*, die man sonst wohl als Bemaler von Sculpturen übersetzt hat, erklärt der Verfasser mit Welcker als die Meister der Metallmischung für kunstreichen Guss. Die Deutung mag richtig sein; jedenfalls ist es bekannt, wie hoher Werth im Alterthum auf diese oder jene Bronzemischung gelegt ward und dass das gediegene Verfahren in dieser Technik zur Kaiserzeit verloren war. Auch mag immerhin die sterbende Iokaste des Silanion, von Erz mit bleichem (silbergemischtem) Gesicht, solcher Technik angehört haben; obschon zu bemerken ist, dass hier eine Aneignung malerischen Effektes ersichtlich wird, der unbedenklich unter überwiegenden malerischen Elementen einer jüngeren Zeit, der des vierten Jahrhunderts, erstrebt wurde, dass die Wirkung jedenfalls nur eine äusserliche, conventionelle war (denn um darüber hinauszukommen, hätte es einer, hier völlig unmöglichen Durchbildung des malerischen Tones bedurft), und dass es sich hier überhaupt schwerlich um etwas Andres als um einen vorübergehenden Versuch handelt. — Bedenklicher ist es mit dem ehernen reuigen Athamas des Aristonidas, dessen Schaamröthe, wie Plinius berichtet, durch eine Eisenbeimischung — also durch eine Oxydirung dieses beigemischten Eisens — hervorgebracht war. Eine Erzfigur mit bleichem Gesicht, wie die der Iokaste, können wir uns allenfalls vorstellen; eine erröthende Erzfigur (und gar zum Ausdruck reuevoller Schaam!) muss einem gesunden künstlerischen Sinne nothwendiger Weise ziemlich widersinnig erscheinen, die Berechnung auf den Oxydirungsprozess der Metallmischung einigermaassen fabelhaft. Mir ist es vielmehr glaublich, dass die Bronze des Athamas durch irgend einen unvorhergesehenen Zufall jenen röthlichen Ton angenommen hatte und dass die künstlerische Absicht nachträglich hineininterpretirt wurde; der gute Plinius ist an Notizen über derartige Kunstkuriositäten nicht ganz arm. — Der Verfasser geht freilich noch weiter, indem er aufs Neue, in ausführlicher Mittheilung, die rednerischen Floskeln eines Kallistratus und Andrer über erröthendes Erz, über rothwangige Bronzestatuen — sogar die Aeusserung des Himerius über die eherne (lemnische) Athene des Phidias, deren Schönheit sich, statt des Helmes, in solches Wangenroth verhülle, wörtlich nimmt. Eine mit Naturfarben illusorisch bemalte Statue ist ausführbar und ist unter Umständen ausgeführt worden; ein partieller rother Anhauch, zum Ausdruck flüchtigsten Lebens, über einem Bronzebilde, welches durch seinen stofflichen Farbenton von vornherein auf alle Illusion verzichtet, gehört, wie eben angedeutet, einfach in das Gebiet des Sinnlosen. Wer in jenen Aeusserungen, und gar mit Bezug auf Werke des Phidias, mehr sieht als Phrase, mit dem ist nicht füglich weiter zu streiten. Auch habe ich schon (I, S. 315, Anm. 3) auf die Widersprüche hingedeutet, in welche sich Kallistratus bei derartig spielenden Wendungen selbst verwickelt.

Beiläufig kommt der Verfasser auch auf jene Stelle des Plinius (36, 4, 10 der Tauchnitz'schen Ausgabe) zu sprechen, in welcher von der Statue der Hekate im Hinterhause des ephesischen Dianentempels die Rede ist und hinzugefügt wird, dass die Besucher durch die Aufseher erinnert würden, vor der strahlenden Gewalt des Marmors ihre Augen zu hüten.

Letzteres kann auf die Statue oder auf das Tempelgebäude bezogen werden. Der Verfasser entscheidet sich (gegen Ulrichs, dem ich 1, 8. 357, mit Ueberzeugung gefolgt bin), für die Beziehung auf die Statue. Die Stelle ist wichtig genug, um die Gründe für die eine und für die andre Auffassung näher zu berücksichtigen. Nach der Erklärung des Verfassers kann der strahlende Marmorglanz deshalb nur auf die Statue der Hekate bezogen werden, weil hier überhaupt nur von Statuen die Rede sei. Letzteres ist freilich richtig; bei einem compilatorischen Autor wie Plinius kann meines Erachtens jedoch ein kleines Abspringen von dem augenblicklich vorliegenden Hauptgange seines Vortrages (hier also die vorausgesetzte Einstreuung einer Notiz über den Tempel, in dem jenes Bild sich befand), in keiner Weise befremden, und um so weniger, als er erst unmittelbar vorher, bei Gelegenheit der Arbeiten des Skopas und seiner Genossen, Ausführliches über den Bau des Mausoleums, für dessen Ausstattung diese Künstler thätig waren, eingeschaltet hatte. Im Uebrigen erklärt der Verfasser den blendenden Glanz des Hekatebildes dadurch, dass sich die übrigen Marmorstatuen von ihm durch Bemalung oder sonst ein Mittel, welches den Marmorschimmer beseitigt, unterschieden hätten. In diesem Falle wäre jedoch zu erwarten gewesen, dass Plinius sein „tanta marmoris radiatio est" nicht so schlichthin (mit der Voraussetzung, dass aller Marmor glänze und dieser nur in erheblich erhöhtem Maasse,) ausgesprochen, dass er hier ausdrücklich den ungefärbten oder unverhüllten Zustand des Marmors hervorgehoben haben würde. Wären seine Worte aber auch unbedenklich, so bliebe doch das Räthsel ungelöst, wie eine einzelne Statue — nicht durch irgend ein künstliches optisches Mittel, sondern lediglich durch die natürliche Beschaffenheit ihres Stoffes — zu so ungeheurem Glanze gelangte, dass sie die Augen des Beschauers physisch blendete. Ich wüsste hiebei in der That keine andre Aushülfe, als ein völlig banales Mährchen anzunehmen, welches dann, hier nicht an der Kunstkennerschaft, sondern an dem gesunden Verstande des Plinius zweifeln hiesse. Beziehen wir dagegen jene Worte auf das Tempelgebäude, das grösste des Alterthums und das aus allerweissestem Marmor erbaute, so konnte dessen Betrachtung, zumal im Sonnenlichte, das Auge in der That recht gründlich blenden. Ich vermag also nur bei dieser Auffassung, — welche mir zugleich aber ein wichtiges Zeugniss für das Weiss in der Hauptmasse des Tempelbaues (und zunächst allerdings des ionischen Marmorbaues) ist, zu bleiben.

Im Uebrigen beruft sich der Verfasser auf einzelne, schon bekannte Zeugnisse über die Farbenanwendung bei antiker Sculptur. Er reiht denselben eins, nach Roulez's Vorgange, an, welches mir noch unbekannt war. Es ist ein Epigramm der lateinischen Anthologie auf die Verwandlung der Daphne in einen Lorbeerbaum; der Dichter bemerkt in sinniger Weise, „wie die Hand des Künstlers gesorgt habe, dem gemeisselten Laube und den gemeisselten Gliedern die angemessene Farbe zu wahren; wie, indem der bunte Stein zweierlei Zeichen (duo signa) trage, die Verbindung von Bildkunst und von Malerei einen wundersamen Reiz gewähre." Die hier zu Grunde liegende Anschauung entspricht dem ganz wohl, was wir sonst über antike Polychromie wissen; die Hülfe der Farbe dürfte die Darstellung der sich verwandelnden Gestalt in anmuthig dekorativer Weise gehoben haben, wobei die „duo signa", die eben nicht auf entschieden illusorische Absicht und Wirkung schliessen lassen, vielleicht eine etwas

prägnante Bedeutung haben. — Als noch weitere Belege giebt der Verfasser die Abbildungen von einer Anzahl kleiner Terracotten, welche die Reste farbiger Zuthat tragen. Dergleichen sind vielfach bekannt. Im Einzelnen haben die hier mitgetheilten keinen Anspruch auf den Namen von Kunstwerken.

Der Verfasser legt einigen Nachdruck auf den philologischen Standpunkt, von welchem aus er seine Aufgabe behandelt und seine Ansicht einer lebhafteren, naturgemäss illusorischen Buntheit der antiken Sculptur aufs Neue begründet hat. Wir Andern, die wir der antiken Polychromie eine ungleich bedingtere Geltung zuerkennen, scheiden von seiner Schrift mit einiger Genugthuung, indem wir wahrnehmen, auf wie wenig festen Füssen auch diese erneute philologische Begründung dessen steht, was uns als ein mehr oder weniger erhebliches Zuviel erscheint. Worauf es aber in dieser Frage meines Bedünkens vor Allem ankommt, das ist ihre Auffassung im Gesammtwesen des antiken Kunstgeistes und seiner geschichtlichen Entwickelung. Ich habe sie in solcher Weise abermals durchzuarbeiten und hiemit vor Allem zu jener grösseren Festigkeit des Standpunktes und der Auffassung zu gelangen gesucht, der auf einem möglichst freien und unbefangenen Ueberblick des Ganzen beruht. Meine Geschichte der Baukunst und die dritte, gänzlich erneute Auflage meines Handbuches der Kunstgeschichte, welche sich beide so eben unter der Presse befinden, werden dem geneigten Leser die Resultate auch dieser Arbeit darbringen.

VERZEICHNISSE.

I. Orts-Verzeichniss.

A. bedeutet Architektur, Sc. bedeutet Sculptur, M. bedeutet Malerei. Die römischen Zahlen sind die der Bände, die deutschen die der Seiten.

A.

Aachen.
Münster, II, 183. 191. 210. 371.
Trinkbrunnen III, 318.
Rathhaus M. III, 487.

Abenberg.
Burg II, 698.

Adenau.
Kirche II, 206. Taufstein II, 252. Hochaltar mit Schnitzwerk II, 269.

Adrianopel.
Moschee Sellims I, 214.

Aegina.
Minervatempel I, 280. 288. 298. Farbe an Sc. u. A. I, 320. 331.

Agrigent.
Juno- und Concordia-Tempel I, 256. 290.
Jupiter-Tempel I, 290.
Grabmal des Theron I, 291.
Herkules-Tempel A., Farbe I, 333.
Castor- und Pollux-Tempel A., Farbe, I, 333.

Ahrweiler.
Stadtkirche II, 180. 234. Sculpt. II, 278.
Kirche auf d. Calvarienberg II, 250.

Aizani.
Antikes Theater II, 397.

Aken.
Hauptkirche II, 563.

Aker.
Kirche, Grabplatte, Sc. II, 633.

Alba.
Antike Basilica II, 96.

Alpirsbach.
Klosterkirche II, 360. Sculpt. II, 369. 719.

Altenahr.
Kirche, mit Abbildg. II, 193. Taufstein II, 253. Holzstatue II, 282. Monstranz II, 235.

Altenberg, bei Köln.
Kirche II, 48. 131. 233. 669. Sculpturen II, 265. 271. Grabplatte II, 327. Glasmalerei II, 324.

Altenberg, an der Lahn.
Klosterkirche, mit 5 Abbildg. II, 179. Bildwerke II, 180.

Altenburg.
Die rothen Thürme, Herzogl. Schloss, Schlosskirche, Pohlhof, Rathhaus II, 551.

Altenkirchen, auf Rügen.
Kirche I, 695. Taufstein I, 783. Swantevitabild Sc. I, 667.

Altenkirchen, bei Coblenz.
Basilica II, 221.

Amiens.
Kathedrale II, 48.

Andernach.
Pfarrkirche II, 43. 206, mit Abbildg. 212, mit 3 Abbildg. 669. Taufstein II, 253. Tabernakel II, 255. Relief am Portalbogen II, 268.
Heil. Grab mit Statuen II, 273. Wandmalerei II, 285.
Franciscanerkirche (jetzt Stall) mit Abbildg. II, 243.
Bürgerl. Architekturen II, 246.
Rheinkrahnen II, 245.

Andernach.
Gräflich Leyen'scher Hof II. 249.
Annunziatenkirche. Frescomalereien, Glaswappen II. 318.
Anklam.
Marienkirche, mit 3 Abbildg. I. 697. Schnitzaltäre I. 796. 809. Grabplatte I. 818. Epitaphien I. 826. Chorstühle I. 795.
Nicolaikirche, mit 6 Abbildg. I. 728. Schnitzaltar I. 809. Chorstuhle I. 795.
Bürgerl. Architektur I. 733.
Das Steinthor I. 768.
Rathhaus I. 769. Mal. I. 821.
Ansbach.
St. Gumpertskirche Mal. II. 720.
Anticyra.
Tempel I. 270.
Antonin.
Schloss III. 324.
Antwerpen.
Kathedrale II. 501. Mal. 502. Chorstühle III. 512.
Kirche St. Jacques II. 502. Mal. u. Sc. II. 502.
Augustinerkirche Mal. II. 503.
St. Paul Mal. II. 503. Calvarienberg II. 503.
Museum Mal. II. 503. 508.
Academie III. 450.
Rubens-Denkmal III. 517.
Aphrodisias.
Antike Baureste II. 394.
Apollinarisberg.
Kirche II. 142. M. III. 512.
Aquino.
Basilica II. 95.
Aranjuez.
Schloss III. 257.
Argos.
Tempel Sc. I. 307.
Antikes Theater II. 397.
Arolsen.
Kirche Sc. III. 374.
Arnegg.
Kirche. Taufstein Sc. II. 562.
Arnstadt.
Frauenkirche II. 490. Sc. 491.
Arras.
Stadthaus I. 506.
Aschaffenburg.
Hof-Bibliothek. Miniaturen I. 475.
Gebetbuch I. 478.
Domschatz I. 479.
Assisi.
Kirche des h. Franciscus II. 629. Mal. I. 253. 254. II. 155. Steinkanzel Sc. II. 646.
Assisi.
Engelkirche M. III. 23.
Asti.
Baptisterium, Altar Sc. II. 646.
Athen.
Tempel am Ilissus A. Farbe 426. M. I. 277.
Tempel des Theseus I. 423. 274. A. Farbe 319. 329. II. 66.
Akropolis II. 469.
Parthenon I. 272. 425. Farbe an A. u. Sc. 278. 319. 330. Sc. III. 235.
Propyläen I. 270. 275. M. I. 330.
Erechtheum I. 259. 426. II. 67. 282. A. Farbe I. 330.
Stadium des Atticus A. Farbe I. 270.
Monument des Lysicrates I. 427. A. Farbe I. 273. 277.
Monument des Thrasyllus I. 425.
Plan des Königsschlosses III. 318.
Augsburg.
Dom I. 148. Details aus den ältesten Theilen desselben mit 2 Abbild. I. 149. II. 731. 753. Die bronzenen Thürflügel, mit 2 Abb. I. 180. III. 755. Grabmonumente III. 757. Glasmalerei III. 758.
Ansicht der Stadt III. 204.
Avenas.
Kirche, Altar, Reliefsculp. II. 646.

B.

Babelsberg.
Schloss III. 328.
Bacharach.
Pfarrkirche II. 214. Epitaphium II. 280.
Wernerskirche, mit Abb. II. 241.
Bahn.
Kirche I. 694.
Bamberg.
Dom, mit 8 Abb. I. 152. II. 49. 277. 530. Sc. I. 430.
St. Jacob I. 161. 545. II. 35.
Kirche auf d. Michaelisberg I. 161.
Karmeliterkirche I. 162.
Domschatz, Miniat. II. 64. Sc. II. 563.
Bibliothek, Miniaturen aus dem 10. Jahrh. mit Abb. I. 91. Evangel. aus dem 10. Jahrh. I. 91. Apocal. Evangel. a. d. 10. Jahrh. I. 91. Expositiones in Cantica et Prophetiam Danielis aus d. 11. Jahrh. I. 91. Missale aus dem 11. Jahrh. mit Abb. I. 91. Sacramentaria Gregorii P. aus d. 12. Jahrh. I. 92. Psalmarium aus d. 12. Jahrh. I. 92. Elfenbeindeckel a. d. 11. Jahrh. I. 93.

Bamberg.
Ansicht der Stadt III, 204.
Barcelona.
St. Paul, Kreuzgang III, 248.
Rathhaus III, 248.
Barth.
Kirche I, 724. M. 821. Altar Sc. I, 829.
Thurm I, 767.
Basel.
Münster II, 377. 518. Sculpt. in der Krypta II, 518. Ansicht des Münsters III, 205.
Gemäldegallerie II, 518—20.
Bei Hrn. Handmann, Votivtafel Kaiser Heinrichs II. I, 486.
Sammlung des Hrn. v. Speyr Mal. II, 520.
Bassae.
Apollotempel I, 425. A. Farbe 280. 286. 320.
Bayeux.
Kathedrale II, 393.
Bayreuth.
Jean-Paul-Statue III, 541.
Kanzleibibliothek M. II, 720.
Beauvais.
Kathedrale III, 57.
Beilstein.
Kirche II, 245
Belgard.
Marienkirche, mit Abb. I, 732. 733.
Bendorf.
Kirche, mit Abb. A. II, 215.
Bergen.
Marienkirche, mit 8 Abb. I, 668.
Berlin.
Klosterkirche, mit 8 Abb. I, 10. III. 337.
Domkirche. Grabmal des Kurf. Johann Cicero, II, 659.
Werder'sche Kirche III, 328. Sc. 379. M. 562
Petrikirche III, 615.
Kirche in Moabit III, 332
Jakobikirche III, 638.
Matthäikirche III, 639.
Königl. Begräbnisskapelle am Dom, M. III, 647—56.
Garnisonkirche M. III, 562.
Schloss, Hautelisse-Tapeten III, 478. Kuppel III, 632. Weisser Saal III, 632. M. III, 632.
Bethanien III, 639. Kirche III, 639.
Kriegsministerium III, 637
Garde-Ulanenkaserne III, 615.
Mustergefängniss III, 615.
Bauschule III, 326. 488. Sc. 343. Schinkel'sches Museum, M. III, 362.
Berlin.
Prachtgebäude III, 230.
Am Potsdamer Thor III, 318.
Am Neuen Thor III, 326.
Hauptwache III, 318. Sc. 342. 637.
Schauspielhaus III, 321. Decorationsmal. 352. Concertsaal III, 629. M. 630. Treppe Sc. 637.
Sing-Academie III, 322.
Prinzen-Palais III, 322.
Palais Redern III, 325.
Bürgerl. Architectur III, 639. 640.
Maschinenbau-Anstalt von Borsig III, 616.
Opernhaus Sc. III, 630. 632.
Academiegebäude Sc. III, 637.
Schlossbrücke III, 339. Sc. 637.
Denkmal auf d. Kreuzberg III, 338.
Denkmal Friedrichs d. Grossen III, 334. 399. Sc. III, 640.
Thiergarten, Denkmal Friedrich Wilhelms III. Sc. III, 640. 698.
Belle-Alliance-Platz, Friedenssäule, III, 409.
Statue Bülows III, 373.
Grabdenkmal Scharnhorsts III, 339.
Springbrunnen Sc. III, 353.
Glaubensschild, Pathengeschenk des Königs, Sc. III, 645 (nun in London).
Museum, Gemäldegallerie I, 215. Tizians Bild I, 329. 337. 365. 386. 402. 404. 404. 411. 422. Gemälde des Andreas del Sarto I, 436. 513. 526. 531. 640. II, 5. 11. 290. 292. 311. 316. 320. 322. 358. 451. 506. III, 411. 618. Vorhalle M. III, 346. 549. 633. Sc. 411. 633. Rotunde III, 635. Tapeten nach Raphael II, 595. III, 635. Antikengallerie I. 316. 318. 319. 492. II, 405. Kupferstichkabinet, Pienarium, mittelalterl. Bilderhandschrift I, 10. (Ehemal. v. Nagler'sche Sammlung) II, 359. 721. Sammlung german.-slav. Alterthümer I, 440. Aegyptische Schmucksachen II, 706. Kunstkammer I, 643. Siegelabdrücke 645. Hindostanische Kunstsachen 645. Chinesische 645. Arabische u. Persische 646. Australische u. Mexican. 646. Majoliken u. Glasmalereien 647. Italienische und deutsche Prachtgeräthe 647. II, 6. 328. 486. 707. 710. 712.
Neues Museum III, 636. M. III, 636. Sc. III, 636.
Museumsplatz, Bronzegruppen, Sc. III. 411.
Kunstakademie, Bibliothek, Erzengel

Berlin.
Michael, Miniaturbild I, 11. Gypsabgüsse I, 462. Sculpt. III, 241. 309.
Königl. Bibliothek. Das hohe Lied von Willeram, mittelalterl. Bilderhandschrift I, 10. mit Abb. Werinher's Gedicht vom Leben der Maria I, 26, mit Abb. Die Bilderhandschrift der Eneidt I, 38, mit Abb.
Sammlung des Hrn. v. Nagler (ehemals) M. I, 11. 26. 229. 644.
Bildnisse der Personen des königl. Hauses u. fürstl. Personen I, 650.
Gemäldesammlung des Herrn Grafen Raczynsky III, 278. 644.
Gemäldesammlung des Hrn. J. H. W. Wagener III, 290. 592. 737.
Königl. Gewerbeinstitut, Gypsabgüsse von Antiken I, 497.
Bei Sr. Maj. dem König M. III, 407.
Bei der Frau Prinzessin Marianne (ehemals), M. II, 479.
Bei Mohr und Arnold, Kirchl. Prachtgeräthe (jetzt anderswo) I, 434. M. I, 435. Alterthüml. Kunstsachen 435.
Bei Stadtrath Reimer II, 10.
Bei Hrn. C. Gropius M. 356. 365.
Bei Hrn. Berger M. 356.
Bei Hrn. Steinmeyer M. 359.
Bei Hrn. W. Gropius M. 359.
Bei Hrn. Glatz jun. M. III, 360.
Bei Hrn. Humbert M. III, 361.
Bei Fräulein v. Waldenburg M. III, 563.
Kunstausstellungen v. J. 1786—1836. III, 218. 656.
Königl. Academie der Künste III, 584.
Allgem. Zeichnenschule III, 585.
Kunst- und Gewerkschule III, 585.
Allgem. Bauschule III, 585.
Technisches Gewerbeinstitut III, 585.
Bau-Gewerbeschule III, 585.
Institut für Kirchenmusik III, 585.
Dom-Gesangschule III, 585. 599.
Theater-Bildungsschule III, 585.
Schule für musikal. Composition III, 586.
Königl. Münze III, 588.
K. Porcellanmanufactur III, 588.
K. Eisengiesserei III, 588.
K. Anstalt für Glasmalerei, Lavamalerei u. Bronzeguss III, 589.
K. Kapelle III, 600.
K. Schauspiel und Oper III, 600.

Bernau,
Kirche, mit 4 Abb. I, 115. Malerei an Holzgeräthschaften, mit Abb. I, 117. Mittelalt. Eisenbeschläge (mit Abb.) 116.

Bernburg.
Marienkirche Sc. II, 367.

Bethlehem.
Basilica II, 190. Glitterthor II, 645.

Bieber,
Kirche II, 221.

Bingen.
Pfarrkirche II, 208. 245. Taufstein II, 254. Statuen II, 269.
Bei Architect Soherr: eberetehlertige Schlagleisten II, 255.

Bittburg.
Oberkirche II, 231.
Liebfrauenkirche, Epitaphien II, 367.
Der Kobenhof II, 246.

Blaubeuren,
Klosterkirche, Altarwerk, Sc. II, 554. 563.

Blois.
Schlossthurm I, 506.

Borberville,
St. Georges, Kapitelsaal I, 506.

Bologna.
S. Cecilia M. I, 412.

Bomarzo,
Etrusk. Gräber I, 284.

Bonn.
Münster II, 118. 192. 196. 204. 686. Kreuzgang II, 122. Grabmonum. II, 263. Tumba u. Grabstein II, 267. Altäre mit Sculptur im Barokstyl; Epitaphium, Tabernakel II, 282. Bronzestatue der h. Helena II, 283. Madonnenstatuen II, 335.
Minoritenkirche, mit Abb. II, 237.
Jesuitenkirche, mit Abb. II, 251.
St. Peter in Dietkirchen, Kuppelbau, II, 251.
St. Martinskapelle I, 239.
Museum Sc. I, 494.
Universität, Aula M. III, 230.

Burgk.
Schloss II, 637.

Boos.
Kirche III, 304.

Boppard.
Pfarrkirche, mit 6 Abb. II, 218. Altes Crucifix II, 260.
Klosterkapelle, Grabsteine II, 260.
Franciscanerkirche II, 214. 250.
Karmeliterkirche II, 245. 246. Chorstühle II, 255. Statuen II, 266. Grabsteine II, 266. 267. Marmorrelief im Chor II, 274. Im Chor an der Südseite: Epitaphium aus Sandstein II, 276. Im Schiff: Marmorepitaph. II, 281.

Borgund.
Kirche I, 517.
Brandenburg.
Domkirche I, 448—154. Schnitzaltar I, 451. Mal. I, 452.
Braunfels,
Schloss, Schlosskirche II, 181.
Brauweiler.
Abteikirche II, 191. 459. 668. Kreuzgang II, 201. Renaissance-Altare von Holz II, 271. Crypta-Hautrelief II, 258. Grabstein II, 327.
Bremen.
Dom, mit 4 Abb. II, 641. 667. 731 Kreuzgang II, 642. Sc. II, 642. Mal. II, 643.
Liebfrauenkirche II, 643.
Anscharinskirche II, 643.
Stephanikirche II, 643.
Martinikirche II, 643.
Johanniskirche II, 644.
Rathhaus II, 582. 644. 669. Sc. 644. Mal. 644.
Denkmal Olbers Sc. III, 710.
Kunsthalle Sc. III, 711.
Kirchhof Sc. III, 711.
Brenz,
Kirche II, 592.
Breslau.
Denkmal Friedrichs II. III, 398
Kunst- u. Gewerkschule III, 585.
Brilon.
Pfarrkirche II, 424. Sc. II, 424.
Brügge.
Kapelle des heil. Blutes I, 506.
Kirche St. Sauveur II, 507. Mal. II, 507. Grabtafeln II, 507.
Kirche Notre Dame II, 507. Sc. II, 507.
Johannishospital Mal. II, 507—8.
Gemäldesammlung der Academie II, 508.
Stadthaus III, 57.
Brüssel.
Kathedrale (Ste Gudule) II, 499 Glasmal II, 500. Mal III, 496 515. Sc. III, 517.
Kirche la Chapelle A II, 500. M III, 516.
Notre Dame des Victoires II, 500.
Ursulakapelle Sc. II, 500
Kirche der h. Jungfrau III, 489.
Hotel de Ville II, 500. III, 457.
Palais de justice Mal. III, 513.
Palais de la Nation M. III, 402 457. 514.
Brunnen Sc. II, 500.
Place des Martyrs, Denkmal III, 488. 516.
Brüssel.
Denkmal des Generals Belliard III, 517
Gallait's Haus III, 514. Atelier Mal. III, 514.
Museum M. II, 500.
Cassationshof M. III, 457.
Sammlung des Hrn. van Bercelaire III, 515.
Ecole de Gravure III, 455.
Bütow,
Kirche, Schnitzwerk I, 807.
Schloss I, 777.

C.

Cadacchio,
Tempel I, 292.
Cadolzburg.
Schloss II, 698.
Caen,
Kirche St. Pierre I, 506.
Société française pour les monuments historiques III, 475.
Cammin,
Domkirche, mit 12 Abbild. I, 678. Kreuzgang I, 688. 695. 696. 697. Chorstühle Sc. I, 788. Prachtgeräthe I, 779 Steinsculpt. I, 766. Altarschrein I, 808.
Bergkirche I, 763.
Bürgerl. Architect. I, 773.
Bauthor I, 768.
Canoss,
Etrusk. Gräber I, 284.
Capellen,
Kirche III, 304.
Capraiola,
Schloss Mal. III, 478.
Capua,
Statue Kaiser Friedrichs II. I, 474.
Carden,
Stiftskirche II, 218. Mit Abb II, 240. Taufstein II, 258. Hochaltarschrein II, 265. Reliquienkasten II, 284. Madonnenstatue II, 271. Gemalter Flügelaltar im südl. Flügel des Querschiffs II, 317.
Bürgerl. Architectur II, 290.
Carlshafen,
Ansicht III, 209.
Carlsruhe,
Academiegebäude III, 533. Mal. 536. Sc. 536.
Casinogebäude III, 536.
Bürgerl. Architectur III, 536.
Denkmal Carl Friedrichs Sc. III, 535. 540.
Bibliothek, Bilderhandschrift I, 56.

Cassel.
Martinskirche, mit 3 Abb. II, 187.
Gemäldegallerie II, 424.
Bibliothek, Bilderhandschr. I, 52—56.
Castell.
Kirche II, 232.
Klause II, 250.
Chalons sur Marne.
Notre Dame de l'Epine I, 806.
Charlottenburg.
Mausoleum Fr. Wilh. III. III, 378, 706.
Charlottenhof.
Landhaus Sc. u. M. III, 63.
Plan des Landhauses III, 317—324.
Chartres.
Kathedrale II, 128. Nordportalsculpt. II, 646. Glasmalerei II, 647.
Chateaugontier.
Schlosschen I, 806.
Clausen.
Kirche, Flügelbilder des Schnitzaltares II, 819.
Clemenskirche (bei Rheinstein).
Chorstühle II, 215. 255. Heiligenfiguren II, 271.
Clotten.
Kirche II, 281.
Cnidus.
Antike Baudenkmäler II, 383.
Cörlin.
Michaeliskirche I, 763.
Cöslin.
Marienkirche I, 732, mit 3 Abb. I, 733. Chorstühle Sc. I, 795. Schnitzwerk I, 807. Begräbnisskapelle I, 835.
Statue Fried. Wilh. I. I, 832.
Cobern.
Matthiaskapelle, mit Abb. II, 216.
Kirche III, 304.
Coblenz.
St. Castor II, 208. 211. Grabmonumente II, 242. 264. Epitaph. im südl. Seitenschiff II, 266*267. Wandgemälde II, 288. Epitaph. im nördl. Flügel des Querschiffs, Barockstyl. II, 281. 327. Kanzel II, 282. Epitaph. im südl. Flügel d. Querschiffs II, 282. Bronze-Crucifix auf d. Hochaltar II, 282. Im Querschiff: Gemäldetafeln II, 314.
St. Florin, mit Abbild. II, 211. 242. 246. 251. Glasmalerei II, 323.
Liebfrauenkirche II, 212. 243. 246. Epitaphium in d. Vorhalle II, 268. Epitaph. des Joh. v. Cronfeld II, 282.
Dominikanerkirche II, 130. Mit Abb. II, 239.
Coblenz.
Hospitalkirche II, 245. Holzreliefs II, 283. Gemälde II, 314.
St. Georg II, 249.
St. Barbara II, 251.
Carmeliterkirche, Kuppelbau II, 251.
Jesuitenkirche, mit 3 Abbild. II, 249. Portalstatuen u. Crucifix II, 281.
Jesuitencollegium II, 249.
Bürgerl. Architecturen II, 220. 248.
Moselbrücke II, 179.
Langisch-Städtische Gemäldegallerie II, 321.
Gymnasialbibliothek, Miniaturen II, 344.
Provinzialarchiv, Miniaturen II, 344. 586.
Bei Hrn. Burchard: Kirchl. Prachtgeräth (jetzt in der Kunstkammer in Berlin) II, 327.
Bei v. Lassaulx: Altarschnitzwerk II, 269. 291.
Bei Hrn. Dietz II, 290. 321. Verschiedene Kunstsachen II, 337.
Musik-Institut III, 600.
Coburg.
Stadtkirche II, 558.
Schloss II, 554. 587. Sc. II, 554. 587.
Cochem.
Pfarrkirche II, 250. Grabstein II, 268.
Colbatz.
Klosterkirche, mit 16 Abbild. I, 669. 695. Steinsculpturen I, 788.
Colberg.
Marienkirche, mit 4 Abb. I, 709. Taufbecken u. Leuchter in Bronze Sc. I, 784. Schnitzwerke Sc. I, 810. Alterthüml. Gewölbmalerei I, 790. 813. 814. Chorstühle I, 795.
Heil. Geistkirche, Schnitzaltar I, 811.
Bürgerl. Architect. I, 778.
Comburg.
Abteikirche, Kronleuchter II, 593.
Conradsburg.
Kirche I, 447. 587. II, 492., mit 6 Abb. 618.
Constantinopel.
Sophienkirche I, 200. II, 408. III, 395.
Sergiuskirche II, 408.
Ansicht III, 277.
Constanz.
Dom II, 84.
Cordova.
Moschee III, 246. 247. 742.
Corneto.
Etrusk. Gräber I, 284.
Cottbus.
Hauptkirche II, 587.

Crefeld.
Sammlung des Hrn. von der Leyen M. III, 424.
Cues.
Kapelle des Hospitals II. 378. Mal II, 304. 314. Sc. II, 267. 327. Holzstatue II, 271.
Denkmal des Joh. a Novocastro II, 278.
Hospitalsbibliothek, Miniat. II, 345.
Coutances.
Kathedrale II, 391
Cyrenaica, in der.
Architecturstück in einem der Felsgräber A. u. M. I, 333.
Cyzikus.
Jupiter-Tempel I, 773.

D.

Daber.
Kirche I, 762.
Schlossruine I, 771.
Damm.
Marienkirche I, 762. Altarschnitzwerk I, 811.
Thorthurm I, 768.
Dammgarten.
Kirche, mit Abbild. I, 695. Schnitzaltar I, 807.
Danzig.
Oberpfarrkirche von Sct. Marien II, 471. 590. 698. Sc. II, 471. Mal. II, 472.
St. Trinitatis u. St. Annae II, 544.
Kirchenfaçaden II, 696.
Rathhaus II, 591. 695. Sommer-Rathsstube A. u. M. II, 644.
Artushof II, 590. Marmorstatue II, 599.
Stockthurm u. Peinstube II, 589.
Frauenthor II, 589.
Das hohe Thor II, 695.
Der Stadthof II, 696.
Bürgerl. Architect. II, 589.
Ansicht der Stadt II, 544.
Kunst- u. Gewerbschule III, 584.
Darmstadt.
Gallerie II, 342. Kunstgeräthe II, 353.
Museum, Architecturmodelle II, 389.
Bei Frau Prinzessin Elisabeth M. II, 480.
Delos.
Apollotempel I, 258. 259.
Antikes Theater II, 397.
Delphi.
Tempel I, 270. II, 469. Sc. II, 470.
Stadium des Atticus I, 270.
Demmin.
Bartholomäuskirche, mit 6 Abbild. I, 720. Altarblatt I, 859.
Thorgiebel I, 768.
Deutz.
Kirche, mit Abb. II, 396. Reliquienkasten II, 339.
Didymä.
Apollo-Tempel I, 254.
Dijon.
Notre Dame II, 48.
Kunstschule III, 430.
Dobrilugk.
Klosterkirche II, 587.
Draheim.
Schlossruine I, 766.
Dramburg.
Kirche, mit Abb. I, 762.
Dramissus.
Antikes Theater II, 397.
Dresden.
Gemäldegallerie II, 475. 478. 547. 636.
Bibliothek: Das Jagdbuch des Grafen Phöbus Gaston von Foix aus dem 14. Jahrh. I, 99. Apocalypse de St. Jean aus d. 15. Jahrh. I, 99. Apokalyptische Darstellungen I, 98.
Theater, Vorhang M. III, 604.
Driesch.
Kirche II, 291.
Drübeck.
Klosterkirche, mit 2 Abb. A. I, 565. 586. 614. II, 586.
Dülmen.
Pfarrkirche Mal. III, 181.
Düsseldorf.
Königl. Kunstacademie III, 585. Aquarellsammlung II, 194.
Salon v. Schadow Mal. III, 501.

E.

Eberbach.
Klosterkirchen II, 561.
Echternach.
Willibrordskirche II, 21. 24. 183. 223.
Ediger.
Kirche II, 290. 348 Prachtgeräth II, 335.
Egesta.
Tempel I, 290.
Antikes Theater II, 397.
Ehrenbreitstein (Thal).
Kreuzkirche, Kuppel II, 291.
Eisenach.
Nicolaikirche II, 569.
Eisleben.
Andreaskirche II, 491. Kanzeltuch II, 491.

Ehleben.
Annenkirche II, 491.
Eisenberg.
Pfarrkirche II, 738. Sc. II, 738.
Elberfeld.
Rathhaus Mal. III, 501. 511.
Eldena.
Klosterkirche, mit 7 Abbild. I, 689. 696. Grabplatte I, 789.
Eleusis.
Cerestempel I, 277. 287. 300. 425.
Dianatempel I, 301. 425.
Ellwangen.
Stiftskirche II, 592.
Ellora.
Tempel I, 256.
Elzig.
Kirche, Seiten-Altarbild Mal. II, 306.
Epidaurus.
Tholus I, 270.
Antikes Theater II, 397.
Erfurt.
Dom, mit Abb. II, 26. 567. Mal. 681.
Predigerkirche, Bildwerk im Lettner II, 27. Altarschrein II, 24.
Barfüsserkirche, Grabsteine II, 28. Schnitzaltar II, 28. 30—31.
Severikirche, Madonnenstatue II, 28. Tabernakel II, 567.
Regierkirche, Schnitz-Altar II, 28. 30—31.
Bürgerl. Architect. II, 567.
Betsäule vor der Stadt II, 567.
Ansicht der Dom- und Severikirche III, 32.
Kunst- u. Gewerkschule III, 585.
Erpel.
Kirche II, 295.
Escorial.
Kloster, Ansicht III, 254.
Kirche III, 256.
Espalion.
Kirchlein III, 34.
Esslingen.
Dionysiuskirche II, 421. Sc. II, 421. Glasm. II, 421.
Wüste Kirche II, 421.
Frauenkirche II, 421. Sc. II, 421. Glasm. II, 421.
Zerstörtes Grabmonument II, 539.
Euskirchen.
Kirche II, 206. Taufstein II, 252. Tabernakel II, 254. Schnitzaltar II, 270. Epitaphium im Barockstyl II, 281.

F.

Fabriano.
Gemäldesamml. des Hrn. Rossi I, 394.
Bei Hrn. Buffera I, 394.
Falkenberg.
Kirche I, 762.
Fano.
Basilika II, 67.
Fauradau.
Kirche II, 363. 366.
Fiddichow.
Kirche I, 694.
Fliessem.
Antike Villa II, 489.
Florenz.
S. Croce, Sacristei, M. I, 253.
S. Maria Novella II, 184. III, 93. Mal. I, 252. Frescogemälde II, 56. 58. Kreuzgang Mal. II, 593.
SS. Annunciata M. I, 379. 436.
S. Nicolo Mal. I, 391.
S. Miniato Mal. I, 410.
Dom III, 93. Sc. 531.
Kirche del Carmine Mal. II, 56.
S. Trinita Mal. III, 416.
S. Giovanni, Bronzethür Sc. III, 569.
Or san Michele III, 93.
Loggia de' Lanzi III, 93.
Vorhof der Servitenkirche M. I, 430.
Museum, Antike Sculpt. I, 316. II, 483.
Academie, Gemäldesammlung I, 310. 411. III, 483.
Palast Pitti, Gemäldegallerie M. I, 423. 426.
Frankfurt.
Dom, mit Abb. II, 349. Grabsteine II, 349. Wandgemälde II, 349.
Goethe-Statue Sc. III, 510. 541.
Städelsches Institut II, 154. 299. 311. 319. 349. Bibliothek II, 360. Miniat. II, 350. Mal. III, 508—10.
Bei Hrn. C. Brentano, Miniat. II, 351.
Sammlung des Hrn. Trakert II, 611.
Römersaal Mal. III, 509.
Ansicht der Stadt III, 109.
Frauxburg.
Kirche I, 764. Madonnenstatue I, [illegible]. Epitaphium I, 819.
Freiberg.
Domkirche, Goldene Pforte II, 12.
Freiburg (a. d. Unstrut).
Kirche I, 177. II, 367. 377. 462. Schlosskapelle I, 177. II, 203. 368.
Freiburg (im Breisgau).
Münster II, 47. 48. 55. 410. 520. Sc. II, 414. 623. Mal. II, 414. 521. 523. III, 496. Glasmal. II, 521.

Freiburg (im Breisgau).
Bei Hrn. v. Hirscher Mal. II, 527.
Freienwalde.
Marienkirche, mit 2 Abb. I, 750
Friedberg.
Brunnen, mit Abb. I, 146
Frizlar.
Stiftskirche II, 49, mit 8 Abbild II, 158. Crypta II, 159 Aeusseres II, 160.
Franciscanerkirche II, 161.
Frose.
Kirche I, 585., mit 6 Abb. I, 606. II, 466.
Fürth.
Kirche Sc. II, 448

G.

Garz a. d. Oder.
Heil. Geistkapelle I, 740
Stephanskirche, mit 2 Abb. I, 738 764.
Gelnhausen.
Kaiserpalast II, 96. 179.
Gemunden.
Kirche I, 17.
Gemünden (a. d. Hunderück).
Kirche II, 244. Sc. II, 279
Gent.
Kathedrale (St. Bavo) II, 507. Mal. II, 506.
Prachtgebäude III, 456.
Gerurode.
Stiftskirche I, 590, 600. II, 364. 378. Crypta II, 364 Beichapelle Sc. I, 604. II, 365. 707. Grabmonument I, 605. Kreuzgang I, 606.
Gingst.
Kirche I, 763. Mal. I, 882.
Girona.
Kathedrale, Taufstein Sc. II, 646.
Godesberg.
Das Hochkreuz II, 234.
Göttingen.
Kirche II, 491.
Universitätsbibliothek, Bild von Raphon I, 495.
Görlitz.
Petrikirche II, 586.
Kreuzkapelle, heil. Grab II, 587.
Thor Kaisertreta II, 587.
Gollnow.
Kirche I, 762.
Thorthurm I, 766.
Gortys.
Tempel I, 270.
Gotha.
Bibliothek, Evangelienbuch aus d. 10. Jahrh. (aus Epternach) II, 54.
Goslar.
Dom, Vorhalle, mit Abb. I, 142. Der s. g. Krodo-Altar, mit Abb. I, 143. Brüstung des Kaiserstuhles I, 145.
Granada.
Maurisches Gebäude II, 645.
Alhambra Mal. II, 637. Ansicht III, 241. 249. 742.
Greiffenberg.
Marienkirche, mit 4 Abb. I, 738
Greiffenhagen.
Nicolaikirche, mit Abb. I, 699. Mal. I, 821. Kanzel Sc. I, 829.
Heil. Geistkirche I, 763.
Greifswald.
Jacobikirche, mit 4 Abbild. I, 700. Taufstein Sc. I, 783.
Marienkirche, mit 8 Abbild I, 701. Grabplatte I, 790 Altarschrein I, 805. Kanzel I, 829. Epitaph. I, 829.
Nicolaikirche, mit 3 Abbild. I, 780. Mal. I, 823.
Bürgerl. Architectur I, 769.
Grimma.
Marienkirche II, 687.
Grimme.
Kirche I, 725. Epitaphium I, 869. Chorstühle I, 795.
Façade des Rathhauses I, 748.
Güldenstern.
Klosterkirche II, 600.
Güls.
Alte Kirche, mit Abb. II, 218.
Neue Kirche III, 304.
Gülzow.
Burgruine I, 766.

H.

Halberstadt.
Dom, mit 10 Abb. I, 128. 139. 460. 589. II, 541. Domschatz I, 485. Kapitelsaal Mal. I, 485.
Liebfrauenkirche, mit Abbild. I, 137. 139. 470. 575. Sc. I, 430. II, 556. 576. Wandmal. II, 576.
Bürgerl. Architectur II, 478.
Hagenau.
Georgskirche II, 84.
Halicarnass.
Tempel Sc. I, 808.
Halle (in Sachsen).
Moritzkirche, mit 1 Abb. I, 169. 475. Schnitzfiguren II, 39. Schnitzaltar II, 83.

Halle (in Sachsen).
Liebfrauenkirche I, 162. II, 552. 669. Altarblatt II, 34. 660.
Ulrichskirche II, 552. Schnitzaltar II, 31. Taufbecken von Bronze II, 32.
Neumarktkirche, Schnitzaltar II, 32.
Hamburg.
Schauspielhaus III, 336.
Bei Hrn. Jenisch Mal. III, 272.
Hannover,
Marktkirche II, 600.
Kreuzkirche Mal. II, 600.
Aegidienkirche II, 603. Sc. II, 603.
Bürgerl. Architectur II, 603. 638.
Gemäldesammlung des Hrn. Hausmann I, 486. II, 983.
Hatzenport,
Kirche II, 231.
Heerberge,
Kirche Mal. II, 543.
Hecklingen,
Klosterkirche II, 466. Sc. II, 466.
Heidelberg.
Bibliothek: Das Rolandlied vom Pfaffen Chunrad, mittelalterl. Bilderhandschrift I, 1. Welscher Gast, Lehrgedicht, mittelalterl. Bilderhandschr. I, 6. Wilhelm von Orange von Wolfram von Eschenbach, mittelalterl. Bilderhandschr. I, 6.
Schloss II, 423. Sc. II, 423.
Ansicht III, 147.
Heilbronn,
Hauptkirche II, 422. Sc. II, 422.
Michaeliskapelle, Altartische II, 593.
Heiligenkreuz,
Kloster II, 421.
Heiligenstadt,
Marienkirche u. Annakapelle I, 626.
Heilsbronn,
Munsterkirche II, 17. 539. 998. Sc. II, 613. Grabmonument II, 729.
Klosterkirche II, 35.
Heidekerkapelle II, 17.
Heimersheim,
Kirche II, 204. Figurenreicher Nebenaltar in Alabaster II, 280.
Heiningen,
Kirche, Taufstein, Sc. II, 563.
Heisterbach,
Klosterkirche, II, 127. 902. 379.
Heltorf,
Schloss, Mal III, 501. 510. 511.
Herkulanum und Pompeji,
Antikes Theater II, 398.
Sculpturen II, 400.
Hildesheim,
Kirche auf d. Moritzberge II, 35.
Himmelkron,
Klosterkirche, Grabstein Sc. II, 730.
Himmelthron,
Klosterkirche, Grabstein Sc. II, 730.
Hirschau,
Aureliuskirche II, 34. 35.
Hirzenach,
Kirche II, 27, mit Abb. II, 28.
Höningen,
Klosterkirche II, 787. Sc. II, 788.
Jacobskirche II, 788.
Hohen-Mocker,
Kirche I, 699.
Hohenzollern,
Burgkapelle, Sc. II, 369—70.
Huysseburg,
Klosterkirche I, 585, mit 5 Abb. 611. II, 578. III, 391.

I.

Igel,
Das römische Denkmal II, 70. 534.
Ilm-Stadt,
Kirche II, 491.
Ilsenburg,
Kirche II, 586.

J.

Jasenitz,
Klosterkirche I, 763.
Jena,
Stadtkirche II, 569.
Jerichow,
Klosterkirche I, 696.
Jerusalem,
Tempel Salom. I, 217.
Jüterbog,
Dammkirche II, 553.
Nicolaikirche II, 553. Sc. II, 553.
Bürgerl. Architectur II, 553.

K.

Kairo,
Gebäudeverzierungen I, 503.
Grabgebäude des Ibrahim Aga I, 503.
Moschee Mamhemmedgo Weelli I, 503.
Kaiserswerth,
Kirche II, 205.
Kalsmunt,
Burg II, 179.
Kamenz,
Schloss III, 616.
Karlstein,
Schloss II, 496.
Maria-Himmelfahrtskirche, Mal. II, 497.

Karlstein,
Katharinenkapelle, Mal. II, 497.
Kreuzkapelle, Mal. II, 497.
Kelberg.
Kirche II, 246.
Kemberg.
Stadtkirche, Mal. I, 462.
Kempenich.
Kirche II, 231. 246.
Kirchberg.
Kirche, mit Abb. II, 244. Steinkanzel II, 254.
Kissingen.
Kursaal III, 420.
Klausen,
Kirche II, 276. Vorhalle, Grabstein II, 268. Schnitzaltar II, 268. 315.
Kloster-Gröningen siehe Wester-Gröningen.
Kobern, a. d. Mosel,
Obere Burg, Matthiaskapelle II, 7.
Koburg siehe Coburg.
Köln,
Dom II, 40. 48. 51. 128. 152. 233. 385. 407. III, 314. 396. Das Dombild in d. Agneskapelle II, 152. 294. Domschatz II, 332. 334. 338. Chorstühle II, 254. Dreikönigskapelle, Anbetung der Könige in Bronzesculpt. II, 272. Glasmalerei II, 323. 324. Glasgemälde am nördl. Seitenschiff II, 325. Grabmonumente II, 262. von Erzbischöfen in der Maternus- und Johanniskapelle II, 262 u. 63. Desgleichen in der Michaeliskapelle u. nördl. Chorabseite II, 263. Desgl. in d. Marienkapelle II, 264. Im nördl. Flügel d. Querschiffs Marmorstandbild des Erzb. W. v. Gennepp II, 263. Hochaltar II, 262. Altarschrein d. Johanniskap. II, 262. 289. Kreuzaltarblatt im nördl. Flügel des Querschiffes II, 313. Kreuzaltarschrein II, 269. Schrein in d. Marienkapelle II, 269. Marienkapelle, Heiligenstatuen II, 274. Verkündigungsbild in der Marienkapelle II, 318. Marienstatue daselbst II, 280. Maternuskapelle, Holzrelief II, 271. Altarschreinbilder in der Nicolauskapelle II, 312. Schnitzaltar in d. Nicolauskapelle II, 270. Sacristei, Tabernakel II, 254. Schränke in der Vorhalle II, 255. Ueber der Sacristei-Thür Maria- und Johannes-Figuren II, 273. Steinsculpturen in der Sacristei — Christusstatue II, 273. Weihbrunnen II, 284. Sculpturen des Seitenportals der Westseite II, 284. Statuen an d. Chorpfeilern II, 269. Statuen im südl. Querschiff — Kreuzabnahme neben der Kanzel II, 274. Statuen an Epitaphien am Süd- und Nordchor II, 274. Im Chor die marmornen Grabmäler des Erzbisch. Adolph v. Schaumburg u. s. Bruders II, 277. In der Stephanskapelle Marmorbild des Cölnthurn v. Hochkirchen II, 282. Tumba der heil. drei Könige II, 331. Marmor-Mausoleum über der Tumba der h. drei Könige II, 292. Wandmalereien im Chor II, 283.
Minoritenkirche, mit 2 Abb. II, 282. 288. Im Chor Marmormonumente II, 280. Kreuzgang II, 288.
St. Andreas II, 203, mit Abb. II, 236. Altarbild in der Kapelle des nördl. Seitenschiffs II, 300. Altarbilder im Querschiff II, 312.
St. Apostein II, 127, mit Abbild. II, 193. 198. Fastentuch der Sichmond v. Adocht II, 235. Gemälde im Chor II, 317.
St. Cäcilia II, 135. Relief über der Thüre der Nordseite II, 257.
St. Columba II, 206. 237. Statue der Maria II, 279. Gemälde aus Rubens Schule II, 318.
St. Georg II, 378. 668. Taufkapelle II, 199. Vorhalle II, 247. Tabernakel II, 248. Taufstein II, 252. Reste eines gemalten Meanders II, 283. Glasmal. II, 325.
St. Gereon II, 120. 127. 192. 197. 207. 242. 668. Sacristei II, 235. Grabstein II, 267. Schnitzfiguren II, 271. Wandmal. in d. Krypta — Mosaikfussboden II, 284. Taufkapelle, Wandgemälde II, 284. In der Sacristei: Hand-Zeichnungen II, 288. Altarbild II, 312. Thürflügelgemälde II, 299. Glasmalerei II, 324.
St. Joh. Baptist II, 195. Ausserhalb der Kirche Crucifixstatuen II, 273. Altar mit Marmorsculptur II, 281. Holzgeschnitzte Kanzel II, 283. Reste decorativer Malerei II, 283.
St. Kunibert II, 117, mit Abb. II, 202. Statuen vor d. Chor II, 266. Holzsculpturen II, 268. Tafeln auf Goldgrund im Querschiff II, 293. Wandgemälde II, 292. Gemäldetafeln im Querschiff II, 307. Bilder II, 316. Glasmalerei II, 323. Miniat. II, 345.

Köln.

Stiftskirche St. Maria auf dem Capitol I. 240. II. 122. 190. 191. 195. 199. 202. 378, mit Abb. II. 232. 238. 658. 459. Grabsteine, mit 2 Abb. II. 251. 252. 327. Chorstühle II. 255. Thür-Reliefs II. 256. 257. Marienstatue, mit Abb. II. 258. Hautrelief einer Grablegung II. 272. Statuen auf der Orgelbühne, ehemal. Lettner II. 275. Wandmalereien in der Krypta II. 283. Malereien der Kapelle Hardenrath II. 306. Glasmal. II. 324. 325. Bildnisse in der Kapelle Cervo II. 317. Bilder von Lebrun, Boys u. A. II. 318.

St. Maria in Lyskirchen II. 203. Madonnenstatue II. 265. Altarblatt II. 311. Verkündigungsbild II. 318. Glasgemälde II. 325.

St. Maria in der Schnurgasse, Reliquiarien II. 330.

Gross St. Martin I. 242. II. 127, mit Abb. II. 197. 200. 202. 204. 205. Crucifixstatue II. 273.

St. Mauritius, mit Abb. II. 194. Crucifixstatue II. 273.

St. Pantaleon II. 120. 189. 194. 204. 249. 459. Statuen auf der Orgelbühne II. 273. Rococo-Epitaphien im Chor II. 283. Glasmalerei II. 325. Paphenpforte II. 153.

St. Peter II. 237. Schnitzaltar in der Taufkapelle II. 269. 312. Altarbild II. 319. Glasmalerei II. 325.

St. Severin II. 195. 204. 235. Sarkophag II. 253. Wand-Tabernakel II. 253. Epitaph im südl. Seitenschiff II. 278. Reste von Wandmalereien II. 285. Wandgemälde in d. Krypta II. 288. Wandgemälde in d. Sacristei II. 290. Altargemälde in d. Sacristei II. 306. Reliquienkasten II. 331. Gemäldetafeln neben d. Altar II. 307. Gemälde im südl. u. westl. Theil d. Kirche II. 316. Ecce-homo-Gemälde II. 317. 318. Glasgemälde II. 325.

St. Ursula, Kapitäle u. Basen II. 207. Hautrelief in Stein II. 274. Grabmal der h. Ursula II. 282. Bilder der Apostel im Muttergottesgang II. 284. Reste von Wandmalereien II. 285. Gemälde aus der Ursula-Legende II. 299. Reliquienkasten II. 331. 334.

Antoniterkirche II. 235. 237. Gemälde II. 316. Glasmalerei II. 326.

Köln.

Karthause (Garnison-Lazareth) Spätgoth. Kreuzgänge II. 238.

Jesuiter-Collegium II. [illegible]. In der Vorhalle Marmor-Epitaph des Heinr. v. Reuschenberg II. 281. Jesuitenkirche, mit Abbild. II. 249. Communionbank II. 253. Decoration im Innern, Frescogemälde II. 317.

Rathhaus II. 248. Hansesaal, Statuen II. 261. Vorhalle II. 248. Gewölbehalle im Neubau II. 248. Rathhauskapelle II. 295. Rathhausthurm, mit Abb. II. 236. 265. Sacristei der Rathhauskapelle II. 238.

Haus Gürzenich II. 237.

Wohngebäude spätrom. Styls II. 207.

Wohngebäude spätgothischen Styls II. 239.

Museum, Altarbild. Madonna mit dem Kinde unter einem Tabernakel II. 308. Altärchen mit Flügelgemälde II. 299. Antependium II. 331. Bild des h. Sebastian II. 308. Bild der Kreuzigung II. 292. Verkündigung II. 292. Bilder aus Meister Stephans Schule II. 297. 298. Crucifixbild II. 300. Das jüngste Gericht von Meister Stephan II. 298. Gemälde, Madonnenbild II. 286—87. 289. Gemälde aus der Spätzeit des 15ten Jahrh. 306. Gemälde II. 308. 310. 312. 316. 317. Gemälde von Dürer u. Cranach II. 319. Grosses Altarblatt; Tafel mit Flügeln II. 290. Jugendbilder des Meister Stephan II. 293. Die h. Ursula II. 294. Grabsteine II. 252. Kapitäle II. 207. Kreuzabnahme des sogen. Israel v. Meckenen II. 305. Madonnenstatue II. 334. Reliquienkasten II. 333. Sculpturen aus St. Pantaleon II. 257. Tafeln- und Flügelbilder II. 291. Taufsteine II. 253.

Bei Hrn. Baumeister (früher Lyversberg'sche Sammlung): Die sog. Lyversberg'sche Passion II. 301. 312. 321.

Bei Maler Bürwenich II. 288.

Bei Hrn. Essingh II. 299. 321. 333. Kunstgeräthe II. 327.

Bei Hrn. v. Geyr (früher in der Lyversberg'schen Sammlung) II. 303. Altarblatt II. 309. 321.

Bei Hrn. Haan (aus der Lyversberg-schen Sammlung) II. 309. 316. Altarblatt II. 309. 312.

Bei Hrn. v. Herwegh II. 296.

Köln.
Sammlung des † Dr. Korp II, 291. 298. 300. 305. 306. 309.
Sammlung des Hrn. Lecon, Reliquien, II, 283. 284.
Bei Hrn. Merle II. 310.
Bei Hrn. Oppenheim II. 320.
Bei Hrn. Schmitz, Gemälde II, 292. 293. 299. 306. 307. 311. 321. 316.
Sammlung des Hrn. Stadtbaumeisters Weyer II. 320.
Wallraff'sche Sammlung II. 153.
Bei Hrn. Zanoli II. 287. 292. Gemälde 304. 310. 321. Miniat. 345.
Königsberg.
Königl. Malerschule III, 585.
Kunst- u. Gewerkschule III, 585.
Korinth.
Dorischer Tempel I, 280. 287.
Koswick.
Kirche II. 478.
Kreuznach.
Carmeliterkirche II, 240.
Paulskirche II, 242.
Krumeels.
Kirche Mal. III, 260.
Krzeczowice.
Schloss III, 324.
Kurnick.
Schloss III, 325.
Kyllburg.
Stiftskirche, mit Abb. II, 224. Glasmalerei II. 128. Madonnenstatue II, 262. Epitaphium II. 267. Gemalte Fenster II, 320. 378.

L.

Lauch.
Abteikirche II. 47. 209. 373. 459. 535. 561. Tabernakel II. 230. Sarcophag im westl. Chor II. 260.
Landsberg.
Schlosskapelle II. 492. 552.
Landshut.
Ansicht der Stadt III. 205.
St. Martin II. 669. Sc. II. 529.
Landskron.
Schlosscapelle I. 766.
Langen-Lipsdorf.
Kirche II. 553.
Laon.
Kathedrale I. 506.
Laodicea.
Antikes Theater II. 397.
Lassan.
Kirche, mit 2 Abb. I. 691.
Lauenburg.
Jakobikirche I. 769.
Rathhauscapelle I. 769.
Lausanne.
Klosterkirche II. 551.
Leipzig.
Monument Gallerie Sc. III 553.
Bathé Sc. III. 552.
Leubus.
Klosterkirche, Grabdenkmal Sc. II. 613.
Leyden.
Aegypt. Museum II. 708.
Lichfield.
Kathedrale II. 591.
Liesborn.
Klosterkirche, Hauptaltar I. 600.
Lille.
Kirche St. Maurice II. 510.
Stadthaus Sc. II. 510.
Limburg (an der Lahn).
Stiftskirche II. 49. 378. 379.
Dom II. 197., mit Abbild. II. 197. 205.
Limburg (an der Hardt).
Abteikirche II. 362. 367. 735.
Limoges.
Kathedrale I. 506.
Lindenberg.
Kirche, Malerei auf Holzgeräthschaften, mit Abb. I. 113.
Lindow.
Kirche I. 694.
Linz (am Rhein).
Kirche, mit Abb. II. 205. 237. Tabernakel II. 254. Altarwerk II. 362. Gemälde auf der südl. Empore II. 303. Prachtgeräthe II. 355.
Löbnitz.
Burg I. 766.
Lövenich.
Kirche II. 195.
Loitz.
Kirche I. 689. 695.
London.
Bridgewater-Gallerie I. 496.
Brit. Museum, Persepolitan. Sculpturen, griech. Sculpturen II. 63.
Gemälde v. Mazzolino bei Solly II. 508.
Gemälde von Raphael bei Lord Gravagh II. 58.
Academie III. 464.
Lonnig.
Klosterkirche II. 41. 211.
Lorch.
Vorhalle II. 111.
Luckau.
Nicolaikirche II. 597.

Lübeck,
Dom Sc. II, 375. 432. 606.
Catharinenkirche II, 375. Ziegelmosaiken II, 581.
Frauenkirche, Glasmal. II, 575. 581.
Marienkirche Sc. II, 433.
Burgkbecher, Mosaikbild II, 581.
Lüneburg,
Rathhaus, Ziegelmosaikboden II, 581.
Lüttich,
St. Paulskirche II, 499.
St. Barthelemy, II, 499. Ehernes Taufbecken II, 499.
St. Jacques II, 499.
Vor der Universität Bronzestatue Grétry's III, 513.
Luzern,
Ansicht der Stadt III, 205.
Lyon,
Kunstschule III, 489.

M.

Mansfeld,
Schloss II, 588.
Maserata,
Dom Mal. I, 388.
Madrid,
K. Gemäldegallerie II, 595.
Magdeburg,
Dom, mit 5 Abb. I, 120. II, 51. 129. Grabmal des Erzbischof Ernst von Peter Vischer I, 144.
Frauenkirche, mit Abb. I, 134. 591.
Kunst- u. Gewerbschule III, 585.
Mailand,
Dom III, 314.
S. Lorenzo A. II, 409.
S. Ambrogio Mal. I, 368. 369. Hochaltar II, 52.
S. Pustorgio Mal. I, 368.
S. Maria delle Grazie Mal. I, 369.
S. Satiro Mal. I, 368.
Gemäldegallerie der Brera I, 362. 363. 365. 366. 368. 369.
Ehemal. Centralgallerie I, 394.
Ambrosian. Bibliothek Mal. I, 163. 367. 368.
Academie III, 461.
Mainz,
Dom I, 416. 419. II, 49. 667. 729. Der östl. Mittelthurm II, 390. Sculpturen II, 345.
Stephanskirche, mit Abbild. II, 347. Kreuzgang Sc. II, 348.
Gutenbergs Denkmal Sc. III, 268.
Städtische Gemäldesammlung II, 348.
Malvern,
Abteikirche, Mosaikfussboden II, 646.
Mannebach,
Kirche II, 391.
Mantinea,
Antikes Theater II, 397.
Mantua,
Ornamente, mantuanische I, 216.
Marburg,
Elisabethkirche II, 130. 137. 138. 144. mit 2 Abbild. 141. 143. 238. 239. 240. 386. 668. Bildwerke an u. in d. Kirche II, 164.
Luther. Pfarrkirche, mit Abb. II, 141.
Marienstadt,
Klosterkirche II, 180.
Marseille,
Triumphbogen Sc. III, 528.
Massow,
Kirche I, 762. Thurm I, 767.
Maulbronn,
Kloster II, 605.
Mayen,
Frauenkirche II, 230. 233. Tabernakel II, 254. Monstranz II, 255.
Meckenheim,
Kirche II, 206.
Megalopolis,
Antikes Theater II, 397.
Meiningen,
Bürgerl. Architectur II, 586.
Meissen,
Dom, mit Abbild. II, 491. 585. Mal I, 169. Sc. 535.
St. Afrakirche II, 537.
Kirche zum h. Kreuz II, 537.
Schloss II, 491. 587.
Meisenheim,
Kirche II, 244.
Mellentin,
Schloss I, 777.
Melos,
Antikes Theater II, 397.
Melrichstadt,
Kirche II, 416.
Memleben,
Kirche, mit 2 Abb. I, 176. 183. 607. II, 377. 463. 703. Mal. I, 175.
Memphis,
Pyramiden I, 257.
Merl,
Kirche II, 246. Schnitzaltar II, 270. Gemälde d. Schnitzaltars II, 318.
Merseburg,
Dom I, 164. 446. II, 377. 433. Sc. I, 164. Mal. I, 164. 462. II, 690. Grabmonumente I, 164.
Neumarktskirche I, 447.

Merseburg,
Sixtkirche I, 448.
Merzig,
Kirche II, 128. 187. 371.
Messene,
Tempel I, 258.
Metapont,
Tempel I, 258. (Tavola dei Paladini) I, 292.
Chiesa di Sansone I, 283.
Mettlach,
Kapelle II, 182. 371.
Metternich,
Kirche II, 221.
Mildenfurt,
Kirche II, 687.
Milet,
Antikes Theater II, 397.
Mönchen-Lohra,
Kirche II, 626.
Morbach,
Kirche, Prachtgeräthe II, 335.
Moselkern,
Kirche, Prachtgeräthe II, 335.
Moselweis,
Kirche II, 221.
Mühlhausen,
Marienkirche II, 625.
Blasienkirche II, 625.
Ehemal. Jodokuskapelle Mal. II, 626.
Mühlhausen (am Neckar),
Bei Hrn. v. Palm, Holzschnitzwerk von Albr. Dürer II, 639.
München,
Bonifacius-Basilika III, 540. Mal. III, 547.
Ludwigskirche III, 538. Sc. III, 541. Mal. III, 228. 539. 543.
Mariahilfkirche in der Vorstadt Au III, 123. 539. Holzsculpt. III, 542. Mal. III, 228. 493.
Allerheiligenkapelle III, 537. Mal. III, 10. 131. 228. 547.
Protest. Kirche III, 129. Mal. III, 132. 228. 547.
Schloss, Königsbau III, 536. Sc. III, 537. 540. Mal. III, 127. 228. 545.
Festsaalbau, Mal. III, 487.
Paläste der Ludwigsstrasse III, 127.
Bibliothekgebäude III, 538.
Blindeninstitut III, 538.
Kriegsministerium III, 537.
Kunstausstellungsgebäude III, 540.
Priestersaminar III, 538.
Fräuleinstift III, 538.
Salinenadministrationsgebäude III, 538.
Reiterstatue des Curfürsten Maximilian I. Sc. III, 542.
München,
Obelisk auf dem Carolinenplatz Sc. III, 637.
Isarthor Sc. III, 542. Mal. III, 228. 548.
Feldherrnhalle III, 539. Sc. III, 539. 541.
Arcaden des Hofgartens Mal. I, 129. 221. 228. III, 548.
Glyptothek III, 127. 566. Antike Sculpt. I, 346. 347. II, 528. III, 540. Mal. III, 131. 228. 548.
Schwanthaler's Atelier, Sc. III, 128.
Pinakothek I, 217. 222. II, 319; 350. III, 127. 537. Sc. III, 541. Mal. II, 523. 524. 525. 926. III, 132. 228.
Porcellangemälde I, 221. III, 550.
Schleissheimer Gallerie I, 218.
Leuchtenberg'sche Gallerie I, 220.
Boisserée'sche Sammlung I, 220.
Bei Hrn. Gündter I, 221.
" " Prof. Hauber I, 221.
" " Speth I, 224.
" " v. Kirschbaum I, 221.
" " v. Klenze I, 221.
Elfenbeinkabinet, Schnitzereien aus d. 14. Jahrh. I, 90. Bronzenes Reliquienkästchen (wahrscheinl.) aus d. 11. Jahrh. I, 91. 221.
Kupferstichkabinet I, 221.
Bibliothek, Miniaturen vom Ende des 12. Jahrh. das Rolandslied vom Pfaffen Chonrad, mit 2 Abb. I, 1. Vom 13. Jahrh. Wilhelm von Oranse von Wolfram von Eschenbach, mit Abb. I, 6. Frühzeit des 13. Jahrh. Welscher Gast, mit Abb. I, 6. Von 1410—20 Psalter, mit Abb. I, 7. Vom 11. Jahrh. Plenarium, mit Abb. I, 10. Schluss des 12. Jahrh. Paraphrase des hohen Liedes von Willeram, mit Abb. I, 10. Um 1300 Erzengel Michael, mit 2 Abb. I, 11. Späterer Verlauf des 14. Jahrh. Heilspiegel, mit Abb. I, 11. Die Handschrift des Osterspiels von Werinher v. Tegernsee I, 24. Aus dem letzten Viertel des 12. Jahrh. zu dem Gedicht vom Leben der Maria von Werinher v. Tegernsee, mit 2 Abb. I, 32. Wessoburger Pergamenthandschrift vom J. 814, mit Abb. I, 77. Evangeliarium von St. Emmeran in Regensburg vom J. 870, mit Abb. I, 77. Evangeliarium aus d. 9. Jahrh. I, 77. Evangeliarium a. d. 10. Jahrh. mit Abb. I, 79. Evangeliarium Bambergens, aus dem 9. Jahrh. I, 79.

München,
Missale Bambergense vom J. 1014 I, 79. Evangel. Bamb. aus dem 11. Jahrh. I, 80, dasselbe mit 3 Abb. I, 81. Evangeliarien aus dem 11. Jahrh. I, 83. Dieselben aus dem 12. Jahrh. I, 83. 84. Vita et passio Apostolorum aus dem 12. Jahrh. I, 84. Carmina varii Argumentis aus dem 12. Jahrh. I, 84. Precationes S. Hildegardis aus d. 12. Jahrh. I, 84. Breviarium aus dem 13. Jahrh. I, 84. Psalterium aus d. 13. Jahrh. mit 2 Abb. I, 84. Salomonis Epist. Const. Mater verborum I, 87. Comestor hist. scholast. aus dem 13. Jahrh. I, 87. Evangeliarium aus dem 15. Jahrh. I, 87. Dasselbe aus dem 14. oder 15. Jahrh. I, 87. Testamentum vetus et novum in imaginibus aus dem 15. Jahrh. I, 87. Psalterium aus dem 15., 14. u. 13. Jahrh. I, 87. Jacobus de Voragine aus dem 13. Jahrh. I, 87. S. Benedicti Regula v. 1414. I, 87. Biblia pauperum v. 1415. I, 87. Gratiani decretum aus dem 15. Jahrh. I, 87. Missale Romanum von 1374 I, 88. Livius I, 88. Liber precationis aus dem 15. Jahrh. I, 88. Regnault de Montauban von 1457 I, 88. Livre de l'origine et du commencement du pays de Cleves aus dem 16. Jahrh. I, 88. Niederländisches Gebetbuch aus dem 15. Jahrh. I, 88. Tristan, aus der ersten Hälfte des 13. Jahrh., mit 2 Abb. I, 88. Wilhelm v. Orleans, v. 1250 I, 89. Guldene Legend des Jac. a Voragine, von 1362 I, 89. Bibel der Armen aus dem 14. Jahrh. I, 89. Gebetbuch für Nonnen aus dem 14. Jahrh., mit Abb. I, 89. Weltchronik des Rudolph v. Montfort aus dem 14. Jahrh. I, 89. Dasselbe vom J. 1400 I, 89. Leiden Christi aus dem 15. Jahrh. I, 90. Jac. v. Cessolis Schach Zabel, von 1467 I, 90. Jac. v. Ancb. Christ und Belial, v. 1411 I, 90. Miniaturen II, 493.
Glasmalerei I, 222.
Holzschneide-Anstalt von Braun und Schneider Mal. III, 550.
Ansicht der Stadt III, 204.
Münden (in Hannover),
Ansicht der Stadt III, 201.
Münnerstadt,
Kirche II, 417. Sc. II, 417.
Münster (an der Nahe),
Kirche II, 245. Schnitzaltar II, 282. Glasmalerei II, 224.
Münstereifel,
Pfarrkirche, mit Abbild. II, 198. 200. Tabernakel II, 254. Sarcophag II, 262. Reliquienkasten II, 284. Reliquienkasten-Gemälde II, 300. Altarblatt in d. Sacristei II, 300.
Münstermayfeld,
St. Martin, mit Abbild. II, 217. 240. Grabsteine II, 265. Flügelgemälde II, 315. Schnitzaltar II, 270. Heiliges Grab mit Statuen II, 272.
Murrhardt,
Walderichskapelle II, 446. 638.
Mycenae,
Löwenthor I, 278.
Säulen I, 274. 284. 306.
Schatzhaus des Atreus I, 274.
Myra,
Antikes Theater II, 397.
Myus,
Bacchus-Tempel I, 270.

N.

Namedy,
Kirche II, 231., mit Abbild. 241. 245. Schnitzhaussel II, 286. Grabsteine Sc. II, 260.
Nancy,
Palast II, 516. Portal I, 500.
Museum Mal. III, 516.
Naumardt,
Marienkirche I, 762. Epitaphium I, 817.
Naumburg (an der Saale),
Dom, mit 2 Abbild. I, 166. II, 49. 377. 452. 702. Sc. II, 368. 453. Mal. I, 462. II, 680. Lettner II, 454.
Wenzelkirche I, 172.
Nauels,
Kirche, Grabplatte Sc. II, 688.
Neapel,
Basilica di S. Restituta Mal. I, 370.
Dom, Mal. I. 378.
Kirche des Camaldulenser-Klosters, Mal. I, 375.
Kloster S. Severino, Mal. I, 370. 393.
Schlosskirche v. Castell nuovo Mal. I, 383.
S. Angelo a Nilo Mal. I, 376.
S. Chiara Mal. I. 376.
S. Domenico maggiore Mal. I, 375. 376. 379. 384. 385.

Neapel.
S. Lorenzo maggiore Mal. I, 375. 376. 378. 385.
S. Maria dell' Incoronata Mal. I, 371. 379. II, 454.
S. Maria la nuova Mal. I, 382.
Katakomben, Mal. I, 370.
Museum. Antike Sculpt. I, 316. 340. 346. Gemäldegallerie I, 376. 377. 378. 382. 384. 385. III, 265. Modell von Pompeji II, 382.
Ansicht der Gegend III, 286.

Neuca.
Jupitertempel I, 425.

Neuss.
S. Quirinuskirche II, 127. 205. 379.

Neustadt (an der Wien).
Pfarrkirche II, 49.

Neustadt (an der Saale).
Schlosskapelle II, 416. 417.
Münze II, 448.

Neustadt (an der Orla).
Rathhaus II, 569.

Niederlahnstein.
Johanniskirche II, 212.

Niederlützingen.
Kirche II, 245.

Nieder-Weigendorf.
Schloss II, 618.

Niederweiesel.
Romanischer Bau, mit Abb. I, 147.

Nickenig.
Kirche II, 221.

Nienburg (an der Saale).
Klosterkirche II, 366.

Nordhausen.
Dom-kirche II, 625.

Nossen.
Schloss, Portal (aus Kloster Altenzelle) II, 367.

Nussendorf.
Kirche, Grabplatte I, 853.

Nürnberg.
Sebalduskirche II, 377. 589. III, 111. Sc. II, 570. 572. Sebaldusgrab Sc. I, 455.
St. Lorenzkirche III, 110. 112. Sc. II, 568. Glasmal. II, 529.
Jacobskirche Sc. III, 564.
Frauenkirche Sc. II, 570.
Burgkapelle Sc. II, 568.
Pfarrhaus zu St. Sebald III, 111.
Pfarrhof zu St. Lorenz Mal. III, 572.
Heidenthurm III, 111.
Brunnen Sc. II, 570.
Dürer-Statue III, 198. 606.
Kunstschule Sc. 653.

Nürnberg.
Sammlung der Kunstschule Sc. II, 564. 570.
Städtische Sammlung Mal. II, 573. 578.
Bei der Holzschuher'schen Familie II, 435.
Ansicht der Stadt III, 113.

O.

Oberbreisig.
Kirche II, 221.

Oberflacht am Lupfen.
Die Heidengräber II, 585.

Oberlahnstein.
An der Kirchhofmauer: Reliefsculpturen II, 257.

Obermendig.
Kirche II, 245.

Oberndorf.
Kirche II, 491.

Oberwesel.
Ruine der Franciscanerkirche, mit Abb. II, 249.
St. Martin II, 245. Hochaltarblatt II, 319. Marien-Statue II, 260. 266. Flügelgemälde d. Nebenaltäre rechts vom Hochaltar II, 313.
Stiftskirche, mit Abbild. II, 244. 246. Chorstühle II, 255. Schnitzaltar II, 261. 269. Holl. Grab II, 261. Lettner II, 261. Grabmonumente II, 267. Holzstatue II, 272. Votiv-Hautrelief neben dem Hochaltar II, 276. Im nördl. Seitenschiff Epitaph Friedr. v. Schönburg II, 277. Epitaph Simon v. Schönburg II, 281. Altarblätter II, 313. Andere Gemälde II, 314. Glasornamente II, 494.
Wernerskirche, mit Abb, II, 241. Hautrelief am äussern Mittelfenster II, 274.

Oehringen.
Stiftskirche, Denkmal des Grafen L. C. v. Hohenlohe II, 279.

Offenbach am Glan.
Kirche II, 130. 372.

Offenhausen.
Kirche, Tabernakel (jetzt auf Lichtenstein) Sc. II, 448.

Oliva.
Klosterkirche II, 604.

Olympia.
Jupitertempel I, 286.

Oppenheim.
Kirche II, 48. 51. 391.

Orlanda.
Schloss III, 325.

Orvieto,
Dom I, 389. Reliquiarium II, 709.
Otricoli,
Basilica-Reste II, 96.
Ottmarsheim,
Kirche II, 371.
Oybin,
Klosterkirche II, 837.

P.

Paestum,
Tempel I, 228. 258. 425.
Basilica I, 283. 292.
Palmyra,
Basilika-Reste II, 95.
Pausin,
Schloss I, 776.
Paris,
Notre-Dame II, 49. 128. 136. 511. Notre-Dame de Lorette III, 520.
La Sainte Chapelle II, 511. 518. 619. Glasmal. II, 511. Sc. II, 511.
Chapelle expiatoire III, 518. Sc. III, 519.
St. Denis, Crypta Altar-Emaille II, 707.
St. Etienne du mont II, 512.
St. Eustache II, 512. Mal. III, 497.
St. Germain des Prés II, 510. Mal. III, 445. 532.
St. Germain l'Auxerrois I, 506. 516. II, 511. Mal. III, 497. 589. Schnitzaltar II, 511.
St. Gervais I, 506. II, 511. Glasmal. II, 511.
St. Madelaine III, 520. Mal. III, 446. 531.
St. Méry II, 512. Mal. III, 531.
St. Roche, Mal. III, 531.
St. Severin I, 516. II, 511. Mal. III, 532.
St. Sulpice II, 512.
St. Vincent de Paul III, 520. Mal. III, 445. 597.
Saal der Thermen III, 516.
Pantheon III, 518.
Hotel Cluny III, 516.
Hotel der Erzbischöfe v. Sens III, 517.
Hotel de ville III, 522. Mal. III, 445. 522.
Palais Royal, Gemäldegallerie III, 531.
Tuilerien III, 518. Garten Sc. III, 523.
Palais des beaux arts III, 433. 489. Sc. III, 434. Kirche Sc. III, 434. Mal. III, 435. Im Hofe Lavamalerei III, 534.
Père la Chaise, Denkmal des Malers Géricault — des Casimir Perrier — des General Foy — Börne's III, 522.
Place Dauphine, Desaix-Denkmal Sc. III, 519.
Place du Chatelet, Victoriasäule III, 519.
Triumphbogen L'Etoile III, 518.
Vendome-Säule III, 518.
Fontaine Molière Sc. III, 523.
Museum im Louvre II, 55. III, 519. Sc. u. Mal. III, 446. 496. Sc. III, 520. Antike Sculptur I, 516. III, 518. Moderne Sculpt. II, 515. Aegypt. Sculpt. II, 706. Antikensammlungen ägypt. Alterth. II, 63. Altgriech. Werke II, 63. Sculpturfragmente des Jupiter-Tempels II, 63. Venus von Meine II, 63. Spätere griech. u. röm. Alterthümer II, 63. Consular. Diptychen II, 63. Bibliotheken, Miniaturmalereien in Manuscripten II, 63. Brevier des Herzogs von Bedfort II, 64. Gemäldegallerie II, 512. III, 478. 508. 524. Gypsabgüsse II, 516.
Museum des Luxembourg Sc. u. Mal. III, 447. 523. Gemäldegallerie III, 485. 529—31.
Bei Hrn. Gatteaux Mal. III, 534.
Bei Hrn. Hittorf Mal. III, 534.
Bei Seriguy II, 55.
Académie des beaux arts III, 440.
Cirque olympique III, 523. Sc. III, 523.
École des beaux arts Mal. III, 508.
École de dessin III, 484.
Institution des jeunes aveugles, Kapelle III, 532. Mal. III, 532.
Manufactur des Gobelins III, 524.
Passewalk,
Nicolaikirche, mit Abbild. I, 693. 696. Altarblatt I, 833.
Marienkirche, mit 9 Abb. I, 704. 709. Thurm I, 767.
Patara,
Antike Baudenkmäler II, 384. 397. 399.
Paulinzelle,
Klosterruine I, 545.
Klosterkirche II, 84. 491. Vorbau und Portal II, 86.
Pavia,
Kirche S. Michele maggiore I, 231. 241.
Karthause, Mal. I, 582.
Perugia,
Kirche S. Domenico Mal. I, 392.
S. Bernardino Sc. I, 531.

Perusia.
S. Severinklosterkirche Mal. II, 548.
Persepolis.
A. I, 256.
Petersberg.
Klosterkirche II, 551, Sc. II, 552.
Petersburg.
Eremitage, Gemäldegallerie III, 871.
Bei der Kaiserin Mal. III, 871.
Petershausen.
Klosterkirche II, 34.
Pfalzel.
Stiftskirche, Kreuzgang II, 186., mit Abb. II, 235.
Pforzheim.
Schlosskirche, mit Abb. I, 147.
Phellœ.
Sculpt. I, 307.
Phigalia.
Sculpt. I, 307.
Pisa.
Campo Santo, Mal. I, 254. Antike Sc. I, 346.
Pistoja.
S. Giovanni, Kanzel Sc. II, 646.
Plate.
Schloss I, 177.
Plieningen.
Kirche II, 592.
Pölitz.
Kirche I, 763.
Pöring.
Schloss u. Wallfahrtskapelle II, 613.
Pötnitz.
Kirche II, 366.
Poitiers.
Notre Dame la grande I, 503.
Poitou.
Façade de Ruffec. I, 508.
Polle (an der Weser).
Ansicht II, 202.
Pommersfelden.
Gallerie II, 546.
Pompeji.
Ruinen I, 289. 293. Mal. I, 283. III, 218.
Basilica II, 96. 97. 101.
Tribunal der Basilica III, 91.
Pompeji und Herculanum.
Bronzegeräthe Sc. III, 144.
Porta Westphalica.
Ansicht III, 209.
Posen.
Dom, Monumente III, 687. 707.
Potsdam.
Nicolaikirche III. 333.
Schloss, Mal. III, 479.
Königl. Gärtnerlehranstalt III, 586.
Pansin.
Schloss I, 776.
Präneste.
Basilica II, 95.
Prag.
Stiftskirche Strahof II, 494.
St. Georgskirche II, 494.
St. Agneskirche, mit 2 Abb. II, 494.
Karlshoferkirche II, 495. Mal. II, 495.
Dom, Sc. II, 495. Domschatz II, 495.
Schlosshof, Reiterstatue des h. Georg. Sc. II, 495.
Gemäldegallerie im Stift Strahof II, 495.
Priene.
Minerventempel I, 436.
Purlagis.
Schloss I, 776.
Puthus.
Schloss I, 776.
Bei der Fürstin, Miniaturmalereien im Brevier Philippe II, 18.
Jagdschloss, Mal III, 661.
Pyrita.
Moritzkirche, mit 6 Abb. I, 736.
Klosterkirche, mit Abb. I, 739.
Thorthürme I, 767. 768.
Bürgerl. Architect I, 773.

Q.

Quedlinburg.
Schlosskirche I, 540—84. II, 864. 878. Inneres der untern Schlosskirche, mit 6 Abb. I, 546. Inneres der Oberkirche, mit 4 Abb. I, 552. Aeusseres der Schlosskirche, mit 3 Abb. I, 556. Alterthümer der Schlosskirche, mit 8 Abb. I, 623. Der Wasserkrug von der Hochzeit zu Cana I, 623. Pergamenthandschriften I, 624. Reliquienkasten, mit 4 Abb. I, 627. Verschiedene Gegenstände des frühern Mittelalters, mit Abb. I, 632. Teppiche I, 635. Reliquienkasten des spätern Mittelalters I, 638.
Wipertikirche I, 562. 563. 585., mit 5 Abb. 593. Gruft I, 595. II, 107.
Querfurt.
Schlosskirche II, 492.

R.

Raddatz.
Kirche, Kanzel I, 831.
Radoschau.
Kirche II, 613.

Ratsch (bei Ratibor),
Schloss, Malereien II, 472.
Ravengiersburg,
Kirche, mit Abb. II, 218. Reste des Kreuzganges II, 246.
Pfarrwohnung, Herdplatte II, 265.
Ravenna,
S. Vitale I, 282. II, 403. III, 395.
S. Nazario e Celso, Kirche II, 402, 403.
Cathedrale, Baptisterium II, 403.
Grabmal Theoderichs II, 113, 403.
Regensburg,
Schottenkirche I, 345. II, 35.
Dom, Glasmal. II, 529. Mal. III, 495.
Weihbrunnen Sc. II, 645.
Ehemal. Reichsveste Mal. II, 572.
Ansicht der Stadt III, 204.
Reichenberg,
Schlosscapelle, Schlosskapelle II, 220.
Reiler-Kirch,
Kirche II, 231.
Reinberg,
Kirche, mit Abb. I, 692. 696.
Reinhardtsbrunn,
Klosterkirche II, 588. Grabsteine Sc. II, 539, 588.
Remagen,
Katholische Kirche II, 197. 208. 370.
Tabernakel II, 254. Heil. Grab mit Statuen II, 272. Crucifixstatuen II, 273.
Portal am kath. Pfarrhause II, 256.
Reutlingen,
Marienkirche, Taufstein Sc. II, 448. Heil. Grab II, 575. 638.
Rhamnus,
Tempel I, 270. 277. 424. 425.
Rheims,
Cathedrale II, 128.
Rheinbach,
Kirche II, 237.
Rheineck,
Schlosskapelle M. III, 509.
Rheinstein,
Handzeichnungen II, 222.
Rhense,
Königsstuhl II, 57.
Rhinassa,
Antikes Theater II, 397.
Richtenberg,
Kirche I, 763.
Ringsted,
Kirche, Grabplatte Sc. II, 633.
Rintein,
Ansicht III, 202.
Rochlitz,
Schloss II, 637.
Römhild,
Stiftskirche II, 648. Grabdenkmäler Sc. II, 648.
Rokeskyll,
Kirche II, 231.
Rom,
Peterskirche III, 394.
Basilica Sessoriana (jetzt S. Croce in Gerusaleme) II, 97, 101.
S. Giovanni in Laterano I, 408, 679.
S. Maria maggiore I, 679. II, 96.
S. Maria in Trastevere II, 699.
S. Maria del Popolo M. I, 254.
S. Paolo fuori le mura III, 390.
S. Calisto, Bibelhandschrift II, 96.
San Clemente al monte Celio II, 630. III, 89. Mal. I, 258. 262.
Vatican I, 216. Antike Sculpt. I, 317. II, 454. Raphael's Deckengemälde III, 478.
Capitolin. Plan, Grundriss der Basilica des Paul. Aemilius II, 96.
Capitol Sc. I, 317.
Monte Cavallo Sc. I, 316.
Trajanssäule I, 288.
Tor de Conti II, 185.
Casa di Crescenzio II, 185.
Académie de France in Villa Medici III, 442.
Academie San Luca III, 459.
Villa Bartholdy M. I, 415.
Villa Ludovisi, Antike Sculpt. I, 313.
Villa Massimi M. III, 509.
Romersdorf,
Kirche II, 211.
Klosterbaulichkeiten II, 216.
Rosenthal,
Klosterkirche II, 738.
Roth (a. d. Our),
Kirche II, 197. 371.
[illegible]weil,
Stadtpfarrkirche, Kapellenthurm Sc. II, 648.
Röm. Mosaikboden II, 575.
Rötz,
Dominikanerkirche Sc. II, 613.
Rouen,
St. Maclou, Portal III, 57.
St. Ouen II, 49. 391.
Kirchl. Gitterthore II, 645.
Rügenwalde,
Gertrudiskirche, mit Abbild. I, 741. Kanzel Sc. I, 827.
Marienkirche, mit 4 Abb. I, 738. M. I, 844. 922. Schnitzwerke I, 813. Altar I, 823.

S.

Saalfeld,
Stadtkirche II, 588.
Burg II, 588.
Bürgerl. Architektur II, 588.
Saarbrücken,
Schlosskirche II, 232.
Ludwigskirche II, 251.
Saarburg,
Kirche II, 250. Prachtgeräthe II, 338.
Sagard,
Kirche I, 604.
Salamis,
Tempel Sc. I, 307.
Salisbury,
Cathedrale II, 391.
Salzburg,
Mozart-Statue Sc. III, 541.
Samos,
Juno-Tempel I, 285.
San Ildefonso,
Schloss, Ansicht III, 257.
St. Arnual,
Kirche, mit 4 Abb. II, 228. 273. Sc. II, 267, 269. 270. Taufstein Sc. II, 264. Grabmonumente II, 561.
St. Gallen,
Bibliothek: Notker's Psalmen mit Bildern I, 93. Psalmen mit Goldschrift und Bildern des 9. Jahrh. I, 93. Folkard's Psalmen aus d. 9. Jahrh. I, 94. Tutilo's Evangelienbuch mit geschnitzten Deckeln I, 94. Schnitzwerk von Tutilo I, 94. Schnitzwerk u. Bilder aus dem 8. Jahrh. I, 94. Ein Deckel in Schmelz aus dem 10. Jahrh. I, 94. Miniaturen aus d. 11. Jahrh. I, 95. Leben Jesu mit Bildern I, 95. Ein Deckel mit altem Fechterschnitzwerk I, 95. Deckelschnitzwerk in Bein I, 95.
St. Goar,
Stiftskirche, mit Abb. II, 209. 240. 243. Sc. II, 261. 278. Nottenkapelle Sc. II, 280. Mal. II, 319. Glasmal. II, 324.
St. Thomas (i. d. Eifel),
Klosterkirche II, 127. 187. 272. 279.
St. Wendel,
Kirche II, 228. 273. Sculpt. 261. 272. 273.
Sangerhausen,
Ulrichskirche II, 491.
Sayn,
Abteikirche II, 122. 216. 242. Taufstein II, 253. Hölzerne Epitaph. in der Sacristei II, 260. Epitaphium II, 268. 283. Madonnensäule II, 283. Reliquienkasten II, 339.
Schaffhausen,
Allerheiligenmünster II, 84.
Ansicht der Stadt III, 205.
Schaumburg,
Schloss II, 527.
Scharfenberg,
Ansicht III, 209.
Schlawe,
Marienkirche, mit 2 Abbild. I, 732. Schnitzfiguren I, 812. Altar I, 827.
Schleissheim,
Gemäldegallerie I, 218. II, 582. Boisserée'sche Sammlung I, 220.
Schloss Lohra,
Kapelle II, 526.
Schmargendorf,
Kirche, mit Abb. I, 118.
Schnabheim,
Bei Herrn v. Bibra: Glasgemälde II, 493.
Schneeberg,
Kirche M. 660.
Schraplau,
Kirche I, 512.
Schulpforta,
Kirche I, 172. 263. 696. II, 15. Sculpt. am Giebel II, 16. 367. Abtkapelle II, 16. 367.
Schwanenkirche,
Kirche II, 245.
Schwarzach,
Abtei II, 567.
Schwarz-Rheindorf,
Kirche II, 120. 195. Wandmalereien II, 285.
Schwerin,
Dom, Prachtplatten Sc. II, 632.
Seebach,
Klosterkirche II, 737.
Seeburg,
Schloss II, 491.
Seese,
Schloss II, 587.
Segesta,
Tempel I, 259.
Selinunt,
Burg I, 281. 288.
Tempel auf der Burg I, 289. 291. M. I, 321. 332.
Selinus,
Tempel I, 258.
Senlis,
Cathedrale I, 506.
St. Pierre I, 506.

Sevilla.
Cathedrale III, 248.
Torre del oro III, 248.
Sèvres.
Porcellanmanufactur III, 496. 536.
Siegburg.
Pfarrkirche, Holzstatuen II, 271. Reliquiarien II, 329.
Siena.
Dom M. III, 478.
Palast des Notariats M. I, 392.
Sigmaringen.
Beim Erbprinzen Carl: Altdeutsche Gemälde II, 555.
Simmern.
Pfarrkirche II, 214. In der Seitenkapelle die Grabmonumente d. pfalzgräfl. Hauses II, 278. Im Schiff der Kirche Denkmale im barocken Renaissancestyl II, 279.
Sinzig.
Kirche II, 204. Madonnenstatue II, 260. Altarblatt II, 302.
Sobernheim.
Kirche II, 244.
Spantikow.
Schloss I, 777.
Sparta.
Minerva-Tempel I, 273.
Antikes Theater I, 270. II, 397.
Speier.
Dom II, 345. 542. 567. 667. 724. III, 292. Mal. II, 724. Crypta II, 724. Vorbau II, 732. Sc. 733. Denkmal Rudolphs v. Habsburg Sc. III, 541.
Afrakapelle II, 729. 740.
Sponheim.
Kirche II, 219.
Spyker.
Schloss I, 778.
Stargard.
Johanniskirche, mit Abbild. I, 780. Taufstein Sc. I, 786. Altarschnitzwerk I, 806.
Marienkirche, mit 5 Abb. I, 782. 765. Bronce-Crucifix I, 785.
Rathhaus, mit Abb. I, 779.
Thorthürme I, 767. 768.
Bürgerl. Architectur I, 771.
Steinbach.
Kirche II, 626.
Stettin.
Johanniskirche, mit 3 Abbild. I, 715. Geschnitztes Bild I, 612.
Jacobikirche, mit 2 Abb. I, 716. 765. Chorstühle I, 839.
Petrikirche I, 760. Altar-Schrein I, 812.
Stettin.
Schlosskirche I, 764. Grabplatte Sc. I, 788. Epitaphium I, 816. Portraits I, 821. Gemälde I, 822. Thürklöpfel in Bronze I, 784. Schlosskirchthurm. I, 786.
Schloss I, 779.
Paradeplatz, Statue Friedrich II. I, 832.
Bürgerl. Architectur I, 678. 716. 779.
Beim Kunstverein M. III, 391.
Stolberg.
Bürgerl. Architectur II, 686.
Stolp.
Marienkirche, mit 3 Abb. I, 788. 788. Schnitzfiguren I, 812. Kanzel Sc. I, 828. Epitaphien I, 828.
Georgen-Hospitalkapelle, mit Abb. I, 742.
Schlosskirche I, 768. Prachtteppich I, 815. Malerei I, 821. Altar I, 822. Monumente I, 830.
Schloss I, 785.
Stralsund.
Nicolaikirche, mit 4 Abbild. I, 625. Taufstein I, 782. Sculpturen I, 786. 794. Grabplatte, mit 2 Abb. I, 787. II, 606. Geschnitztes Kirchengräthe I, 795. Schnitzwerke I, 802. Grabstein I, 810. Kanzel I, 826. Epitaph I, 829. Prachtplatte II, 635.
Jacobikirche, mit Abbild. I, 789. 795. Taufstein I, 784. Sculpt. I, 786. Schnitzwerk Sc. I, 806. Epitaph. I, 829. Malerei I, 831. Altarblätter I, 832.
Marienkirche, mit 6 Abbild. I, 744. Holzstatuen I, 802.
Johanniskloosterkirche I, 789.
Catharinenklosterkirche I, 699. 762.
Heiligegeistkirche I, 762.
Apollonienkapelle, mit Abb. I, 762.
Rathhaus Mal. I, 831.
Bürgerl. Architectur I, 779.
Portraitmedaillons Sc. I, 810.
Strassburg.
Münster II, 47. 48. 149. 516. III. 147. 514. Sculpt. II, 517. Glasmal. II. 617.
Guttenbergs Denkmal Sc. III. 535.
Bibliothek M. III, 269.
Stratonika.
Antikes Theater II. 397.
Straubing.
Bernauer-Kapelle. Grabdenkmal, II. 612.
Straupitz.
Kirche III, 339.

Stuttgart.
Stiftskirche Sc. II, 575. 636.
Kunstsammlung, Gemäldegallerie III, 421.
Schloss Rosenstein M III, 421.
Gemäldesammlung des Hrn. Abel II, 422.
Oeffentliche Bibliothek, Psalterium aus dem 7. Jahrh., mit Abbild. I, 56. Drei Passionalia aus d. 12. Jahrh., mit 3 Abb. I, 56. Biblia (um 1200), mit Abb. I, 60. Psalterium um 1200 I, 61. Evangeliarium um 1200, mit Abb. I, 61. Evangeliarium vor 1200 I, 62. Psalterium aus d. 12 Jahrh. I 62. Augustini Confessiones vor 1200, mit Abb. I, 62. Biblia aus dem 14. Jahrh., mit 13 Abb. I, 62. Weltchronik des Rudolph v. Hohenems von 1331, mit 9 Abb. I, 67. Niederländisches Brevier von 1435, mit Abb. I, 68. [illegible] Ducis Eberhardi I. [illegible], mit 3 Abb. I, 68. [illegible] vom 1481 I, 69.
Königliche Privatbibliothek, Psalterium lat. für den Landgrafen Hermann von Thüringen (reg. 1196 – 1215) geschrieben, mit 5 Abbild. I, 69. Weingärtner Minnesinger-Codex aus dem 13. Jahrh., mit Abb. I, 76.
Suppingen.
Kirche, Taufstein Sc. II, 569.
Syracus.
Minervatempel I, 258. 298. 299.

T.

Tarragona.
Cathedrale III, 246. 147.
Tauromenium.
Antikes Theater II, 397.
Tegea.
Tempel der Minerva I, 286.
Tempel der Artemis Limn. Sc. I, 309.
Tegernsee.
Kloster I, 12.
Tellemarken.
Kirche II, 531.
Telmissus.
Antikes Theater II, 397.
Tempelburg.
Kirche I, 765.
Tempelhof.
Kirche I, 494.
Tepl.
Kloster Sc. II, 379.
Thal-Bürgel.
Kirche II, 569.
Tholey.
Kirche, mit 2 Abb. II, 228. 126. 373.
Sculpturen am Portal II, 259.
Thorikus.
Antikes Theater II, 397.
Thorn.
Johanniskirche, Grabtafel Sc. II, 607.
Toledo.
Kirche de los Reyes III, 245.
Sonnenuhr III, 246.
Toulouse.
Kunstschule III, 439.
Tournay.
Cathedrale II, 209. Sarkophag II, 510.
Traben.
Kirche II, 281. 246.
Trarbach.
Holzhäuser II, 732.
Treben.
Kirche I, 512.
Treffurt.
Kirche II, 626.
Trebs.
Kirche II, 246.
Treptow (a. d. Rega).
Marienkirche, mit 2 Abb. I, 712. M. I, 792. Schnitzaltar Sc. I, 801.
Gertrudiskapelle I, 740.
Heiliggeistkapelle I, 740.
Georgskapelle I, 740.
Brandenburger Thor I, 788.
Treptow (a. d. Tollense).
Petrikirche, mit 2 Abb. I, 721. Schnitzaltar Sc. I, 802. Epitaph. I, 818.
Trencnbrietzen.
Nicolaikirche II, 618.
Tribohm.
Kirche I, 699. 695.
Tribsees.
Kirche. Schnitzaltar Sc. I, 797. II, 94.
Trier.
Dom II, 21. 114—18. 120. 184. 186. 251. 378. 459. 642. Kreuzgang II, 24. 189. Tabernakel II, 254. Denkmäler und Altäre im Barock- und Rococostyl II, 277. Epitaph. der Erzbischöfe v. Greifenklau und v. Metzenhausen II, 276. Schale aus Marmor II, 255. Roman. Reliefligu-ren II, 257. Schatzkammer, Reli-quienkasten II, 328. Mintet. II, 344. Liebfrauenkirche I, 463. Sc. I, 466. II, 21. 24. 130. 161. 291. 469. Haupt-portal II, 23. 21. Sculpturen am Hauptportal II, 259. Sculpturen am

Trier.
Portal der Nordseite II, 259. Altare portatile II, 328. Verschiedene Bilder II, 319. Epitaph. des Probstes H. v. Scharffenstein II, 281. Grabstein II, 267. Heiliges Grab mit Statuen II, 271. Prachtgeräthe II, 335.
Matheuskirche II, 21. 25.
Paulskirche II, 251.
Jesuitenkirche II, 241. 373.
Irminenkapelle II, 184.
St. Gangolph II, 224. Grablegung — Statuengruppe II, 272. Bild auf Goldgrund II, 315.
St. Gervasius II, 231.
St. Matthias, II, 21. 185. 247. und Kloster II, 25. 186. Portal und Thurm II, 251. Holztafeln mit Reliefs II, 271. Auf dem Orgelchor Marienstatue II, 261. Steinrelief in der Crypta II, 274. Reliquienbehälter II, 329.
St. Paulin II, 251. Gemäldmalereien II, 318.
Simeons-Kirche II, 185. Chor von St. Simeon II, 186.
Antike Basilica II, 94—102. 538.
Kaiserpalast (sog. Thermen) II, 583.
Porta Nigra II, 103—114. 184. 543.
Amphitheater II, 534.
Moselbrücke II, 534.
Bischöfl. Palast II, 184.
Rathhaus zur Steipe II, 373.
Haus zu den drei Königen II, 372.
Das Neuthor II, 186. Reliefiguren II, 257.
Wohngebäude frühromanischen Styles II, 184. Spätromanischen Styles II, 184.
Gothische Wohnhäuser II, 232.
Säule auf dem alten Markt II, 185.
Am Gräflich Kesselstadt'schen Hause: Sandstein-Sarkophag mit Reliefdarstellungen II, 256.
Gemälde bei H. Crewelding II, 314.
Hermes'sche Gemäldesammlung II, 292. 372.
Bei Hrn. Platten II, 315.
Dombibliothek. Evangeliarien II, 64. Miniat. II, 341.
Stadtliche Bibliothek. Reliquienkasten II, 329. Kunstsachen II, 336. Codex aureus, mit Abb. pl. 337—40. Evangelistarium des Erzbischofs Egbert, mit Abb. II, 340. Homilien des h. Augustin II, 340. Gebetbüchlein aus dem 16. Jahrh. II, 341.
Tübingen.
Schloss, ehemal. Prachtthüre II, 530.
Tuscisches Kabinet, Altgriech. Bronze I, 405.
Turin.
Gemäldegallerie I, 594.
Palazzo delle Torri II, 103. 111.
Tyndaris.
Antikes Theater II, 397.

U.

Ueckermünde.
Kirche, Geschnitzte Bilder I, 806.
Schloss I, 771.
Uelmen.
Kirche II, 231. 146.
Ulm.
Münster, Weihkessel Sc. II, 571. Chorstühle Sc. II, 571. 585.
Marktbrunnen Sc. II, 563. 568.
Unkel.
Kirche II, 238. Taufstein II, 253. Theile eines Schnitzaltars II, 262.
Upsala.
Dom, Grabdenkmal Sc. II, 634.
Urach.
Amandenkirche Sc. II, 443.
Urnaes.
Kirche, Altarleuchter Sc. II, 556.
Usedom.
Kirche, mit Abb. I, 760. Schnitzaltar I, 806.
Das Anklamer Thor I, 768.
Utrecht.
Domkirche II, 392.

V.

Valencia.
Börse III, 248.
Vallendar.
Kirche II, 221. 304.
Valwig.
Kirche III, 304.
Varenholz.
Ansicht III, 202.
Velletri.
Die volskischen Reliefs Sc. und Mal. I, 321.
Vendôme.
Ste Trinité, Glasmal. II, 647.
Stadtthor I, 506.
Venedig.
S. Marco I, 262. II, 107. 609. Sc. 609. Pala d'oro II, 709.

Venedig.
Palast Manfrini I, 419.
Sammlung Cagliotto I, 396.
Bei Abbate Celotti M. I, 377.
Academie III, 461.
Vercelli.
S. Andrea II, 629.
Verona.
S. Anastasia II, 629.
Versailles.
Historisches Museum Sc. M. III, 467. 476.
Vesera.
Klosterkirche II, 626. 647.
Vianden.
Schloss, Schlosskapelle II, 188. 371.
Vicenza.
Basilica III, 96.
Ville-franche.
Kirche I, 506.
Vilmnitz.
Kirche I, 692. 694. 697. Epitaphien I, 820.

W.

Waiderch.
Kirche III, 304.
Walhalla.
III, 360. 551. Sc. III, 372. 373. 551. 701.
Wanderath.
Kirche II, 246. Sc. II, 254.
Warburg.
Trinitatiskirche II, 424. Sc. II, 424.
Wartburg.
Burg II, 26. 539. 569.
Wechselburg (s. Zschillen).
Weimar.
Stadtkirche Mal. II, 680.
Schloss M. III, 230.
Göthe-Stiftung III, 714.
Göthe- u. Schiller-Denkmal III, 721.
Weissenthurn.
Kirche III, 304.
Wernigerode.
Burgerl. Architectur II, 586.
Westergröningen.
Kirche, mit 5 Abb. I, 597.
Wetzlar.
Stiftskirche, mit 31 Abb. II, 165. Sc. II, 177.
Weyda.
Wiedenkirche II, 570.
Weyhern.
Sammlung des Hrn. v. Lotzbeck III, 476.
Wieck.
Kirche I, 764.
Wimpfen am Berge.
Kirche I, 96. Crucifix I, 96.
Wimpfen im Thale.
Stiftskirche I, 97. Sc. II, 642. Chorstühle, mit Abb. I, 100.
Cornelienkirche I, 100.
Wittenberg.
Stadtkirche I, 554. Mal. I, 460. II, 680. Taufbecken Sc. I, 554. II, 699. Marmorsculpt. I, 559. Hauptportal II, 699.
Kapelle neben der Stadtkirche, Mal. I, 460.
Schlosskirche, Monumente Sc. I, 457. Mal. I, 461. Denkmal des Kurf. Johann Sc. II, 674.
Rathhaus Mal. I, 459.
Augusteum, Lutherstube M. I, 461.
Wörlitz.
Petrikirche I, 667.
Wolgast.
Gertrudiskirche I, 740.
Petrikirche, mit 2 Abb. I, 732. Sc. I, 787. Mal. I, 815. Grabmonument I, 819.
Thorthürme I, 769.
Wollin.
Kirche I, 764. Kanzel I, 829.
Worms.
Dom II, 645. 670. 667. 730. Sc. II, 736. Mal. II, 736.
Ansicht der Stadt III, 205.
Würzburg.
Dom II, 417. III, 110. Denkmale der Bischöfe Sc. II, 418.
Neumünsterkirche, mit Abb. II, 419. Mal. II, 419.
Liebfrauenkapelle II, 419. Sculpt. II, 429.
Residenz II, 620. Mal. II, 420.
Haus zum Falken, Rococo-Decoration II, 421.
Wurmlingen (bei Tuttlingen).
Bei Decan Dursch (jetzt in Rottweil) Holzschnitzwerke II, 555.

Y.

York.
Cathedrale II, 591.
Ypern.
Cathedrale II, 57.

Z.

Zeitz,
Stiftskirche, Crypta II, 699.
Zell (an d. Mosel).
Landräthl. Wohnung II, 247.
Zeltingen.
Kirche II, 231.
Zerbst,
Bartholomäikirche, Portal II, 367.
Nicolaikirche II, 367. Sc. II, 367.
Rathhausgiebel Sc. II, 367.
Zinna,
Klosterkirche II, 464. 553.
Zittau,
Kirche III, 330.
Rathhaus III, 338.
Zschillen (Wechselburg).
Kirche I, 263. 428. 466. 467. Sc. I, 470. II, 14. 702.
Zülpich,
Kirche II, 120., mit Abbild. II, 185.
Taufstein II, 352. Deckel über dem Taufsteine II, 254. Schnitzaltäre II, 270. Flügelgemälde II, 315, 316.
Zwickau,
Kirche II, 635.
Bürgerl. Architectur II, 638.

II. Personen-Verzeichniss.

(Die römischen Ziffern sind die der Bände, die arabischen die der Seiten. Wenn ein Name auf einer Seite unter verschiedenartigen Verhältnissen wiederkehrt, so ist dies durch eine beigesetzte Parenthese angedeutet.)

A.

Aachen, Johann v., Maler, II, 317 [2].
Achenbach, A., Maler, II, 296. III, 419, 501.
Achenbach, Oswald, Maler, III, 682.
Ackermann, W. A., Dr., II, 546.
Adalbert, Abt von Tegernsee, I, 19.
Adalrich, Erzgiesser, I, 15.
Adam, A., Maler, III, 548, 674.
Adloff, Maler, III, 681.
Aelst, Wilh. van, Maler, II, 5.
Aflinger, B., Bildhauer, III, 687.
Ageladas, Bildhauer, I, 408.
Agincourt, J. B. L. G., Seroux d', Kunstgelehrter, I, 241, 252, 262, 376, 421, II, 55, 58 [2], 401, 709.
Agricola, E., Maler, III, 677.
Ahlborn, W., Maler, III, 253, 352.
Ainmüller, Maler, III, 499.
Aiwazowsky, Maler, III, 574.
Alava, Maler, III, 525.
Albani, Maler, I, 526.
Albert V., Herzog von Bayern, I, 210.
Alberti, Architekt, I, 246, 533. III, 99.
Albertus, Magnus, II, 134, 192[2] 193, 195.
— , Meister, Architect, II, 668.
Albrecht von Brandenburg, Cardinal und Erzbisch. v. Mainz, I, 65, 475. II, 39, 675.
Albrecht von Brandenburg, Markgraf und Hochmeister des deutsch. Ordens, II, 675.
Alcamenes, Bildhauer, I, 310, 312.
Aldegrever, Maler, II, 319, 321.
Allioli, F. J. v., Dr., Schriftsteller, III, 710, 753.
Allori, C., Maler, III, 684.
Aloé, Stanislaus, Schriftsteller, II, 434.
Alpais, G., Emailleur, II, 708.
Alt, Rotar., Dr., II, 547.
Altdorfer, Maler, I, 219. II, 88, 325.
Amato, Antonio, d', il vecchio, Maler, I, 263.
Amoretti, C., Schriftsteller, I, 248.
Ampère, Professor am Collége de France, III, 469.
Anna, Herzogin zu Croy und Arschott, I, 830.
Anton von Worms, II, 132, 237.
Antonello da Messina, Maler, I, 533. II, 503.
Arnoldt und Mahr, Kunsthändler, I, 435.
Arnulf, Herzog, I, 13.
Arnulph, König, I, 13.
Asmus, H., Lithogr., I, 434. III, 261, 427.
Asselineau, Lithograph, II, 453. III, 255.
Attavante, Maler, I, 533. II, 64.
Atticus, I, 201.
Areglio, Rob. d', Galeriedirector zu Turin, I, 524.

B.

Backhuyzen, Van de Sande, Maler, III, 416.
Bagetti, Maler, III, 482.
Bagnacavallo, Maler, I, 285.
Baldinucci, I, 531.
Baldovinetti, Alesio, Maler, I, 533.
Balduin, Kurfürst von Trier, II, 336.
Baldung, Hans, Maler, II, 414.
Balen, H. van, Maler, II, 502.
Bandel, Ernst v., Bildhauer, III, 299.
Barber, Maler, III, 29.
Barnim, Fürst von Stettin, I, 685.
Barth, C., Kupferstecher und Dichter, III, 57 [2], 86.
Bartolo, Taddeo di, Maler, II, 300.
Bartolomeo, Fra., Maler, I, 412.
Bassano, Bajocchio da, Maler, I, 402.
Bastard, Aug. de, Graf, II, 42, 56, 241.
Battmann, J., Kupferstecher, II, 496.
Bauer, Dr., Schriftsteller, III, 506.
Bauguiet, Lithograph, III, 424.
Baumann-Jerichow, Elise, Malerin, III, 678.
Beauneveu, A., Maler, II, 64.
Becher, Chr., Lithograph, III, 424.

Bechstein, L., II, 492, 540.
Becker, C., Schriftsteller, II, 584.
— , C., Maler, III, 663.
— , Chr., Lithograph, III, 561, 571.
— , J., Lithograph, III, 48, 59.
— , Jac., Maler, III, 501.
Beckencamp, Maler, II, 311.
Beckers, J. J., Maler, III, 417.
Bedfort, Herzog v., II, 61.
Begarelli, Antonio, Bildhauer, II, 406.
Begas, C., Maler, III, 73, 140, 142, 192, 264, 407, 420, 562 [2], 572, 661, 666.
Behum, Hans Sebald, Maler, I, 478.
Behrendsen, Maler, III, 574, 677.
Beich, Joach. Franz, Maler, III, 366.
Bellermann, Maler, III, 679.
Bellini, Jacopo, Maler, I, 402.
Bellini, Giovanni, Maler, II, 496, III, 265.
Beltraffio, Maler, I, 367, II, 405, 513.
Beltz, K. Ch., Schriftsteller, II, 475.
Bemmel, Peter, v., Maler, III, 366.
Bendemann, Maler, II, 320, III, 34, 107, 154, 183, 501, 558, 569, 571.
Bendix, L., Maler, III, 674.
Bennert, Chr., Maler, III, 685.
Beranger, E., Maler, III, 685.
— , Porcellanmaler, III, 534.
Berger, D., Kupferstecher, III, 162.
Berges, Bildhauer, III, 687.
Berghem, Maler, I, 415.
Bergmann, Lithograph, III, 71.
Beringer, Abt von Tegernsee, I, 15.
Berry, Jean v., II, 61.
Beyer, H., Archivar, II, 557.
Biadi, Schriftsteller, I, 431.
Bianco, Nanni d'Antonio di, Maler, I, 531.
Biard, Maler, II, 262, 274, III, 530, 685.
Bibra, E., Dr., v., II, 492, 540.
Bichebois, Lithograph, I, 214.
Biefve, de, Maler, III, 377, 401, 417, 457, 485, 519.
Biermann, E., Maler, III, 567, 616, 678.
Bigio, Francis, Maler, I, 431, 432.
Billon, Chr., Lithograph, III, 421.
Binzer, A. v., Schriftsteller, II, 125, 393.
Bläser, Bildhauer, III, 233.
Blanchard, Lithograph, III, 298.
Blanck, L., Maler, III, 189.
Blechen, Maler, III, 286.
Blouet, Abel, Architect, I, 260, 286, 287.
Böblinger, Hans, Architect, II, 421, 450.
Böhm, Georg, Maler, II, 678.
Böhndel, II, 473.
Bönecke, Hans, Architect, I, 717.
Bönisch, Maler, III, 149, 578.
Bötticher, C., Architect, III, 8, 105, 262, 551, 728.
Bötticher, v., Maler, III, 75, 77, 79.
Bogislav X., Herzog v. Pommern, I, 661, 773, 816, 823.
Bogislav XIII., Herzog v. Pommern, I, 764, 821, 830.
Bogislav XIV., Herzog v. Pommern, I, 777.
Boisserée, Sulpiz, I, 237—469, II, 128, 148, 350, 373, 385.
Boleslav, Chrobri, König v. Polen, III, 227.
Bonnefond, Maler, III, 581.
Bonfigli, Benedetto, Maler, I, 327.
Bonifacius, Bischof, I, 12.
Borgognone, Ambrogio, Maler, I, 368.
Borio, Bildhauer, III, 519, 523 [2].
Borum, Lithograph, I, 234, III, 168.
Bosch, Hieronym., Maler, I, 527.
Bosche, Barthol. van den, Maler, II, 506.
Both, J., Maler, I, 524, 526.
Botticelli, Sandro, Maler, I, 411.
Bottée de Toulmon, Mitglied des Instituts, III, 469.
Bouchardon, Maler, III, 162.
Boulanger, Maler, III, 520.
Boutell, Charles, II, 601.
Bouterweck, F., Maler, III, 194 [2], 675.
Boydell, Kupferstecher, III, 52.
Boys, Maler, II, 318.
Bouvy, Maler, III, 680.
Bramantino, Maler, I, 5[illegible].
Brambilla, F., Lithograph, III, 204.
Brandenburg, Arnold, Syndicus, II, 472.
Brandt, Medailleur, III, 164.
Braun, Aug., Maler, II, 318.
— , Emil, II, 627.
— , Maler, III, 850.
Brée, P. J. van, Maler, III, 417.
Brendel, Maler, III, 680.
Brentano, Dichter, III, 141, 352.
Breughel, Joh., Maler, I, 498.
Bridoux, Kupferstecher, III, 575.
Brockes, Dichter, III, 368.
Brolle, Architect, III, 519.
Bronzino, Angiolo, Maler, I, 526.
Brower, H., 105.
Brügge, Rogier van, Maler, II, 503.
Bröggemann, W., Maler, I, 833, II, 473.
Brühl, Graf, III, 352.
Bröloff, Maler, III, 145.
Brugsch, Dr., II, 706.
Brunelleschi, Architect, I, 246, 531, III, 93.
Bruno, Propst zu Bonn, II, 119.
Brunsberg, Heinr., Architect, I, 653.
Brunsvic, Hinrik van, Kunstgiesser, II, 32.
— , Ludolfus van, sen., Kunstgiesser, II, 32.
Bruyker, de, Maler, III, 685.
Bruyn, Barthol de, Maler, II, 301, 316 [2].

Bürde, Bildhauer, III, 575, 687.
Buffalmaco, Maler, I, 254.
Bunschairt, J., Mönch, II, 340.
Buonarotti, Michel-Angelo, Bildhauer und Maler, II, 358, 507, 516.
Buoni, Silvestro de, Maler, I, 384.
Buonvicino, Alessandro, Maler, II, 404.
Burchard, Abt von Tegernsee, I, 15.
Burckhardt, J., Dr., II, 112, 474 [2], 501, 686.
Burger, Maler, III, 695.
Busch, Dr., II, 182.
Buschmann, G., Maler, III, 417.
Buschop, Maler, II, 318.
Busse, Architect, III, 615.
Byron, Dichter, III, 79.

C.

Caesarius, Mönch zu Heisterbach, II, 119.
Caillouette, Bildhauer, III, 620.
Calamis, Bildhauer, I, 309, 312.
Calandrelli, Bildhauer, III, 575, 645.
Calamatta, Kupferstecher, III, 578.
Callicrates, Architect, II, 134, III, 100.
Callot, J., Bildhauer, III, 154.
Calvart, Dionisio, Maler, I, 226.
Camphausen, W., Maler, III, 376.
Campi, Bern., Maler, II, 515.
Canachus, Bildhauer, I, 300.
Canova, Bildhauer, III, 61, 336, 460, 618.
Capronier, Maler, III, 496.
Caracci, Maler, I, 413, 497, 522, 523.
Caravaggio, Maler, I, 413, 440, II, 515.
Caristie, Architect, III, 473.
Carpentero, Maler, III, 685.
Carstens, Maler, III, 49, 214, 526.
Caspar, Jos., Kupferstecher, I, 422.
Catel, Franz, Maler, III, 46, 295, 677.
Caumont de, Archäolog, III, 475.
Cavé, Directeur des beaux arts, III, 472.
Cellini, Benvenuto, Bildhauer, I, 223.
Cesare da Sesto, Maler, I, 367.
Chamisso, A. v., Dichter, III, 55, 69, 86, 243.
Champaigne, Philipp de, Maler, II, 501 [2].
Chapuy, Lithogr., I, 428, 488, 506, II, 367, 516, III, 33.
Chasseriau, Maler, III, 539.
Chateauneuf, A., Architect, III, 296.
Chilperich, König, II, 109.
Chodowiecki, D., Maler, III, 162, 368.
Choiseul-Gouffier, Graf, I, 427.
Christophorus, Meister, Maler, II, 309.
Chunrat, Pfaff, I, 1.
Ciampini, II, 97.
Cicero, I, 301, 311, 357.
Cicognara, Maler, I, 531—32.
Cignani, Maler, I, 415, 526.
Cimabue, Maler, I, 382, 410, 528, II, 314, 362.
Claessens, Anton, Maler, II, 508.
Clasen, Lor., Maler, III, 184, 512, 670.
— , C., Maler, III, 276.
Cleve, Joas v., Maler, II, 520.
Clodebalt, König, II, 109.
Clodt, v., Bildhauer, III, 411.
Clouet, Fr., Maler, II, 710.
Clovio, Giulio, Maler, II, 65.
Cluysenaer, Architect, III, 514.
Cockerell, I, 360.
Cogniet, Maler, III, 438, 484, 525, 531 [2].
Colantonio, siehe Fiore.
Colotes, Bildhauer, I, 310.
Coney, John, Maler, III, 56.
Conrad von Scheyern, I, 84, 87, II, 182.
Conrad, Herzog v. Zähringen, II, 410.
Conscience, Hendrik, Schriftst., III, 451.
Constantin, Porcellanmaler, III, 5[illegible]4.
Cooch, Kupferstecher, III, 61.
Cordero, Schriftsteller, I, 421, II, 98 [2], 105, 111.
Cornelius, P. v., Maler, II, 220, 413, III, 127, 131, 349, 539, 543, 544, 643, 645 [2], 647, 688, 705.
Correggio, Maler, I, 413, 522, 523, II, 9 ff., 65, 515, 524.
Cortenbach, Ivan v., Maler, I, 814.
Cortot, Bildhauer, III, 145, 519, 522, 523.
Cosimo, Piero di, Maler, I, 246 [2].
Conder, Maler, III, 484 [2], 529, 532.
Courmont, Bureauchef des monuments historiques, III, 473.
Court, Jean de, Emailmaler, II, 712.
— , Jean, Vigier, Emailmaler, II, 712.
— , Martin Didier, Emailmaler, II, 712.
— , Susanne, Emailmalerin, II, 712.
— , Maler, III, 529.
Courtin, Lithograph, I, 508.
Courtois, Pierre, Emailmaler, II, 712.
— , Jean, Emailmaler, II, 712.
Cousin, Jean, Maler, II, 511.
Coxie, Michael, Maler, II, 504.
Cranach, Luc., sen., Maler, I, 163, 170, 450, 452, 459, 460, 814, II, 32, 671—86, 720.
Cranach, Joh., Maler, jun., I, 171, 172, 178, 180, 454, 459, 461, 462, 463, 815, II, 678.
Credi, Lorenzo di, Maler, I, 311.
Crespi, Dan., Maler, I, 525.
Cretius, C., Maler, III, 191.
Cruikshank, Maler, III, 24, 154, 243.
Crisse, T. Turpin, Comte de, I, 516.

Cuningham, Maler, III, 612.
Curtius, Ernst, Archäolog, II, 469.

D.

Dahl, J. C., Maler, I, 517. II, 530.
Damascius, Schriftsteller, III, 279.
Dalmasio, Lippo di, Maler, I, 377.
Damen, Hermann, I, 654.
Damophon, Bildhauer, I, 308.
Dante, Alighieri, Dichter, III, 41.
David, J. L., Maler, II, 151. III, 118, 482 [2], 524.
David, P. J., Bildhauer, III, 522, 523—24, 535, 575, 618, 620.
Debacq, Maler, III, 145.
Debon, Maler, III, 235.
Decaisne, H., Maler, III, 423.
Decamp, Maler, III, 145.
Deecke, E., Dr., II, 374, 432, 480.
Deger, E., Maler, III, 184, 501, 512.
Degobert, P., Lithograph, III, 423, 424.
Deis, C., Xylograph, II, 639.
Delaborde, Schriftsteller, III, 247.
Delacroix, Maler, III, 485, 529, 573.
Delaroche, Paul, Maler, III, 145, 417, 436, 485, 528, 529.
Delaune, Maler, II, 710.
Delécluze, Mitglied des Instituts, III, 469.
Dello, Maler, II, 693.
Delorme, Maler, III, 529.
Deroy, Lithograph, I, 415, 433.
Desarnod, A., I, 214.
Desfoeuf, Bildhauer, III, 145.
Desnoyers, Baron, Kupferstecher, III, 435.
Dethier, P. A., Schriftsteller, I, 447.
Deveria, Maler, III, 485, 525, 529.
Dewasme, Kupferstecher, III, 455.
Dibdin, III, 36.
Didron, Mitglied des Instituts, III, 469.
Dielmann, Lithograph, III, 102.
Diepenbeck, A. van, Maler, II, 319.
Dietrich, Matthias, Stückgiesser, II, 659.
Dipönus, Bildhauer, I, 307.
Disteli, Maler, III, 80.
Dodo, Landgraf v. Rechlin, I, 263.
Dodwell, I, 281, 318, 319.
Döbner, A. W., Architect, II, 648.
Döpler, Maler, III, 613.
Dörbeck, Franz, Maler, III, 136.
Dolce, Carlo, Maler, I, 218, 523, 526. II, 546. III, 169.
Dominichino, Maler, I, 413. III, 371.
Donaldson, I, 286, 287.
Donatello, Bildhauer, I, 246, 390, 521.
Donzelli, Pietro, Maler, I, 381.
— , Ippolito, Maler, I, 381.
Dorst, Leonhard, Zeichner, II, 612 [2].
Dow, G., Maler, I, 522.
Dragromanni, Schriftsteller, I, 632.
Drake, Fr., Bildhauer, III, 150, 293, 260, 640, 697.
Dreyhaupt, Schriftsteller, II, 29.
Drölling, Maler, III, 525, 529.
Dronke, E., Dr., II, 7.
Dubau, Architect, III, 438, 473, 489.
Dubuisson, Maler, III, 161.
Duccio, Maler, I, 410.
Dürer, Albr., Maler, I, 218, 219, 320, 379, 384, 435, 452, 494. II, 52, 53 [2], 54, 55, 318, 321, 322, 348, 436, 468, 495 [2], 520, 525, 542, 639, 644. III, 111, 732.
Dürrich, v., Hauptmann, II, 568.
Duisbergh, Conr., Goldschmied, II, 335.
Duller, Ed., Schriftsteller, III, 203.
Dumont, Bildhauer, III, 523, 575.
Duncker, C., Maler, III, 185.
Dupont, Architect, I, 230.
Duquesnoy, F., Bildhauer, II, 500 [2], 502.
Dufourny, I, 281.
Duret, Bildhauer, III, 469.
Dussieux, Schriftsteller, II, 766.
Duval-le-Camus, Maler, III, 530, 532.
Dyer, Kupferstecher, III, 61.
Dyk, A. van, Maler, I, 526. II, 321, 322, 352, 427, 502, 503, 506 [2], 636.

E.

Eastlacke, C. L., Maler, III, 79.
Eberhard II., Abt v. Tegernsee, I, 15, 17.
— , Erzbischof v. Trier, II, 109.
— , C., Bildhauer, III, 242, 542.
Eberlein, Lithograph, II, 575.
Ebers, Maler, III, 376.
Eckard, Schriftsteller, II, 131.
Eckstrom, Heinr., Chronist, I, 466.
Eeckhout, Maler, III, 573.
Egan, Kupferstecher, III, 79.
Egbert, Erzbischof v. Trier, II, 340.
Eggers, Maler, I, 172.
Ehrhardt, A., Maler, III, 186, 559.
Eichendorff, J. v., Dichter, III, 69.
Eichens, Ed., Kupferstecher, I, 422, 504. III, 101.
Eichens, Herm., Kupferstecher, III, 235, 645, 686.
Eichhorn, Maler, III, 676.
Eimbeck, Conr. von, Bildhauer, II, 78.
Elburch, Hans van, Maler, II, 504.
Ellinger, Abt von Tegernsee, I, 15.
Elsasser, A., Maler, III, 574.

Eitester, Leop., Schriftsteller, II, 109, 111, 112, 113 [2].
Elzheimer, Adam, Maler, II, 580.
Embde, Aug. von der, Maler, III, 253.
Engelbert, Erzbischof v. Köln, II, 125.
Ensinger, Architect, II, 421.
Ernst, Ludw., Herzog v. Pommern, I, 776.
— , Bogislav, Herzog v. Croy, I, 830.
Erwin v. Steinbach, Architect, II, 149.
Escalante, J. A., Maler, I, 501.
Eschenbach, Wolfr. v., Minnesänger, III, 152.
Esperstedt, H. W., Maler, III, 191.
Este, Antoon d', Bildhauer, I, 492.
Etex, Bildhauer, III, 522.
Everdingen, Albert van, Maler, III, 80, 367, 564.
Eybel, A., Maler, III, 194, 572, 661.
Eyck, Joh. van, Maler, I, 376, 379, 382, 413, 538. II, 18, 322, 503, 504, 508.
Eyk, van, Gebrüder, Maler, II, 64, 307, 322, 506.
Eyk, van, Margar., Malerin, II, 64, 504.
Eyken, Jean van, Maler, III, 516.

F.

Fabriano, Gentile da, Maler, I, 377, 386—404.
Fabriano, Antonio da, Maler I, 402.
Fahne, A., Schriftsteller, II, 185, 474. III, 282.
Falbe, Maler, III, 161.
Fay, J., Maler, III, 376, 511, 670.
Fechert, G., Lithograph, III, 568, 686.
Federer, Lithograph, II, 543.
Fellner, Dr., Maler, III, 21.
Felsing, H., Kupferdrucker, III, 70.
Ferdinand der Katholische, III, 240.
Ferrari, Gaudenzio, Maler, I, 368, 525.
— , Francesco Bianchi, Maler, II, 513.
Ferreri, Kupferstecher, I, 524.
Ficino, Gelehrter, I, 246.
Fiebiger, Zeichner, I, 433.
Fiesole, Fra Giovanni da, Maler, I, 246, 386, 411, 489, 532. III, 192.
— , Beato Angelico da, Maler, I, 389, 392.
Filelfo, Gelehrter, I, 246.
Filgraf, Maler, III, 192.
Fincke, Kupferstecher, III, 567, 675.
Finden, Kupferstecher, III, 61.
Fiore, Colantonio del', Maler, I, 376, 382.
Fiorillo, Kunstforscher, II, 52, 53, 54.
Fischer, A., Bildh., III, 163, 196, 645, 687.
— , K., Lithograph, III, 198, 562, 686.
— , S., Dr., Schriftsteller, III, 564.
— , K., Medailleur, III, 575, 688, 704.
Flandrin, Hippolyte, Maler, III, 445, 532[2].
Flaxmann, John, Bildh., III, 41, 61, 77.
Fleury, Rob., Maler, III, 630, 684, 685.
Flink, Govard, Maler, I, 526.
Florie, Franz, Maler, II, 501, 504.
Flüggen, G., Maler, III, 674.
Förster, Dr. E., Schriftst., I, 480. III, 401.
Foltz, Ph., Maler, III, 546 [2].
Fontaine, Architect, III, 450, 519 [2].
Foppa, Vincenzio, Maler, I, 368.
Forestier, Maler, III, 529.
Fortini, Joach., Bildhauer, II, 263.
Foûquet, Jean v. Tours, Maler, II, 64, 351.
Fragonard, Maler, III, 536.
Francesca, Piero della, Maler, I, 387, 388, 532.
Francesco di Maestro Simone, Mal., I, 376.
Francia, Francesco, Maler, I, 412.
Franck, F., sen., Maler, II, 505.
Franco, Angelo, Maler, I, 375, 377.
Franz I. von Frankreich, II, 61.
Frauenlob, Minnesänger, I, 654.
Freiligrath, Ferd., Dichter, III, 87.
Frenzel, J. G., Inspector d. Kupferstich cabinets in Dresden, I, 415. II, 549.
Frick, Obersbergrath, III, 75.
Friedländer, Dr., Schriftsteller, III, 236.
Friedrich I., deutsch. Kais., I, 18. II, 735.
— I., König v. Preuss., I, 644, 778.
— II., König v. Preussen, III, 161.
— Wilh. III, Kön. v. Preuss., III, 162.
— Wilh. der Grosse, Kurf., I, 644. III, 479.
— III., Kurf. v. Brandenb., III, 160.
— der Weise, Kurfürst, II, 674.
— , Maler, III, 293.
Friedenreich, Maler, III, 668.
Friesen, Herm. v., Schriftsteller, III, 253.
Frisch, Maler, III, 162.
Fritsch, Dan., Maler, I, 494, 502.
Frommel, Maler, III, 203.
Frommund, Gelehrter I, 14.
Fry, Kupferstecher, III, 61.
Fuchs, Maler, I, 239.
Führich, Jos., Maler, III, 9, 10, 18, 424.
Fumagalli, Kupferstecher I, 367, 413.
Furini, Maler, II, 321.

G.

Gaddi, Taddeo, Maler, I, 253. II, 293.
Gärtner, v., Architect, III, 199, 196, 420, 488, 537.
Gärtner, Maler, III, 680.
Gallhabaud, J., II, 118, 119, 408, 410, 645, 727.
Gall, W., Maler, III, 245, 308.

Gallait, L., Maler, III, 277, 401, 417, 457, 458, 495, 519, 737.
Gallenberg, Graf v., I, 248.
Garavaglia, Kupferstecher, I, 524.
Garbo, Raffaellino del, Maler, I, 411.
Garcia, Anton, Maler, III, 9.
Garofalo, Maler, I, 385.
Gasparin, de, Graf, Mitglied der Academie, III, 469.
Gassen, Maler, III, 546.
Gavard, M., III, 112.
Gaye, Dr., I, 530, 532, II, 356.
Gebhard, Bischof v. Regensburg, I, 76.
— , Abt von Paulinzelle, II, 37.
— , J., Bildhauer, III, 378.
Geefs, Bildhauer, III, 513, 516 [3], 517 [2].
Geefs, jun., Bildhauer, III, 517.
Geerts, Bildhauer, III, 517, 575.
Geier, F., II, 560, 567, 729, 739.
Geldorf, Maler, II, 817 [2].
Gelen, Geschichtschreiber, II, 191, 263, 393.
Geller, Xylograph, III, 559.
Gemmel, Architect und Maler, III, 576, 680, 690 [2].
Gentileschi, Orazio de, Maler, I, 526.
Gentz, Architect, III, 509.
George, E., Maler, III, 192.
Geppert, Dr., II, 361.
Gerhard, Meister, Architect, II, 132, 133, 135, 144, 386.
Gerhard, Propst zu Bonn, II, 119, 120, 121 [2].
Gerhard, W., Archäolog, I, 336, 419.
Gerhardt, E., Maler, II, 383, 687.
Gerhart, Joh., Bildhauer, II, 28.
Gero, Markgraf, II, 365.
Geradorf, v., Hofrath, II, 551.
Gerung, Abt von Hirschau, II, 35.
Gessert, Dr., II, 492, 549.
Gessner, Salomo, Maler, III, 570.
Geyser, G. W., jun., Maler, I, 437, 446, 470, 807, II, 701.
Ghiberti, Lorenz, Bildgiesser, I, 245, 246, 581, 582.
Ghirlandajo, Dom., Maler, I, 247, 413, II, 56, 58, III, 418.
Gildemeister, K., Architect, II, 582.
Gilly, David, Architect, III, 308, 335.
Gimignano, Vincenzio da, Maler, I, 523.
Giordano, Luca, Maler, III, 256.
Giorgione, Maler, I, 221, II, 404, 514, 515.
Giotto, Maler, I, 253, 371, 375, 410, II, 434, 503.
Girardet, Maler, III, 573.
Gisler, Maler, III, 515, 517.
Glekendom, Nicol., Miniaturmaler, I, 477.
Glume, Maler, III, 161.
Gnauth, Lithograph, II, 575.
Godefroy, Maler, II, 64.
Görgel, C., Architect, II, 553.
Görres, G., Schriftsteller, II, 504, III, 244.
Görz, R., II, 560, 567, 728, 739.
Goes, Hugo van der, Maler, I, 521, II, 523.
Göthe, Dichter, I, 515, III, 368, 701, 721.
Golbery, de, Mitgl. d. Academie, III, 472.
Goltzius, H., Maler, II, 181.
Gosbert, Abt von Tegernsee, I, 14.
Gottfried von Strassburg, I, 86.
Gotthardt, Abt von Tegernsee, I, 13.
Gottland, Maler, II, 678.
Gotting, I. P., Maler, III, 184.
Goujon, Jean, Bildhauer, II, 515 [2], III, 620.
Gozzoli, Benozzo, Maler, I, 254.
Grab, Maler, III, 574, 678.
Grashoff, Maler, III, 189.
Graeff, E., Xylograph, III, 698.
Graff, Maler, III, 700.
Gramzow, Bildhauer, III, 40.
Gratian, Kaiser, II, 114.
Gray, Fearnside, William, III, 8.
Greuze, Maler, II, 515.
Grien, Hans Baldung, Maler, I, 513, 514, II, 55, 315, 520, 521.
Grillon, Mitglied der Academie, III, 469.
Gropius, Karl, Maler, III, 32, 54, 115, 356.
Gropius, P., Maler, III, 650.
Gros, Maler, III, 482.
Grümbke, Schriftsteller, I, 569.
Grüneisen, K. v., Schriftsteller, I, 294, 405, II, 31.
Grünewald, E., Kupferstecher, III, 109.
— , Matthäus, Maler, II, 85, 523, 674, 680.
Grüner, Maler, III, 69.
Gruber, B., Architect, 507.
Gruner, Ludw., Kupferstecher, II, 627.
Guariento v. Padua, Maler, I, 398.
Guarino, Gelehrter, I, 246.
Gude, H., Maler, III, 661.
Guerino, Baldassare, Architect, I, 392.
Guercino, Bassano, Maler, I, 413, 696, II, 427.
Guglielmi, A., Kupferstecher, I, 242.
Guido, Maler, I, 413, II, 427.
Gurlitt, L., Maler, III, 419, 678.
Guttenberg, Johann v., III, 270.

II.

Haach, G., Zeichner und Maler, II, 455 III, 303.
Haanen, van, Maler, III, 296, 574.
Habenschaden, L., Maler, III, 303.
Hackert, J. Ph., Maler, III, 162.
Hagen, August, Schriftsteller, I, 245.
— , Ludw. v., Erzb. v. Trier, II, 247.
Hagn, v., Maler, III, 680.
Hainhofer, Philipp, I, 826.
Hals, Frans, Maler, II, 388.
Hampe, Professor, I, 462.
Hanfstängl, Lithograph, I, 522.
Happel, Maler, III, 574.
Harnisch, C., Maler, III, 116.
Harrye, G., Schriftsteller, III, 252.
Hartmannus, Bildhauer, I, 142.
Hartwich, Abt v. Tegernsee, I, 13.
Hasenclever, J. P., Maler, III, 426, 571, 673, 682.
Hasenpflug, C., Maler, I, 483. III, 93, 680.
Haseler, Dr., II, 563.
Hauch, Zeichner, I, 433.
Hawich, Chr., Lithograph, II, 70.
Hedlinger, Medailleur, III, 705.
Heemsen, J. van, Maler, II, 502.
Hefner J v., Kupferstecher, I, 475. II, 428.
Heideloff, C., Architect, II, 446, 528, 541, 553, 571, 645, 651, 652.
Heidenreich, Maler, III, 665.
Heim, Maler, III, 525.
Heine, H., Dichter, III, 140.
Heinemann, Joseph, Maler, III, 735.
Heinrich I., Abt von Tegernsee, I, 26.
— , Erzbischof v. Trier, II, 185.
— VIII. von England, II, 61.
— II. von Frankreich, II, 61.
— III., Herzog v. Baiern, I, 13.
— I., König, III, 477.
Helena, Kaiserin, II, 119.
Heller, Schriftsteller, I, 450.
Helmle, Maler, III, 496.
Hemling, Maler, I, 90, 165, 413, 588. II, 503, 507 (2), 508, 523.
Hengebach, Maler, III, 681.
Hennequin, Maler, III, 515.
Henning, A., Maler, III, 175, 176.
Henschel, Bildhauer, III, 260.
Hensel, Maler, II, 595. III, 74, 192.
Hering, Loyen, Bildhauer, II, 274.
Herlin, Fr., Maler, I, 178.
Hermann, Bischof v. Cammin, I, 655.
— , der Cherusker, III, 299.
— , C. H., Maler, I, 115. III, 127, 130, 132, 153, 238, 247, 249, 544, 547, 687, 689.
Hermann, H., Schriftsteller, I, 389.
Herodot, I, 314, 329.
Herold, W. H., Bildgiesser, II, 282.
Herrera, Juan de, Architect, III, 255, 257.
Hess, J. Ed., Architect, I, 260.
— , H., Maler, III, 70, 127, 131, 238, 493, 546, 647.
— , Peter, Maler, III, 549.
Hesse, L. F., Dr., II, 34.
Hessemer, F., Architect, I, 509.
Hettner, H., Schriftsteller, I, 261.
Heunert, Maler, III, 419, 681.
Hildebrandt, C., Lithograph, I, 527.
— , Th., Maler, I, 259. III, 7, 69, 168, 169, 419, 571, 574, 663, 679.
Hilgers, Maler, III, 679.
Hiller, Architect, III, 552.
— , Ferd., Componist, III, 558.
Hiltensperger, Maler, III, 546.
Hirsch, Th., Dr., II, 471, 609.
Hirt, A., Schriftsteller, I, 419. II, 103 (2), 479, 685.
Hitterff, J., Architect, I, 260, 266, 268, 282, 289, 291, 332, 353. III, 489, 497, 520, 522.
Hitzig, F., Architect, III, 615, 689.
Hobbema, Maler, III, 169.
Hochfelden, Krieg v., II, 36.
Hochstaden, Conrad v., Erzbisch. v. Köln, II, 125, 127, 131, 133, 134, 474.
Hochstetter, Albertine v., Malerin, III, 683.
Hodin, Maler, II, 64.
Hörberg, Pehr, Maler, III, 44.
Hoff, Nicolaus, Lithogr., I, 423, 428.
Hoffmann, A., Kupferstecher, III, 413, 645, 666.
Hofmann, S. E., Lithograph, III, 260.
Hohe, Fr., Lithograph, I, 523.
Hohenlohe, Joh. v., I, 160.
Holbein, Hans, sen., Maler, II, 516, 519, 525.
Holbein, Hans, jun., Maler, I, 433, 523, 526. II, 98, 61, 63, 414, 426, 478, 518, 519, 520, 522 (2), 684.
Holbein, K., Maler, III, 192.
Holler, Wenzel, Kupferstecher, I, 180. II, 130, 287.
Holz, W. F., Architect, III, 196.
Honoré, Bildgiesser, III, 523.
Hontheim, Geschichtschreiber, II, 109.
Honthorst, Maler, II, 317, 331.
Hood, Thomas, III, 95.
Hooghe, P. de, Maler, I, 523.
Hopfgarten, A., Maler, III, 191.
— , Bildhauer, III, 687.
Hosemann, Lithograph, III, 107.
— , Maler, III, 665.

Hotho, H. G., Dr., Schriftsteller, I, 409.
Hoyoll, Maler, III, 189.
Hübner, C., Maler, III, 419, 673, 695.
— , J., Maler, II, 34, III, 7, 43, 181, 189, 272, 501, 559, 571.
Hübsch, Architect, III, 488, 536, 537.
Hügel, Heinr., Kupferstecher, III, 108.
Hülsen, Fr., Maler, III, 681.
— , W., Maler, III, 681.
Hülzmann, Maler, II, 317.
Hufeland, Arzt, III, 150.
Hugibert, Herzog, I, 13.
Humblot, Emmeline, Malerin, III, 683.
Humboldt, Alex. v., III, 150, 162.
— , W. v., III, 150.
Hunin, Maler, III, 573.

I.

Ictinus, Architect, I, [illegible] II, 134, III, 100.
Imhof, Bildhauer, III, 65.
Imola, Innocenzo da, Maler, I, 493.
Ingres, Maler, III, 438, 448, 507, 525, 526, 527, 530.
Inwood, II, 67, 69.
Isabella, Königin von Spanien, III, 248.

J.

Jacob v. Arragonien, III, 248.
Jacobs, J., Maler, III, 189, 685.
Jacquet, Bildhauer, III, 415.
Jacquevrart, Maler, II, 64.
Jacquotot, Madame, Porcellanmalerin, III, 534.
Jahn, O., Schriftsteller, II, 88.
Janssen, J., Maler, III, 417.
— , J. Th., Kupferstecher, III, 426.
Janssens, Abraham, Maler, II, 505.
Jarwart, S. H., Zeichner, II, 719, 720.
Jazet, Kupferstecher, III, 114.
Jentzen, Fr., Lithogr., III, 51, [illegible].
Jerndorff, I. U., Maler, III, 616.
Jerrich, Maler, II, 317.
Joachim I. und Joachim II., Kurfürsten von Brandenburg, II, 675.
Johann Friedr., Kurf. v. Sachsen, II, 675.
— , d. Beständige v. Sachsen, II, 675.
Johannot, Alfr., Maler, III, 531.
Jollivet, Maler, III, 145.
Jones, J. S. E., Maler, III, 79.
Jordan, Maler, III, 571, 672 [2].
Jouffroy, Bildhauer, III, 523.
Joventinus, Architect, I, 211.
Jovianus, Architect, I, 211.
Juanes, Juan de (Vicente Juanes), Maler, I, 498, II, 321.
Julien, Lithograph, I, 433.
Jussuf, König v. Granada, II, 692.
Justinian, Kaiser, III, 395.

K.

Kallenbach, Architect, II, 361.
Kallmeyer, Zeichner, I, 433.
Kammerer, Th., Lithogr., III, 30.
Kantzow, Chronist, I, 653.
Karl der Grosse, Kaiser, II, 373.
— IV., Kaiser, II, 38, 496.
— V., Kaiser, II, 675, 677, 678.
— I., König von England, II, 61.
— V., König von Frankreich, II, 61.
— , Theod., Kurf. von Bayern, I, 217.
— , Ad., Maler, III, 419.
Kaselowsky, A. Th., Maler, III, 193.
Katzheimer, Wolfgang, Maler, II, 652.
Kaulbach, Wilh., Maler, III, 127, 244, 278, 431, 546 [2], 549, 636.
Kehr, J. P., Lithograph, III, 168, 169.
Keller, J., Kupferst., II, 446, 548, III, 374.
— , Franz, Kupferstecher, III, 561, 575.
Kellner, Maler, III, 496.
Kettner, Schriftsteller, I, 573.
Keyser, de, Maler, III, 417, 457, 485, 514, 515, 665, 701.
Kiderich, Maler, III, 510.
Kinkel, Gottfr., Kunstforscher, II, 108, 111, 285, 534.
Kirchner, Zeichner, II, 367.
Kiss, Bildhauer, III, 289, 398, 411.
Klaus, A., Lithograph, II, 719, III, 32.
Klein, J. A., Maler, III, 137, 674.
— , W., Maler, III, 680.
Kleist, Dichter, III, 368.
Klenze, Leo v., Architect, I, 345, 346, 348, 350, III, 87, 128, 136, 380, 488, 536.
Klerck, W. de, Maler, III, 695.
Klöber, v., Maler, III, 74, 75, 244, 682.
Klüber, Bildhauer, III, 300.
Klunzinger, C., Schriftsteller, II, 605.
Knaur, H., Bildhauer, III, 552.
Knauth, H., Lithograph, III, 560.
Knight, Henry Gally, Kunstforscher, II, 375.
Kniller, Godfroy, Maler, II, 546.
Knoblauch, Architect, III, 690.
Knolle, Fr., Kupferstecher, II, 547.
Kobell, Ferd., Maler, III, 363.
Koch, J. C., Lithograph, III, 28.
— , Jos., Maler, III, 48.
Koeckoek, Maler, III, 515, 574.
Köhler, Chr., Maler, III, 197.
Köln, Gerhard v., Architect, III, 100.

Körner, Maler, III, 190.
Kohler, H., Lithograph, III, 50.
Kolbe, C. W., Maler, III, 7, 114, 293, 660, 661, 693.
Konrad, Abt von Tegernsee, I, 17.
— , Herzog von Baiern, I, 16.
Konstantin, Kaiser, II, 583.
Kopisch, Aug., Dichter u. Maler, III, 66.
Kraft, Adam, Bildhauer, II, 269, 421, 448, 564, 584.
Kranse, Maler, III, 34.
Kremer, P., Maler, III, 418.
Kretzschmar, E., Xylograph, III, 559.
Kretzschmer, H., Maler, I, 838, III, 189, 243, 572, 665.
Kreul, C., Maler, III, 259.
Kreuter, Maler, II, 678.
Kriger, Maler, III, 148, 190.
Krodel, Gebrüder, Maler, II, 678.
Krüger, A., Kupferstecher, II, 548.
— , Carl, Kupferstecher, III, 80.
— , H., Maler, III, 408, 679.
— , Fr., Maler, III, 567, 572, 613[2], 666.
Küchler, Bildhauer, III, 266.
Kügelchen, G. v., Maler, III, 293.
Küntzel, A., Kupferstecher, I, 229.
Kugler, Fr., Dr., I, 494, 537, II, 36, 52, 105, 108 [2], 109, 110, 111, 354, 408, 620, 685.
Kugler, Louise, Malerin, III, 683.
Kuhbeil, Kupferstecher, I, 252.
Kurtz, Architect, I, 239.
— , C., Maler, II, 639.

L.

Labarte, J., Schriftsteller, II, 707, 709.
— , Leo de, Mitglied des Instituts, II, 703, III, 472.
Lagrange de, Mitglied des Instituts, III, 469.
Landon, C. P., Schriftsteller, III, 144.
Landsperg, Herrad von, I, 41.
Lang, Maler, III, 574.
Lange, Gg., Dr., Schriftst., III, 106, 304.
— , L., Maler, I, 284.
— , Ludw., Architect, III, 108, 204.
Langhans, Architect, III, 335.
Langlès, Schriftsteller, I, 256.
Lanino, Bernardino, Maler, I, [illegible]
Lanzi, I, Kunsthistoriker, 419, 498, 529, 552.
Lasinio, Kupferstecher, I, 252, 254, II, 58.
— , jun., Kupferstecher, I, 524.
Lasinsky, A. G., jun., Maler, III, 185.
Lassaulx, J. Claudius v., Architect, I, 416, II, 7, 39, 41, 42, 130, 197, 205, 217, 220, 235, 243, 245, 291, 333, 347, III, 303, 488.
Laudin, Jean, Emailmaler, II, 713.
Launitz v., Bildhauer, III, 260.
Lebas, Architect, III, 520.
Lebrun, Charles, Maler, I, 513, 533, [illegible], III, 461.
Lechler, Lorenz, Bildhauer, II, 431.
Leclerc, Architect, III, 520.
Ledebur, v., L., I, 443, 444, 844, 869.
Legat, Francis, Kupferstecher, III, 172.
Lehmann, Maler, III, 531, 532.
Leigel, Maler, II, 678.
Leinecker, F., Maler, II, 524.
Leiter, R., Lithograph, I, 239, III, 46.
Leleir, Maler, III, 580.
Lengerich, E. H., Maler, I, 838.
Lenoir, A., Architect, III, 469.
Lenormand, Mitglied des Instituts, III, 469, 472.
Lens, Andreas, Maler, II, 506.
Lentz, J., Bildhauer, II, 283.
Leo X., Papst, III, 479.
Leochares, Bildhauer, I, 310.
Lepoittevin, Maler, III, 685.
Leprévost, Mitglied d. Instituts, III, 469, 472.
Lepsius, C. P., Dr., II, 367, 375, 377, 455, 462, 464, 558.
Lepsius, C. R. Professor, II, 456, 702.
Lersch, L., II, 74, 474.
Lessing, C. F., Maler, II, 330, III, 51, 59, 107, 168, 181, 187, 377, 405, 487, 501, 509, 510, 511, 680, 700.
Le Sueur, Maler, III, 161.
Letzner, Joh., Chronist, I, 486.
Leu, A., Maler, III, 681.
Leuw, de, Maler, III, 681.
Levezow, Schriftsteller, III, 209.
Levi-Elkan, Dr., II, 380.
Lewis, John F., Lithograph, III, 277.
Leyden, Lucas v., Maler, II, 308, 310, 348, 525.
Leygebe, Gottfr., Bildhauer, II, 282.
Limosin, Jean, Emailmaler, II, 713.
— , Joseph, Emailmaler, II, 713.
Linde, P. A., Dr., II, 113.
Lindemann-Frommel, Maler, III, 715, 731, 736.
Lindenschmit, Maler, III, 546.
Lint, Peter van, Maler, II, 506.
Lippi, Filippino, Maler, I, 346, 411, II, 58, 321.
Lippo di Dalmasio, Maler, I, 377.
Lisch, Dr., Schriftsteller, II, 681, 685.
Liszt, Franz, Musiker, III, 711.

Livi, Francesco di Dominico, Glasmaler, II, 375, 581.
Livius, I, 357.
Lodi, S. Francesco, Architect, II, 629.
Löwenstein, H., Maler, III, 193.
Lombardo, Tullio, Bildhauer, II, 406.
Longhena, Schriftsteller, I, 419.
Loos, G., Medailleur, III, 569.
Lorenz, Medailleur, III, 689.
Lorrain, Claude, Maler, I, 433, 497.
Lotze, Maler, III, 674.
Louis Philipp, Kön. d. Franzosen, III, 479.
Loyd, H. E., Lithograph, III, 56.
Lucanus, F. G., Dr., Schriftsteller, I, 480, 490, II, 473, 492, 540, 576.
Lucian, I, 341.
Ludersdorf, Glasmaler, III, 688.
Ludwig, König von Baiern, III, 228, 230, 504.
Ludwig XIV, v. Frankr., II, 61, III, 479, 481.
— XVI., III, 481.
Lübke, W., Schriftsteller, II, 635.
Lüderitz, G., Kupferstecher, III, 408, 567, 575.
Lutkens, Doris, Malerin, III, 422.
Luini, Aurelio, Maler, I, 369.
—, Bernardino, Maler, I, 365, II, [illegible], 404, 513.
Luther, Martin, Dr., II, 675.
Lys, van der, Maler, II, 627.

M.

Maas, J. G. W., Schriftsteller, I, 709.
—, N., Maler, III, 169.
Mabuse, Maler, II, 65, 311, 314, 321, 322, 427, 504.
Madrazo, José de, Lithograph, I, 243.
— Don Federico de, Maler, I, 502.
Maes, Georg, Maler, II, 506.
Mais, J. B., Maler, III, 295.
Magnus, B., Maler, III, 193, 295, 572, 667.
Malbodius, Joh., Maler, II, 321.
Mauche, Lithograph, III, 424.
Mandel, E., Kupferstecher, II, 451, 636, III, 575, 686.
Manigold, Abt von Tegernsee, I, 26.
Mannlich, v., Galerie-Direct., I, 216, II, 685.
Mantegna, Maler, I, 428, II, 320, 512 [3].
Manuel, Nicolaus, Maler, II, 520, 684.
Mare, C., Lithograph, I, 227.
—, Pietro della, Maler, II, 18.
Maréchal, Maler, III, 498.
Maria de Medici, Kön. v. Frankr., III, 478.
Maron, Maler, III, 701.
Martersteig, Maler, III, 573, 676.
Martin, Isak, Maler, I, 219, II, 711.
—, John, Maler, III, 53.
—, Wilh., Maler, III, 683.
Martinet, Achille, Kupferstecher, III, 737.
Martius, Architect, III, 616, 690.
Masaccio, Maler, I, 246, 253, 402, 412, 439, II, 58.
Masen, Schriftsteller, II, 105.
Massa, Bildhauer, III, 620.
Mauch, J. M., Architect, I, 226, 261, 283, 292, 428, II, 368, 543, 571, 592.
Mauch, E., Schriftsteller, II, 81, 606.
Mauntz, v., Hauptmann, II, 587.
Maurin, A., Lithograph, I, 415, 498.
Maximilian I., Kurf. v. Bayern, I, 216.
— Joseph III., I, 217.
— I., Kaiser, II, 38, 673.
— II., Kaiser, II, 38.
Mayer, Carl, Dichter und Maler, III, 66.
—, E., Bildhauer, III, 575.
—, H. v., Maler, III, 564.
—, J., II, 492, 540, 542, 591.
Mazo, Juan Batista del, Maler, I, 500.
Mazzolino, Maler, II, 58.
Meckenen, Israel v., Maler, II, 54, 301, 302 [2], 303 [2], 304 [2], 305 [2], 306 [2], 528.
Medow, Architect, I, 834.
Meeren, Gerhard van der, Maler, II, 506.
Meier, A., Schriftsteller, III, 363.
Meil, J. W., Maler, III, 169.
Melanchthon, II, 675.
Melly, Ed., Dr., II, 587.
Melzi, Francesco, Maler, I, 365, 423.
Menaechmus, Bildhauer, I, 309.
Mengelberg, Maler, III, 184.
Menschel, Maler, III, 34.
Menzel, A., Maler u. Lithograph, III, 67, 72, 236, 276, 172, 576, 664, 686, 726, 729.
Menzel, C. A., Dr., Architect, III, 614.
—, W., Dr., II, 565.
Merian, Casp., Kupferstecher, II, 105.
Mérimée, Mitglied des Instituts, III, 469, 471, 472.
Merkel, J., Schriftsteller, I, 475.
Mertens, A., Ciseleur, III, 645.
—, F., Architect, I, 421, II, 685.
Merz, H., Kupferstecher, III, 70.
Messys, Quintin, Maler, I, 418, II, 311, 314, 316, 320, 504 [2], 528.
Meten, Maler, I, 522, 523.
Metz, G., Maler, III, 571, 670.
Metzger, Architect, III, 488.
Meulen, van der, Maler, I, 498, III, 481.
Mevius, Maler, III, 681.
Meyer, E., Maler, III, 295.

Meyer, Fr. Rud., Maler, III, 46.
— , H., Schriftsteller, II, 685.
— , J. G., Maler, III, 672.
— , L., Maler, III, 203.
— , O., Maler, III, 665.
— , W. C., Bildhauer, III, 169.
Meyerheim, F. E., Maler, I, 119. III, 276, 285, 571, 665.
— , W., Maler, III, 566, 665.
Michael, Meister, Maler, II, 472.
Michelangelo (Buonarotti), Maler u. Bildhauer, III, 508.
Michiels, Alfred, Schriftsteller, II, 46.
Miecislav, Herzog v. Polen, III, 287.
Mieris, Fr. van, Maler, I, 523.
Mignard, P., Maler, I, 514.
Milde, C. J., Maler, II, 374, 432, 473, 548, 580, III, 30.
Milton, Dichter, III, 53.
Minutoli, Alex. v., Schriftsteller, I, 119, 449.
Mittag, Karl, Lithograph, III, 562, 563.
Mitthoff, H. W., Architect, II, 599, 603, 638.
Möller, Bildhauer, III, 687.
Monsiau, Maler, III, 482.
Monte Pulciano, Petrus Dominici de, Maler, I, 375.
Montesquiou, de, Mitglied des Instituts, III, 472.
Montevecchio, Graf, I, 401.
Monvoisin, Maler, III, 530.
Morales el Divino, Maler, II, 405.
Moroni, Gio. Bat., Maler, II, 404.
Morazzone, Maler, I, 525.
Morelli, Jacopo, I, 399, 402.
Moschini, Schriftsteller, I, 377, 402.
Mosen, J., Dr., Dichter, II, 475.
Moser, J., Maler, III, 193.
Most, L., Maler, I, 833.
Mozette, Maler, III, 532.
Mücke, Maler, III, 181, 182, 419, 510, 511.
Müller, Adolph, Maler, III, 190, 205, 376.
— , Anton, Schriftsteller, III, 9.
— , F. H., Schriftsteller, II, 346, 347.
— , Franz Jos., Schriftsteller, II, 20.
— , G. A., Maler, III, 151.
— , J. G., Dr., Bischof von Münster, I, 463, II, 21.
— , K. O., Archäologe, I, 278, II, 397.
— , M., Maler, III, 610.
— , sen., Maler, III, 512.
— , W., Kupferstecher, II, 571.
Muhr u. Arnoldt, Kunsthändler, I, 435.
Murillo, Maler, I, 500, II, 405.
Musso y Valiente, Schriftsteller, I, 249.
Mutius, Thomas de, Maler, II, 497.

N.

Nacke, Maler, I, 172.
Nagler, v., in Berlin, I, 9, 11, 26, 646, 649.
Nagler, G. K., Schriftsteller, I, 417, II, 649.
Nason, Maler, III, 611.
Natalis, Magister casarius, Archit., I, 310.
Naucydes, Bildhauer, I, 310.
Navarette, J. F. el mudo, Maler, I, 498.
Navez, Maler, III, 496, 515.
Neefs, P., Maler, I, 498.
Neher, Maler, III, 128, 229.
Nelli u. Nucci, Maler, I, 393.
Neronz, W., Maler, III, 190.
Nerito, Jacopo, Maler, I, 401.
Netscher, Maler, I, 432, 523.
Netto, Medailleur, III, 573.
Neumann, Joh. Baltasar, Architect, II, 420, 732.
Neureuther, Eug., Maler, III, 18, 303, 343.
Neurohr, J. M., Schriftsteller, II, 70.
Nicetius, Erzbischof v. Trier, II, 117.
Nicias, Maler, I, 313.
Niessen, Lithograph, III, 168.
Niesenberger, Hans, Architect, II, [illegible]
Nilson, Maler, III, 548.
Noël, Leon, Lithograph, I, 415, 433.
Noel de, Schriftsteller, II, 125, 252, 258, 275, 276, 309, 310, 319, 327, 337.
Nöggerath, J., Geologe, II, 475.
Normand, C., Architect, I, 226, 261, 423.
Northcote, Maler, III, 172.
Nouailher, Pierre, Emailmaler, II, 712.
— , Jean Rept., Emailmal., II, 712.
Nox, M., Maler, II, 295.
Nunnez, Pedro de Villanicencio, Maler, I, 501.
Nuzil, Allegretto, Maler, I, 348, 369.

O.

Oberstrasten-Rolandt, van, Architect, III, 389.
Odilo, Herzog von Bayern, I, 12.
Oehme, E., Maler, III, 559.
Oer, Th., Maler, III, 559.
Oggione, Marco d', Maler, I, 365, 367.
Osterley, Carl, Maler, III, 252.
Ohlmüller, Architect, III, 129, 488, 539.
Olbers, Astronom, III, 710.
Olivier, Fr., Maler, I, 172.
Opitz, Martin, Dichter, I, 655.
Orcagna, Andrea, Maler, I, 254, II, 624.
— , Bernardo, Maler, I, 254.
Orleans, Herzog u. Regent v. Frankr., II, 62.

Orley, Bernh. van, Maler, I. 498. II. 19. 509, 502.
Orrente, Pedro, Maler, I. 501.
Ossian, Dichter, III. 116.
Ostade, Adrian van, Maler, I. 433.
— , Isaak van, Maler, I. 524. 526.
Ostade, Friedr., Zeichner, II. 111, 112, 113 [2].
Osterwald, C., II. 71, 85, 88, 91.
— , Lithograph, III. 200, 252.
Otto, Pastor, Archäolog. II. 464, 552.
Otto II., Herzog v. Baiern, I. 13.
— , Graf v. Nordheim, I. 16.
— , Bischof v. Bamberg, III. 397.
Ouwater, A. van, Maler, II. 320.
Overbeck, Fr., Maler, III. 23, 29, 101, 177, 374, 406, 413, 503, 509, 560, 565, 604.
Owen, Jones, I. 360.

P.

Palladio, Architect, III. 96.
Palma, Vecchio, Maler, II. 514.
Palmaroli, C., Kupferstecher, I. 243.
Palmezzano, Marco, Maler, I. 378.
Pancenus, Maler, I. 268, 310.
Papa, Simone il vecchio, Maler, I. 382.
Papa, E., Maler, III. 679.
Papencordt, Felix, II. 358.
Papety, Maler, III. 573.
Papin, Lithograph, III. 107.
Parreja, Juan de, Maler, I. 499.
Parizeau, Ph., Kupferstecher, III. 365.
Passavant, J. D., Kunstforscher, II. 59, 132, 298, 320 [2], 386, 434, 656, 680.
Passy, A., Mitglied des Instituts, III. 472.
Patenier, Maler, II. 321, 322.
Patras, Lambert, Bildgiesser, II. 499.
Paulus, Melchior, Bildschnitzer, II. 335.
Pausanias, Geschichtschreiber, I. 267, 269, 306, 308, 309, 311, 314, 344.
Penni, Francesco, Maler, I. 385. II. 594.
Pénicaud, Jean, sen., Emailmaler, II. 710.
— , — , jun., II. 710.
— , Pierre, II. 710.
Penrose, F., Architect, I. 358, 360.
Penz, Georg, Maler, III. 732.
Pepin, Martin, Maler, II. 505.
Percier, Architect, III. 431, 489, 519 [2].
Peregino, Pietro, Maler, I. 412, 423, 439. II. 405, 512, 516.
Pertz, Prof., II. 111.
Pertsch, Architect, III. 129.
Peruzzi, B., Maler, II. 405.
Peschel, C., Maler, III. 559.
Pesne, A., Maler, III. 161, 371, 612 [2].
Petitot, Maler, II. 336.
Petrus, Christophorus, Maler, II. 320.
Petzl, Joe., Maler, III. 62.
Pfannschmidt, Maler, III. 662.
Pfeil, Graf v., Zeichner, III. 616.
Pfeilschmidt, E. H., Schriftsteller, II. 407.
Pfeuffer, C., Medailleur, III. 706.
Pflugfelder, F. A., Kupferstecher, III. 561, 604.
Phidias, Bildhauer, I. 308, 309, 310, 312, 316, 344. II. 63.
Philipp I., Herz. v. Pommern, I. 771. 819.
— II., I. 824.
— v. Schwaben, III. 107.
Philippoteaux, Maler, III. 530.
Pichler, Franz, Maler, III. 305.
Piderit, F. C., Schriftsteller, III. 200, 203.
Piehl, Bildhauer, III. 687.
Pietro di Cosimo, Maler, I. 246.
Pietrowski, Maler, III. 665.
Pilliard, Maler, III. 530.
Pilon, Germain, Bildhauer, II. 516.
Piloty, Ferd., Lithograph, I. 222, 244.
Pinturicchio, Maler, I. 254. III. 478.
Piombo, Seb. del, Maler, II. 405, 514.
Pisano, Nicola, Bildhauer, I. 410, II. 14, 646.
— , Andrea, Bildhauer, III. 569.
Pisanello, Vittore, Maler, I. 377, 398—400.
Pisterius, Maler, III. 168.
Pius II., Papst, III. 478.
Plautus, Dichter, I. 312.
Plinius, Naturforscher, I. 268, 307, 312, 315, 357. III. 760.
Pluddemann, H., Maler, I. 833. III. 186, 243, 376, 511 [2].
Plutarch, Geschichtschreiber, I. 307, 309, 315.
Pocci, F. G. v., Schriftsteller, III. 244.
Poggio, Gelehrter, I. 246.
Pölenburg, Maler, I. 498.
Pollein, Maximin, Goldschmied, II. 335.
Polyklet, Bildhauer, I. 310.
Ponsart, Maler, II. 371.
Pontormo, Maler, I. 432. II. 358, 405.
Poppel, J., Kupferstecher, II. 388. III. 112.
Poppo, Erzbischof v. Trier, II. 109.
Portmann, Maler, III. 574, 681.
Posse, E. W., Maler, III. 377.
Potter, Paul, Maler, II. 427.
Pourbus, F., Maler, II. 505.
Poussin, Caspar, Maler, I. 497. 513, 524.
— , N., Maler, I. 497. II. 515. III. 145, 597.
Pradier, Bildhauer, III. 415, 522, 523 [3].
Prangey, Girault de, Schriftsteller, III. 521.

Praxiteles, Bildhauer, I, 311, 313.
Preyer, Maler, III, 574, 682.
Procaccini, Giul. Ces., Maler, I, 525. II, 515.
Püttmann, H., Schriftsteller, II, 395.
Pujet, Pierre, Bildhauer, II, 516. III, 630.
Pulian, Maler, III, 681.
Puligo, Maler, I, 432.
Puttrich, L., Dr., Schriftsteller, I, 263, 427, 445, 486, 487, 507, 696. II, 12, 363, 367, 368, 374, 452, 466, 490, 535, 550, 566, 569, 586, 625, 687, 699, 701.

Q.

Quaglio, Dominic., Maler, I, 289. III, 71, 298.
Quandt, v., Schriftsteller, II, 55, 594. III, 401, 621.
Quast, A. Ferd. v., Architect, I, 693, 696. II, 55, 58 [2], 67, 69, 401, 487, 576, 604, 722, 726, 728, 729, 731, 735, 739, 740. III, 316.
Quatremère de Quinci, Schriftsteller, I, 265, 309, 316, 317, 517.
Quednow, C. F., II, 20, 97, 99, 103, 104, 105, 191.
Quercia, Jacopo della, Maler, I, 531.
Quétif, Schriftsteller, II, 131.

R.

Rabe, Edm., Maler, III, 571, 665.
— , M. F., Architect, II, 659.
Raczinsky, Ed. Graf, II, 52, 53. III, 287.
Radike, Maler, III, 665.
Radowitz, v., General, Schriftsteller, II, 547.
Rahl, Maler, III, 573.
Ramberg, J. H., Maler, III, 90.
Remboux, J. A., Conservator, II, 71, 154.
Ramey, Bildhauer, III, 523 [2].
Ravaldi, Giuseppe, I, 395.
Ranche, E. F. Dr., I, 540. II, 36.
Raoul Rochette, I, 316, 345, 396, 517.
Raphael, Maler, I, 410, 415, 417, 419, 429, 504, 538. II, 65, 309, 405, 434, 446, 513[2], 514[2], 520, 523[2], 548, 594, 595[2], 599, 627, 655. III, 371, 478, 508, 720.
Raphon, Maler, I, 139, 495.
Rassapina, Kupferstecher, I, 534.
Ratti, E., Maler, III, 195, 665.
Rauch, Carl, Kupferstecher, I, 247. III, 109.
Rauch, Christian, Bildhauer, III, 29, 37, 125, 150, 167, 199, 220, 223, 260, 286, 336, 372, 399, 410, 551, 575, 640, 696, 706—8, 723.

Rauch, Ernst, Kupferstecher, I, 482. III, 108, 204, 243.
Raupach, Ernst, Dichter, III, 208.
Raymond, Pierre (Reymon), Maler, II, 711.
— , Martial, Emailmaler, II, 712.
Reclam, Maler, III, 161.
Redtel, David, Maler, I, 522.
Regnier, C., Kupferstecher, II, 481, 594.
Rehbenitz, Maler, I, 172.
Reich, Bildhauer, III, 536.
Reichensperger, A., Schriftsteller, II, 389.
Reindel, Albr., Kupferstecher, I, 494. II, 573.
Reinhardt, M., Bildhauer, III, 40.
— , J. Chr., Maler, III, 46.
Reinhold, Maler, III, 220.
Reinick, R., Maler u. Dichter, III, 58, 86, 108, 243, 302, 378, 506, 559, 620.
Rembrandt, Maler, I, 419, 415, 440, 522, 523. II, 425—26.
Remling, T. X., II, 736, 737, 739.
Remy, A., Maler, I, 532.
Reni, Guido, Maler, I, 318, 428, 526. II, 611. III, 66.
Reutech, J. W., Kupferstecher, II, 721.
Rentzell, v., Maler, III, 665.
Rethel, A., Maler, III, 102, 186, 243, 487, 510, 571.
Rettberg, R. v., Schriftsteller, II, 362, 545.
Retzsch, Moritz, Maler, III, 28, 56, 76, 243.
Reumont, A. v., Schriftsteller, I, 430. II, 210, 112. III, 243.
Rhoden, E. v., Maler, II, 548. III, 46.
Ribera, José (Spagnoletto), Maler, I, 501.
Richter, L., Maler, III, 209, 559, 621.
— , Fr., Maler, III, 672.
Ridolphi, Schriftsteller, I, 396.
Riedel, Maler, III, 421, 470, 563, 573.
Riemenschneider, Tilmann, Bildhauer, I, 160. II, 418 [2], 653, 594—96.
Riepenhausen, Joh., Maler, I, 252. III, 46, 178.
Riepenhausen, H., Maler, I, 282, 514.
Rietschel, Bildhauer, III, 260, 558, 632.
Rietero, Mönch u. Architect, II, 134.
Ritter, H., Maler, III, 376, 419, 501, 568.
Robbia, Lucas della, Bildhauer, I, 246, 342, 531, 544.
Robbia, Andrea della, Bildhauer, I, 531, 547.
Robbia, Agostino della, Bildhauer, I, 531, 547.
Robert, Leop., Maler, III, 117, 183—85, 178, 515, 534, 581.

Robert, Aurel, Maler, III, 121, 135—37, 180.
Rode, B., Maler, I, 832, III, 162.
Röder, J., Maler, III, 667.
Rölandt, Architect, III, 489.
Roland, Bildhauer, II, 275, III, 617—20.
Rolle, Maler, III, 605.
Roman, Bildhauer, III, 523.
Romano, Giulio, Maler, I, 236, 385, 415. II, 236, 321, 514[2].
Renjon, Maler, III, 145.
Rooy, J. van, Maler, III, 417.
Rosa, Salvator, Maler, I, 413.
— da Tivoli, Maler, II, 427.
Rosaspina, Maler, I, 524.
Roselli, Cosimo, Maler, I, 246[2].
Rosenboom, N. J., Maler, III, 416.
Rosenthal, Architect, II, 576.
— , Maler, III, 65.
Rossi, Bosso de', Maler, II, 515.
Rothbart, Georg, Architect, II, 553.
Rottmann, Carl, Maler, III, 130, 546, 548, 549.
Rouergue, Kupferstecher, II, 394.
Roge, van, Maler, III, 161.
Rubens, Maler, I, 222, 243, 244, 413, 414, 433, 439, 497, 526. II, 317, 318, 319, 427, 502[2], 503[2], 508[2], 507, 526, 527. III, 451, 478.
Rude, Bildhauer, III, 145, 523, 575.
Rudolph von Montfort I, 89.
Rückert, Fr., Dichter, III, 57.
Ruhl, Maler, III, 243.
— , Bildhauer III, 706.
Ruisdael, Jak., Maler, I, 524. III, 145, 366.
Rumeland, Minnesänger, I, 655.
Rumohr, C. F. v., Kupferstecher, I, 253, 430, 531—32, 537. II, 405, 549. III, 8, 104.
Runge, Ph. C., Maler, III, 422.
Rungenhagen, Musiker, III, 89.
Rupert, Abt von Tegernsee, I, 16.
Ruprecht v. d. Pfalz II, 88.
Ruschaweyh, Kupferstecher, I, 252. III, 101.
Ruyten, Maler, III, 574, 685.

S.

Saal, G., Maler, III, 681.
Sabbatini, Andrea (di Salerno), Maler, I, 384.
Sabinus, Georgius, Dichter, I, 475.
Sacchetti, Maler, III, 55.
Sachse, L., Kunsthändler, III, 262, 286.
Sade, de, Graf, III, 472.
Sagert, H., Kupferstecher, III, 686.
Salaino, Andrea, Maler, I, 367.
Salwirck de Günzburg, I, 69.
Sandrart, Joachim v., Maler, II, 577, 685, 712.
Sansovino, A. Contucci da, Bildhauer, II, 281.
Sansovino, Francesco, I, 379.
Sansovino, Jac., Bildhauer, II, 406.
Santi, Giovanni, Maler II, 405.
Sapovius, Bildhauer, I, 831.
Sarto, Andrea del, Maler, I, 379, 430—32, 436—40. II, 405.
Sassoferrato, Maler, I, 526.
Saulby, de, Mitglied des franz. Instituts, III, 469.
Savonarola, I, 531.
Sayger, C., I, 214.
Schadow, J. Gottfr., Bildhauer, I, 832. II, 685. III, 161, 309, 379, 413, 503, 707.
Schadow, W. v., Maler, I, 172, 173, 554. III, 181, 630, 667.
Schaefer, H., Kupferstecher, I, 485.
Schaffner, Martin, Maler, II, 523.
Schaller, Ed., Lithogr., III, 10.
— , Bildhauer, III, 390, 542.
Schannat, II, 734.
Schaubert, Architect, I, 259. II, 68 [2].
Scheffer, Ary, Maler, Mitglied des franz. Instituts, III, 465, 469, 485, 527 [2], 529, 530, 573.
Scheffer, Henri, Maler, III, 530.
Schauss, Architect, I, 230.
Scheins, Maler, III, 681.
Scheits, Gebrüder, Maler, III, 366.
Schertle, Lithograph, I, 523. II, 611. III, 371, 407, 613, 735.
Scheuffelin, H., Maler, II, 516, 523.
Scheuren, C., Maler, III, 563, 564, 681.
Schick, Maler, III, 49, 491.
Schildener, Schriftsteller, III, 42.
Schiller, Friedrich v., Dichter, III, 56, 180, 721.
Schilling, Medailleur, III, 569.
Schinckel, Architect, I, 227, 247, 448. III, 49, 65, 180, 293, 351, 306—382, 488, 616, 629, 633.
Schirmer, W., Maler, III, 108, 308, 377, 574, 606, 677, 682.
Schlegel, Friedr., II, 152.
Schlesinger, Maler, II, 595.
Schlichten, J. F. v., Maler, III, 368.
Schlick, Lithograph, II, 367, 455.
Schlüter, Andr., Architect u. Bildhauer, I, 227, 296, 831.
Schmidt, A., Maler, III, 169, 418.

Schmidt, Max, Maler, III, 678, 680.
— , C. C., Lithograph, III, 49.
— , Chr. W., Architect, I, 463. II, 20, 70, 97, 102, 205, 108, 109, 113, 114, 188, 209, 279, 370, 371, 373, 374, 480, 532, 535, 562, 568.
Schmit, Mitglied des franz. Instituts, Architect, III, 488.
Schmitz, H., Maler, III, 189.
Schnasse, C., Dr., Kupferstecher, II, 436, 480, 614, 667, 686, 722, 729, III, 92.
Schneider, Maler, III, 550.
Schnell, Ludw., Kupferstecher, III, 109.
Schnetz, Maler, III, 485, 525, 529—30, 531.
Schnorr, J. v. Carolsfeld, Maler, I, 172. III, 127, 228, 487, 509, 545, 546.
Schöler, G., Schriftsteller, III, 272.
Schöll, A., Dr., I, 408.
Schön, Martin, Maler, I, 377. II, 54, 55, 572.
Schön, Heinr. Theodor, III, 101.
Schönlaub, F., Bildhauer, III, 242, 243.
Scholl, Bildhauer, III, 260.
Schonhofer, Bildhauer, II, 570.
Schoppe, J., Maler, III, 194.
Schorsel, Maler, II, 65, 275, 310, 311, 523.
Schorn, L. v., Hofr., I, 331, 346, 528. II, 28, 30, 71, 75, 77, 81, 83, 87, 376, 401, 681. III, 47.
Schorn, C., Maler, III, 191, 572.
Schotel, Maler, III, 296, 515, 686.
Schott, Louise, Malerin, III, 682.
Schottky, Jul., Prof., I, 216.
Schrader, Maler, III, 501, 662.
— , Ed. v., Dr. III, 759.
Schraudolph, Maler, II, 731. III, 547.
Schreiner, J. G., Lithogr., III, 168, 169.
Schröder, A., Dr., I, 448, 453.
Schröder, F., Kupferstecher, III, 703.
Schrödter, A., Maler, III, 22, 72, 108, 198, 243, 272, 303, 376, 501, 671, 727.
Schubert, L. A., Kupferstecher, III, 645.
Schuchardt, C., Schriftsteller, I, 460. II, 671.
Schütt, Cornel, Maler, II, 317[2].
Schülgen, Kupferdrucker, III, 503.
Schulten, A., Maler, III, 419, 681.
Schultz, J. C., Maler, II, 471, 541, 589, 686, 693.
Schultz, H. Th., Maler, III, 191.
Schwab, Gustav, Dichter, III, 86, 203.
Schwanthaler, Bildhauer, III, 128, 131, 234, 260, 510, 535, 540, 546 [4].
Schwechten, Architect, I, 178.
Schweigger, Georg, Bildhauer, II, 282.
Schwind, M. v., Maler, III, 536, 546.
Scopas, Bildhauer, II, 63.
Scott, Walter, Dichter, III, 54.
Scyllis, Bildhauer, I, 307.
Sebhers, Maler, III, 701.
Seefisch, H. L., Maler, III, 191.
Seghers, David, Blumenmaler, II, 319.
— , Gerh., Maler, II, 506.
Semper, G., Architect, I, 266, 283, 287, 339, 332, 354.
Senff, Maler, I, 172.
Serafino, Fra, Maler, I, 333.
Servandoni, Architect, III, 100.
Sesto, Cesare da, Maler, I, 367.
Seul, P. J., Oberlehrer, II, 41.
Seyfried, Abt von Tegernsee, I, 18.
Sichling, L., Kupferstecher, III, 100.
Siegebert, Fränk. König, II, 109.
Siegemer, Fränk. König, II, 109.
Sigismund, Kaiser, II, 572.
Signol, Maler, III, 445, 485, 530, 531.
Sikingen, Graf, III, 365.
Simone, Maestro, Maler, I, 375, 376.
— , di Martino, Maler, II, 65, 503.
Simons, A., Architect, II, 199.
Simrock, Dichter, III, 153, 208.
Sinibaldus, Antonius, I, 90.
Sisto, Mönch u. Architect, II, 134.
Slingelandt, Maler, I, 523.
Smyth, Coke, Maler, III, 277.
Sobiesky, Joh., König v. Polen, I, 331.
Sodoma, Maler, I, 368. II, 406.
Sohn, C., Maler, III, 169, 173, 501, 571.
Solario, Antonio, il Zingaro, Maler, I, 377, 378 [3], 379, 382.
Solario, Andr., Maler, II, 513 [2].
Sommers, L., Maler, III, 685.
Sonderland, Maler, III, 248, 419.
Sophokles, Dichter, II, 359.
Soidas, Bildhauer, I, 309.
Spagnoletto, Maler, I, 413.
Spechter, Erwin, Maler, III, 30.
— , Otto, Maler, III, 29, 104, 689, 703.
Spey, Joannes de, Architect, II, 242.
Sprosse, Zeichner, II, 453.
Stanfield, Maler, III, 147.
Stanzioni, Maler, I, 413.
Stapel, A., Architect, II, 492.
Starklof, L., Schriftsteller, III, 616.
Starling, Kupferstecher, III, 52.
Starnina, Gerhardo, Maler, II, 693.
Staveren, van, Maler, III, 169.
Steenwyck, Maler, III, 256.
Stefanone, Maler, I, 375

Stadler, Maler, III, 568, 574.
Steffeneand, L., Kupferstecher, III, 565, 575.
Steinbach, Erwin v., Architect, III, 100.
Steinbrück, E., Maler, III, 190, 576.
— , J. J., Schriftsteller, I, 669, 719.
Steinhäuser, Bildhauer, III, 575, 688.
— , Malerin, III, 674.
Steinlinger, Schriftsteller, II, 99, 105, 115, 338 [2].
Steinle, E., Maler, II, 286, III, 374, 503, 509, 510, 560, 699.
Stengel, Etienne, Baron, Schriftsteller, III, 370.
Stephan, Meister, Maler, II, 292, 293, 294 [2], 296, 298, 300, 330, 332, 524.
Stettler, W., Maler, I, 535.
Steuben, Maler, I, 602. III, 485, 586, 599, 629.
Stewart, James, Kupferstecher, III, 79.
Stieglitz, C. L., d. Aelt., Kunstforscher, I, 256, 281, 427.
Stieler, Maler, III, 548.
Stier, O., Architect, III, 195.
— , W., Architect, III, 76.
Stilke, H., Maler, III, 198.
Stillfried, R., Freiherr v., II, 16, 369, 698, 719. III, 271, 611.
Stolterfoth, Adelheid, Malerin, III, 102.
Stoss, Veit, Bildhauer, I, 807, 808, 810, 812. II, 278, 448, 449, 450, 539, 564, 649, 652, 658.
Stroobant, C., Schriftsteller, II, 717.
Straaten, B. van, Maler, III, 685.
Strack, J. H., Architect, I, 119, 327. II, 397, 470. III, 195, 196, 615, 616 [2].
Stramberg, v., II, 231.
Straub, Lithograph, I, 528.
Strixner, Lithograph, I, 944, 494.
St. Troud, Gerhard v., II, 387.
Stüler, Architect, II, 55, 59. III, 195, 645.
Störmer, Maler, III, 511 [2].
— , W., Bildhauer, III, 687.
Stuart, Architect, II, 67 [2].
Suardi, Bartolomeo (Bramantino), Maler, I, 369, 532.
Sündermahler, Th., II, 492, 540.
Suer, La, E., Maler, I, 513. II, 515.
Sugere, Heinr., Architect, II, 135.
Swanevelt, Herm., Maler, III, 366.
Syrlin, Georg, Bildhauer, II, 450, 563, 571.

T.

Tassaert, Bildhauer, III, 162, 707.
Taurus, Maler, I, 370.
Taylor, Inspecteur général des beaux arts, III, 472.
Teichel, Kupferstecher, III, 615.
Tempeltei, Lithogr., III, 198, 198.
Teniers, jun., Maler, I, 219, 222, 226. III, 719.
Terburg, Maler, I, 522. II, 5. III, 720.
Terweesten, III, 161.
Teschner, Maler, III, 683.
Thäter, Kupferstecher, III, 647.
Thassilo, Herzog v. Bayern, I, 19.
Theocosmus, Bildhauer, I, 210.
Theodorich v. Austrasien, II, 113.
Theodorich v. Prag, Maler, II, 498.
Therbusch, III, 161.
Thevenot, Maler, III, 497.
Thomson, Kupferstecher, III, 61.
Toschi, Kupferstecher, III, 575.
Thorwaldsen, Bildhauer, II, 528. III, 46, 61, 266—71, 336, 408, 542.
Thrän, G. C. Ferd., Architect, II, 562, 567.
Thrasymedes, Bildhauer, I, 210.
Thury, Héricart de, Mitglied des Instituts, III, 469.
Tidemann, A., Maler, III, 672.
Tieck, F., Dichter, I, 647. III, 9.
— , F., Bildhauer, III, 360, 687.
Tiepolo, Maler, II, 420.
Tilesius v. Tilenau, Adolf, II, 626.
Tintoretto, Maler, I, 823. II, 404.
Tio, Francesco, Maler, I, 388, 498.
Tirpenne, Lithograph, I, 468.
Tischbein, J. H., Maler, I, 832. II, 472.
— , C. W., Maler, III, 253.
Tizian, Maler, I, 215, 218, 221, 229—34, 412, 496, 497, 522, 523. II, 65, 404, 451, 501, 513 [2].
Tizian's Tochter, Johanna, Malerin, I, 230, 439.
Tölken, E. H., Schriftsteller, II, 360. III, 39, 743.
Toledo, Juan Baptiste de, Architect, III, 255.
Tomaso, degli Stefani, Maler, I, 393.
Tombleson, W., Maler, III, 26, 28.
Tomkins, Kupferstecher, III, 61.
Toschi, Kupferstecher, I, 524.
Tosetti, II, 350.
Tours, Gregor v., II, 110.
Trarbach, Joh. v., Bildhauer, II, 278.
Trendelenburg, A., Prof., II, 434.
Triebel, Maler, III, 672.

Tremlitz, Schriftsteller, III. 203.
Treschel, Bildhauer, III. 39.
Tressin, Kupferstecher, III. 686.
Turchi, Alessandro, Maler, I. 243.
Turner, Maler, III. 147.
Tutilo von St. Gallen, I, 94.
Twining, I, 859.

U.

Uccello, Paulo, Maler, I, 246, 254.
Ugolino, Goldschmied, II. 709.
Uhden, III, 39.
Ulrich, F., Maler, III. 683.
Ulriche, M. N., I, 857.
Unger, M., Schriftsteller, III. 717
Unzelmann, F., Xylograph, III. 576, 686, 695.
Urliche, L. Dr, II, 105.
Urne, Architect, I, 211.
Utting, R. B., Kupferstecher, II. 601.

V.

Vega, Pierin del, Maler, I, 385. II, 514.
Vaillant, Maler. III, 161.
Vallente, Don José Musso y, I, 282, 243.
Valentin, Bildhauer, III. 706.
Valentinian, Kaiser, II, 114.
Valle, della, II, 709.
Valpy, A. J., Maler, III. 52.
Vanseverdonck, F., Maler, III. 685.
Vanucci, Pietro, Maler, I, 392.
Varcollier, III, 445, 469
Vasari, Giorgio, Maler, I, 246, 254, 365, 392, 398, 401, 430, 437, 528, 530 — 31, 533. II, 693.
Vatout, Mitglied des Instituts, III, 472.
Vaucheisi, Maler, III. 145
Veit, Ph., Maler, I, 172. III, 46, 413, 509, 699.
Velasquez, Maler, I, 498. II, 320, 405.
Velde, Wilh. van der, Maler, II, 5. III. 416.
Veldeck, Heinrich von, Dichter, I. 19, 40.
Venantius, Fortunatus, II, 104, 117.
Venius, Otto, Maler, II, 501, 502, 505, 507.
Vennemann, C., Maler, III, 417, 686.
Verboeckhoven, Eug., Maler, III, 416, 515, 574.
Vernet, Horace, Maler, III. 114, 145, 155, 483, 487, 525, 527, 529, 531 [3]. 566, 573, 684.
Vernet, Jos., Maler, II, 515.
Verocchi, Andreas, Maler, I. 246, 411.
Veronese, Paolo, Maler, II, 404 [2]. 427.
Verschaffelt, Peter, Bildhauer, III, 365.
Vicente, Juanes, Maler, I, 498.
Vicentino, Valerio, I, 647.
Viellevaye, B., Maler, III, 417.
Villeneuve, Lithograph, I, 214.
Vinci, Leonardo da, Maler, I, 246, 247, 248—51, 362, 412. II, 65, 322, 510, 518 [3], 524.
Virgil, Dichter, I, 312.
Vischer, Hermann, Bildgiesser, I, 454, 457. II, 674, 700.
Vischer, Joh., Bildgiesser, II, 659, 662.
— , Peter, Bildgiesser, I, 124, 140, 454, 455, 457. II, 448, 449, 450, 529, 570, 648, 650, 651, 652, 654, 659, 662, 676.
Vito, Timot della, Maler, II, 498.
Vitet, Mitgl. des Instituts, III, 449, 472.
Vito, Nicola di, Maler, I, 2[illegible].
Vitruv, Architect, I, 268, 298, 300, 305, 306, 314, 328. II, 96, 97 [2], 388.
Vittoria, Alessandro, Bildhauer, II, 406.
Vivarini, Antonio, Maler, I, 404.
— , Bartolomeo, Maler, I, 404.
— , Luigi, Maler, I, 3[illegible].
Völkel, Schriftsteller, I, 304, 309.
Völker, sen., Maler, III, 74, 75, 76.
— , G. W., Maler, III, 241.
Vogel, Albert, Xylograph, III, 686.
— , C. Chr., Maler, I, 172. III, 178.
— , Otto, Xylogr., III, 576, 686.
Voigt, J., Medailleur, II, 606. III, 575.
Volckhart, Maler, III, 189.
Volterra, Daniel da, Maler, II, 514.
Vooret, Mich. van der, Bildhauer, II, 282.
Vos, Paul, Maler, I, 243, 498.
— , Cornelius de, Maler, I, 498. II, 503.
— , Martin de, Maler, II, 503.
Vries, R. de, Maler, I, 516.

W.

Waagen, G. F., Dr., Kunstforscher, I, 7, 347, 419, 642. II, 56, 59, 60 [2], 62, 63, 66, 351, 404, 405, 479, 514, 546, 680, 685.
Waagen, Maler, III, 48.
Wach, Maler, I, 247. II, 39. III, 45, 148, 190, 295, 397, 515, 680.
Wachs, I. F., Schriftsteller, I, 709.
Wagner, Fr., Kupferstecher, I, 225, 309, 321, 426, 701. II, 485, 449, 546, 564, 568, 570, 655. III, 66.
Wagner, Bildhauer, I, 409.
— , C., Maler, III, 739.
— , F. G. jun., Opticus u. Mechanicus, III, 168.
Wagner, Otto, Maler, III, 203, 551, 559.

Waldmüller, Maler, III, 573, 607.
Walderp, A., Maler, III, 416.
Wallraff, Kunstsammler, II, 182, 153, 262.
Walscapele, Jacob, Maler, I, 527.
Walther, Ph., Kupferstecher, II, 449, III, 259.
Walz, Chr., Dr., Schriftsteller, I, 328, III, 759.
Wangel, Bildhauer, III, 620.
Wappers, A., Maler, III, 404, 416, 424, 457, 485, 514, 585.
Waterloo, Anton, Maler, III, 366, 564.
Wavere, L. v., Maler, II, 472.
Weber, A., Maler, III, 680.
Wegelin, Zeichner, II, 394.
Weirotter, Fr. Ed., Maler, III, 366.
Weiss, Hermann, Schriftsteller, II, 713.
— , F., Maler, III, 186.
— , S., Lithograph, III, 165, 169 [2].
Wellebrecht, Bildhauer, III, 149.
Welf, Herzog v. Baiern, I, 16.
Wellet, Maler, III, 295.
Wennigestedt, Chronist, I, 484, 552.
Wenzel, röm. König, II, 38.
Werff van der, Maler, I, 218.
Werlicher (I.) von Tegernsee, I, 12, 17, II, 182.
— (II.) von Aufhofen, der Camerarius, I, 19.
Werinher (III.), der Scholasticus, I, 20—37.
Werner, Joseph, Maler, I, 468, 532, 536, II, 367, III, 161.
Wetter, J., Schriftsteller, I, 419, 588, II, 346.
Weyde, Rogier van der, Maler, II, 503.
Wichmann, Ludw., Bildhauer, III, 22, 260, 575, 687.
Wiegmann, Architect, I, 335, 358.
— , M., Malerin, III, 670.
Wildt, C., Lithograph, III, 69, 686.
Wilhelm, Meister, Maler, II, 181, 288, 289, 290 [2], 291 [2], 350, 352, 498, 503, 524.
— , Antonius, Architect, I, 775.
— , Graf v. Holland, deutsch. Kön., II, 125.
Wilhelm, Herz. v. der Normandie, III, 477.
Wilkie, Dav., Maler, I, 244, III, 79.
Wille, Georg, Kupferstecher, III, 365.
Willems, Maler, III, 515.
Willmore, J. T., Kupferstecher, III, 79.
Winkelmann, Archäolog, I, 313, 316, 317, 345, III, 701.
Winkles, H., Kupferstecher, III, 151, 205.
Wittelsbach, Otto v., III, 106.
Witthöft, W., Kupferstecher, II, 588, 699, III, 686.
Wittich, Maler, III, 189.
Wittlich, Justus, Architect, II, 25.
Wizlav, der junge Fürst v. Rügen, I, 654.
Wölffle, Lithograph, I, 244.
Wohlgemuth, Mich., Maler, II, 28, 313, 314, 419.
Wolff, Emil, Bildhauer, I, 493, III, 687.
— , J. G., Kupferstecher, II, 591.
— , J., Maler, III, 101.
— , L., Maler, III, 244.
— ; W., Bildhauer, III, 575, 687.
Wolfram von Eschenbach, I, 6.
Wolski v., Erzbischof von Posen, III, 287.
Worsaae, J. J. A., Schriftsteller, II, 467.
Wouvermann, Maler, I, 498, 524.
Wredow, Aug., Bildhauer, II, 241, III, 65, 260.
Wurmser v. Strassburg, Maler, II, 499.
Wyttenbach, J. H., Schriftsteller, I, 468, II, 20, 21, 70, 71, 88, 103 [2], 104, 105, 108, 323.

Z.

Zach, Lithograph, I, 244.
Zahn, Wilh., Architect, I, 286, II, 399.
Zauth, Architect, I, 280, 289.
Zebger, Glasmaler, III, 683.
Zeitblom, Barthol., Maler, I, 452, II, 422, 522, 543 [2].
Zestermann, C. A., Dr., II, 701.
Ziebland, Architect, III, 540 [2].
Ziegler, Maler, III, 145, 330, 331.
Zimmermann, C., Maler, III, 50, 185, 546.
Zingaro, siehe Solario.
Zorgh, Maler, I, 527.
Zschokke, H., Schriftsteller, III, 151, 205.
Zuccaro, Taddeo, Maler, III, 478.
Zumpst, H., Architect, II, 71.
Zurbaran, Francisco, Maler, I, 218, 498.
Zwirner, Architect, II, 141, 395, 396, III, 488.

III. Sachliches Verzeichniss.

Academieen.
Werth der Kunst-Academieen III, 214. Académie des beaux arts zu Paris III, 440. Académie de France zu Rom 442. Academie von Antwerpen III, 450. Academie S. Luca zu Rom 459. Academieen von Mailand und Venedig 461; von Florenz 463; von London 464.

Aegyptische Kunst.
Wesen derselben II, 439. 445.

Altchristliche Architectur.
Die altchristliche Basilica I, 185. III, 95. 389. Veränderungen im christlichen Basilikenbau I, 191. III, 391. Byzantinisches Bausystem I, 199. Denkmäler II, 22. 103. 114. 401.

Altchristliche Bildnerei.
Sarkophag II, 256. Symbolisches Element 486. Relief 518.

Anstalten zur Conservation der Denkmäler.
Frankreich. Französische Verhältnisse im Allgemeinen III, 464. Wirksamkeit der französ. Regierung für scientiv. Zwecke 465; in administrativer Hinsicht 469. Wirksamkeit der Vereine 474.
Belgien III, 475.

Antike Architectur.
Gewölbe und Säule in der antiken Baukunst I, 181. Widerspruch beider Elemente III, 90. 388. Antike Basilica II, 94. Ueber die Isolirung der Säule III, 410. Antikes Theater II, 359. 397. Der antike Tempel ein Façadenbau II, 616. Bedeutung des Studiums der griech. Archit. I, 226. Denkmäler I, 258. II, 383. 469. 499. 533. 534.

Antike Malerei.
Bedeutung derselben nicht zu gering anzuschlagen II, 485.

Antike Sculptur.
Griechisch I, 405. 492. 493. II, 406. 528.
Römisch II, 70. 406.

Arabische Architectur.
In der Türkei I, 214.

Architectonische Sammlungen.
Vorschläge zur Begründung derselben II, 382.

Ausstellungen.
Bedeutung der Kunst-Ausstellungen III, 218. Kunst-Ausstellungen zu Paris 447. Belgische Kunst-Ausstellungen 457.

Bogen,
Das Princip der mittelalterlichen Bogengliederung und der antiken III, 741.

Bronzewerke, kleinere.
Griechisches I. 405. 493. II. 528.
Römisches II. 406.
Romanisches I. 91. 221. 143. 145. II. 495
Gothisches XIV. Jahrh. I. 784.
Renaissance XVII. Jahrh. II. 282. 283.

Concurrenzen.
Bedeutung derselben III. 506. Einrichtung der deutschen Concurr. 506; der französischen 507. Uebelstände 507. Abhülfe 507 ff.

Dekorative Architectur.
Romanisch II. 251. 252. 253.
Gothisch I. 133. II. 253. 254. 421. 642.
Renaissance II. 255.

Denkmäler.
Ihre Erhaltung III. 225. Anstalten dazu in Frankreich III. 464—474; in Belgien 475.

Dramatische Kunst.
Verfall derselben und Ursachen III. 601.

Eigenthum.
Sicherung des künstlerischen Eigenthums III. 83. 166. Gesetzliche Bestimmungen 597.

Elfenbeinschnitzerei.
Antikes I. 135.
Altchristlich I. 95. II. 327.
X. Jahrh. I. 627.
XI. Jahrh. II. 6. 344.
XII. Jahrh. I. 90. 93. 134. 160. 626. 630. 782. II. 328. 333. 343.
XIII. Jahrh. I. 90.
XIV. Jahrh. I. 90. II. 334.
XVIII. Jahrh. II. 338.

Emaillen.
Geschichtliches II. 703.
Frühromanisch I. 94. 780. II. 329 ff. 510.
Spätromanisch II. 343.

Erfindung.
Ihr Verhältniss zur Ausführung III. 580.

Fränkische Malerschule.
I. 219. 435. 494 fg. 525. II. 319. 348 fg. 435. 439. 525.

Französische Malerschule.
I. 513 ff. 533 ff. II. 501. 515. III. 491. 492.

Französische Sculptur.
XIII. Jahrh. II. 511.
XVII. Jahrh. II. 500. 502. 515. 516.

Geräth.
Einfluss der Kunst auf die Bildung desselben III. 7. Durchbildung in griechischer Zeit 209.

Germanische Malerei.
Deutschland. Frühgerm. II. 181. 498. Spätgerm. I. 164. 812 ff. II. 495. Zur Charakteristik I. 220.
Italien I. 386—404. II. 434. 498. 503.
Spanien II. 687 ff.

Germanisch-Slavische Alterthümer.
I. 440 ff.

Geschichtliche Malerei.
Ueber das Wesen derselben III. 477. Ueber die künstlerische Behandlung geschichtlicher Stoffe III. 234.

Gewandung.
Bedeutung derselben für die Sculptur II. 441. Architectonisches Element derselben II. 441.

Glasgemälde.
XIII. Jahrh. II. 17. 323. III. 758.
XIV. Jahrh. II. 324. 517. 521. 529. III. 758.
XV. Jahrh. II. 324. 581. III. 758.
XVI. Jahrh. II. 325. 328. 509. 511.
XVII. Jahrh. II. 509.
XIX. Jahrh. Deutschland III. 493. 495. Belgien 496. Frankreich 496 ff.

Glasmalerei.
Zwei Arten derselben III. 491. Wesen der monumentalen Glasmalerei 491. Technische Bedingnisse 492. Geschichtliches 492.

Goldschmiedearbeiten.
Römanisch I. 434. 486 ff. 625. 629. 631. II. 328 ff. 342. 510.
Spätromanisch II. 343. 344.
Frühgothisch I. 434 fg. II. 334.
Spätgothisch I. 434. 627. 638 fg. II. 335. 337.
Renaissance XVII. Jahrh. I. 823 ff. II. 334. 335.

Gothische Architectur.
Verhältniss der deutschen Gothik zur französischen II. 48 ff. Elsass. der normannisch-sicil. Bauten II. 50. 128. Der romanische Spitzbogen im Verhältniss zum gothischen II. 126. Selbständigkeit der deutschen Gothik II. 129. Das geometrische Element der gothischen Archit. II. 717.

Deutschland.
XIII. Jahrh. I. 102 ff. 120 ff. 130. 146. 172 fg. 463 ff. 481 fg. 697—707. II. 15. 21. 123. 161 ff. 179. 221 ff. 232 fg. 239 fg. 372 fg. 411. 421. 422. 424. 494. 516. 520. 536.
XIV. Jahrh. I. 162. 482 fg. 707—742. II. 27. 167. 225 ff. 235 fg. 240 ff. 347. 373. 412 fg. 494. 536. 644.
XV. Jahrh. I. 96. 97 ff. 743—764. II. 157. 226 ff. 236 ff. 243 ff. 373. 414. 419. 421. 422. 424. 528.
XVI. Jahrh. I. 115. 102 fg.

Frankreich.
XIII. Jahrh. I. 506. II. 511.
XIV. Jahrh. II. 511. 512.

Belgien.
XIII. Jahrh. II. 498. 499. 500. 506. 507. 509.
XIV. Jahrh. II. 501. 507.
XV. Jahrh. II. 502.
XVI. Jahrh. II. 499.

Gusswerke.
XI. u. XII. Jahrh. I. 149. III. 755. vom Jahre 1112. II. 499.
XIV. Jahrh. II. 263. vom J. 1355. I. 785. vom J. 1373. II. 495.
XV. Jahrh. II. 264. 424. vom J. 1435. II. 32. vom J. 1457. I. 454. vom J. 1497. I. 124.

(Gusswerke.)
XVI. Jahrh. Anfang II. 659, vom J. 1507—1510. II. 648 ff., vom J. 1516 II. 272, vom J. 1506—1519. I. 455, vom J. 1521. I. 457, vom J. 1527. I. 457, vom J. 1534. I. 457, vom J. 1560. I. 819.
XVII. Jahrh. II. 500.

Handwerk.
Moderne Kunst vom Handwerk getrennt III. 210. Nothwendigkeit der Verbindung beider III. 555. Bedeutung des französ. Kunsthandwerks III. 431.

Holzschnitt.
III. 550. 558. 620. 686. 695. 698. 732.

Holz-Sculptur.
Romanisch I. 174. 470 fg.
XIV. Jahrh. c. 1300. II. 180. I. 102. 452. 794. II. 181. 250 fg. 261.
XV. Jahrh. I. 100. 117. 164. c. 1400. I. 452. 795. 796—812. II. 28. 181. 333 fg. 422. 554. vom J. 1488. II. 31. Ende des Jahrh. II. 268 ff.
XVI. Jahrh. vom J. 1517. II. 346. vom J. 1518. I. 451 fg. vom J. 1568. II. 32.
XVII. Jahrh. II. 282 fg.

Illustrationen.
Deutsch III. 18. 20. 35. 36. 102. 104. 116. 242. 692.
Englisch III. 24. 41. 52. 77.

Indische Kunst.
Wesen derselben II. 439. 443.

Italienische Sculptur.
Mittelalterlich II. 408.
XVI. Jahrh. II. 507. 510. 516. I. pag. VII ff.

Kölnische Malerschule.
Frühgermanisch II. 286 fg.
Spätgermanisch II. 181. 288. 301. 352. 503. 524.
Unter niederl. Einfluss II. 301—311. 348. 350. 353. 525.
Im XVI. Jahrh. II. 312—316.
Im XVII. Jahrh. II. 317 fg.

Kostümgeschichte.
Bedeutung derselben II. 428. Nothwendigkeit ihres Studiums für den Künstler 429. 713.

Kunst-Anstalten.
Allgemeines. Nothwendigkeit derselben III. 429.
Frankreich. Bedeutung des französ. Kunsthandwerks III. 431. École de dessin zu Paris 431. École des beaux-arts zu Paris 433. Atelier-Unterricht zu Paris 438. Kunst-Schulen in den Departements 439. Académie des beaux-arts zu Paris 440. Académie de France zu Rom 442. Die Kunst in Frankreich als nationales Bedürfniss 443. Wirksamkeit des Ministeriums des Innern für öffentliche Kunst-Zwecke 444. Wirksamkeit der Stadt Paris 445. Königliche Wirksamkeit für die Kunst 445. Kunstausstellungen zu Paris 447.
Belgien. Selbständigkeit in der Kunstverwaltung der Städte III. 449. Die Kunst-Academieen und ihr Verhältniss zur Regierung 449. Academie von Antwerpen 450. École de Gravure zu Brüssel 455. Privatinteresse für die Kunst 456. Thätigkeit der Communen 456. Die Kunst als Staats-Bedürfniss 456. Kunst-Ausstellungen 457. Kunst-Lotterie für öffentliche Zwecke 458.

(Kunst-Anstalten.)
Italien. Die Academie S. Luca zu Rom III. 459. Die Academieen von Mailand und Venedig 461. Die Academie zu Florenz 463.
England. Die Academie von London III. 464.

Kunst-Industrie.
Gobelins französ. III. 533. Porzellanmalerei 75. Porzellan-Manufaktur zu Sèvres 534. Münchener Porzellangemälde 550.

Kunstvereine.
Wirksamkeit derselben III. 221. Wichtigkeit der Association III. 553.

Kupferstich.
Deutsch I. 494 fg. 504. II. 436—451. 546—548. 578. 636. III. 57. 60. 66. 70. 88. 101. 137. 374. 408. 413. 426. 561. 565. 575. 604. 686. 695. 700. 701. 703. 737.
Englisch III. 79.

Lithographie.
I. 522. II. 610. 628. III. 23. 29. 32. 33. 48—51. 59. 62. 67. 69. 71. 72. 80. 106. 166. 198. 200. 226. 245. 251. 254. 277. 285. 371. 407. 423. 424. 560. 562. 564. 566. 569. 610. 611. 686. 715. 726. 729. 731. 735. 736.

Lombardische Malerschule.
I. 362 ff. II. 9. 406. 513. 515. 524.

Medaillenarbeit.
III. 569. 575. 698. 704.

Metallne Grabplatten.
Allgemeines II. 601. In England 605. Ueber die Technik derselben 631.
Romanisch I. 165.
XIV. Jahrh. vom J. 1327. II. 633. Mitte des Jahrh. II. 432. vom J. 1357. I. 787. vom J. 1360. I. 838.
XV. Jahrh. II. 327. vom J. 1423. II. 507. vom J. 1466. II. 327. Ende des Jahrh. II. 327.
XVI. Jahrh. vom J. 1515. II. 507. vom J. 1519. II. 418. vom J. 1521. II. 433. vom J. 1559. I. 818.

Miniaturen.
VII. Jahrh. Psalterium I. 50.
VIII. Jahrh. Irisches I. 94. Codex aureus, Evangel. II. 337.
IX. Jahrh. Evangeliarium I. 77 fg. Bamberger Evangel. 79. Psalmen 93. Folkard's Psalmen 94. Wessobrunner Gebet von 814. 76 fg. Evang. von S. Emmeran in Regensburg von 870. 77. Irisches Evangeliarium II. 341.
X. Jahrh. Evangeliarium I. 79. Bamb. Miniaturen und Evangel. 91. Evangelistarium 624. Evang. des Erzb. Egbert von Trier II. 340.
XI. Jahrh. Evangel. c. 1000. II. 341. Epistolarium 344. Plenarium I. 10. Evangeliarium 52. Bamb. Missale von 1014. 79. Bamb. Evangel. 80. 81 fg. Fünf Evangel. 83. Apocalyps. Evang., Expositiones in Cantica et Prophetiam Danielis. Missale 91. Verschd. Bilder 95.
XII. Jahrh. Evangeliarium und Passionalis I. 56 ff. Psalterium 62. Zwei Evangeliarien 83. Vier Evangeliarien, Vita et Passio Apostolorum, Carmina varii argumenti 84. Drei Evangeliarien II. 342. Evangel. II. 343. Sacramentaria Gregorii P. und Psalterium I. 92. Werinher von Tegernsee, von 1173. I. 12—37. Die Eneidt 38—52. Rolandslied I. 1 ff. Willeram 10. Evangeliarium vor 1200, und Augustini Confessiones vor 1200 I. 62. Psalterium des Landgr. Hermann von Thüringen (1195—1215) 69 ff. Precationes S. Hildegardis (viell. XIII. Jahrh.) 84.

XIII. Jahrh. Anfang. Gedicht vom Welschen Gast I, 6. Evangel. II, 342. Evangeliarien um 1280 I, 51. 60. 61. II, 343. Psalterium um 1280 I, 61. Tristan, erste Hälfte d. Jahrh. 88 fg. Gesang des Wilhelm v. Orange 6 fg. 53 fg. Psalterien 56. 84. 87. 479 fg. Weingartner Minnesinger-Codex I, 76. Decretalen Gregor's IX. und Pontificale II, 340. Breviarium I, 84. Evangel. et Lectionarium I, 84 ff. Handschr. des Conrad von Scheyern I, 87. Bibel von 1284 II, 344.

XIV. Jahrh. Gestalt des Erzeng. Michael um 1300 I, 11. Bibel um 1300 I, 60. Heilspiegel I, 11 fg. Bibel I, 62 ff. Jacobus de Voragine, Legendae I, 87. Psalterien I, 87. Liber Precationis I, 88. Breviarium c. 1350. Choralbuch und Antiphonarium II, 344. Temporale c. 1350 II, 345. Bibel der Armen. Gebetbuch für Nonnen. Weltchronik des Rudolph von Montfort. Guldene Legend des Jac. a Voragine von 1362 I, 89. Missale Romanum von 1374 I, 88. Weltchronik des Rudolph von Hohen-Ems von 1381 I, 67. Jagdbuch des Grafen Phoebus Gaston von Foix. Ende des Jahrh. I, 93. Pontificale I, 890.

XV. Jahrh. Anfang. Psalter I, 7. Weltchronik des Rudolph v. Montfort von 1401 I, 89. Jac. v. Cessoles Schachzabel von 1407 I, 90. S. Benedicti Regula von 1414 und Biblia pauperum von 1415 I, 87. Officium B. Mar. Virg. c. 1430 II, 344. Niederl. Brevier von 1435 I, 68. Regnault de Montalban von 1457 I, 88. Jac. von Anch. Christ und Belial von 1461 I, 90. Homilien des h. Augustinus von 1478 II, 340. Franz. Miniaturen II, 351. Missale von 1481 I, 69. Todtentanz I, 54. Gebetbuch I, 55 fg. Drei Evangeliarien, Testamentum vetus et novum, Psalterien. Gentini decretum I, 87. Niederl. Gebetbuch I, 88. Leiden Christi I, 90. Apocalypse de St. Jean I, 91. Min. aus Eyck'scher Schule II, 18. Missale II, 346. Diptychon von 1499 II, 508.

XVI. Jahrh. Livre de l'origine et du commencement du Pays de Cleves I, 88. Miniaturen von 1524—1531 I, 475 ff. Gebetbüchlein II, 341. Chorbücher II, 344.

Moderne Architectur.

Charakteristik der modernen Architectur-Schulen III, 488. 514.

Deutschland III, 63. 87. 128. 129. 195. 228. 296. 301. 305—345. 380. 385. 420. 545—546. 551. 629. 630. 632. 633. 637 ff. 689.

Frankreich III, 518. 519. 520 ff.

Belgien III, 489.

Moderne Malerei.

Leistungen der verschiedenen Schulen der Gegenwart III, 570 ff. Charakter der Düsseldorfer Schule 503; der Münchener 503. Verhältniss der Düsseldorfer zur Münchener Schule 133. Ueber den Entwicklungsgang der modernen Malerei 292. 406.

Deutschland III, 31. 34. 45. 54. 73. 74. 76. 127. 142. 148. 149. 156. 169. 173. 175. 177. 181—194. 197. 244. 264. 272. 278. 281. 296. 346. 377. 397. 419. 421. 509. 510 ff. 543. 549. 643—656. 660—689.

Frankreich III, 117. 132 ff. 178. 180—262. 274. 447. 483 ff. 524. 525. 526. 527. 528—532. 654. Charakteristik 518.

Belgien III, 401. 415. 485. 513. 514. 515. 685.

Moderne Sculptur.

Deutschland III, 22. 28. 37. 40. 65. 128. 149. 167. 198. 233. 241. 266. 286. 299. 372. 378. 398. 399. 411. 510. 535. 540. 541. 542. 551. 552. 575. 632. 633. 686 ff. 696. 706. 710. 721.

Frankreich III, 519. 522. 523. 524. 545. 617.

Belgien III, 513. 516. 517.

Musik.

Förderung derselben durch den Staat III, 598. Institute für Aufführung musikalischer Kunstwerke 599

Neapolitanische Malerschule.
Mittelalterlich I. 369—385.

Niederländische Malerei.
I. 219 fg. 222. 497. 526. fg. II. 5. 425 ff. 500. 502. 503—508. 526. 527.

Niederrheinische Malerschule.
Um 1400 I. 453.

Ornamentik.
Verhältniss der italienisch-goth. Ornamentik zur Architectur II. 629. Gefahr einer einseitig ornamentistischen Richtung 630. Mustersammlungen I. 238. 502. 507. II. 399. 446. 538. 571. III. 77. 105. 143. 261. 427.

Paduaner Malerschule.
II. 512.

Polychromie.
Antike Architectur I. 265—306. 327—343. 352—361. Sculptur I. 306—327. 344—351. III. 759.
Mittelalterliche Architectur II. 374. 511. 530. 618. 731. Sculptur I. 459. 797 ff. II. 30. 198. 511.
Moderne Architectur III. 539. Sculptur 541.

Profan-Architectur.
Romanisch II. 26. 184. 188. 207. 220. 371. 416. 569.
Gothisch I. 767—773. II. 232. 236. 239. 246. 248. 496. 500. 537. 641.
Renaissance I. 773—778. II. 421. 582. 644.

Radirung.
III. 9. 115. 154. 301. 363. 375. 563. 605. 606. 693. 739.

Relief.
Unterschied des modernen Reliefs vom antiken III. 741. Das Malerische des modernen Reliefs III. 746. Verhältniss des Reliefs zur Architectur III. 747.

Renaissance-Architectur.
II. 248 ff. 420. 423. 512.

Romanische Architectur.
Deutschland.
Strengromanisch I. 97. 101. 127. 137. 142 fg. 147. 161. 162. 177. 239. 428. 446. 512. 541. 561. 585—623. II. 17. 23 ff. 34. ff. 42. 158. 183 ff. 189 ff. 208 ff. 364. 369. 371. 373. 417. 466. 494. 561. 592. 640. 647. 723. 733. 737. 738. Zur Zeitbestimmung I. 239 ff. II. 724.
Spätromanisch (Uebergangsstyl) I. 128. 148. 152. 164. 166. 174. 177. 446. 447. 449. 481. 508. 623—697. II. 7. 118. 165. 182. 186. 203. 211. 308. 371. 372. 416. 417. 419. 421. 424. 452. 518. 537. 561. 642. 643. Zur Zeitbestimmung II. 377. 455 ff.
Frankreich.
Strengromanisch I. 505. II. 510.
Spätromanisch II. 510.
Belgien.
Strengromanisch II. 499. 509.
Spätromanisch II. 500.
Italien.
Auch hier ist das XII. Jahrh. die Blüthenepoche I. 203 ff.

Römische Malerschule.
II. 446. 513. 523. 594. 655.

Sächsische Malerschule.
I. 139. 165. 169. 178. 452. 459. 460. 461. 485. 494. II. 32. 671.

Schwäbische Malerschule.
II. 422. 426. 478. 518—522. 543.

Spanische Malerschulen.
I. 221. 499 ff. II. 405.

Stahlstich.
III. 26. 108. 112. 147. 203. 259. 567. 615.

Steinsculptur, deutsch.
Romanisch I. 137. 154. 429. 447. 470. 472. II. 296 ff. 346. 370. (XI. Jahrh.)
Spätromanisch II. 12. 177.
XIII. Jahrh. I. 123. 156. 168. 466. II. 250. 380. 517; vom J. 1249 II. 346.
XIV. Jahrh. Anfang I. 447; Mitte 459. 786. 346; vom J. 1334 II. 180; mehrere Grabsteine II. 346; c. 1370 I. 789. II. 349. 29. 177. 261. 263. 424.
XV. Jahrh. I. 96. 160. 786. II. 264 ff. 272. 346; c. 1460 II. 180; Ende des Jahrh. II. 347. 348; erste Hälfte und Ende des Jahrh. II. 346. Verschiedene Arbeiten II. 418; vom J. 1442 III. 757.
Anfang des XVI. Jahrh. vom J. 1500—1506 II. 420. I. 160. II. 419. 420; vom J. 1524 III. 757.
Zweite Hälfte des XVI. Jahrh. Mehrere Arbeiten II. 347. 419. I. 816. II. 267. 274. 529; vom J. 1568 I. 818.
XVII. Jahrh. Anfang I. 816—820. II. 277; vom J. 1606 II. 347; vom J. 1622 II. 419; vom J. 1669 II. 419; vom J. 1682 I. 830; vom J. 1689 II. 347.

Stickmuster.
Künstlerische Behandlung derselben III. 7. 727.

Teppichwirkerei.
Frühromanisch I. 131 ff.
Spätromanisch c. 1200 I. 635 ff.
XV. Jahrh. c. 1400 II. 164.
XVI. Jahrh. vom J. 1556 I. 815.

Theater.
Ueber das Unkünstlerische der äusseren Bühnen-Einrichtung III. 631.

Theorie der Architectur.
Das Organische der Architectur II. 439. Die Architectur ist Darstellung allgemeinen Lebens 440. Streben nach dem Individuellen 441. Ethische Bedeutung der Architectur 490. Grundbedingungen der Architectur III. 708. Bedeutung der Gliederungen für die Charakteristik II. 454. Subjektive Wahrheit der einzelnen Style III. 90. Beschränktheit der griech. Architectur II. 394. Bedeutung des Gewölbes II. 394. Ueber das Princip der mittelalterlichen Bogengliederung im Gegensatz zum antiken III. 741. Grundprincip der gothischen Architectur II. 395. Nothwendigkeit des Studiums der goth. Archit. 395. Ueber die Systeme des Kirchenbaues III. 395—398. Wesen und Bedeutung des Malerischen in der Architectur III. 749. Die Rahmenbildung in der Rococo-Architectur 751.

Theorie der bildenden Künste.

Ihr Gegenstand ist die Darstellung des [illegible] nach dem Allgemeinen II, 441. Bedeutung der Gesetze für die Stylisirung II, 441. Zusammenhang mit dem [illegible] II, 476. Verschiedene Stufen der künstlerischen [illegible] Geistige Bedingungen für die künstlerische Production III, 212. [illegible] die künstlerische Behandlung geschichtlicher Stoffe III, 254. [illegible] das Wesen der geschichtlichen Malerei III, 477. Nothwendigkeit der Wechselwirkung zwischen monumentaler und freierer Kunst III, 504. Die ideale Aufgabe der bildenden Kunst III, 715. Bedeutung des Style III, 719. Trennung und Verbindung der bildenden Künste mit den anderen Künsten III, 719. Bedeutung des Zeitkostüms in der Sculptur III, 722; Gränzen seiner Anwendung 723. Unterschied des modernen Reliefs vom antiken 743. Das Malerische des modernen Reliefs 744. Verhältniss des Reliefs zur Architectur 747. Individuelle Kraft der italienisch-mittelalterlichen Bildnerei II, 616; Charakter derselben 621; Einfluss der Architectur auf dieselbe 622. Bedeutung der cyklisch-symbolisirenden Bildnerei 624.

Toscanische Malerschule.

I, 436 ff. 504. II, 359. 405.

Umbrische Malerschule.

II, 342. 516.

Venetianische Malerschule.

I, 215. 218. 229 ff. 496. II, 404. 451. 504. 514.

Verhältniss der Kunst zum Leben.

Wissenschaft und Industrie als Förderungsmittel der Kunst III, 210. Trennung des Handwerks von der Kunst misslich III, 210. Werth der Kunst-Academieen III, 214. Bedeutung der Kunstsammlungen III, 216; der Ausstellungen 718. Wirksamkeit der Kunst-Vereine 221. Erhaltung der Denkmäler 225. Hebung monumentaler, besonders religiöser Kunst 231. Studium der klassischen Kunst auf Gymnasien 272. Zeichenunterricht in Töchterschulen 383. Pauperismus in der Kunst und Abhülfe durch Association III, 553. Nothwendigkeit der Verbindung von Kunst und Handwerk 555. Bedeutung der Kunst für das geistige Leben des Volkes 578. Einrichtung des Unterrichts in den bildenden Künsten 607. Einrichtung und Wirksamkeit academischer Künstler-Vereine 624.

Verhältniss der Kunst zum Staate.

Uebersicht der Künste III, 579. Verhältniss zwischen Erfindung und Ausführung III, 580. Die Kunst in ihrem Verhältniss zur merkantilen Speculation 582. Wichtigkeit der Gründung öffentlicher Lehranstalten für die Kunst III, 583. Die in Preussen bestehenden Anstalten der Art 584. Gesetzliche Ordnung des künstlerischen Verkehrs 587. Sicherung des künstlerischen Eigenthums III, 93. 166. Technische Kunst-Anstalten des Staates 588. Anlage künstlerischer Werkstätten 590. Anerkennung künstlerischen Strebens 591. Ausführung von Kunstwerken auf Veranlassung des Staates 593. Conservation der Denkmäler 597. Förderung von Dichtern und Musikern 598. Institute für Aufführung musikalischer Kunstwerke 599. Der Verfall der dramatischen Kunst und Ursachen desselben 601. Commissionen von Sachverständigen 602.

Wandmalerei.
Romanisch I. 175. 511. II. 283–285.
XIII. Jahrh. II. 285. 627.
XIV. Jahrh. I. 799. II. 288. 290. 434. 497. 498.
XV. Jahrh. II. 292. 299. 697; vom J. 1427. II. 349; 2te Hälfte des Jahrh. II. 306.
XIX. Jahrh. II. 731. III. 129. 131. 132. 510 ff. 525. 536. 539. 542. 544. 545 ff. 634. 637. In Frankreich: 531. 532.

Wissenschaft.
Als Förderungsmittel für die Kunst III. 710.

Zeitkostüm.
Bedeutung desselben für die Sculptur III. 722; Gränzen seiner Anwendung III. 723.